

REVISTA DE ARTES VISUALES • TERCERA ÉPOCA  
JULIO/DICIEMBRE 2015  
PUBLICACIÓN ARBITRADA • ISSN 1870-3429

NÚMERO

36

DISCURSO  
**Visual**

## DIRECTORIO

### CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

■ **Rafael Tovar y de Teresa**  
PRESIDENTE

### INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

■ **María Cristina García Cepeda**  
DIRECTORA GENERAL

■ **Jorge S. Gutiérrez**  
SUBDIRECTOR GENERAL DE EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICAS

### CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS • Cenidiap

■ **Carlos Guevara Meza**  
DIRECTOR

■ **Loreto Alonso Atienza**  
SUBDIRECTORA DE INVESTIGACIÓN

■ **Patricia Brambila Gómez**  
SUBDIRECTORA DE DOCUMENTACIÓN

■ **Ricardo Delgado Herbert**  
COORDINADOR DE INVESTIGACIÓN

■ **Rodrigo Bazaldúa Calvo**  
COORDINADOR DE DOCUMENTACIÓN

■ **Virginia García Pérez**  
COORDINADORA DE DIFUSIÓN

■ **Abraham E. Briseño Álvarez**  
COORDINADOR ADMINISTRATIVO



■ **Carlos Guevara Meza**  
DIRECTOR

■ **Carla Rippey**  
■ **Margarita Ramírez**  
■ **Guillermina Guadarrama**  
EDITORAS HUÉSPEDES

■ **Concepción Álvarez Casas**  
■ **Karen Cordero**  
■ **Elía Espinoza**  
■ **Carlos-Blas Galindo Mendoza**  
■ **Blanca Gutiérrez Galindo**  
■ **Sol Henaro**  
■ **Ma. Luisa Hernández Ríos**  
■ **Alberto Híjar Serrano**  
■ **Avelina Lésper**  
■ **Andrés de Luna**  
■ **César Martínez**  
■ **Alma Montero Alarcón**  
■ **Luis Gerardo Morales Moreno**  
■ **Julieta Ortiz Gaitán**  
■ **Luis Rius Caso**  
■ **Arturo Rodríguez Döring**  
■ **Graciela Schmilchuk Braun**  
■ **Carlos Vázquez Olvera**  
CONSEJO EDITORIAL

■ **Cristina Híjar**  
■ **Alicia Sánchez Mejorada**  
■ **María Teresa Suárez**  
COMITÉ EDITORIAL

■ **Amadís Ross**  
COORDINADOR EDITORIAL

■ **Carlos Martínez Gordillo**  
■ **Margarita González Arredondo**  
■ **Marta Hernández Rocha**  
REDACCIÓN

■ **Yolanda Pérez Sandoval**  
DISEÑO GENERAL

■ **Tlaoli Ramírez**  
FORMACIÓN Y PROGRAMACIÓN

■ **José Luis Rojo**  
FORMACIÓN DE REVISTA DESCARGABLE

## EDITORIAL

CARLOS GUEVARA MEZA ■ 4

## PRESENTACIÓN

CARLA RIPPEY, MARGARITA RAMÍREZ Y GUILLERMINA GUADARRAMA ■ 5

## TEXTOS Y CONTEXTOS

Notas para una historia crítica de “La Esmeralda”:  
la cuestión de sus orígenes (1927, 1943) ■ 7

JORGE MORALES MORENO

Un modelo testimonial en la educación artística. ■ 43  
Utilización del relato subjetivo en el desarrollo de una  
pedagogía personalizada para la producción visual

JOSÉ MANUEL SPRINGER

¿Qué significa haber egresado de “La Esmeralda” como  
“artista visual” en el contexto mexicano del siglo XXI? ■ 56

FRIDA CANO DOMÍNGUEZ

Una historia de “La Esmeralda”, ■ 64  
la escuela de arte del México posrevolucionario

ARTURO RODRÍGUEZ DÖRING

Grupo Germinal ■ 73

YOLANDA HERNÁNDEZ Y CARLOS OCEGUERA

De los esmeraldinos años setenteros ■ 83  
o del valor latente de las semillas

MAURICIO GÓMEZ MORÍN

## EDITORIAL • “LA ESMERALDA” EN EL TIEMPO

CARLOS GUEVARA MEZA ■  
DIRECTOR ■  
■

Resulta sumamente satisfactorio presentar este nuevo número dedicado a la historia de una de las instituciones más importantes de formación artística de nuestro país y de Latinoamérica. Desde su fundación en 1943, de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, ha surgido un conjunto de artistas importantísimos, entre los que se pueden mencionar a Arturo García Bustos, Arturo Estrada, Fanny Rabel, José Luis Cuevas, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez, Francisco Corzas, Philip Bragar, Daniel Manrique, Gabriel Macotela, Enrique Guzmán, Germán Venegas, Estrella Carmona, César Martínez, Maris Bustamante, Manuel Marín, Nahum B. Zenil, Naomi Rincón Gallardo, Abraham Cruz-Villegas, Roberto de la Torre y muchos más. Algunos de ellos se sumaron, aunque fuera brevemente, a una planta docente también muy destacada por momentos: Antonio Ruiz, su primer director, Diego Rivera, Frida Kahlo y María Izquierdo (los tres declarados como monumento nacional), José Chávez Morado, Alfredo Zalce, Carlos García Estrada, Pedro Coronel, Guillermo Zapfe, Sukemitsu Kaminaga, Alberto Gutiérrez Chong, Patricia Soriano, Laura Anderson, José Luis Sánchez Rull, Sarah Minter, Ilan Lieberman, José Luis García Nava y Neli Ruzic, entre una lista interminable. Al menos diez maestros y ex alumnos de la Escuela han sido galardonados con el Premio Nacional en la categoría de Bellas Artes.

De ninguna manera este número de *Discurso Visual* pretender ser *la historia* de “La Esmeralda”. Es una contribución a un relato necesario y aún por hacer, en algunos casos más por el lado del testimonio (con lo que aporta de vivencia y vivacidad), que de la investigación (con sus datos precisos y contrastados en múltiples fuentes, los juicios más serenos). Es posible hacer la historia de una institución de muchas maneras: puede ser una narración de sus conflictos internos, de sus planes de estudio, de sus formas de organización, de sus limitaciones en recursos materiales y financieros, de sus estrategias de supervivencia en un medio institucional donde el arte ha sido una preocupación secundaria. La historia de una escuela puede ser también el recuento de lo que pasó *después de la escuela*: la diversidad de modos de inserción de sus egresados en el medio profesional, sus logros, su participación en la formación de nuevas instituciones escolares o artísticas, su vinculación con movimientos sociales, sus aportaciones a otras formas de hacer arte que no eran las que les enseñaron. Historias que, además, pueden escribirse desde diferentes perspectivas metodológicas, teóricas e incluso políticas.

Esperamos seguir contribuyendo a que estas historias aparezcan. ▣

## PRESENTACIÓN • PRESENCIA Y LEGADO DE “LA ESMERALDA”

CARLA RIPPEY, MARGARITA RAMÍREZ Y GUILLERMINA GUADARRAMA ■  
EDITORAS HUÉSPEDES ■

El presente número de *Discurso Visual* es el primer resultado del trabajo conjunto de la comisión conformada por investigadores del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) y profesores de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” (ENPEG) encaminado a realizar proyectos que aborden la historia de esta escuela.

“Presencia y legado de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado ‘La Esmeralda’” reúne artículos y ensayos que conforman una muestra de varios momentos de la vida de la escuela y sus actores, un punto de partida para la discusión y reconstrucción de la historia de una institución fundamental en el devenir de las artes plásticas y visuales en México.

Estos escritos nos invitan a reflexionar sobre la interrelación de nuestro presente con el pasado, y lo que de ese pasado se ha transmitido y heredado a lo largo de más de setenta años a las generaciones posteriores, que aún ahora conforman la comunidad de la escuela. Las referencias no se limitan a los antecedentes de “La Esmeralda” en sí, sino que desbordan esa circunscripción porque a lo largo del tiempo se han amalgamado las propuestas de otras instituciones y otros movimientos del gremio de las artes plásticas, los cuales contribuyeron, asimismo, a orientar el espíritu que dio lugar a la creación de la ENPEG como escuela vanguardista que se opuso a seguir los cánones.

Se trata de recuperar ese pasado-presente continuos de una manera orgánica, en su constante movimiento, dándole un lugar a la dimensión de cambio y renovación que ha caracterizado a “La Esmeralda”; sobre todo para que se trascienda a la historia escrita e inamovible propia de la institucionalización de las ideas para propiciar un campo de intercambio y de propuestas sobre su historia.

En este sentido, el ensayo de Jorge Morales Moreno presenta una visión y planteamiento críticos, historiográficamente hablando, con base en referencias y fuentes de investigación, que propone repensar los orígenes de “La Esmeralda”. El autor problematiza y lanza un reordenamiento del contexto y los acontecimientos que antecedieron y fueron dando lugar a su creación. Es una invitación para reflexionar y volver a su historia desde algunas miras no consideradas anteriormente.

Una aportación muy importante son las colaboraciones del Grupo Germinal, una de Mauricio Gómez Morín y la otra de Yolanda Hernández y Carlos Ocegüera. Resulta interesante que lo que surgiera inicialmente en las aulas de “La Esmeralda” como un movimiento estudiantil contra los planes de estudio en la década de 1970 se haya convertido en una propuesta artística dentro del muy conocido fenómeno de “los grupos”.

En lo tocante a generaciones más recientes, presentamos el texto de Frida Cano, egresada de “La Esmeralda”, generación 2000-2005, en el cual hace referen-

cia al legado transmitido a las nuevas generaciones a través del currículo oculto, es decir, aquello que no está formalmente establecido: experiencias y convivencia cotidianas entre compañeros y profesores dentro y fuera del recinto escolar. Esta copiosa actividad es la que contribuye a la transformación de “La Esmeralda” y a la conformación de una red social de pertenencia a una comunidad, la cual se propaga vitalmente en la vida profesional tras egresar. Así, la autora aborda el trabajo de compañeros suyos en una relación con el mercado del arte, la producción artística y el “artivismo”.

Arturo Rodríguez Döring, por su parte, recurre a la narración anecdótica de un periodo de “La Esmeralda” con base en su experiencia personal como alumno, profesor y posterior director de la escuela.

José Manuel Springer, profesor de la ENPEG, realiza un análisis de su experiencia como docente que lo lleva a construir un modelo educativo que toma en cuenta la experiencia y la individualidad de los alumnos, recurriendo a una interesante articulación entre la producción visual y la narración literaria. De ahí se desprende su trabajo de curaduría de la exposición *Testimonios y acusaciones*, compuesta por obra de alumnos de diferentes generaciones, que se exhibió en las oficinas de la propia ENPEG.

Consideramos que la publicación de este número de *Discurso Visual* es el principio de una labor compartida a largo plazo. Los textos incluidos en este número son una aportación innegable relacionada con la memoria de la escuela, pero sigue siendo necesario continuar con la tarea de compilación de esta compleja historia. Nos interesa integrar la información relacionada con el cambio de instalaciones de la calle de San Fernando en la colonia Guerrero, en la ciudad de México, al Centro Nacional de las Artes, así como realizar una investigación sobre la escisión de los años setenta que dio lugar a la fundación del Centro Nacional de Investigación y Experimentación de Artes Plásticas, mejor conocido como “La Esmeraldita”, y su dinámica. Otro tema importante a desarrollar es el papel de la ENPEG en el ámbito cultural del país; nos gustaría contar con relatos sobre la historia reciente de la escuela e información relacionada con sus egresados.

Otro proyecto conjunto de la mencionada comisión es la clasificación y catalogación del archivo de la ENPEG para abrirlo a consulta para investigadores. Buscamos la formación de una bibliografía de material visual y escrito relacionada con la escuela. A futuro, quisiéramos examinar la posibilidad de organizar coloquios entre instituciones dedicadas a la enseñanza de arte, diseño y artesanía a nivel superior en México. Esta comisión convoca a que se hagan propuestas sobre éste y otros proyectos con el objetivo de promover la colaboración entre las diversas instancias del INBA en pro de una mayor contribución a la cultura de México desde el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Para finalizar, agradecemos a todas las personas que participaron en la realización de este número de *Discurso Visual*. ▽

## TEXTOS Y CONTEXTOS

*Notes towards a Critical History of “La Esmeralda”: The Issue of its Origins (1927, 1943)* ■ **Notas para una historia crítica de “La Esmeralda”: la cuestión de sus orígenes (1927, 1943)**

RECIBIDO • 24 DE ABRIL DE 2015 ■ ACEPTADO • 1 DE JUNIO DE 2014

JORGE MORALES MORENO/DOCENTE E INVESTIGADOR DE ARTE  
culturaydiseno01@gmail.com ■

## PALABRAS CLAVE

postrevolución ■  
educación ■  
arte ■  
nacionalismo ■  
nacionalismo mexicano ■  
ruptura ■

## KEYWORDS

postrevolution ■  
education ■  
art ■  
nationalism ■  
rupture ■

## RESUMEN

Este trabajo es un recuento de los diversos orígenes institucionales y conceptuales que dieron forma y sentido a la actual Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, desde la huelga estudiantil de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1911 y la apertura de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita en 1913, hasta la fundación de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa en 1927, refundada después como Escuela de Pintura y Escultura en 1943. A pesar de la documentación que se hace de esta secuencia institucional, el autor no establece una relación causal entre ellas, sin dejar de reconocer que la historia moderna del arte mexicano de la segunda mitad del siglo XX resulta inexplicable sin ellas. Finalmente, argumenta que la sobrevivencia de la escuela de Talla Directa de Guillermo Ruiz en la década de los años 1930, y su posterior conversión en la Escuela de Pintura y Escultura de Antonio Ruiz, se debe más a razones de índole personal que a políticas institucionales. En cualquier caso, ambas resultan protagonistas en la construcción de la Escuela Mexicana de Pintura.

## ABSTRACT

*This essay deals with the diverse institutional and conceptual origins that shaped and gave meaning to the current National School of Sculpture, Painting and Engraving “La Esmeralda”, from the student strike at the National Fine Arts School, in 1911, and the establishment of the Open-Air Painting School at Santa Anita, in 1913, to the founding of the Free School of Sculpture and Direct Carving, in 1927, later rebranded as School of Painting and Sculpture, in 1943. In spite of the documented history made here of this institutional sequence, the author refrains from establishing a causal link between them; he does, however, acknowledge that the modern history of Mexican art in the second half of the 20th century is unexplainable without them. He argues that the survival of Guillermo Ruiz’s School of Direct Carving in the 1930’s, and its eventual conversion into Antonio Ruiz’s School of Painting and Sculpture, owes more to personal reasons than to institutional policies. In any event, both played major roles in the constitution of the Mexican School of Painting.*

## 1. A manera de presentación

Este artículo nace de una convocatoria que el entonces director de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” ENPEG, el maestro Eloy Tarcisio, dirigió en 2012 al conjunto de profesores que impartíamos docencia en las áreas de teoría e historia del arte. Con ello se pretendía generar documentos que reflexionaran sobre el papel de la escuela en la historia del arte moderno mexicano del siglo xx. La convocatoria iba destinada a publicar un libro-catálogo conmemorativo con el que celebraríamos sus setenta años de vida (2013), pues suponía que en el año de 1943 la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa había pasado oficialmente a convertirse en Escuela de Pintura y Escultura, bajo el visto bueno de la flamante Dirección de Educación Estética de la Secretaría de Educación Pública. Así, la convocatoria establecía una *línea directa* (o *sucesoria*) entre la Escuela de Pintura y Escultura que el pintor Antonio Ruiz dirigió a partir de 1943, ubicada en el callejón de “La Esmeralda” y calle de San Fernando (a escasos pasos del Panteón de San Fernando y del Café París, en pleno Centro Histórico), y la actual ENPEG “La Esmeralda”, que se aloja en el Centro Nacional de las Artes y que depende administrativamente de la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Ante la duda acerca de qué año puede considerarse como el de la fundación de “La Esmeralda”, 1942 o 1943, y para no obviar su “tradición anterior” encarnada en la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa (fundada en 1927), decidí trabajar en este texto la “primera parte” de su historia “moderna”, es decir, los años que corren de 1943 a 1955 y que empatan con el largo periodo administrativo de su primer director, el pintor Antonio Ruiz *El Corcito*. En verdad tenía tres razones importantes para aceptar esta periodización inicial: primero, porque coincidía con los últimos 15 años de la hegemonía indiscutible que tuvo la así llamada Escuela Mexicana de Pintura en las formas de representación y temáticas de la época; segundo, porque su historia institucional se cruzaba con el tiempo de la “Ruptura”, esa feliz coyuntura protagonizada por jóvenes artistas nacidos en las décadas de 1920 y 1930 (casi todos), y que en la década de 1950 exploraban soluciones plásticas alejadas del *figurativismo nacionalista* característico de la Escuela Mexicana y tercero, por el acuerdo tácito alcanzado con otros colegas participantes que dedicarían su atención a las etapas posteriores a la administración del maestro Antonio Ruiz, concentrándose en el papel que jugó la escuela en los años de la “Ruptura” (1955-1968), “la discrepancia” (1968-1997) y en los del “arte contemporáneo” (1990-2015).

La convergencia de la hegemonía de la Escuela Mexicana de Pintura (1920-1955) con la creación de una escuela de pintura y escultura que acogía en su planta do-





Puerta de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, claustro de La Merced, 1927. Foto: tomada de Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Insituto Nacional de Bellas Artes, 2010, p. 31.

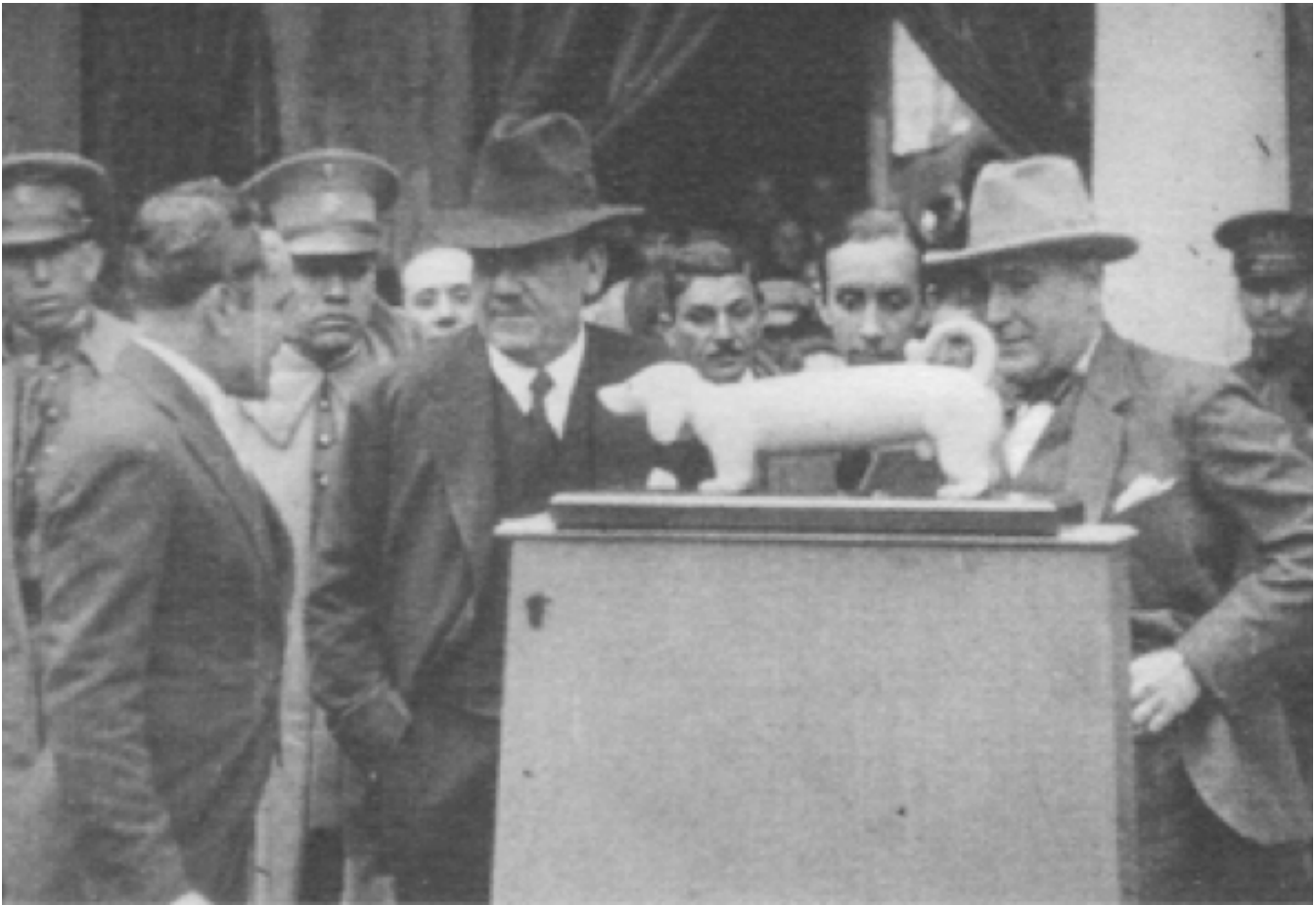
cente a diversos exponentes históricos de la misma, tanto de la primera generación (Diego Rivera) como de la segunda (Germán Cueto, Carlos Orozco Romero, Antonio Ruiz) y tercera (María Izquierdo, Frida Kahlo), me permitía pensar a “La Esmeralda” como la madurez del proyecto educativo de los gobiernos emanados de la Revolución mexicana, al menos en materia de enseñanza de las artes. Sabido es que “La Esmeralda” de *El Corcito* abría las puertas a toda aquella persona que quería aprender el oficio del arte de la pintura (de figura o de paisaje) o de la escultura (en figura o de ornato) sin más requisitos que saber leer y escribir.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Sin duda este fue el caso de José Luis Cuevas (1934), quien en una cronología acerca de su vida reconoce haberse presentado en la Escuela de Pintura y Escultura a la edad de 10 años (1944), donde dibujó en 20 minutos una cabeza de yeso “... que suscita

Finalmente, para redondear la imagen romántica que me había hecho de la escuela como la materialización institucional de una visión revolucionaria de inspiración netamente vasconcelista, que acudía a la enseñanza de las artes para estimular el desarrollo intelectual y espiritual del nuevo mexicano que se proponía crear, me permití aventurar la hipótesis de que la primera fundación de “La Esmeralda” había tenido lugar en los años del *Renacimiento mexicano* (1920-1928),<sup>2</sup>

el asombro de maestros y discípulos debido a la perfección de la factura”. En consecuencia, el director Antonio Ruiz decidió aceptarlo como alumno irregular, “permitiéndole asistir por las noches para que pudiera continuar con su instrucción primaria”. José Luis Cuevas, *José Luis Cuevas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Espejo de Obsidiana, 2008, pp. 176 y 177.

<sup>2</sup> La caracterización que se hizo de la década de 1920 como la de un *Renacimiento mexicano*, en la medida en que en esos años se echaron las bases de un ambicioso proyecto cultural liderado por las artes (tanto en la promoción y difusión como en la enseñanza), posiblemente tuvo su origen en ciertos textos de extranjeros que visitaron México y que atestiguaron entusiasmados la revolución cultural que acompañaba a la revolución política y armada. Quizá el pionero de estas publicaciones fue Walter Pach (1883-1958), quien llegó a México en 1922 invitado por Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), y quien publicó dos textos importantes sobre crítica e historia del arte en los que expone la admiración que le produjo el surgimiento del muralismo mexicano en el contexto del arte moderno de la época. Estos fueron: *The Masters of Modern Art*, que publicó en 1924, y *Ananias or The False Artist*, publicado en 1928. A los textos de Pach siguió en 1929 el de Anita Brenner (1905-1974), *Idols Behind Altars*, que se convirtió en una referencia inevitable para cualquier extranjero (especialmente estadounidense) que visitaba México en esa época. Esta zaga llegó a su máxima expresión en las décadas siguientes con Thomas Craven (1888-1969), quien en 1934 publicó *Modern Art. The Men, The Movements, The Meaning* (donde dedica un capítulo a Rivera y Orozco); Bertram Wolfe (1896-1977) y Frances Toor (1890-1956), quienes publicaron en 1937 respectivamente *Portrait of Mexico* (con ilustraciones de Diego Rivera) y *Modern Mexican Artists*, un catálogo de artistas que anunciaba ya a la famosa Escuela Mexicana (con textos de Carlos Mérida); MacKinley Helm (1896-1963) quien publicó en 1941 *Mexican Painters. Rivera, Orozco, Siqueiros and other Artists of The Social Realist School*; otra vez Anita Brenner, quien publicó en 1943 *The Wind that Swept Mexico*, y Toor de nuevo con la antología *A Treasury of Mexican Folkways*, publicada en 1947 (con ilustraciones de Carlos Mérida) que recoge lo mejor de la revista bilingüe *Mexican Folkways* que ella misma editó y publicó entre 1925 y 1937. Destaca aquí sin duda Jean Charlot, quien además de participar en los murales de San Ildefonso (1921-1926) publicó en la década de 1960 dos libros importantes relacionados con el nuevo tiempo mexicano: *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915* en 1962, y *The Mexican Mural Renaissance* en 1963. De todos estos textos el de Anita Brenner resultó decisivo al afinar y consagrar la idea que se tiene actualmente del susodicho *Renacimiento mexicano*. Ahí recoge lo que los pintores de la Escuela Mexicana de Pintura (quizá otro término acuñado por extranjeros) estaban haciendo por su país, en medio de la pobreza y contradicciones sociales que lo azolaban en los años posteriores inmediatos a la lucha armada. Brenner se maravilla con los murales de Rivera,



Guillermo Ruiz (izquierda), director de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, explicando a Plutarco Elías Calles (centro, izquierda), Presidente de la República, un trabajo escolar durante la exposición del 25 de enero de 1928. Foto: tomada de *Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*, op. cit., p. 30.

concretamente con el establecimiento de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa en 1927, otra iniciativa audaz inspirada en las escuelas de pintura al aire libre fundadas por el maestro Alfredo Ramos Martínez (1871-1946) a lo largo de la década de 1920.

Quizá sea necesario aclarar aquí que aunque el nombre del maestro Alfredo Ramos Martínez no está directamente vinculado con la historia moderna de “La Esmeralda”, su existencia misma no se explica sin él. Para empezar Ramos ocupó el estratégico puesto de director de la Escuela Nacional de Bellas Artes en tres ocasiones (ya incorporada a la Universidad Nacional

desde 1910): primero entre septiembre de 1913 y finales de 1914, breve periodo que destaca por la apertura de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita, y después en los periodos 1920-1924 (nombrado entonces por el rector José Vasconcelos) y 1924-1928, que se distinguen por las novedosas iniciativas que impulsó y que promovían la pintura al aire libre y la creación de centros populares de enseñanza artística ubicados en barrios obreros. Como escribe un crítico de la política educativa de la época:

El objetivo perseguido era poner fin al academicismo que encerraba a los jóvenes pintores en los salones de la escuela y los condenaba a componer cuadros de estilo. En adelante, se verían confrontados con la vida misma y con las costumbres de la gente, lo cual desarrollaría su apego a lo auténticamente nacional. Los

---

Orozco, Siqueiros y otros, por las escuelas de pintura al aire libre que parecían surgir por todas partes, por la apertura de una escuela de escultura y talla directa aún antes de organizar una banca central de carácter federal, por las clases de arte que se imparten a los niños de estratos humildes, etcétera.



Maestros y alumnos de las escuelas libres de pintura al aire libre durante la exposición colectiva del 25 de enero de 1928. Foto: tomada de Guillermo Ruiz y la *Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*, op. cit., p. 30.

únicos imperativos que debían regir esa nueva enseñanza serían el amor al arte y el deseo inmenso de ser sinceros.<sup>3</sup>

## 2. Una protesta estudiantil no atendida

Conforme a una narrativa que establecía un origen revolucionario de la institución, “La Esmeralda” de 1943 se me presentaba como la evolución “lógica” (y política) de las escuelas de pintura al aire libre de la época revolucionaria. El hecho de haber nacido en los mismos

talleres donde sobrevivía la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa me lo confirmaba fehacientemente, de tal forma que concluí que toda *historia moderna* de la escuela tenía que remontarse a sus orígenes revolucionarios, so pena de quedarse sólo con la versión posrevolucionaria que celebraba (hasta la fecha) su vínculo con la pintura y los artistas de la Escuela Mexicana. No conforme del todo con esta relación que entendía como irrefutable, alargué mi búsqueda hasta el origen mismo de las escuelas de Ramos Martínez. Sospechaba que podía establecerse una línea narrativa de la escuela que ubicara su origen en las escuelas libres y populares, o aun antes: quizá en las numerosas críticas que se hacían a la Escuela Nacional de Bellas Artes durante los últimos quince años del porfiriato, básicamente por su incapacidad para crear un arte nacional más allá de las telas de historia centradas en el pasado prehispánico.

<sup>3</sup> Claudio Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, pp. 396 y 397, citado por Carmen V. Vidaurre, *El modernismo y su legado. II. Imágenes y palabras*, México, Universidad de Guadalajara, 2011, p. 224 (Editorial Académica Española, [https://www.academia.edu/8672424/El\\_Modernismo\\_y\\_su\\_legado\\_Im%C3%A1genes\\_y\\_palabras\\_tomo\\_II](https://www.academia.edu/8672424/El_Modernismo_y_su_legado_Im%C3%A1genes_y_palabras_tomo_II)).



Cartel de una de las últimas exposiciones de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, 20-30 de junio de 1937. Foto tomada de Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, *op. cit.*, p. 32.

Así las cosas, encontré una carta fechada el 23 de abril de 1911<sup>4</sup> en la que 45 estudiantes de pintura y escultura pedían al director de la Escuela Nacional de Bellas Artes remover a un profesor de *anatomía artística*, cuyo método de enseñanza se limitaba al dictado de textos extranjeros que él mismo traducía, transcribía a máquina y vendía a sus estudiantes por la módica cantidad de 4.31 pesos de la época, además de hacerles calcar ilustraciones especiales sobre diversas partes del cuerpo humano. Luego, lo que tres meses antes fue una petición de un grupo de muchachos inconformes con los métodos de enseñanza de un profesor anticuado y poco imaginativo, para el 28 de julio había escalado ya a una huelga estudiantil cuyas demandas pasaban por la renuncia del director de la escuela, el arquitecto e in-

<sup>4</sup>Porfirio Díaz era todavía presidente de México, aunque sólo por un mes más pues renunció el 25 de mayo.



Frida Kahlo con los “fridos” Fanny Rabel, Arturo Estrada y Arturo García Bustos, ca. 1943. Foto: tomada de *Frida maestra. Un reencuentro con los fridos* (catálogo), México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 22.

geniero Antonio Rivas Mercado, denostado por haber “extremado sus procedimientos dictatoriales, hasta el punto de impedir que la Sociedad de Alumnos celebrara sus sesiones dentro del establecimiento”. La desidia de las autoridades escolares le hicieron perder la interlocución con sus propios estudiantes, quienes dirigían sus proclamas y memoriales directamente al ministro de Instrucción Pública (de un gabinete en transición dada la renuncia a la Presidencia del general Porfirio Díaz), ventilando sus proclamas y demandas en las páginas de la prensa capitalina que dio amplia cobertura al suceso. En ese contexto, se permitieron incluso sugerirle al señor ministro dos ternas de candidatos que consideraban idóneos “en el caso de que el Ministerio acceda a la petición de los estudiantes...” y “a fin de que entre ellos se elija al que deba sustituir al Señor Rivas Mercado”.<sup>5</sup> Por cierto, uno de esos candidatos

<sup>5</sup> En esta sumaria reconstrucción de los hechos sigo las crónicas periodísticas que Xavier Moyssén (*La crítica de arte en México, 1896-1921*, t. 1, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, pp. 492-524), especialmente las publicadas por los periódicos *El Diario* (“La clase de anatomía en la Escuela Nacional de Bellas Artes”, México, 24 de abril de 1911, p. 4), *El Demócrata Mexicano* (“El profesorado de la Escuela de Bellas Artes”, México, 27 de abril de 1911, p. 3; “Las quejas de los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, México, 28 de abril de 1911, p. 1; “Protestas de los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes. No pueden tener un profesor que se ha declarado abiertamente su enemigo”, México, 3 de mayo de 1911, p. 2; “Los alumnos de Bellas Artes. Justa protesta”, México, 6 de agosto de 1911, p. 5; “La huelga de los estudiantes de Bellas Artes”, México, 12 de agosto de 1911, p. 5; “La huelga de Bellas



Los maestros Feliciano Peña y German Cueto (ambos al centro) en el Taller de Talla Directa de la Escuela de Pintura y Escultura, ca. 1943-1945. Foto: tomada de Raquel Tibol, *Feliciano Peña. De la honradez y el arraigo profesional*, México, Ediciones La Rana, Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, 1985, p. 32.

Artes”, México, 15 de agosto de 1911, p. 3); *El Imparcial* (“Se generalizó la huelga de estudiantes de Bellas Artes”, México, 29 de julio de 1911, pp. 1-8; “Dos juntas de los alumnos huelguistas insisten en que se cambie al director de Bellas Artes”, México, 31 de julio d 1911, p. 1; “El Señor Ministro de Instrucción y los alumnos de Bellas Artes”, México, 13 de agosto de 1911, p. 5; “El Señor Rivas Mercado y los huelguistas. La huelga de Bellas Artes”, México, 16 de agosto de 1911, p. 7); y *La Semana Ilustrada* (“La academia libre en vista de que se ha cerrado su escuela. Los alumnos de Bellas Artes trabajan al aire libre. Proceder de artistas”, México, 18 de agosto de 1911, p. 1).

era Alfonso [sic] Ramos Martínez. Finalmente, el 18 de agosto de 1911 se leía en la página 1 de *La Semana Ilustrada* el siguiente comentario:

Los alumnos de la Escuela de Bellas Artes se declararon en huelga porque —según se dice— no soportaban ya al señor arquitecto Rivas Mercado, sostenido tenazmente por el ministro respectivo. Como consecuencia de esta huelga fueron cerradas las puertas de ese establecimiento educativo y entonces los alumnos de él tuvieron la idea original y graciosa, que al mismo tiempo revela que rechazan la pereza, la idea decíamos, de establecer caballetes y demás útiles propios de pintores en el jardín de la Ciudadela y de allí trabajaban animosos y ufanos, bajo el sol, tomando por modelos a los transeúntes que lo permiten. A esta manera de laborar, los artistas en cuestión llaman Academia Libre. El hecho es gracioso y simpático y altamente significativo por la protesta que encierra.



Frida Kahlo supervisando los murales de la pulquería La Rosita en Coyoacán con una alumna de la Escuela de Pintura y Escultura, 1943. Foto tomada de *Frida maestra. Un reencuentro con los fridos*, op. cit., p. 33.



Primera generación de la Escuela de Pintura y Escultura, ca. 1943-1948. Foto: tomada de *Frida maestra. Un reencuentro con los fridos*, op. cit., p. 23.

Creí identificar aquí la conexión histórica entre la huelga de los estudiantes de Bellas Artes, cuyo paro se prolongó hasta abril de 1912 con el apoyo multitudinario de su población escolar (se hablaba de trescientos simpatizantes), y las escuelas al aire libre que Ramos Martínez abrió prácticamente desde 1913. De hecho, el conflicto estudiantil terminó formalmente hasta el mes de agosto de ese año, cuando el general Victoriano Huerta asumió la Presidencia de la República mediante un sangriento golpe de Estado. La primera medida que tomó el nuevo gobierno respecto al problema estudiantil fue nombrar a Ramos Martínez director de la Escuela de Bellas Artes, llamada ahora Academia Nacional de Bellas Artes.

Ramos, que ya había cautivado a las masas de estudiantes con una pintura impresionista que adoptó durante su estancia europea (1900-1910), que contrastaba

con el simbolismo modernista y el realismo español (a lo Zuloaga) que prevalecía entre los maestros de Bellas Artes, decidió apostarle a la “academia libre” que los jóvenes huelguistas habían improvisado en las calles y parques de la ciudad de México durante el paro estudiantil. Con ello entendía la necesidad urgente de darle un giro sustancial a la enseñanza de las artes en una época donde “todo lo sólido parecía desvanecerse en el aire”, pasando de un sistema empeñado en proporcionar información clásica a los estudiantes a otro que buscaba desarrollar sus habilidades creativas por medio de la experimentación artística.

Ramos ubicaba la experiencia más cercana a este nuevo enfoque en el *barbizon* francés de la primera mitad del siglo XIX, aunque comunas antiacadémicas de jóvenes pintores que creían más en lo que veían *au plain air* que en los salones oscuros y las galerías frías de las



Estudiantes de la Escuela de Pintura y Escultura pintando los muros de la pulquería La Rosita en Coyoacán bajo la supervisión de la maestra Frida Kahlo, 1943. . Foto: tomada de *Frida maestra. Un reencuentro con los fridos*, op. cit., p. 22.

academias de arte florecieron a lo largo de todo ese siglo. Desde los nazarenos alemanes, realistas franceses y prerrafaelistas ingleses hasta los impresionistas franceses y estadounidenses de fin de siglo. La lectura de Ramos concluía en la necesidad de asegurar la libre expresión de los estudiantes en el proceso de aprendizaje y en el trabajo creativo, condición *sine qua non* para la creación de un arte moderno nacional con “raíz popular” que Ramos vislumbró para México (aun antes de Vasconcelos).

Se trataba entonces de renovar no sólo la enseñanza del arte, sino el arte mismo, y esa sería la misión de la Escuela de Pintura al Aire Libre que abrió en la capital del país en el barrio de Santa Anita (ahora en la delegación Iztacalco), tan pronto ocupó el cargo de director de la centenaria academia. Se trataba de promover un arte libre de cánones clásicos y neoclásicos, donde el estudiante confiara más en sus ojos y en la intuición que en las máximas rotundas de los grandes maestros de la pintura. Al mismo tiempo se trataba de llevar el arte a los barrios pobres o periféricos de la ciudad capital con la esperanza de traducir la experiencia artística popular en una nueva estética de “lo mexicano”.

Confiado en que esta narrativa me facilitaría la investigación que planeaba para “La Esmeralda” de los tiempos posrevolucionarios, tuve el cuidado de transcribir en mi archivo cuanta nota periodística de la época argumentaba en esa dirección. Por ejemplo, la publicada en el *Mundo Ilustrado* del 23 de enero de 1914, casi tres años después del inicio del conflicto estudiantil y cinco meses después de que Ramos asumiera la dirección de Bellas Artes:

En Santa Anita se ha establecido una academia al aire libre para la pintura y este verdadero adelanto ha sido perfectamente acogido por los alumnos de la Academia de Bellas Artes, que han establecido lo que se llamara Academia de Santa Anita, ya que en tan ameno lugar es donde se reúnen los jóvenes artistas.

Además, precisa hacer arte nacional: es necesario que el pintor mexicano beba en las puras fuentes del país, sin imitaciones siempre perjudiciales, y sin dejarse llevar de modelos extranjeros, hay que elaborar ideales propios, que bien merece nuestro progreso que sin mezcla alguna de otro alguno, lo exhibamos con todos sus esplendores.

Nuestras fotografías representan algunos pintores y pintoras en los momentos de su labor. Cada día aumenta el número de los que van a la academia al aire libre y por tanto los grupos más pintorescos vemos desparramados por aquellos hermosos sitios de expansión y recreo. Cuando el tiempo mejore y las auras primaverales embellezcan aún más Santa Anita, seguramente que la concurrencia ha de ser mayor.<sup>6</sup>

Tenía, pues, un relato sostenido en los “antecedentes” revolucionarios de “La Esmeralda”. Partía del supuesto de que antes de convertirse en la Escuela de Pintura y Escultura del maestro Antonio Ruiz, la institución se había alimentado de las ideas progresistas y revolucionarias emanadas por los estudiantes huelguistas de Bellas Artes (1911-1913) y las escuelas de pintura al aire libre que Alfredo Ramos Martínez creó e impulsó desde los tiempos de Santa Anita (1913) y hasta mediados de la década de 1930. La conclusión se adivi-

<sup>6</sup> Xavier Moyssén, *La crítica de arte en México, 1896-1921*, t. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, p. 10.



Nombramiento como profesor "C" de enseñanzas vocacionales (Escuela de Pintura y Escultura) de la maestra Frida Kahlo, 1943.  
Foto: tomada de *Frida maestra. Un reencuentro con los fridos*, op.cit., p. 23.





Taller de talla directa de la Escuela de Pintura y Escultura, ca. 1943-1945. Foto: tomada de *Frida maestra. Un reencuentro con los fridos*, op. cit., p. 19.

naba extraordinaria: la moderna ENPEG podía presumir de haber sido la única escuela de arte sobreviviente de los tiempos revolucionarios. Su “programa”, “filosofía” o “esencia” se alimentaba, entonces, por la búsqueda de un arte nacional de raíces populares, basado en la libre expresión de sus estudiantes que adquirirían un oficio artístico para desarrollar, incrementar o perfeccionar al paso del tiempo. Dentro de este “legado histórico” cabía también la idea de una escuela libre y abierta a todos aquellos deseosos por experimentar con la creación artística, sin importar el género, la edad ni la circunstancia económica, política y social. Por si algo faltara, la institución podía apelar al hecho de ser, además, la única escuela de artes visuales del aparato cultural que encarna el Instituto Nacional de Bellas Artes. Es la escuela de artes oficial del Estado Mexicano; toda una maravilla, sin duda.

### 3. Los fantasmas de la historiografía

Tres años después de la convocatoria del maestro Eloy Tarcisio, presento aquí los resultados de mi investigación. Antes debo aclarar tres cosas. Una, que el libro-catálogo que la animaba nunca llegó a publicarse,<sup>7</sup> pese a que efectivamente se celebró en 2013 una exposición

<sup>7</sup> Aunque Eloy Tarcisio dejó prácticamente el libro en las planchas del impresor, los artículos que lo componían nunca pasaron por un proceso formal de dictamen, un acuerdo que él mismo convino para asegurar la calidad de los contenidos. Cuando la nueva dirección de la escuela entró en funciones en noviembre de 2013, se me consultó sobre la pertinencia de publicarlo tal y como había sido enviado al impresor. Sabedor de los numerosos errores de información y sintaxis que adolecían la mayoría de las colaboraciones que lo integraban, recomendé ampliamente no publicarlo hasta no dictaminarlos, situación que no pudo llevarse a cabo dada la premura para ejercer el presupuesto asignado para ello. Siempre me pareció irresponsable la manera en que Eloy Tarcisio trató de finiquitar este proyecto editorial en los umbrales de su gestión, de tal forma que es de agradecer que ese libro nunca saliera a la luz pública.



Clases con el maestro Benito Messeguer, ca. 1958. Foto: tomada de *Memoria de labores, 1954-1958*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, 1958, p. A-164.

conmemorativa de la ahora septuagenaria escuela en el Museo de Arte Moderno (MAM).<sup>8</sup> Dos, a lo largo de la investigación (2012-2013) los archivos que consulté, tanto el de la escuela como el de la Biblioteca de las Artes del Centro Nacional de las Artes (Cenart), ofrecían una parte fragmentada, desorganizada y mal cuidada de lo que debieron ser documentos originales de la época. Como este punto fue fundamental para el desarrollo de este trabajo, conviene precisarlo con cierta amplitud.

El archivo de “La Esmeralda” se resume a una caja de cartón de 50 x 36 x 25 cm, en cuya tapa se puede leer “Caja 8. Maestros. Registros de clases, 1952-1965” [sic] escrito con plumón. Está repleta de libretas de calificaciones de una cantidad nada despreciable de maestros que pasaron por la escuela en sus primeros veinte años de vida (1943-1965, aproximadamente). Contiene además la mayoría de los *kardex* de sus maestros fundadores, casi todos con fotografías (sólo faltan las de Agustín Lazo y José L. Ruiz Hernández).<sup>9</sup> Y también *kardex*

<sup>8</sup> *La Esmeralda. 70 años* reunió en las salas del MAM a 125 artistas que enseñaron o estudiaron en la institución, resumiendo al mismo tiempo una historia del arte moderno en México desde la perspectiva de una escuela pública de arte. Estuvo abierta al público del 3 de octubre de 2013 al 2 de febrero de 2014.

<sup>9</sup> Pero aparecen las de dos profesores que, por razones que aún desconozco, no gozan del mismo estatus de “fundadores” con el que se reconocen a sus colegas: Armando Valdez Peza, quien en 1943 impartió Dibujo del natural (formas de objetos), y Erasto Cortés Juárez, quien en el turno nocturno impartió Dibujo al natural.



Clases de dibujo de desnudo al natural con el maestro Raúl Anquiario, ca. 1958. Foto: *Memoria de labores, 1954-1958*, op. cit., p. A-164.

más sencillos (sin foto) de los profesores que impartieron clase en los años 1944-1945 y 1949-1955. Salvo pocas excepciones, todos estos documentos cuentan con el nombre del profesor, el de la asignatura, año en que la impartió y los nombres, asistencias y calificaciones de cada uno de los alumnos que la cursaron. A pesar de las evidentes lagunas y pérdidas de cursos impartidos en diferentes años, gracias a ellos podemos reconstruir parcialmente el “ambiente académico” que vivía la escuela en ese tiempo, como veremos más adelante.

Por lo que respecta al archivo de la Biblioteca de las Artes, las pocas cajas que recibí estaban desorganizadas y saqueadas, en tanto que los archivos del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap) no pude consultarlos pues se encontraban en plena reestructuración (2012) y sólo permitían el acceso a sus propios investigadores. Así, fuera de los “acervos” a los que he hecho mención, la memoria escolar y política-administrativa de la institución, es decir los programas de las asignaturas, la organización de los talleres, las exposiciones realizadas, las conferencias impartidas, los ingresos y egresos presupuestados, los planes de trabajo, las actividades de difusión cultural y extracurriculares, el posterior desarrollo de los egresados, y etcétera. parece haber naufragado cuando cambió su sede de la calle de San Fernando al Centro Nacional de las Artes (1995).



Grabado: la nueva disciplina en “La Esmeralda” a partir de 1955. Fotos: *Memoria de labores, 1954-1958, op. cit.*, pp. A-164 y A-165.



Clases de escultura en “La Esmeralda”, ca. 1958. Foto: *Memoria de labores, 1954-1958, op. cit.*, p. A-165.

Por si algo faltara, la bibliografía impresa sobre la escuela es en verdad pobre o escasa, normalmente su-peditada a monografías centradas en las escuelas al aire libre de los años en que Ramos Martínez fue director de la Escuela de Bellas Artes y posteriores, cuando empezaron a desaparecer por recortes presupuestales de nuevos gobiernos que ya no compartían las políticas educativas de la generación pionera (1920-1935).<sup>10</sup> Intuí entonces que la alegre narrativa épica que animaba mi investigación (resumida en los incisos anteriores) no correspondía plenamente con la *escuela real* (la del *presente*). O al menos no con su historia: la carencia de libros y/o autores evidencia un hueco imperdonable en la historiografía del arte moderno de México. Resulta que la parte mejor documentada de su historia

es su época de Escuela Libre de Escultura y Talla Directa (1927-1939), cuyo director, el escultor Guillermo Ruiz, competía en calidad de obra y relevancia artística con el pintor Antonio Ruiz *El Corcito*, ambos amigos de Diego Rivera quien solía “palomear” directores de escuelas y museos de arte.

Así, encontré la historia de “La Esmeralda” cargada del lado de la Escuela Libre de Escultura, y este mal augurio me confirmaba, en efecto, dos cosas: que su historia moderna estaba vinculada “accidentalmente” con su etapa revolucionaria, lo cual no necesariamente (y de ahí el mal augurio) establecía una línea de causa y efecto entre una y otra; dos, que la Escuela de Escultura de Guillermo Ruiz es una, y la de Antonio Ruiz otra. Dos historias diferentes que, aunque transitan por el mismo sendero, no se dialogan, acompañan ni se observan; caminan separadas una de otra, distantes, animadas cada una por sus propios soliloquios.

<sup>10</sup> Sobresalen en este rubro los textos de las maestras Laura González Matute (Cenidiap) y María Estela Duarte Sánchez (ver bibliografía). Gracias a ellas logré emprender esta investigación.



Carlos Alvarado Lang, director de “La Esmeralda” de 1955 a 1961, introdujo la enseñanza del grabado en los talleres de la escuela. Foto: tomada de *Memoria de labores, 1954-1958, op. cit., p. A-163*.

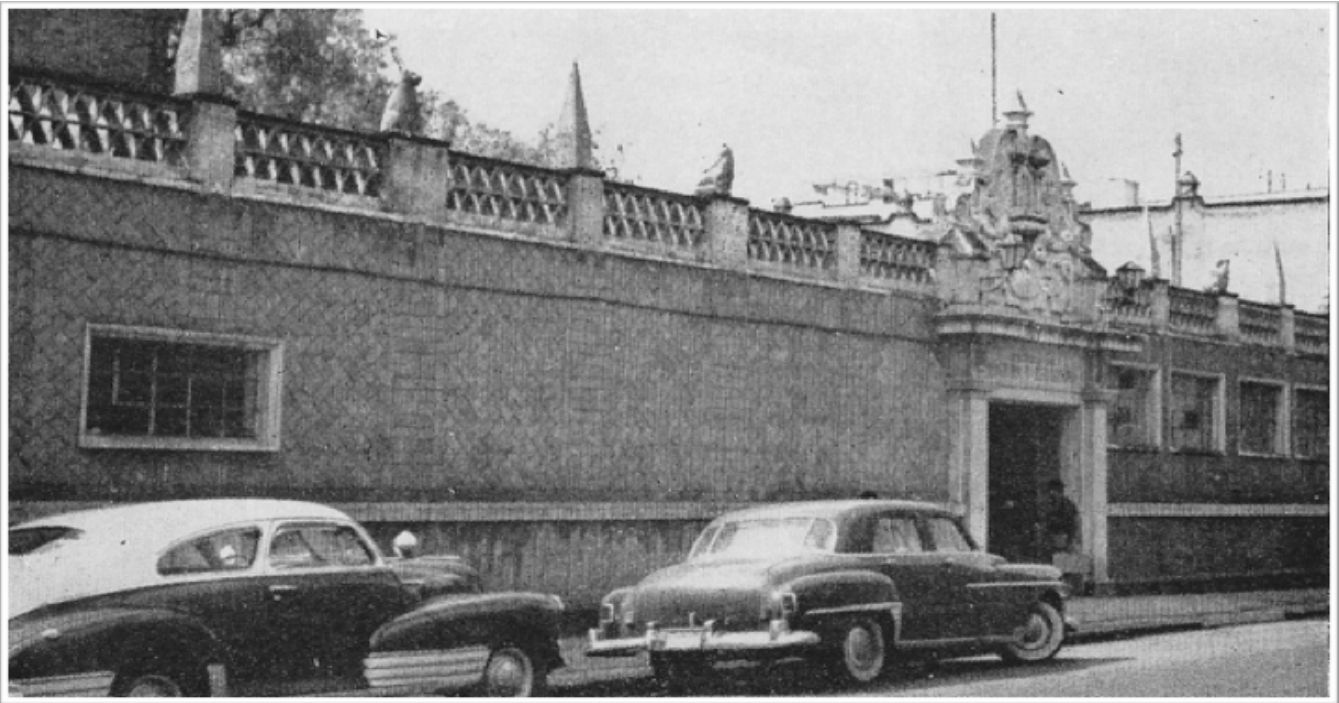
En esas dudas metodológicas me encontraba cuando llegó a mis manos un documento encontrado “por casualidad” entre decenas de fólderres en un archivero de la secretaría académica de la escuela. Fotocopia de un original mecanografiado, era una tesis de licenciatura sobre la historia de “La Esmeralda”. Fechado en 1990, el documento carecía de portada e información acerca de la institución universitaria que lo respaldaba, y el nombre del autor aparecía sólo al final: Gloria de la Rosa, cuya tesis *De la Escuela de Talla Directa a la creación de la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda*, de 80 páginas, le permitió obtener el título de licenciada en Historia del Arte por la Universidad Iberoamericana de la ciudad de México.

El texto de De la Rosa, como antes los de González Matute, resolvieron en parte los problemas de archivo,

pues se trata de un documento historiográfico bien escrito y mejor documentado sobre la transición entre la vieja escuela revolucionaria (Talla Directa) y la nueva posrevolucionaria (“La Esmeralda”): lejos de darse en la perspectiva de compartir y extender un proyecto revolucionario sobre la enseñanza de las artes o sobre el papel del arte en la sociedad, esta transición se resolvió entre bambalinas y antesalas del poder, entre tejes y manejes de la burocracia estatal en materia de cultura, entre las aspiraciones personales de sus directores, entre las relaciones de los mismos con las autoridades y los artistas de la época. Además, la autora tiene el mérito de haber consultado documentos de primera mano (hoy aparentemente perdidos), hurgados en los archivos de la propia escuela que resguardaba con gran celo el maestro Lorenzo Guerrero, director de la institución entre 1985 y 1991.

Más que narrativas épicas que explican (¿o justifican?) la evolución de las instituciones, lo importante del relato de Gloria de la Rosa es su “microhistoria” sobre el *mundo cotidiano* de un director de escuela pública, reconocido artista en la materia, que malgastaba inútilmente su tiempo pidiendo mejores presupuestos al aparato burocrático en turno para sufragar los gastos mínimos, que se “mordía las uñas” al final del semestre o del año fiscal para incrementar la nómina, pagar materiales, montar exposiciones o reparar baños. El texto acertaba al ubicar la historia de la institución en las cuitas de sus directores, en los márgenes de lo cotidiano donde suelen tomar decisiones, tejer estrategias de dirección administrativa, de filosofía educativa o de política académica. Descubrí, por ejemplo, que salvo la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, todas las escuelas libres y/o populares de arte que se fundaron en la etapa del así llamado *Renacimiento mexicano* (1920-1928) desaparecieron. Sus fechas de defunción van de 1930 a 1935, años en que la economía nacional sufrió con mayor intensidad los impactos directos de la gran depresión financiera de 1929. Entonces, ¿por qué no desapareció la escuela de Guillermo Ruiz? O bien: ¿qué le permitió sobrevivir al sexenio del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940)?

Finalmente, la tercera cuestión que deseo aclarar: la idea de una narrativa abstracta y desarrollista que guiaba mi relato sobre los primeros trece años de la historia moderna de “La Esmeralda” estaba condenada al fracaso desde un principio. Trataba en todo caso de suplir la carencia de fuentes documentales directas, es-



“La Esmeralda”, ca. 1958. Fuente: *Memoria de labores, 1954-1958, op. cit.*, p. A-162.

pecialmente escritas, mientras exploraba y recolectaba otras indirectas tales como biografías de pintores, memorias de galeristas, catálogos de exposiciones, informes de labores y crónicas periodísticas. En una célebre alocución, el maestro Edmundo O’Gorman<sup>11</sup> ya nos había advertido sobre la importancia de ignorar a los tres fantasmas de la historiografía, auténticas tentaciones metafísicas que suelen aturdirnos a la hora de escribir un relato de historia: uno, guiarlo por una idea de *causalidad* (el evento “b” se explica por el evento “a”); dos, explicarlo a partir de una *esencia* etérea, ahistórica, más simbólica que real (“La Esmeralda a través de los años, los sexenios, sus maestros y alumnos, 1911-2015”); y tres, empantanarlo por una absoluta *desconfianza en la imaginación*, especialmente cuando los datos con que contamos no son suficientes ni concluyentes.

Lo que gané en este ejercicio fue recuperar la historia del margen. Las grandes narrativas están bien para las historias de bronce, pero no para la historia del día a día. La Escuela Libre de Escultura y Talla Directa había sobrevivido a la “limpieza revolucionaria” que em-

prendieron los gobiernos federales a partir del general Lázaro Cárdenas, gracias precisamente a la relación de amistad que había entre quien fue gobernador del estado de Michoacán (1928-1932) y Presidente de la República (1934-1940), y el inmutable e inmovible director de la Escuela (ambos michoacanos). Gracias a esta amistad, la Escuela Libre de Escultura tuvo comisiones importantes tanto de ese gobierno estatal como del federal.<sup>12</sup> Fue convertida, así, en una escuela de utilidad pública aunque al servicio de los gustos o prioridades del presidente de la República (primero) y de su director (después). De la Rosa nos describe los vericuetos a los que acudió el director *Corcito* para recuperar el horno de fundición de la vieja Escuela de Escultura, en control de Guillermo Ruiz, quien lo suponía de su propiedad.

El lado positivo de esta historia es que gracias a esta relación de amistad entre Lázaro Cárdenas y Guillermo Ruiz, la revolucionaria Escuela Libre de Escultura y Talla Directa pudo *reencarnar* en la Escuela de Pintura

<sup>11</sup> Edmundo O’Gorman, “Fantasmas en la narrativa historiográfica”, en *El arte o de la monstruosidad y otros escritos*, México, Joaquín Mortiz, Planeta, 1991/2002, pp. 9-19.

<sup>12</sup> Destaca aquí sin duda la escultura monumental en cantera de José María Morelos en Janitzio (1933-1940), de cuarenta metros de altura (la segunda más alta del país) y decorada en su interior con 56 paneles pintados por Ramón Alva de la Canal. En su diseño y construcción participó también el escultor Juan Cruz Reyes, maestro de la Escuela Libre de Escultura



Taller de litografía en “La Esmeralda”, ca. 1958. Foto: *Memoria de labores, 1954-1958*, p. A-165.

y Escultura de *El Corcito*, heraldo de la Escuela Mexicana de Pintura y prolegómeno directo de la actual ENPEG “La Esmeralda”. En lo que sigue expongo los resultados alcanzados. Quedará para el lector hacer las ligas pertinentes entre los diferentes *orígenes* o *fundaciones* y *refundaciones* de la escuela. De lograrlo habré alcanzado el propósito primordial de este trabajo: iniciar un debate por escrito sobre el papel de la escuela en la historia del arte moderno mexicano.

#### 4. Antonio Ruiz, Guillermo Ruiz

La primera etapa de lo que aquí he llamado “historia moderna” de “La Esmeralda” corresponde al intenso periodo de 1942 a 1955 del maestro Antonio Ruiz Vázquez del Mercado (1892-1964), su primer director, y coincide con la última década hegemónica de la Escuela Mexicana de Pintura. De hecho, el lector hallará aquí algunas cuestiones historiográficas que encontré al abordar el tema, como la famosa fecha del “santoral institucional” que algunos ubican en 1942 porque el 17 de julio de ese año Antonio Ruiz tomó posesión del cargo.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Cfr. Gloria de la Rosa, *De la Escuela de Talla Directa a la creación de la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda*, tesis de licenciatura, México, ENPEG “La Esmeralda”, 1990, p. 17 nota 27, y Laura González Matute, “La Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, su fundación”, en *Seis décadas de La Esmeralda, 1943-2003* (catálogo), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de las Artes, pp. 18-21.



Clases de dibujo en “La Esmeralda”, ca. 1958. Foto: *Memoria de labores, 1954-1958*, p. A-164.

Los materiales disponibles de esta etapa decisiva de la institución sugieren que el maestro Antonio Ruiz, también conocido como *Corzo* o *Corcito* por su parecido con un torero de origen español,<sup>14</sup> tardó casi un año en reestructurar la escuela, heredera inmediata de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa fundada en 1927 por el escultor Guillermo Ruiz (1886-1965), y denominada a partir de 1939 Escuela de Artes Plásticas o Escuela Central de Artes Plásticas para Trabajadores. No fue sino hasta el 31 de mayo de 1943 cuando recibió oficialmente el nombre de Escuela de Pintura y Escultura, conforme al oficio 58 023 que la Dirección General de Administración envió a la Dirección de Educación Estética (ambas pertenecientes a la Secretaría de Educación Pública). De ese año también data un programa de estudios impreso por la misma Dirección de Educación Estética.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> En verdad el supuesto parecido es con el matador *Corcito*, un retrato de cuerpo entero que el pintor español Ignacio Zuloaga (1870-1945) realizó en 1909 de un torero homónimo, expuesto en la ciudad de México en 1910 en la exposición de arte español que conmemoraba al primer centenario de la independencia nacional. Este cuadro quedó registrado en una fotografía incluida en la página 246 de la crónica oficial que se hizo de las fiestas del primer centenario, y fue publicado en 1911.

<sup>15</sup> Según Gloria de la Rosa (*op. cit.*, pp. 15 y 16), Antonio Ruiz propuso el cambio de nombre para evitar la confusión que había entre la Escuela Central de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (heredera de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la época liberal), la Jefatura de Artes Plásticas de



Clases de pintura en “La Esmeralda”, ca. 1958. Foto: *Memoria de labores, 1954-1958, op. cit., p. A-162.*

Resuelta esta cuestión, el origen institucional quedó trasladado con la escuela precedente del maestro Guillermo Ruiz, fundada al calor de las escuelas de pintura al aire libre que marcaron época en la enseñanza de las artes entre 1920 y 1937,<sup>16</sup> como ya hemos dicho. Queda claro, entonces, que la creación de “La Esmeralda” fue el resultado de un largo proceso político y educativo que escapó a los diversos membretes burocráticos con los que ha sido varias veces bautizada.<sup>17</sup> En fin, lo que ahora conocemos como Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” es la única sobreviviente de las instituciones de enseñanza artística que se fundaron durante los tiempos revolucionarios,

la SEP y la suya con el mismo nombre: “El rimbombante nombre de Escuela Central de Artes Plásticas para Trabajadores se contraía al de Escuela de Artes Plásticas, con la consiguiente confusión entre esta institución, la homónima perteneciente a la UNAM y la jefatura de artes plásticas de la Secretaría de Educación Pública. Según el nuevo director, el afán de evitar tal confusión fue una de las principales razones por las que se decidió a cambiar el nombre del plantel por el de Escuela de Pintura y Escultura”.

<sup>16</sup> Laura González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1987*; Laura González Matute, *Las Escuelas de Pintura al Aire Libre-Tlalpan* (catálogo de la exposición del mismo nombre celebrada del 24 de marzo al 29 de mayo de 2010), México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>17</sup> No deja de ser curioso que pese a las diferentes denominaciones oficiales con las que ha sido nombrada, el público afín continúa reconociéndola como “La Esmeralda”, designación que empezó a usarse desde que fue ubicada, probablemente en 1938, en la calle que llevó precisamente ese nombre (Centro Histórico de la ciudad de México).

originadas prácticamente desde el estallido de la Revolución mexicana. Tiene, pues, un origen formal en 1943, es decir *institucional*, y otro *conceptual* y *pedagógico* en 1927 que propuso una filosofía educativa completamente novedosa en la enseñanza de las artes.<sup>18</sup>

## 5. Pintura al aire libre

El tema de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa me llevó a una época intensa de propuestas educativas en la materia, que permite entender lo que en su momento se llamó el *Renacimiento mexicano* (véase nota 2). Encontramos por los menos dos eventos relacionados que pueden explicar, con cierta solvencia, la irrupción de las escuelas libres de pintura: uno, la huelga que los estudiantes de pintura estallaron en la Escuela Nacional de Bellas Artes el 28 de julio de 1911, y que concluyó con la dimisión de su entonces director el arquitecto e ingeniero Antonio Rivas Mercado (1853-1927) en abril de 1912, y dos, la fundación de la primera Escuela



Clases de pintura en “La Esmeralda”, ca. 1958. Foto: *Memoria de labores, 1954-1958, op. cit., p. A-162.*

<sup>18</sup> Marcada por un espíritu netamente práctico, intuitivo y anti-académico, o más bien anti-ENBA, cuya decadencia y parálisis eran evidentes desde la última década del siglo XIX. Por ejemplo, en un artículo publicado en *Revista Forma*, Salvador Novo resumió de la siguiente manera los principios básicos que animaron a estas escuelas precursoras: “Para ingresar en una escuela de pintura no es necesario requisito alguno. Se trabaja en ellas mañana y tarde. Ninguna norma constriñe a los alumnos. Se les proporciona un lugar desde el cual pintar, y se les dan los útiles indispensables. La intervención del maestro se reduce a vigilar su realización, a no dejar nunca al alumno desviarse de sí mismo, por ninguna influencia pictórica extraña. Ni siquiera, por supuesto, ven los alumnos pintar al maestro sus cuadros”. Laura González Matute, *Las Escuelas de Pintura al Aire Libre-Tlalpan, op. cit., p. 35.*



de Pintura al Aire Libre que el maestro Alfredo Ramos Martínez (1871-1946) abrió como una extensión renovada de la vieja academia en el pueblo de Santa Anita, Iztapalapa, el 27 de octubre de 1913.<sup>19</sup>

Ese primer experimento que duró menos de un año, abrió las puertas a la utopía en el panorama educativo mexicano. En cierta medida encontramos bosquejado aquí un *tercer origen* que antecede al *institucional* y al *conceptual*: se trata de una raíz *simbólica* que hace referencia a un acto de *ruptura* contra una tradición establecida. Esta confrontación es la huelga estudiantil motivada, al principio, por demandas escolares tan comunes como pertinentes: no a los métodos de enseñanza obsoletos o poco prácticos, actualizar los programas de estudio y enfocarse a un arte del tiempo presente (véase inciso 2).

La respuesta lenta y autoritaria de la inamovible academia motivó que los estudiantes huelguistas engendraran una escuela alternativa libre en dos sentidos: libre de las limitaciones pedagógicas propias de la docencia tradicional en el salón de clases, y libre para experimentar nuevas propuestas de enseñanza. En consecuencia, durante la huelga los estudiantes instalaron sus caballetes y materiales de trabajo en plena vía pública, en quioscos y parques cercanos a la escuela. Precisamente de esa actitud rebelde, o si se quiere *vanguardista* (de ruptura), se alimentó primero el proyecto de Santa Anita y después



Clases de pintura en “La Esmeralda”, ca. 1958. Foto: *Memoria de labores, 1954-1958, op. cit.*, p. A-163.

las escuelas de pintura al aire libre, los centros populares de pintura y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa que florecieron en la década de 1920.

## 6. 1943, el origen institucional: la influencia de la Escuela Mexicana de Pintura

Aunque lamentablemente inédita, en una monografía importante que enriquece la dispersa historiografía de “La Esmeralda” (1943-2013), Gloria de la Rosa cita, de una historiadora experta en el tema de la educación socialista del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), una frase que enmarca con admirable elocuencia el dramático periodo de su vida institucional ubicado entre la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa (ELETD), fundada por Guillermo Ruiz en 1927, y la Escuela de Pintura y Escultura (EPE), encabezada por el pintor Antonio Ruiz entre 1942 y 1955 y, posteriormente, por el grabador y exdirector de la ENBA Carlos Alvarado Lang entre 1955 y 1961: “En México, como probablemente en la mayoría de los países, los derroteros de la enseñanza los deciden los políticos —desoyéndose a pedagogos y profesionistas— porque es un instrumento suyo para mantenerse en el poder y legitimar su posición”.

Ahora bien, en el caso de “La Esmeralda” su devenir como institución educativa no sólo ha estado influida por las decisiones políticas que ciertos órganos de poder (unipersonales o colectivos) toman respecto a su funcionamiento, conforme a un organigrama o plan ge-



Kárdex de cátedra de María Izquierdo Gutiérrez, 1943. Archivo de La Esmeralda.

<sup>19</sup> Conforme a los argumentos que él mismo redactó: “Está en el deseo de la Dirección de la Academia que sus estudiantes de pintura trabajen con modelos y en contacto directo con la naturaleza, en lugares donde los efectos del follaje y de la perspectiva resultan verdaderos respecto al carácter de nuestra patria”. Jean Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*, Austin, University of Texas Press, 1962, p. 160 (la traducción es mía).



KárDEX de cátedra de Diego Rivera, 1943. Archivo de La Esmeralda.

neral, sino también por las decisiones y puntos de vista de sus respectivos directores. Esta relación entre la institución y los factores humanos (provenientes de la dirección, la docencia e investigación, del sector estudiantil, del proceso evaluativo o administrativo, etc.) es la que imprime el sello generacional que marca o distingue los tiempos históricos no sólo de la escuela sino del contexto cultural en el que sus autores participan.

Por ejemplo, se ha dicho hasta el cansancio que “La Esmeralda” inició su vida institucional en 1943, cuando su entonces director Antonio Ruiz logró cambiar la denominación anterior a una más cercana a las circunstancias reales, es decir, de la Escuela Central de Artes Plásticas para Trabajadores de los últimos años de Guillermo Ruiz, al de Escuela de Pintura y Escultura. Con ello se quiso poner de relieve, también, que la “nueva” escuela participó del *tiempo mexicano* que impregnaba al arte de la época, y que los historiadores ubican en la hegemonía que la Escuela Mexicana tuvo en el ámbito de las artes plásticas, prácticamente desde los frescos de San Ildefonso (1921).<sup>20</sup>

Desde ese punto de vista, “La Esmeralda” de Antonio Ruiz coincide con la última década en que la estética nacionalista y popular de la Escuela Mexicana dominó la escena toda del arte nacional. Lo anterior ayuda a explicarnos la enorme calidad de la planta docente con que la

<sup>20</sup> No está por demás que el lector revise los años precedentes al arranque de lo que aquí hemos llamado Escuela Mexicana de Pintura. El texto de Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, resulta aquí muy oportuno, pese al tono crítico que le merecen las iniciativas que Ramos Martínez emprende tan pronto es nombrado director de la ENBA en 1920.

EPE abrió sus puertas al público: de los 23 maestros enlistados en el programa inaugural,<sup>21</sup> al menos 16 participaron activamente en la estética de la Escuela Mexicana, ya para entonces el gusto “oficial” de la época.<sup>22</sup> Así, pintores exitosos de la “nueva generación” como Federico Cantú (1907-1989), Jesús Guerrero Galván (1910-1973) y Feliciano Peña (1915-1982) compartían temas, talleres y alumnos con colegas ya consagrados o reconocidos como María Izquierdo (1902-1955), Agustín Lazo (1898-1971), Frida Kahlo (1907-1954), Diego Rivera (1886-1957) y Antonio Ruiz (1895-1964). Además había estilos “encontrados” dentro de esta tendencia, como el primitivista-simbolista de Manuel Rodríguez Lozano (1896-1971) o el neofigurativista de Carlos Orozco Romero (1896-1984), uno de los maestros más populares de la época.

Destacan en esa línea también los escultores Juan Cruz Reyes (1914-1991) y Francisco Zúñiga (1912-1998), que venían de la escuela de Guillermo Ruiz, así

<sup>21</sup> Cfr. Escuela de Pintura y Escultura, *Plan de estudios y programa*, México, Secretaría de Educación Pública, Dirección General de Educación Estética, 1943, p. 15.

<sup>22</sup> Este “gusto oficial” puede ser constatado con la lista de artistas plásticos considerados modernos que representaron a México en la gran exposición *Veinte siglos de arte mexicano* (catálogo, pp. 141-189), organizada por el gobierno mexicano en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1940. Planeada como una magna muestra de la cultura mexicana “a través de los siglos”, es decir, en torno a una historia de bronce cuya modernidad es representada por el tiempo revolucionario, fue la primera en su género que incluyó la pintura contemporánea en el contexto de una historia nacional remontada a los tiempos prehispánicos. Así, en la sección dedicada al arte moderno, la selección de Miguel Covarrubias (que curó la muestra) constata el enorme peso que para la época tenía ya la Escuela Mexicana y, al mismo tiempo, confirma la importancia y la calidad de las personalidades que pronto pasarían a formar parte del plantel docente de “La Esmeralda”. Ahí están el infaltable Diego Rivera, el entonces flamante director de la ENBA Manuel Rodríguez Lozano, Frida y María Izquierdo, Carlos Orozco Romero, Agustín Lazo, Gabriel Fernández Ledesma y Mardonio Magaña (que habían sido profesores de la ELETD), Alfredo Zalce, Antonio Ruiz, José Chávez Morado, Raúl Anguiano, Luis Ortiz-Monasterio, Carlos Alvarado Lang, Federico Cantú, Jesús Guerrero Galván, Isidoro Ocampo, Pablo O’Higgins, Feliciano Peña y, por supuesto, Guillermo Ruiz. De hecho, desde 1929 Anita Brenner ya había destacado a algunos de ellos en *Idols Behind Altars*, como Diego Rivera, Manuel Rodríguez Lozano, Agustín Lazo, Gabriel Fernández Ledesma y Carlos Orozco Romero. Igualmente Frances Toor, quien incluyó en *Mexican Modern Artists* (1937) a un núcleo importante de representantes de la Escuela Mexicana y que, o trabajaban en la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa, o después lo harían en la Escuela de Pintura y Escultura del *Corcito*: Federico Cantú, José Chávez Morado, Gabriel Fernández Ledesma, Jesús Guerrero Galván, María Izquierdo, Pablo O’Higgins, Fermín Revueltas, Diego Rivera, Antonio Ruiz y Alfredo Zalce.



Kárdex de cátedra de Manuel Rodríguez Lozano, 1943. Archivo de La Esmeralda.

como Luis Ortiz Monasterio (1906-1990), Fidencio Castillo (1907-1993) y José L. Ruiz Hernández (1903-1984), todos exponentes máximos de la Escuela Mexicana de Escultura que nació, precisamente, en los talleres de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa y de la Escuela de Pintura y Escultura indistintamente.<sup>23</sup> Digno de subrayar es la presencia de tres maestros extranjeros que testimoniaron una época en la que el país fue visto como un oasis artístico alternativo donde refugiarse de las guerras que azotaban a Europa (la civil española de 1936-1939 y la segunda mundial de 1939-1945). Son los casos de Esteban Francés (1913-1976), pintor catalán de orientación surrealista (y después escenógrafo), Benjamin Péret (1899-1959), excelso poeta francés que vivió las glorias del dadaísmo europeo y que llegaron al país detrás de los pasos de Remedios Varo (1908-1983). Péret dio clases de francés en la escuela de *El Corcito*,<sup>24</sup> mientras que Esteban Francés de dibujo al natural (de “plantas y animales”, según se lee en su kardex). El trío se completa con el colombiano y escultor Rómulo Rozo (1899-1964), maestro de talla en madera quien dejó obra importante en Mérida, Yucatán.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Cfr. Xavier Noguez *et al.*, *La figura en la escultura mexicana*, México, Bancreser, 1986; María Estela Duarte Sánchez, *Luis Ortiz Monasterio (1906-1990). Del perfil nacionalista al concepto universal*, México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011.

<sup>24</sup> Cfr. Lourdes Andrade, *Siete inmigrantes del surrealismo*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación y Documentación de Artes Plásticas, 2003.

<sup>25</sup> En las memorias que Octavio Paz (*Los privilegios de la vista*, t. III, en México en la obra de Octavio Paz, México, Fondo de Cultura Económica, 1987) escribe sobre esta época, sostiene que el



Clases de escultura en La Esmeralda, ca. 1958. Foto: *Memoria de labores, 1954-1958*, op. cit., p. A-165.

El resultado fue la constitución de una escuela de arte modelo, donde los alumnos eran guiados por figuras importantes y actualizadas de la pintura y escultura nacionalista de la época. Afortunadamente contamos con testimonios presenciales, como el de Inés Amor quien describe el ambiente de sus primeros años, cuando Pedro Coronel (1923-1985) hacía escultura y el adolescente Arturo Estrada (1925) vacilaba en estudiar pintura en sus talleres:

Al decir Coronel, me gustaría recordar aquellos primeros años de La Esmeralda, cuando Pedro Coronel empezó a trabajar escultura... La escuela se había fundado poco antes; su director, por mucho tiempo, fue el *Corzo* o *Corcito*, Antonio Ruiz. Tanto la apariencia externa de la escuela como sus normas internas estaban

contacto con ciertos intelectuales y artistas exiliados como Péret influyeron en la visión que tenía del arte de la época, iniciando ahí su posterior alejamiento de la Escuela Mexicana: “En 1937 estuve en España y vislumbré los museos de París y Nueva York. A mi regreso, comenzaron a cambiar mis ideas políticas y estéticas. Contribuyó a ese cambio la amistad con varios poetas y escritores españoles que, huyendo de la guerra y la dictadura de Franco, se habían instalado en México. Después, un encuentro que me afectó profundamente: llegaron a nuestro país el poeta surrealista Benjamin Péret, el peruano César Moro, el escritor revolucionario Víctor Serge, Jean Malaquais y otros. Trabé amistad con ellos, abrí los ojos y vi con extrañeza el mundo que me rodeaba: era el mismo y era otro. Mi admiración por los muralistas se transformó primero en impaciencia y, después, en reprobación”.

encaminadas a relacionar la enseñanza del arte con lo típicamente mexicano. El patio era de piedra, las paredes de cal blanca o azul, preciosas. Todo tenía su chiste. Hubo maestros excelentes, como Lazo, Rodríguez Lozano, Ruiz, los Coronel, creo que incluso Diego y también Frida, aparte de Francisco Zúñiga. En mi concepto, las escuelas de arte así constituidas son las que realmente funcionan. Tipo de enseñanza muy libre, relación maestro-artista en un plan amigable, comparable a los talleres del Renacimiento. Los muchachos tenían en verdad que aprender a dibujar, conocer las técnicas diferentes y a la vez eran absolutamente libres para escoger el camino que más embonara con su manera de pensar... Las nuevas generaciones de pintores importantes surgieron de ahí.<sup>26</sup>

En contraste, las imágenes de Arturo Estrada son las de un joven provinciano de 15 o 17 años de edad que se acerca a una escuela en condiciones lamentables, pero en la que intuye que puede estudiar arte. Su primera impresión debió haber sido de sorpresa, pues dice recordarla:

con un letrero cayéndose ahí, que decía “Escuela de Pintura y Escultura” [sic]... No había más... Bueno, adentro había muchas piedras, había unas gentes dibujando y otras picando piedra. Entonces, como que no... no parecía escuela, simple y sencillamente... Ya luego entramos y había un saloncito que hacía las veces de secretaría y dirección. Ahí estaba un empleado y el... bueno, dos empleados había. ¡Ya! Nos dimos cuenta, entramos... Pero sí había muchos jóvenes, unos dibujaban y pintaban acuarela aquí en el patiecito. Los señores picaban piedra haciendo escultura. Pues como que había algo que me llamó la atención y me sentí a gusto. Entonces yo traía unos dibujos para ver mi capacidad. Pues en aquella época como (que) no había mucho saltito; luego, luego me pusieron a dibujar y ya, me dijeron que era muy fácil, que no había cuidado, me dieron un papel y ya me quedé...<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2005, p. 159.

<sup>27</sup> Gloria de la Rosa, *op. cit.*, pp. 13 y ss.



Kárdex de cátedra de Benjamin Péret Rabreau, 1943. Archivo de La Esmeralda.

Por su parte, el relato de Guillermo Monroy (1924), uno de los históricos “fridos”, enfatiza el carácter social que tenía la escuela, abierta a los vecinos y trabajadores del entorno barrial:

Fui un jovencito que trabajaba en una fábrica. Un amigo, Ángel San Román, me dijo que había una escuela de pintura [era la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda en la calle del mismo nombre]; todos éramos obreritos en el barrio, el que no vendía tamales o estaba de chalán en alguna peluquería, trabajaba en algo. Ángel nos dijo que frente a la escuela Belisario había una escuela de arte en donde llegaban unas muchachas muy guapas, modelos que se desnudaban para que las dibujaran. Nos inscribimos cerca de dieciocho amigos, estábamos emocionados, éramos compañeros de barrio. Yo copiaba los cómics, fotografías y almanaques de Año Nuevo. Me encantó saber que había una escuela de artes sin saber qué era eso. Vimos lo que queríamos ver gracias a un maestro que nos recibía a todos, Everardo Ramírez; él nos metió a ver a las modelos desnudas. Nos sorprendió a todos con eso, nos sentíamos intrusos en la clase, porque casi nadie sabía dibujar; ahí comencaron mis estudios de artes visuales. Me inscribí como alumno formal, me dieron una beca de treinta pesos al mes y abandoné el trabajo para estar cinco años en los estudios; me tocó la suerte de trabajar con Antonio Ruiz, gran pintor y maestro del Politécnico. Gracias a él llegaron a La Esmeralda artistas de renombre como Frida Khalo, Diego Rivera, Agustín Lazo, Manuel Rodríguez Lozano, María Izquierdo y Jesús Guerrero Galván, entre otros, pero antes que ellos ya daban clases Raúl An-

guiano, Feliciano Peña, Francisco Zúñiga, Juan Cruz, el doctor Dublán y Salvador Toscano; el maestro López Vázquez nos dio clases de dibujo constructivo y era al mismo tiempo maestro en la Academia de San Carlos. Entre los maestros de reciente ingreso estaba Armando Valdez Peza, quien fuera modisto de la actriz María Félix, y nos daba clases de dibujo. Un maestro que nos daba francés, Benjamín Péret, formaba parte del grupo de los surrealistas y fue el segundo de a bordo de André Breton. Él llegó exiliado a México durante la segunda Guerra Mundial. El maestro escultor colombiano Rómulo Rozzo [sic] también nos dio clases de escultura en la misma escuela.<sup>28</sup>

Así, durante los trece años que Antonio Ruiz se mantuvo al frente de la institución, ésta logró constituirse en una verdadera alternativa respecto al enorme legado y prestigio que representaban las diversas sucesoras de la antigua Academia Real de San Carlos de Nueva España (fundada por Carlos III en 1783). En los años que nos ocupan (1920-1955), esta tradición estuvo representada sucesivamente por la Escuela Nacional de Bellas Artes, la Academia Nacional de Bellas Artes, la Escuela Central de Artes Plásticas y la Escuela Nacional de Artes Plásticas (hoy Facultad de Artes y Diseño).

La siguiente es una lista de algunos de los artistas reconocidos que fueron docentes durante las direcciones de Antonio Ruiz (1943-1955) y Carlos Alvarado Lang (1955-1961). Se proporcionan las materias o talleres que impartían para resaltar la importancia que tenían las disciplinas “clásicas” de la Escuela Mexicana: pintura (incluido muralismo), escultura, dibujo y grabado:<sup>29</sup>

1. Diego Rivera (1886-1957): pintura, muralismo; activo en 1943 (conforme a los *kardex* del archivo de “La Esmeralda”)\*
2. Antonio Ruiz (1892-1964): pintura, dibujo; director en 1943-1955\*

3. Germán Cueto (1893-1995): modelado en pasta, escultura en barro y cartón, dibujo de figura humana vestida, modelado en barro, escultura experimental; 1943-1944, 1951, 1953-1954\*
4. Carlos Orozco Romero (1896-1984): dibujo del natural (con modelo desnudo, de forma vestida), pintura, dibujo; 1943-1945, 1949, 1952-1955\*
5. Manuel Rodríguez Lozano (1896-1971): pintura al óleo; 1943-1945, 1949, 1954\*
6. Agustín Lazo (1898-1971): pintura al óleo; 1943-1945, 1949-1954\*
7. Benjamín Péret (1899-1959): francés; 1943-1945\*
8. Santos Balmori (1899-1992): composición, dibujo de formas simples; 1953-1955, 1958, 1964
9. Rómulo Rozo (1899-1964): talla en madera; 1943-1944\*/\*\*
10. Enrique Assad Lara (¿-?): acuarela; 1943-1945, 1949-1953\*/\*\*
11. María Izquierdo (1902-1955): acuarela, pintura; 1943-1944\*
12. José L. Ruiz Hernández (1903-1984): talla en madera, talla en piedra; 1943-1945, 1949-1950, 1953-1954\*
13. Pablo O’Higgins (1904-1983): fresco, pintura mural; 1951-1956, 1959, 1964
14. Carlos Alvarado Lang (1905-1961): grabado; 1954, director 1955-1961
15. Luis Ortiz Monasterio (1906-1990): escultura, talla en piedra; 1943-1945, 1952-1955\*
16. Frida Kahlo (1907-1954): pintura, muralismo; 1943-1945\*
17. Federico Cantú (1907-1989): dibujo de formas y objetos, pintura, fresco; 1943-1945, 1949-1950, 1954\*
18. Fidencio Castillo (1907-1993): modelado en barro, laboratorio de escultura, taller de moldaje; 1943, 1950-1953\*/\*\*
19. Alfredo Zalce (1908-2003): dibujo de formas de objetos; 1944
20. José Chávez Morado (1909-2002): dibujo de desnudo; 1949\*\*
21. Jesús Guerrero Galván (1910-1973): dibujo al natural (con modelo vestido, de forma desnuda); 1943-1945, 1949-1950, 1954\*
22. Isidoro Ocampo (1910-1986): grabado profesional, grabado en metal, dibujo de formas simples; 1950-1951, 1954-1955, 1958-1959, 1961, 1965\*\*

<sup>28</sup> Ricardo Venegas, “Germinar de la mirada. Entrevista con Guillermo Monroy”, *La Jornada Semanal*, núm. 863, México, 18 de septiembre de 2011, en: <http://www.jornada.unam.mx/2011/09/18/sem-ricardo.html>.

<sup>29</sup> Según la *Memoria de labores 1954-1958* del INBA-SEP, 1958, pp. 153 y 154, la enseñanza del grabado se instituyó en “La Esmeralda” a partir de 1955. Ahí mismo se dice también que el maestro Carlos Alvarado Lang asumió su dirección el 25 de febrero de año, con una planta docente de 28 profesores de taller y 20 maestros de “asignatura académica”.

23. Francisco Zúñiga (1912-1998): terracota, modelado en barro, escultura; 1943-1945, 1949-1950, 1953-1954\* / \*\*
  24. Salvador Toscano (1912-1949): historia del arte (precortesiano); 1943\*
  25. Esteban Francés (1913-1976): dibujo al natural de plantas y animales, de formas de objetos; 1943-1945\*
  26. Juan Cruz Reyes (1914-1991): modelado en barro, escultura; 1943-1945, 1949, 1952-1955\* / \*\*
  27. Milagros Miró Flores (1914-¿?): filosofía del arte; 1949
  28. Feliciano Peña (1915-1982): dibujo y pintura de paisaje, pintura; 1943-1945, 1949, 1952-1955
  29. Raúl Anguiano (1915-2006): dibujo al desnudo; 1950-1955, 1958\*\*
  30. Fernando Castro Pacheco (1918-2013): pintura, dibujo al desnudo; 1951-1953, 1955, 1959, director 1961-1972
  31. Juan Soriano (1920-2006): dibujo de plantas y animales, dibujo al natural, taller libre de pintura y dibujo, dibujo de formas simples; 1950, 1953, 1956
  32. Nicolás Moreno (1923-2012), pintura, dibujo, grabado, taller de artes plásticas; 1955-1963
- \* Maestro fundador, conforme al primer programa de estudios (1943)
  - \*\* Empezó trabajando en los talleres de la ELETD (1927-1942)

Uno podría pensar que con tales maestros la permanencia de la Escuela Mexicana estaba asegurada por varias generaciones, por lo menos en la escuela pública de arte que promovían los gobiernos posrevolucionarios a través del aparato cultural (Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Bellas Artes). En respaldo a lo anterior se podría incluso argumentar la orientación nacionalista y popular que distinguía a su primer director, tanto en la gestión de la escuela como en su obra pictórica.<sup>30</sup> O bien, la deci-

<sup>30</sup> No está por demás que el lector revise las semblanzas que Inés Amor, en sus memorias del periodo, dedicó a algunos de los personajes aquí citados, especialmente siendo ella misma una de las principales protagonistas de la difusión de la Escuela Mexicana en el circuito de las galerías privadas. Aquí la del maestro An-

didada participación de varios *esmeralderos* de la época en la fundación del Salón de la Plástica Mexicana en 1949, con la intención primordial de difundir y promover el arte mexicano (la auténtica galería pública de la Escuela Mexicana).<sup>31</sup>

Sin embargo, una lectura menos ligera de los nombres arriba anotados revela la imposibilidad de reducirlos a una sola versión de “eso” que se estaba llamando Escuela Mexicana. Encontramos ahí desde exponentes *recalcitrantes*, acaso *fundadores* como Diego y Frida, o auténticos militantes del nacionalismo antiimperialista y “pro-proletario” como Raúl Anguiano, Chávez Morado o Pablo O’Higgins, hasta los más cercanos al uso virtuoso del medio, como Carlos Alvarado Lang o Feliciano Peña. Extremos de estilo y técnica como los que puede haber entre Agustín Lazo y Manuel Rodríguez Lozano, o entre Frida Kalho y María Izquierdo.

¿Era posible, entonces, esperar una generación sucesora que haya vivido conforme a las enseñanzas *reveladoras* de sus maestros? No, o al menos no después de dos generaciones de suprema hegemonía de la tradición (1920-1950). Ya sabemos que el ímpetu por lo nuevo suele abrirse paso entre las normas de lo establecido, y que lo *inesperado* llega siempre puntual a su cita (Octavio Paz *dixit*). Así que, sin entrar en más detalles por falta de espacio, la siguiente lista de alumnos que ingresaron durante la dirección del maestro Antonio Ruiz (y en los albores de la de Alvarado Lang) muestra que “La Esmeralda” no estuvo encerrada en sí misma,

tonio Ruiz: “el *Corzo* era la persona siempre dispuesta a la sátira pertinente, a la burla burlando, dirigida hacia los otros pintores, pero al mismo tiempo era el primero en reconocer la calidad en cualquier obra que realmente la tuviera. Fue un pintor de una pureza e integridad inigualables; pintó por gusto, para sí y sus amigos, sin ningún afán de lucro; durante su vida nunca quiso vender ninguno de sus cuadros. Era maestro y fue el primer director de La Esmeralda; continuó siéndolo por muchos años. No le interesaba la política, aunque sí tenía que hacer maniobras para ejercer su puesto y conservarlo [...] Al jubilarse dejó la escuela de “La Esmeralda” que tan bien llevó, con ese sentido mexicanista y amante de lo verdaderamente típico, pero por desgracia no se dedicó a pintar todo el tiempo, como hubiéramos deseado”, en Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *op. cit.*, pp. 47 y 48.

<sup>31</sup> De un total de 51 miembros que participaron en su fundación, 18 habían sido o seguían siendo profesores de la EPE: Raúl Anguiano, Federico Cantú, Fernando Castro Pacheco, José Chávez Morado, Germán Cueto, Arturo García Bustos, Jesús Guerrero Galván, Frida Kahlo, Agustín Lazo, Nicolás Moreno, Pablo O’Higgins, Carlos Orozco Romero, Luis Ortiz Monasterio, Feliciano Peña, Fanny Rabel, Manuel Rodríguez Lozano, Diego Rivera, Antonio Ruiz y Alfredo Zalce.

hipnotizada por las representaciones nacionalistas de sus profesores. Para acabar pronto, no fue inmune al contagio de La Ruptura: la generación que aquí se percibe confronta también los extremos entre los que se identifican con sus maestros, es decir la estética de la Escuela Mexicana, y los que de plano voltearon hacia otro horizonte, hacia un arte sin duda más fresco y cosmopolita que atendía otros temas o problemáticas:

1. Rosa Castillo Santiago (1910-1989): estudia escultura; activa como estudiante en 1944-1949 (activa como maestra de modelado en barro en 1949-1955)
2. Héctor Xavier (1921-1994): pintura, grabado, dibujo; 1943
3. Luis García Guerrero (1921-1996): pintura; 1949
4. Fanny Rabel (1922-2008): pintura, grabado, dibujo; 1942-1945
5. Rina Lazo (1923): pintura, muralismo; 1946
6. Pedro Coronel (1923-1985): pintura, escultura; 1941-1945
7. Enrique Echeverría (1923-1972): pintura; 1944
8. Alberto de la Vega (1923-1969): escultura; 1943?
9. Guillermo Monroy (1924): pintura, muralismo; 1943-1944?
10. Mariana Yampolsky (1925-2002): fotografía; 1945
11. Arturo Estrada Hernández (1925): pintura, muralismo; 1941?-1944?, director 1983-1985 (activo como docente desde 1944, cuando imparte un taller de temple)
12. Phillip Bragar (1925): pintura, escultura, grabado; 1954-1959
13. Arturo García Bustos (1926): pintura, muralismo, grabado; 1943-1944?
14. Sarah Jiménez Vernis (1927): grabado; 1947-1953
15. Adolfo Mexiac (1927): grabado, pintura; 1948-1949
16. Manuel Felguérez (1928): pintura, escultura; 1951
17. Jorge Chávez Carrillo (1929-2011): pintura, muralismo; 1943
18. Benito Messeguer (1930-1982): pintura, muralismo; 1946-1950, director 1973-1976
19. Pedro Banda Salazar (1930-2010): pintura; 1951 – 1954?
20. Lilia Carrillo (1930-1974): pintura; 1946-1951
21. Mario Orozco Rivera (1930-1998): pintura; 1952-1953
22. Rafael Coronel (1931): pintura; 1952-1953
23. Gilberto Aceves Navarro (1931): pintura, dibujo, grabado; 1950-1954
24. Vicente Rojo Almazán (1932): dibujo; 1950
25. Lucinda Urrusti (1932): pintura (1946?-1950)
26. Héctor Cruz (1932): pintura, muralismo; 1946-1951
27. José Luis Cuevas (1934): dibujo; 1944-1946
28. Roberto Donis (1934-2008): pintura; 1950-1953
29. Francisco Corzas (1936-1983): pintura; 1951-1955
30. Rodolfo Nieto Labastida (1936-1985): gráfica, dibujo; 1954-1955?
31. Artemio Sepúlveda (1936): pintura; 1951-1955
32. Tomás Parra (1937): pintura; 1955

La tensión Escuela Mexicana-Ruptura queda aquí en evidencia, prácticamente desde las primeras generaciones: están desde los más fieles seguidores de la primera, como aquellos identificados como los “fridos” (para bien o para mal): Guillermo Monroy, Arturo Estrada, Fanny Rabel y Arturo García Bustos,<sup>32</sup> hasta los *rupturistas* “químicamente puros” (sin importar si eran conscientes de ello) como Gilberto Aceves Navarro, los hermanos Coronel, Phillip Bragar, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Francisco Corzas y Tomás Parra. Ciertamente Enrique Echeverría pasó casi de forma testimonial, como José Luis Cuevas (quien dice haber sido un alumno irregular a sus 10-12 años de edad, entre 1944 y 1946), Manuel Felguérez (inscrito en 1951 en el laboratorio de escultura que impartía el maestro Fidencio Castillo, aunque sin asistencias ni calificación) y Vicente Rojo (quien tomó el curso de dibujo al desnudo impartido por el maestro Raúl Anguiano en 1950, obteniendo 9.8 de calificación final). La escuela estaba inserta, pues, en un mundo lleno de cambios, de los que ella misma fue protagonista y escenario.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> María Dolores Reyes S. et al., *Frida maestra. Un reencuentro con los fridos* (catálogo de la exposición del mismo nombre, septiembre-noviembre de 2004), México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, 2005.

<sup>33</sup> No debemos olvidar que los tiempos que tratamos coinciden con el desarrollo de la segunda Guerra Mundial y la subsiguiente Guerra Fría que detonaría en la década de 1950 las guerras de

Quizá por lo mismo no deja de ser curioso que en los preparativos del retiro del maestro Antonio Ruiz de la dirección entre 1952 y 1955, La Ruptura literalmente se haya presentado en persona en su propia escuela, cerrando con ello el periodo llamado aquí “de la hegemonía de la Escuela Mexicana”. Esto sucedió cuando en 1953 un grupo de estudiantes estalló una huelga, en la que participaron Rafael Coronel, Gilberto Aceves Navarro, Roberto Donis, Artemio Sepúlveda y Mario Orozco Rivera (entre otros).<sup>34</sup> Años después, este últi-

Corea (1950-1953) y Vietnam (1955-1975). En México esta etapa permitió el desarrollo de una industria nacional subsidiada por el Estado y promovida por el discurso ideológico de la Revolución, lo que propició a su vez un clima de identidad revolucionaria que permeó la cultura nacional de la época. Desde una generación anterior, en la escena propia de las artes plásticas surgieron agrupaciones *revolucionarias* de artistas cuya misión era poner el arte al servicio de la clase obrera y participar en su emancipación. Tales fueron los casos de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y del Taller de Gráfica Popular (TGP), fundados en febrero de 1934 y abril de 1937, respectivamente. En ambos eventos participaron artistas fundamentales de la Escuela Mexicana (especialmente en las disciplinas gráficas) que luego fueron profesores en la EPE de *El Corcito*. Por ejemplo, en la Sección de Artes Plásticas de la LEAR (1934-1938), destacan los fundadores Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Alfredo Zalce, así como José Chávez Morado, Raúl Anguiano, Santos Balmori, Carlos Alvarado Lang, Carlos Orozco Romero, Isidoro Ocampo, Feliciano Peña, Jesús Guerrero Galván y María Izquierdo (Hugo Covantes Ovedo, “El grabado mexicano del siglo xx”, en <http://www.oocities.org/torcuro/CronologiaGrabadoMexicano.htm>; Eugenia Revueltas, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas”, en Yael Bitrán y Ricardo Miranda [eds.], *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, Conaculta, 2002, pp. 174-181, en <http://www.fororevueltas.unam.mx/pdfs/entorno/7.pdf>). En lo que respecta al TGP destacan como fundadores, otra vez, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Alfredo Zalce, así como Isidoro Ocampo y Raúl Anguiano. Después participarían José Chávez Morado, Fernando Castro Pacheco, Mariana Yampolsky y Arturo García Bustos.

<sup>34</sup> En la entrevista que Gloria de la Rosa (*op. cit.*, pp. 67-70) hizo a Mario Orozco Rivera, éste ubica la experiencia aquí narrada en 1956, lo cual es un error pues para ese año ni él ni Aceves Navarro estudiaban en “La Esmeralda”. Conforme a los *kardex* de la institución, Mario Orozco Rivera, Rafael Coronel y Roberto Donis abandonaron la escuela en 1953, en tanto que Aceves Navarro en los primeros meses del año siguiente. Por su parte, Laura González Matute (“La Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, su fundación”, *op. cit.*, p. 25) ratifica que este movimiento aconteció en 1953, en el que alumnos de “La Esmeralda” “instigados por un movimiento estudiantil generado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, extendieron las consignas de un pliego petitorio en el que solicitaban mejoras a su institución”, llegando incluso a demandar la destitución del director “de quien aseguraban era el responsable de algunos favoritismos y problemas que se habían suscitado en el plantel”.



Kárdex de cátedra de Esteban Frances Cabrera, 1943. Archivo de La Esmeralda.

mo explicó las razones del movimiento: “Discutimos que era muy obsoleto todo el sistema de “La Esmeralda”, que era el colmo que no hubiera, por ejemplo, materias fundamentales de materiales plásticos, de materiales sintéticos. Todavía nos estaban dando las mismas clases de cómo hacer una acuarela, cómo moler el óleo, cómo hacer todas esas cosas, que era una materia muy bonita, pero que no querían hablar de los acrílicos, que era lo que se usaba en ese tiempo”.<sup>35</sup>

Tanto Mario Orozco como Gilberto Aceves, dos muchachos de escasos 23 y 22 años de edad, respectivamente, venían de participar como ayudantes de David Alfaro Siqueiros en las esculto-pinturas que realizó en el edificio de la Rectoría General de la UNAM. Los Coronel ya tenían tiempo volando por sus propios fueros: Pedro ya era una celebridad a mediados de los años cincuenta (Octavio Paz escribió en 1961 una presentación de su trabajo para la Galerie Le Point Cardinal de París), en tanto que Rafael había ganado en 1951 un primer premio nacional de “pintura joven”, que lo hacía acreedor de una beca de 300 pesos mensuales por un año (la única condición para recibirla era inscribirse y estudiar pintura en “La Esmeralda”).<sup>36</sup> Por lo que respecta a Roberto Donis, emprendería una carrera exitosa como pintor, primero, y después como promotor cultural y profesor de arte en su estado natal (Oaxaca). Finalmente, Artemio Sepúlveda se integró a principios de los años sesenta al grupo Nueva Presencia formado

<sup>35</sup> Gloria de la Rosa, *op. cit.*, pp. 68 y 69.

<sup>36</sup> Juan Rafael Coronel Rivera, *Rafael Coronel. Retrofutura*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Talamontes Editores, 2010, pp. 52-56.





Kárdex de cátedra de Luis Ortiz Monasterio, 1943. Archivo de La Esmeralda.

por Arnold Belkin y Francisco Icaza, junto con Francisco Corzas, el fotógrafo Nacho López y otros. Al parecer, todos tuvieron que irse de la escuela una vez que sus demandas no fueron satisfechas. Pero la anécdota es importante porque muestra el empuje imponente que las individualidades ejercen sobre sus coetáneos, lo que propició un movimiento generacional que tarde o temprano se precipitó por el cambio. La historia que sigue después de esta ruptura local así lo demuestra.

## 7. 1927, el origen conceptual: la escuela de arte de la Revolución mexicana

Aunque la historiografía de la institución convalida el hecho de que la EPE de Antonio Ruiz “nació” el 31 de mayo de 1943 mediante un acuerdo típicamente burocrático, ampliando el horizonte educativo a la enseñanza de la pintura, lo cierto es que la nueva institución se fundó sobre una anterior que recogía la tradición revolucionaria de la década de 1920 en materia de educación. Desde esta perspectiva, el *origen conceptual* de “La Esmeralda” no se ubica en la última década hegemónica de la Escuela Mexicana (los años cuarenta), sino en los candentes años de su primavera (los *renacentistas* veinte). Lo anterior quiere decir que la institución tiene una historia más larga que la oficial. O bien dos aniversarios que conmemorar: uno que celebra una modalidad alternativa de escuela libre y popular de arte, que es la de Guillermo Ruiz, y otra que consolida como discurso de enseñanza un estilo de representación plástica coherente con los cánones de la Escuela Mexicana, que

es la de *El Corcito*. En ambos casos y en términos de una *historia institucional* centrada en la enseñanza de las artes, podemos decir que tanto la ELETD como la EPE son parte de un mismo proceso: el de la Escuela Mexicana hecha academia, prácticamente desde su irrupción vanguardista y revolucionaria en los años veinte del siglo pasado, cuando se indagaba sobre un arte nacional para y desde “los de abajo” (incluyente del indigenismo, el campesino, el obrero y “lo popular”), hasta su consolidación en la década de 1940 ya como productora de creadores de “arte nacional” (en tanto escuela oficial del Instituto Nacional de las Bellas Artes).

Este primer “cumpleaños” puede ser establecido el 10 de marzo de 1927, que es cuando existen registros sobre la fundación y actividades de la ELETD, conforme a un acuerdo emitido por la Secretaría de Educación Pública que la instaló en el antiguo claustro del ex Convento de La Merced, bajo la tutela de la Universidad Nacional. Por lo mismo y en perfecta sincronía, tres semanas antes (16 y 26 de febrero) la Escuela Nacional de Bellas Artes, que dirigía Alfredo Ramos Martínez, cedió y trasladó su taller de Fundición Artística a ese lugar, en tanto que el rector Alfonso Pruneda de la Universidad Nacional nombraba por esas fechas (¿24 de febrero?)<sup>37</sup> a Guillermo Ruiz director de la nueva escuela,<sup>38</sup> entrando así a la “historia antigua” de “La Esmeralda”. No está por demás subrayar aquí la raíz universitaria de este origen.

Finalmente, por acuerdo de la SEP y con la anuencia de Pruneda, el maestro Gabriel Fernández Ledesma (1900-1983), sobreviviente de la ENBA y de Santa Anita, pasó a formar parte de la nueva institución. Ese mismo año, 1927, se hizo cargo también del Centro Popular de Pintura de San Antonio Abad (y luego de San Pablo), una de las dos escuelas “para obreros” creadas simul-

<sup>37</sup> En la “Cronología compartida” que se proporciona en María Estela Duarte Sánchez *et al.*, *Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*, México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010, se afirma (sin proporcionar fuentes) que “El 28 de enero [1927] Guillermo Ruiz asume el cargo de director de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa —que depende de la Universidad Nacional—, escultor experto en fundición artística moderna e instructor de maestro de esta materia en la Escuela de Bellas Artes”.

<sup>38</sup> Elizabeth Fuentes Rojas, *Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos (1900-1929)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2000, p. 128, inciso 667, p. 130, inciso 677b.

táneamente con la ELETD. La decisiva participación de Fernández Ledesma en su fundación permite recuperarlo como otro de los fundadores importantes de la futura Esmeralda, al lado del escultor y orfebre mexicano Luis Albarrán y Pliego (1893-1967), asignado también al plantel de La Merced.

¿Pero de qué *escuelas públicas* se está hablando aquí? Como he dicho a lo largo de este trabajo, se trata de la saga de “escuelas de acción” que nació con la primera Escuela de Pintura al Aire Libre (EPAL) que Ramos Martínez abrió en Santa Anita (Iztapalapa) en 1913. De ese primer experimento efímero, que permitía que los alumnos siguieran sus impulsos creativos mediante el ejercicio libre del dibujo y la pintura al natural, al año en que se fundó la ELETD (1927), median diez nuevas escuelas populares de arte y catorce años, la mitad de los cuales se perdieron entre las balas de los múltiples gobiernos, caudillos y ejércitos revolucionarios y contrarrevolucionarios que asolaron al país entre 1910 y 1929. Así, lo que pretendió ser un modelo alternativo de enseñanza de las artes respecto al de una longeva academia afectada de esclerosis neoclásica con poca imaginación romántica, sumergida en temas del más allá (indigenismo nostálgico, mosqueteros borrachos, Marats asesinados y retratos realistas), terminó siendo una estrategia educativa estatal que pretendió acercar las artes (y sus mensajes) al público mexicano en general, especialmente a los sectores que tradicionalmente eran excluidos de los circuitos de difusión cultural.<sup>39</sup>

La escuela de Santa Anita fue entonces la respuesta que Alfredo Ramos dio al conflicto estudiantil que en 1911 había paralizado la ENBA: una versión “moderna”, radical, popular y al aire libre. Esta “otra” academia, bautizada superlativamente como *EPAL de Barbizón*, introducía al país una manera diferente de aproximarse al arte: lejos de esperar al ocasional espectador en una oscura galería de su vetusto edificio, o al estudiante en silenciosos salones de clase, la centenaria academia salía de su anquilosada ortodoxia y se dirigía ella misma al espectador, al estudiante, a sus calles y comunidades, sin importar qué tan lejanas estuvieran del centro urbano. Sin depender más de copias mecanografiadas de apuntes muertos, de la disponibili-

dad de los modelos o de materiales fotográficos que los sustituyan, ni de engorrosas teorías y metodologías de creación artística, la nueva escuela enfrentaba el acto creativo con una actitud espontánea e intuitiva, a plena luz del día, con modelos reales aunque ocasionales y fugaces, e inserta en el tiempo presente de una nueva modernidad que prometía la primacía de lo popular sobre la retórica académica. En aquel primer momento (1913), la apuesta era sin lugar a dudas singular y dramática y, dadas las condiciones políticas del país inmerso en un proceso violento de cambio el proyecto de Ramos Martínez tuvo que esperar siete años para florecer.<sup>40</sup>

Las condiciones se dieron hasta la administración del presidente Álvaro Obregón (1920-1924), quien primero nombró al escritor y ex ateneísta José Vasconcelos (1882-1959) rector de la Universidad Nacional en 1920 (reabierta diez años antes por el gobierno del general Díaz), y luego flamante ministro de Educación Pública (1921-1924). Desde estas posiciones estratégicas de poder, Vasconcelos ideó el proyecto cultural de la Revolución mexicana. Convocó al maestro Alfredo Ramos a participar en una amplia reforma educativa, nombrándolo director de la ENBA. Su primera iniciativa fue abrir en 1920 la EPAL de Chimalistac, inspirada en la de Santa Anita. Como era de esperarse, él mismo fungió como su

<sup>39</sup> Alicia Azuela de la Cueva, “La forja de un imaginario. El movimiento artístico educativo revolucionario”, *Revista de la Universidad de México*, México, núm. 6, 2004, pp. 77-84, <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0604/pdfs/77-84.pdf>.

<sup>40</sup> Cuando estalló la huelga de la ENBA en 1911, José Clemente Orozco (1883-1949) era un alumno regular. Desde esa posición atestiguó, dos años después (1913), la postulación del maestro Alfredo Ramos como su nuevo director. Este es su testimonio: “Ramos Martínez lanzó su candidatura para director de la Academia y pidió el apoyo de los estudiantes huelguistas prometiendo acabar con el monstruo académico y hacer grandes reformas en los métodos de estudio. Nos mostró una rica colección de vestidos de seda tornasolada que lucieron los modelos para el cuadro de *La primavera*. Nos habló largamente de Renoir, de Matisse, de Claude Monet, de Pizarro y, en fin, de todos los impresionistas franceses y de la aldea que hicieron famosa: Barbizón. Los muchachos pintores cayeron definitivamente para no levantarse más, en el embrujo parisiense de *La primavera* [...] Ramos Martínez fue director; lo primero que hizo fue fundar en Santa Anita, D.F., una escuela de pintura al aire libre llamada pomposamente ‘Barbizón’, que era como fundar sobre el río Sena, cerca de París, un Santa Anita con trajineras, pulque, charros, enchiladas, huaraches y cuchilladas. A dos pasos de la Torre Eiffel [...] Los barbizonianos al aire libre pintaban muy bonitos paisajes, con los reglamentarios violetas para las sombras y verde Nilo para los cielos, pero a mí me gustaban más el negro y las tierras excluidas de las paletas impresionistas. En vez de crepúsculos rojos y amarillos pinté las sombras pestilentes de los aposentos cerrados y en vez de indios calzonudos, damas y caballeros borrachos”. José Clemente Orozco, *Autobiografía*, México, ERA, 1981 [1945], pp. 32 y ss.



Clases de escultura en “La Esmeralda”, ca. 1958. Foto: *Memoria de labores, 1954-1958, op. cit.*, p. A-165.

primer director, logrando reunir a sus viejos estudiantes y camaradas de Iztapalapa como Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Mateo Bolaños, Enrique A. Ugarte, Emilio García Cahero y Francisco Díaz de León, a los que se agregarían después Fermín Revueltas, Ramón Cano y Leopoldo Méndez (aunque este último de forma esporádica). Según una especialista en el tema, los rasgos que la caracterizaban iban a influir en las otras escuelas que la siguieron, incluyendo la ELETID de Guillermo Ruiz.<sup>41</sup>

Un año después de su fundación, en 1921, la escuela de Chimalistac decidió mudarse al barrio de Coyoacán. Como sucedió con la anterior, que tuvo una exposición en diciembre de 1920 en el Palacio de Bellas Artes con muy buena prensa, la de Coyoacán también celebró otra en el mismo recinto en octubre de 1921, logrando de nueva cuenta buenos comentarios. Tres años después, en 1924, volvió a mudarse, esta vez a Churubusco, donde su población escolar fue de clase media. Fernando Leal, un protagonista de esta saga, así lo explica:

Chimalistac, Coyoacán, Churubusco son las primeras etapas de esta evolución. Al trasladarse la Escuela Nacional de Pintura al Aire Libre de una municipalidad

a otra, se fue transformando su espíritu y su finalidad que, en un principio, parecía consistir únicamente en atraer la atención de los alumnos hacia la vida típica mexicana y hacer olvidar los lugares comunes de la temática académica y de importación.<sup>42</sup>

Y tenía razón: la rotación de sedes hizo más popular al proyecto educativo, de tal forma que el 7 de mayo del año siguiente, en 1925, con el apoyo total del rector Alfonso Pruneda, se abrieron tres nuevas escuelas: una en Tlalpan, a cargo de Francisco Díaz de León; otra en Guadalupe Hidalgo, dirigida por Fermín Revueltas, y una más en Xochimilco, a cargo de Rafael Vera de Córdoba.<sup>43</sup> Este último, un sobreviviente de la huelga estudiantil de la ENBA y de la EPAL de Santa Anita, explica así el sistema de “escuela de acción” que se seguía en su plantel, en la enseñanza de las artes a menores de edad:

Después de hacerles ver el paisaje que nos rodea, les digo simplemente “cualquier cosa de las que ustedes hayan visto y de las que más les guste, pueden empezar a dibujarla; no es necesario que hagan una fotografía de esto o de aquello; vean las sombras y las líneas de las cosas, y procuren copiar su parecido; si no sale bien en los primeros intentos, ya lo volveremos a hacer; pero no tengan ustedes el menor cuidado de echar a perder el papel. Cualquier cosa que hagan será buena porque es la primera, la segunda será mejor y ya luego verán el gusto que les dé cuando empiecen a hacerlo bien”; de ese modo trabajarán sin descanso en la gran obra de arte. En una palabra hago por infundirles confianza de ellos mismos después de haberles hecho observar largamente aquello que más les ha sugestionado para dibujarlo en el papel [...]

Jamás les doy una regla de perspectiva; procuro hacerles ver objetivamente cuerpos cilíndricos, cúbicos, esféricos, cónicos, y el maravilloso sentido común de los niños es el que se encarga de hacer una pers-

<sup>41</sup> Laura González Matute, *Escuelas de pintura al aire libre y centros populares de pintura, op. cit.*, p. 75. Véase también: Clara Bolívar Moguel, “Del arte culto al arte popular. Escuelas de pintura al aire libre”, México, Museo Nacional de Arte, 27 de noviembre de 2013, <http://cultura colectiva.com/del-arte-culto-al-arte-popular-escuelas-de-pintura-al-aire-libre/>

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>43</sup> Cfr. Laura González Matute, “Proyectos educativos de la pos-revolución: escuelas de pintura al aire libre”, *Discurso Visual*, núm. 10, México, enero-junio de 2008, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne10/agora/agolaura.htm>, y Leticia Torres, “Fisonomía y práctica del grabado en la década de 1920 en México”, *Discurso Visual*, núm. 13, México, julio-diciembre de 2009, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb13/aportes/apoleticia.html>.

pectiva ingenua pero razonable al mismo tiempo. La composición de sus dibujos es siempre de una armonía impecable, y obedece a lo siguiente: no les muestres en la Naturaleza los asuntos de pequeñas dimensiones ni los pintorescos. Trato hasta donde es posible de hacerlos comprender los asuntos emotivos.<sup>44</sup>

Ese mismo año se celebró una magna exposición de todas las escuelas al aire libre en el Palacio de Minería, entre el 22 y el 31 de agosto, con casi mil obras expuestas por alumnos de los cinco planteles. Los periodistas que cubrieron el evento salieron sorprendidos especialmente por el trabajo desarrollado por una población infantil que oscilaba entre los 7 y 14 años de edad.<sup>45</sup> Esta exposición y otra celebrada en enero del año siguiente, 1926, generaron un largo e interesante debate sobre la calidad de los trabajos creados en las escuelas libres. Quienes las apoyaban, como el Dr. Atl (1875-1964), que había escrito la presentación del primer catálogo, subrayaban el carácter y disposición natural de los infantes mexicanos para la creación artística:

las obras que provienen de los Centros de Tlalpan, Xochimilco y la Villa de Guadalupe, es decir, son las pinturas de los niños que aún no han aprendido nada sobre el arte de pintar, la espontánea manifestación de su ingenio y vigoroso temperamento... Los niños de México dibujan y pintan con una grande intuición del volumen y del color y sus producciones están en el plano de las verdaderas obras de arte.<sup>46</sup>

O bien, la posibilidad de evolucionar hacia un cierto destino mediante la práctica artística, como llegó a escribir el célebre psicólogo francés Pierre Janet (1859-1947): “La obra de los niños mexicanos de las escuelas al aire libre, en las interpretaciones del abrupto paisaje mexicano, revelan un sentimiento estético verdadera-

mente extraordinario que, de perdurar, llegará a formar una verdadera raza de artistas”.<sup>47</sup>

Obviamente no todos apoyaban el proyecto de Ramos Martínez. Siqueiros fue sin duda el crítico más duro, pese a que él mismo pasó por Santa Anita. Pero también Orozco, Tamayo, Mérida y muchos otros. Éste último, por ejemplo, publicó una crítica sobre la exposición del Palacio de Minería donde manifestaba su completo desacuerdo “no sólo con las obras creadas por los niños artistas de las escuelas sino también con el método de aprendizaje”, pronunciándose incluso “en contra de las ideas de Ramos Martínez acerca de que por medio de la libertad y el entusiasmo se lograría el desarrollo del arte nacional”.<sup>48</sup>

Pero las críticas que se enderezaban cada vez con más vigor no las detuvieron, y Alfredo Ramos Martínez pudo exponer en 1926 una muestra amplia y completa de trabajos escolares en las ciudades de Berlín, París y Madrid, que constituyeron éxitos rotundos tanto de público como de crítica.<sup>49</sup> Con una opinión

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 109 y ss.

<sup>49</sup> Alfonso Reyes (1889-1959) pudo constatar la efusiva recepción que el público dio a la exposición que Alfredo Ramos montó en París, julio-agosto de 1926. El entonces embajador de México en Francia publicó al año siguiente (a propósito de una exposición de pintura mexicana en La Plata, Argentina) un largo artículo donde rememora la experiencia, de la que extraigo los siguientes párrafos:

“Yo estaba en París cuando Ramos Martínez desembarcó, asombrando al mundo con una estupenda exposición de cuadros pintados por criaturas de ocho a quince años. La experiencia era más edificante: era abrumadora. Picasso, que estaba a punto de salir de vacaciones, retardó su viaje para ayudar a desempacar los cuadros. Foujita ayudó a colgarlos. Y todos los pintores que andaban en París concurrían asiduamente al salón mexicano, venidos de los cuatro rumbos de la pintura, sin distinción de escuelas ni edades (porque la edad crea una escuela más). Los críticos comenzaron por dudar. Pero el irremediable buen sentido francés, paso a paso, los llevó a este razonamiento justo:

—Supongamos que estos cuadros no sean hechos por niños ignorantes de los recursos del pincel, sino por pintores aficionados de cuarenta años: todavía tenemos que convenir en que se trata de una exposición admirable y desconcertante.

El fenómeno traspasaba los límites de lo estético y casi se convertía en un misterio sociológico. ¿De modo que el pueblo mexicano es un pueblo de artistas? Y el irremediable buen sentido francés cayó sobre Ramos Martínez, asediándolo a preguntas: ¿Ha querido usted justificar la teoría romántica de la inspiración? ¿Cree usted útil fomentar en un pueblo joven o, al menos, en vías de reconstrucción, la fe en el don gratuito del arte, en el premio sin merecimiento, en el éxito sin estudio?

—Yo nada sé —respondía Ramos Martínez, agitando sus manos torcidas de mago reumático—. Yo nada me propuse. Yo abrí la jaula simplemente, y estos pájaros se han entrado. Otros interroguen los misterios del cielo.

<sup>44</sup> Rafael Vera de Córdoba, “Cómo trabajamos en la Escuela de Pintura de Xochimilco”, en *Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, Editorial Cultura, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1926, pp 17-19, <http://bit.ly/1Ka3Y1W>.

<sup>45</sup> Laura González Matute, *Escuelas de pintura al aire libre y centros populares de pintura*, op. cit., p. 105 y *Las Escuelas de Pintura al Aire Libre-Tlalpan*, op. cit., pp. 67-73.

<sup>46</sup> Laura González Matute, *Escuelas de pintura al aire libre y centros populares de pintura*, op. cit., p. 109.

cada vez más dividida al respecto, la utopía de Ramos Martínez huyó *hacia delante*, y con la tutela e iniciativa de las autoridades de la Universidad Nacional creó en 1927 tres nuevas instituciones: la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa (encomendada al maestro Guillermo Ruiz) y dos centros populares de enseñanza artística urbana, conocidos respectivamente como Centro Popular de Pintura de San Antonio Abad (o San Pablo, como también se le identificaba) a cargo de Fernández Ledesma, y el Centro Popular de Pintura de Nonoalco bajo la dirección de Fernando Leal, ambas conforme a la filosofía antiacadémica que animaba a las otras instituciones precedentes, pero orientadas a satisfacer a la población obrera de la ciudad de México.<sup>50</sup>

Entonces los representantes del buen sentido, con una curiosidad en que había mucho de irritación, me atacaron a mí, el delegado del poder político, y vinieron hasta mi Legación a decirme:

—Concedamos, pues, por extraordinario que parezca, que el pueblo mexicano sea un pueblo de pintores en estado de potencia. ¿Para qué quiere el Gobierno convertir esa potencia en acto? ¿Qué va a hacer con una nación de pintores? ¿En qué va a emplear y cómo va a arreglárselas para mantenerlos? ¿Qué se propone México?

Yo no quise entrar en la pueril controversia, ni explicar, como es evidente, que toda cultura adquirida se desborda a todos los órdenes de la actividad humana. Yo hubiera podido contestar que toda disciplina es especial por naturaleza, y sin embargo sirve para disciplinar de un modo general al que la práctica. Yo hubiera podido a mi vez preguntarles: ¿Y por qué enseñáis gimnasia y esgrima en las escuelas, si no os proponéis crear generaciones de cirqueros o espadachines? ¿Y para qué sirve el latín, si ya nadie lo habla? Y hasta ¿para qué hacer que los niños se enamoren de ideales teóricos de virtud, de que rara vez en la vida verán ejemplos manifiestos?

Pero preferí quitármelos de encima y contesté:

—¿Qué se propone México? ¡Hacer revoluciones! Tolondrones a los preguntones...” Alfonso Reyes, “La exposición de pintura mexicana en La Plata”, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. IX, México, Fondo de Cultura Económica, 1996 (1929), pp. 25 y ss.

<sup>50</sup>De acuerdo con Leticia Torres estas escuelas se distinguían de las de pintura al aire libre principalmente por el público al que se dirigían: opuestos en cierto sentido a los preceptos de las escuelas al aire libre y con un amplio grado de autonomía, estos recintos se alejaron de la atmósfera impresionista que predominaba en ellas y se dirigieron a obreros y familiares de éstos. En ellos se acentuó la recuperación del ambiente urbano y fabril y se promovió, como medio de expresión, el grabado en madera. Por su parte, la finalidad de la Escuela de Talla Directa fue crear un centro de capacitación de “artistas-obreros”, por lo que fomentó una enseñanza artesanal y de oficios industriales. Ambos proyectos buscaban no sólo favorecer la libre expresión plástica de los alumnos sino hacer del aprendizaje una herramienta de trabajo y una vía de participación en el movimiento cultural del país. Leticia Torres, “Fisonomía y práctica del grabado en la década de 1920 en México”, en: *Discurso Visual*, núm. 13, México, julio-diciembre de 2009.



Kárdex de cátedra de German Cueto Vidal, 1943. Archivo de La Esmeralda.

Esta época dorada de la enseñanza de las artes mediante instituciones libres que implementaban estrategias educativas *espontaneístas* y asistenciales (los materiales de trabajo eran gratuitos), localizadas en zonas rurales y en barrios obreros, logró extenderse por unos años más. A los centros populares de pintura siguió la apertura de nuevos planteles en provincia, como la Escuela Libre de Pintura y Escultura de Michoacán fundada por Antonio Silva; la EPAL de Cholula, a cargo de Fermín Revueltas (1927-1928?), y la EPAL de Taxco (1932-1936), dirigida por Kamiji Kitagawa. También en Los Reyes, Coyoacán, fue abierto otro plantel a cargo de la pintora Rosario Cabrera.

Este entusiasmo no fue correspondido por la administración federal, cada vez más incómoda con la absoluta libertad con que se manejaban estas escuelas. El primer aviso vino con la salida del doctor Alfonso Pruneda de la rectoría de la Universidad Nacional. El nuevo rector, Antonio Castro Leal, mostró pronto predilección por la enseñanza académica al nombrar como director de la ENBA a Manuel Toussaint, un historiador apasionado del arte colonial mexicano, en sustitución del maestro Alfredo Ramos, quien en dos cuatrienios había transformado la enseñanza de las artes en México. Para las EPAL, la ELETD y los centros populares de pintura la salida de Ramos debió significar un primer clavo en el ataúd, así que al poco tiempo sus directivos y profesores se organizaron en un colectivo de lucha que denominaron Movimiento ¡30-30!, con la finalidad de defender lo que ellos consideraban una conquista educativa de la Revolución mexicana.<sup>51</sup>

<sup>51</sup> Laura González Matute, *Escuelas de pintura al aire libre y centros populares de pintura*, op. cit., pp. 143-157; *Las Escuelas de Pintura al Aire Libre-Tlalpan*, op. cit., pp. 135-144, y Leticia Torres, op. cit.

Pero como dijimos al principio de este trabajo, las instituciones educativas suelen depender de las decisiones que toman sus funcionarios, sin que éstas necesariamente estén acordes con sus trayectorias históricas ni con sus coyunturas específicas. Así, en vísperas de la autonomía universitaria, para el 19 de enero de 1929 las nueve escuelas de pintura que existían fueron separadas de la ENBA (Coyoacán, Iztacalco, Los Reyes-Coyoacán, San Ángel, Tlalpan, Xochimilco y Cholula, más los dos centros populares de San Antonio Abad y Nonoalco y la Escuela Libre de Escultura), pasando a depender directamente del Departamento de Bellas Artes de la SEP. Esta misma suerte corrió la ELETID. Cinco meses después el nuevo secretario de Educación Pública demandó un mínimo de contenidos didácticos a sus directores, así como programas de estudio con materias específicas. Después vino la dimisión de Toussaint a la dirección de la ENBA (1929), seguida por la de Diego Rivera y la irresistible ascensión de Vicente Lombardo Toledano (1894-1968) a la misma en 1930, año en que los presupuestos de las EPAL empezaron a disminuir considerablemente. Para 1932 perdieron su denominación original para pasar a llamarse escuelas libres de pintura. En 1934 el presupuesto que las animaba estaba prácticamente extinto, lo que propició la desaparición de los centros populares de pintura, en tanto que para 1935 la partida presupuestal que la SEP les destinaba había sido suprimida. Dos años después, en 1937 y en pleno auge del cardenismo, todos los planteles habían cerrado, menos la ELETID.<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Como ya he dicho también, la sobrevivencia de la ELETID se debió más a una cuestión de relaciones personales que a un programa maestro de renovación educativa, o a una evaluación crítica del modelo educativo. Si bien es cierto que su director Guillermo Ruiz era un escultor sumamente respetado y reconocido aún antes de haberse hecho cargo de la institución, introductor del cubismo escultórico en México, protagonista de los estridentistas y considerado por Diego Rivera como un destacado y promisorio escultor de talla directa, el hecho es que mantuvo una relación de amistad privilegiada con su paisano el general Lázaro Cárdenas, gobernador del estado de Michoacán en 1928-1932 y presidente de México en 1934-1940, situación que le permitió sentirse “influyente” y apoyado ante cualquier circunstancia. De hecho, hay varios indicios que permiten suponer que se convirtió en su escultor favorito, lo que hacía que la escuela tuviera una utilidad práctica más allá del tipo de educación que promovía: sus profesores y alumnos resolvían los encargos que venían del poder, desde esculturas conmemorativas y de héroes nacionales, hasta puertas talladas en madera para las casas de retiro de particulares. Esta situación continuó hasta que fue separado del cargo en 1942 (cf. Gloria de la Rosa, *op. cit.*, p. 7). Sobre Guillermo Ruiz véase Luis Garrido, “La escultura cubista en México”, *Revista de Revistas: El Semanario Nacional*, vol. 13, núm. 645, ciudad de México, septiembre de 1922, p. 44 y *Revista Forma* (1926-1927). Una revisión de su trabajo,



Kárdex de cátedra de Carlos Orozco Romero, 1943. Archivo de La Esmeralda.

## 8. Conclusiones

“La Esmeralda” que hunde sus raíces en la escuela de Guillermo Ruiz difícilmente podría reclamar el viejo espíritu revolucionario que animó la enseñanza de las artes de la época. Como intuyó Alfonso Reyes, es cierto que el proyecto de Ramos Martínez fue a todas luces experimental e intuitivo. Además no contó ni produjo un aparato pedagógico riguroso, procesos idóneos de experimentación-observación ni textos actualizados en la materia. Por si fuera poco, las estrategias didácticas parecían estar dictadas más por las coyunturas políticas y las perspectivas personales de los involucrados que por sesudas filosofías o textos connotados o actualizados en la materia. También es cierto, como dice Laura González Matute (a quien hemos seguido a lo largo de este tema), que las coyunturas y necesidades políticas del momento habían cambiado del todo, como la política educativa que tenía prioridades urgentes como la educación técnica e industrial, más que la artística:

Pero al fortalecerse el nuevo Estado, el proyecto nacionalista apoyado ideológicamente en la reivindicación del indígena dejó de tener sentido dentro del proyecto educativo artístico estatal. La política económica y social del país para finales del decenio [década de 1920] se sustentaba en el desarrollo industrial e iba a apoyar, antes que al campesino, al trabajador urbano. Por lo mismo, otros pro-

junto con la de algunos escultores que lo acompañaron en la ELETID o que destacaron en la EPE, puede verse en Xavier Noguez et al., *op. cit.*, así como el catálogo de *Arte Moderno de México. Colección Andrés Blaisten*, México, UNAM, 2007.

gramas, como fueron la creación de las escuelas nocturnas para trabajadores así como diversas escuelas técnicas e industriales, tomaron impulso con el fin de dar paso a la política económica que el nuevo régimen abanderaba.<sup>53</sup>

Sin duda, muchas cosas más pueden decirse al respecto. En todo caso, para cerrar este trabajo, valdría la pena destacar dos aspectos sumamente positivos e importantes de esta etapa vital de la enseñanza de las artes en México. El primero es que las EPAL, las escuelas populares de pintura y la ELETD hicieron del arte una práctica cotidiana de la cultura popular, sacándolo tanto de las discusiones exquisitas de los expertos y letrados como de la artesanía. Posiblemente este hecho haya incidido en el desarrollo mismo de la Escuela Mexicana, puesto que estas escuelas formaron y proporcionaron un público abierto, receptivo y popular que atestiguó y apreció su evolución (y consumo). No exagero al afirmar que si el arte es visto hoy en día como una *condición natural* de la cultura mexicana, es gracias a esa *etapa dorada* de la enseñanza pública de las artes (1920-1937), a sus protagonistas y a sus instituciones.

El segundo aspecto está relacionado con la siguiente pregunta: ¿qué se perdió con la desaparición de las EPAL y las escuelas populares de pintura?, que bien podría plantearse de esta otra manera: ¿es posible imaginarse el arte mexicano de la primera mitad del siglo XX sin ellas? En el primer caso y en retrospectiva, todo parece indicar que hemos perdido un valioso punto de partida, un referente de una filosofía educativa y de un modelo educativo *hechos en México* que nos hubiera permitido evaluar qué tanto hemos avanzado en la enseñanza de las artes desde aquel lejano año de 1937, así como qué tan efectivos hemos sido al involucrar la enseñanza artística en el desarrollo personal de los educandos (especialmente niños) y en la socialización y difusión de valores estéticos, éticos y nacionales.

Estas cuestiones estaban tan claras en los tiempos de la ELETD que nadie las discutía. Y también en la EPE de Antonio Ruiz, quien supo renovarla en la dinámica de una escuela de acción comprometida con el arte que se hacía en México. En ese sentido, el ejemplo superviviente de la ELETD-EPE-ENPEG “La Esmeralda” resulta aleccionador,

precisamente porque evidencia lo perdido: así como “La Esmeralda” creció acorde con las demandas de los tiempos políticos y culturales, tan burocráticos unos como caprichosos los otros, llegando a convertirse en una escuela estratégica (en parte por su capital simbólico) de la que egresan, cada año, una cantidad importante de jóvenes creadores sin los cuales no podríamos explicar el futuro arte contemporáneo mexicano, así también pudo suceder con las EPAL y escuelas populares de Tlalpan, Coyoacán, Iztacalco, Cholula, Taxco, San Antonio Abad, Santa Anita, Chimalistac, Nonoalco y etcétera.<sup>54</sup>

Respecto a la segunda forma de plantear el tema, acerca de si es posible imaginar el arte mexicano de la primera mitad del siglo XX sin las escuelas aludidas, incluyendo “La Esmeralda”, tendríamos que reconocer lo difícil que resultaría explicar a los diversos artistas que por ellas pasaron, a veces formados en otras instituciones (por lo general la ENBA), a veces de manera fortuita o por una breve temporada, y las más de las veces como una primera y decisiva experiencia de formación artística. En lo personal, no podría explicar ese periodo de la historia del arte moderno mexicano sin los Mardonio Magaña (1865-1947), Ramón Alva de la Canal (1892-1985), Rafael Vera de Córdoba (1893-1947), Fernando Castillo (1895-1940), Agustín Lazo (1896-1971), Fernando Leal (1896-1964), Gabriel Fernández Ledesma (1900-1983), Fermín Revueltas (1901-1935), Ezequiel Negrete (1902-1961), Federico Cantú (1908-1989), Francisco Zúñiga (1912-1998), Feliciano Peña (1915-1982), Amador Lugo (1921-2002) y Pedro Coronel (1923-1985), por ejemplo. Sin duda de lo mejor de los creadores que pasaron por estas escuelas experimentales de la Revolución mexicana (1913/1920-1937).<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Revise el lector la lista de estudiantes que ingresaron a “La Esmeralda” durante la dirección de *El Corcito* (1943-1955) y multiplíquela por las diferentes EPAL que hubieran podido sobrevivir.

<sup>55</sup> Gabriel Fernández Ledesma, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Fernando Leal, Federico Cantú, Mardonio Magaña y Rafael Vera de Córdoba (quien además participó en la huelga estudiantil de la ENBA) estudiaron y/o enseñaron en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán, Feliciano Peña en la de Tlalpan, Ezequiel Negrete en la de Xochimilco y Amador Lugo en la de Taxco, en tanto que Fernando Castillo en el Centro Popular de Cultura de San Pablo, Francisco Zúñiga en la ELETD y Pedro Coronel en la Escuela Central de Artes Plásticas para Trabajadores (antes ELETD y después EPE). Carlos Lazo estudió en San Carlos pero participó en la Escuela de Barbizón (Santa Anita), como Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Mateo Bolaños, Emilio García Cahero, Ramón Alva de la Canal, Lola Cueto y hasta el mismo Siqueiros.

<sup>53</sup> Laura González Matute, *Escuelas de pintura al aire libre y centros populares de pintura, op. cit.*, pp. 161-165.

Ahora bien, si la pregunta hubiera sido: ¿qué hubiera pasado si la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa hubiera cerrado también como las EPAL y las Escuelas de Pintura Popular? Sin duda la respuesta es que sin

“La Esmeralda”, su heredera directa, resulta imposible explicar el arte moderno mexicano de la segunda mitad del siglo XX. Que el lector saque sus propias conclusiones de todo lo que esto implica.<sup>56</sup> ▽

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Relacionadas con “La Esmeralda” (ELPAL, ELETDT, EPE, ENPEG, Escuela Mexicana)

#### A) Impresas

- ANDRADE, Lourdes, *Siete inmigrados del surrealismo*, México, INBA, Cenidiap, 2003, 172 pp.
- *Arte Moderno de México. Colección Andrés Blaisten* (catálogo), México, UNAM, 2007, 401 pp.
- CHARLOT, Jean, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*, Austin, University of Texas Press, 1962, 177 pp.
- DE LA ROSA, Gloria, “De la Escuela de Talla Directa a la creación de la Escuela de Pintura y Escultura ‘La Esmeralda’”, México, inédito, copia de original mecanografiado, 1990, 80 pp.
- DUARTE SÁNCHEZ, María Estela, *Guillermo Ruiz y la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa*, México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Conaculta, INBA, 2010, 99 pp.
- DUARTE SÁNCHEZ, María Estela, *Luis Ortiz Monasterio (1906-1990). Del perfil nacionalista al concepto universal*, México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Conaculta, INBA, 2011, 159 pp.
- GONZÁLEZ MATUTE, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, México, Cenidiap, INBA, 1987, 186 pp.
- \_\_\_\_\_, “La Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, su fundación”, en *Seis décadas de La Esmeralda, 1943-2003* (catálogo), México, Conaculta, INBA, Cenart, 2003, pp. 13-25.
- \_\_\_\_\_, et al., *Las Escuelas de Pintura al Aire Libre-Tlalpan* (catálogo de la exposición del mismo nombre celebrada del 24 de marzo al 29 de mayo de 2010), México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, UNAM, 2011, 157 pp.
- MOYSSÉN, Xavier, *La crítica de arte en México, 1896-1921* (tomo I: 1896-1913; tomo II: 1914-1921), México, UNAM-III, 1999.

- NOGUEZ, Xavier et al., *La figura en la Escultura Mexicana*, México, Bancreser, 1986, 214 pp.
- OROZCO, José Clemente, *Autobiografía*, México, Ediciones ERA, 1945 (1981).
- PAZ, Octavio, *Los privilegios de la vista* (tomo III), en *México en la Obra de Octavio Paz*, México, FCE, 1987, 513 pp.
- RAMÍREZ, Fausto, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde*, México, UNAM-III, 1990, 218 pp.
- REYES S., María Dolores et al., *Frida Maestra. Un reencuentro con los fridos* (catálogo de la exposición del mismo nombre celebrada en septiembre-noviembre de 2004), México, Museo Casa Diego Rivera y Frida Kahlo, 2005, 69 pp.

#### B) Documentales

- *Crónica Oficial de las Fiestas del Primer Centenario de la Independencia de México*, México, 1911; ed. facsimilar publicada por Conaculta, México, 2011.
- BRENNER, Anita, *Idols Behind Altars*, Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1929, 319 pp.
- \_\_\_\_\_, *The Wind that Swept Mexico. The History of the Mexican Revolution 1910-1940*, Nueva York, Harper & Brothers, 1943, 302 pp.
- CRAVEN, Thomas, *Modern Art. The Men, the Movements, the Meaning*, Nueva York, Simon and Schuster, 1934, 378 pp.
- Escuela de Pintura y Escultura, *Plan de estudios y programa*, México, Secretaria de Educación Pública-Dirección General de Educación Estética, 1943, 15 pp.
- *Forma, Revista de Artes Plásticas*, México, vol. 1, núm. 2, noviembre de 1926: “Encuesta sobre escultura”, pp. 7-8.

<sup>56</sup> El autor desea agradecer a todos los compañeros administrativos que me permitieron trabajar en la biblioteca con el archivo de la escuela, así como a su directora Carla Rippey. Reconozco los valiosos tips y alertas que obtuve de las conversaciones con Luis Gerardo Morales (museógrafo), César Martínez, Andrea di Castro (artistas visuales y profesores) y Xavier Corro (entonces estudiante de “La Esmeralda”) sobre temas que trato en estas notas. La paciencia infinita de Eleni MOKAS (pintora) fue fundamental a lo largo de esta investigación, así como el apoyo de la Universidad Autónoma Metropolitana (Azcapotzalco) que la financió.



- *Forma, Revista de Artes Plásticas*, México, vol 1, núm. 3, 1927: Diego Rivera, “Escultura / Talla Directa”, pp. 1-3.
- FUENTES ROJAS, Elizabeth, Catálogo de los archivos documentales de la Academia de San Carlos (1900-1929), México, UNAM-ENAP, 2000, 313 pp.
- GARRIDO, Luis, “La escultura cubista en México”, *Revista de Revistas: El Semanario Nacional*, ciudad de México, vol. 13, núm. 645, septiembre de 1922, p. 44.
- HELM, MacKinley, *Mexican Painters. Rivera, Orozco, Siqueiros and other Artists of the Social Realist School*, Nueva York, Dover Publications, 1941 (1989).
- MANRIQUE, Jorge Alberto y del Conde, Teresa, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM, IEE, 2005, 307 pp.
- *Memoria de labores, 1954-1958*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP, 1958, A 1-184.
- PACH, Walter, *The Masters of Modern Art*, Nueva York, B.W. Huebsch, 1924, 118 pp.
- \_\_\_\_\_, *Ananias or the False Artist*, Nueva York, Harper & Brothers, 1928, 281 pp.
- REYES, Alfonso, “La exposición de pintura mexicana en La Plata”, en *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. IX, México, FCE, 1996 (1927), pp. 20-27.
- SÁNCHEZ ARREOLA, Flora Elena, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes*, México, UNAM, IIE, Archivo Histórico del Centro de Estudios sobre la Universidad, 1998, 205 pp.
- TOOR, Frances, *Modern Mexican Artists. Critical Notes by Carlos Merida*, México, Frances Toor Studios, 1937, 207 pp.
- \_\_\_\_\_, *A Treasury of Mexican Folkways*, Nueva York, Crown Publishers, 1947 (1971), 566 pp.
- Wolfe, Bertram D., *Portrait of Mexico*, Nueva York, Covici, Friede Publishers, 1937, 211 pp.
- *Twenty Centuries of Mexican Art / Veinte siglos de arte mexicano*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, México, Instituto de Antropología e Historia de México, 1940, 198 pp.

### C) Otros

- O’GORMAN, Edmundo, “Fantasmas en la narrativa historiográfica”, en *El arte o de la monstruosidad y otros escritos*, México, Joaquín Mortiz, Planeta, 1991 (2002), pp. 9-19.

### D) Digitales

- AZUELA DE LA CUEVA, Alicia, “La forja de un imaginario. El movimiento artístico educativo revolucionario”, en *Revista de la Universidad de México*, núm. 6, México, 2004, pp 77-84, <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0604/pdfs/77-84.pdf>.
- BOLÍVAR MOGUEL, Clara, “Del arte culto al arte popular. Escuelas de pintura al aire libre”, México, 27 de noviembre de 2013, <http://culturacolectiva.com/del-arte-culto-al-arte-popular-escuelas-de-pintura-al-aire-libre>
- COVANTES OVIEDO, Hugo, “El grabado mexicano del siglo XX”, <http://www.oocities.org/torculo/CronologiaGrabadoMexicano.htm>.
- GONZÁLEZ MATUTE, Laura, “Proyectos educativos de la posrevolución: Escuelas de Pintura al Aire Libre”, *Discurso Visual*, núm. 10, México, enero-junio de 2008, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne10/agora/agolaura.htm>.
- REVUELTAS, Eugenia, “La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y Silvestre Revueltas”, en Yael Bitrán y Ricardo Miranda (eds.), *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*, México, Conaculta, 2002, pp. 174-181, <http://www.fororevueltas.unam.mx/pdfs/entorno/7.pdf>.
- TORRES, Leticia, “Fisonomía y práctica del grabado en la década de 1920 en México”, *Discurso Visual*, núm. 13, México, julio-diciembre de 2009, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb13/aportes/apoleticia.htm>.
- VENEGAS, Ricardo, “Germinar de la mirada. Entrevista con Guillermo Monroy”, *La Jornada Semanal*, núm. 863, México, 18 de septiembre de 2011, <http://www.jornada.unam.mx/2011/09/18/sem-ricardo.html>.
- VERA DE CÓRDOBA, Rafael, “Cómo trabajamos en la Escuela de Pintura de Xochimilco”, en *Monografía de las escuelas de pintura al aire libre*, México, Editorial Cultura, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1926, pp. 17-19, <http://bit.ly/1Ka3Y1W>.
- VIDAURRE ARENAS, Carmen V., *El modernismo y su legado*, tomo II. Imágenes y palabras, México, Universidad de Guadalajara, 2014, 285 pp; en: Editorial Académica Española, 2011: [https://www.academia.edu/8672424/El\\_Modernismo\\_y\\_su\\_legado\\_Im%C3%A1genes\\_y\\_palabras\\_tomo\\_II](https://www.academia.edu/8672424/El_Modernismo_y_su_legado_Im%C3%A1genes_y_palabras_tomo_II).

## 2. Sobre La Ruptura (acerca de una periodización del arte moderno mexicano de la segunda mitad del siglo XX)

### A) Impresas

- CORONEL RIVERA, Juan Rafael, *Rafael Coronel. Retrofutura*, México, INBA, Talamontes Editores, 2010, 589 pp.
- CUEVAS, José Luis, José Luis Cuevas, México, Conaculta, INBA, Espejo de Obsidiana, 2008, 267 pp.
- DE NEUVILLATE, Alfonso, *Pintura actual: México 1966*, México, Artes de México y del Mundo, 1966.
- DRIBEN, Leila, *La generación de la Ruptura y sus antecedentes*, México, FCE, 2012, 64 pp.
- FELGUÉREZ, Manuel, “La ruptura, 1935-1955”, en *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Martha Fernández y Louise Noelle (eds.), México, UNAM, IIE, 2003, pp. 391-398.
- GARCÍA DE GERMENOS, Pilar, “Salón Independiente: una relectura”, en Olivier Debrouse (coord.), *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997 / The Age of Discrepancies: Art and Visual Culture in Mexico, 1968-1997*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 2007, pp. 40-57.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, 1970, “El rey ha muerto: viva el rey. La renovación de la pintura mexicana”, en *Estudios sobre arte. Sesenta años del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Martha Fernández y Louise Noelle (eds.), México, UNAM, IIE, 2003, pp. 433-443.
- \_\_\_\_\_, *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM, IIE, 2001; tomo 4, 1973, “Las nuevas generaciones del arte mexicano”, pp. 67-74; tomo 5, 1975,

“El arte contemporáneo en México”, pp. 75-82; tomo 6, 1976, “El proceso de las artes, 1910-1970”, pp. 83-96; tomo 13, 1988, “Rompiendo y rompimientos en el arte mexicano”, pp. 155-162.

- MORALES GARCÍA, Leonor, *Arturo García Bustos y el realismo de la escuela mexicana*, México, UIA, Departamento de Arte, 1992, 101 pp.
- TIBOL, Raquel, *Confrontaciones. Crónica y recuentos*, México, Samara, 1992.

### B) Digitales

- ÁLVAREZ, Sol, “Tutela estatal y nuevas tendencias / 1950-1960”, *Discurso Visual*, núm. 9, México, octubre-diciembre de 2003, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/antiores/dvweb09/art09/art09.html>.
- CUEVAS, José Luis, “El mural efímero”, *Letras Libres*, núm. 2, México, febrero de 1999 (1967), México, pp. 69-71, [www.letraslibres.com/pdf.php?id=5538](http://www.letraslibres.com/pdf.php?id=5538).
- DEL CONDE, Teresa, “Felguérez: los bordes de una trayectoria”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXII, núm. 077, México, 2000, pp. 251-262, [www.analesiie.unam.mx/pdf/77\\_251-262.pdf](http://www.analesiie.unam.mx/pdf/77_251-262.pdf).
- EMERICH, Luis Carlos, “La Ruptura y sus aspiraciones”, *Discurso Visual*, núm. 1, México, julio-septiembre de 2004, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/antiores/dvwebne01/agora/agoemerich.htm>.
- SPRINGER, José Manuel, “La carrera de la discrepancia, la rebeldía y la asimilación en el arte”, *Réplica 21. Obsesiva compulsión por lo visual*, México, 14 de febrero de 2007, [http://www.replica21.com/archivo/articulos/s\\_t/510\\_springer\\_discrepancia.htm](http://www.replica21.com/archivo/articulos/s_t/510_springer_discrepancia.htm).

### SEMBLANZA DEL AUTOR

**JORGE MORALES MORENO** • Profesor de Historia del Arte (ENPEG “La Esmeralda”) y de Cultura y Diseño, División de Ciencias y Artes para el Diseño, UAM-Azcapotzalco. Sociólogo, maestro en Arquitectura, con estudios de doctorado en Historiografía, fue asesor-curador del Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes (1995-1997), profesor visitante en la Faculty of Environmental Studies (York University, Toronto, 2001) y en el Department of History of Art and Architecture (University of Pittsburgh, 2010-2011), así como tutor del programa de becas Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes del Conaculta en el área de multimedia (2012-2013). Publica e investiga temas relacionados con la construcción del arte moderno y las identidades culturales.

## TEXTOS Y CONTEXTOS

*A Testimonial Model in Art Education. The Use of Subjective Story-Telling in the Development of a Personalized Pedagogy for Visual Production*

■ **Un modelo testimonial en la educación artística. Utilización del relato subjetivo en el desarrollo de una pedagogía personalizada para la producción visual**

RECIBIDO • 24 DE ABRIL DE 2015 ■ ACEPTADO • 25 DE MAYO DE 2015

JOSÉ MANUEL SPRINGER/CRÍTICO DE ARTE, CURADOR Y DOCENTE ■  
josespringer@yahoo.com ■

## PALABRAS CLAVE

■ experiencia ■  
■ enseñanza ■  
■ alumno ■  
■ relato ■  
■ testimonio ■

Se analiza la experiencia docente en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” y se examina un modelo educativo testimonial que toma en cuenta la experiencia de los alumnos. El modelo horizontal está basado en los saberes de cada uno de los participantes a través de la colaboración mutua en la redacción, edición y publicación de relatos ficticios personales. Se utiliza como ejemplo la exposición *Acusaciones y testimonios*, presentada en 2015 en “La Esmeralda”, para proponer la reflexión sobre una perspectiva antropológica de la educación en la que se utiliza el relato de participantes en la educación como núcleo de la experiencia creativa y como vínculo entre el arte y su público.

## RESUMEN

## KEYWORDS

■ experience ■  
■ teaching ■  
■ student ■  
■ story-telling ■  
■ testimony ■

*An analysis of the teaching experience at the National School of Sculpture, Painting and Engraving “La Esmeralda”, examining an educational model based on the students’ own experience. This horizontal model is founded on the experience of each of the participants, and mutual collaboration between them in writing, editing and publishing of personal fictional stories. The 2015 exhibition *Accusations and Testimonies* presented at the school is discussed as an example to propose a reflection on art education from an anthropological perspective, in which the stories of the co-participants in the education process act as the nucleus of the creative experience and the link between art and its audience.*

## ABSTRACT

## El estado de las cosas

La primera experiencia docente que tuve en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” ocurrió en el año 2000, cuando fui invitado a participar como profesor de las materias de Teoría del conocimiento visual e Historia de las imágenes. Dos temas que conocía debido a mi trabajo como crítico de arte y ensayista en el terreno del arte contemporáneo. Me dispuse a preparar un programa de enseñanza que cumpliera cabalmente con el plan de estudios, aunque también quise dejar abiertos ciertos temas de cada materia para que los alumnos interpretaran por sí mismos el contenido del curso. De esta manera puse en práctica la noción de que la educación es un proceso conjunto de dos vías, en la que hay dos participantes, con necesidades, juicios y expectativas que deben cumplirse en ambos lados.

El primer año de docencia en “La Esmeralda” fue una experiencia confusa. Por un lado, podía relacionarme socialmente con mis alumnos, pues sentía una cercanía en intereses y temas artísticos; por otro, me parecía que sus objetivos académicos y los míos distaban mucho entre sí, y esto costaba trabajo aceptarlo. Observaba que los estudiantes veían en el conocimiento una forma de rellenar lagunas e interesarse por artistas y corrientes que les eran desconocidas, rara vez hacían un esfuerzo por leer la historia de las imágenes desde su experiencia. Es decir, consideraban a la historia como una forma culterana de información, mientras que la teoría del conocimiento, que para mí es la herramienta para interpretar el desarrollo de la mirada artística, les provocaba más aversión que interés, pues estaba fraguada con preguntas sobre la naturaleza de nuestra percepción sensorial y cognitiva, pero poco incrementaba la capacidad de formar juicios de valor sobre lo percibido.

En cierto modo el modelo pedagógico y los contenidos del plan de estudios estaban ligados a la idea de que el artista egresado debía ser un productor, un semiólogo y un gestor cultural. Además, el análisis de los vínculos entre experiencia artística y formación social del gusto me parecía que les resultaba incompatible con la carrera que habían elegido: productor de artes visuales, título unidimensional que no implica un papel activo en la formación de visualidad crítica dentro de la sociedad. El modelo del plan de estudios aplicado en ese periodo (2000-2001) había sido diseñado en 1994 y, aunque fue sometido a diversos ajustes, básicamente seguía una línea semiológica de análisis de la forma y del contenido, que exigía del estudiante una preparación teórica más fuerte que la instrucción en oficios. Su vigencia se vino abajo rápidamente, entre otras cosas debido a la ausencia de especialización que requería del alumno. Empecé entonces a preguntarme por qué los estudiantes, interesados y apasionados en el arte, no lograban conectar con el

programa de estudios y producir conocimientos por medio de su obra, por qué seguían tan ajenos a su propia experiencia, por qué se vivía un divorcio entre el mundo académico y el mundo “exterior”. Lancé una hipótesis: en el mejor de los casos, el alumno se siente obligado y apabullado por la exigencia de volverse un teórico de su propia obra, por lo que decide solamente cumplir con aquellas materias teóricas que le permiten escapar de su propia situación personal y sustituirla por una jerga teórica alejada de su contexto social, su dimensión comunitaria y personal. Aquí me apoyé en la teoría de John Dewey sobre lo que es la experiencia estética y el empirismo. El filósofo estadounidense se oponía a la idea de que el arte estuviera separado de la experiencia ordinaria, ya que esto levanta un muro en torno a los productos artísticos que opaca su significación general: “La respuesta a este problema sería restaurar la continuidad entre las formas refinadas e intensas de la experiencia artística que son las obras de arte y los acontecimientos, hechos y sufrimientos diarios que se reconocen universalmente como constitutivos de la experiencia”.<sup>1</sup>

Un análisis somero de la situación del campo artístico en general, y de los estudiantes de arte en particular, permite ver que la separación de las artes de otras experiencias de vida y de la educación artística en relación con los educandos arrojaría diferencias entre sus expectativas que van de lo abismal a lo liminal. Para Dewey, la separación entre arte y experiencia cotidiana se debe a tendencias como el nacionalismo, el imperalismo, el crecimiento del capitalismo y la industria, y esto lo decía ¡en 1930!, cuando apenas habían surgido los primeros museos de arte moderno y las primeras galerías en Estados Unidos. Sin duda, la situación se ha complicado aún más con la aparición de los medios masivos de comunicación, Internet y la tercera ola del capitalismo. Luego entonces, parece urgente proponer nuevos modelos de educación artística que subsanen esas divisiones y separaciones entre lo que es la experiencia y el desarrollo del gusto estético. De acuerdo con este autor, experiencia designa cualquiera de los procesos conscientes, pero la experiencia es un proceso de vida que adquiere una intensidad en torno a

un objeto, un acontecimiento o una situación especial. Otras formas de la experiencia pueden resultar fragmentarias, incoherentes, superficiales y carecen de esa unidad. La separación entre lo que pensamos, decimos y hacemos provoca que pocas experiencias sean de verdad significativas, pero hay algunas que son integradoras y constituyen una unidad singular de la vida en la que ninguna porción del ser queda al margen y todo está en relación congruente. A este tipo de experiencias Dewey les llama “experiencias reales”, aquellas donde hay una interacción entre el ser y el mundo en el que vive. El arte no sólo ofrece una forma de “hacer” singular, sino también los antecedentes que le dieron origen: la experiencia de una experiencia.

Al respecto, comencé a preguntar a los alumnos cuáles eran las experiencias que los habían llevado a inscribirse en la escuela, qué los animaba a emprender el camino del arte, qué pensaban sus familiares, sus amigos y ellos mismos del título “artista”. Las respuestas a estas cuestiones iban alojando en mí la duda de lo que era en realidad el papel de un maestro de arte: aquél que enseña lo que sabe o aquél que ayuda a descubrir en otro lo que no alcanza a ver por sí mismo. Sin el reconocimiento de las emociones, los alumnos pueden desarrollar habilidades artísticas, formas de producir, pero no generan arte. Esto me llevó a iniciar un cambio paulatino en la forma de enseñanza. Debía iniciar por conocer a los participantes del curso, indagar en sus experiencias, sus emociones, y luego comenzar un proceso de colaboración para conocernos mutuamente y hablar de nuestras experiencias más singulares, aquellas que expresan nuestras vivencias fundamentales.

## La expresión de una experiencia

La población estudiantil de “La Esmeralda” representa, hasta cierto punto, la media de la población nacional; si lo vemos como un gráfico, se trata de una campana formada por un número escaso de alumnos procedente de hogares de bajos ingresos, una mayoría que viene de hogares donde a menudo ambos padres trabajan y una minoría que procede de familias acomodadas, lo cual les ha permitido vivir holgadamente y visitar museos en otras partes del mundo, en contraste con el primer

<sup>1</sup> John Dewey, *El arte como experiencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949.

grupo que, por ejemplo, no tiene en su domicilio acceso a Internet. Estas realidades tan dispares obligan a buscar un modelo de docencia más personal, dirigido al individuo, y más participativo, en el que converjan los intereses del educando y los del docente. Tal modelo podría surgir a partir de considerar cómo la sociología del arte divide la participación de los grupos sociales en la distribución y consumo de los bienes culturales y artísticos.

El modelo que establece Pierre Bourdieu<sup>2</sup> sobre los usos de la imagen define con bastante cercanía las divisiones sociales que existen entre los alumnos a los que impartí clases durante mi primer lustro de enseñanza en "La Esmeralda". Por un lado, había estudiantes que mostraban un conocimiento sobresaliente sobre la historia del arte, las exposiciones y los artistas con currículo internacional, producto de constantes viajes al extranjero desde la adolescencia. Por otro, había un grupo que estaba más conectado con la cultura de la imagen contemporánea a través de Internet, la fotografía en redes sociales y medios electrónicos de información y, finalmente, los que estaban más vinculados a la imagen popular, la caricatura, la tira cómica, la instantánea fotográfica y la gráfica. Es decir, la experiencia directa de la obra, la experiencia mediada por la tecnología y la experiencia de la producción misma en el espacio público y en el ámbito personal.

El esquema de Bourdieu sobre el desarrollo del gusto me ofreció una pauta para considerar las relaciones entre grupos sociales tan dispares. El grupo con mayor potencial económico tenía hábitos individuales relacionados con eventos de las artes visuales, el grupo intermedio se relacionaba con la fotografía y las redes, y el tercer grupo con prácticas colectivas como el grafiti, la señalética urbana y la cultura de masas.

Por mi parte, la aplicación deductiva de un modelo educativo que, como en el caso del de los antropólogos, demostraba que la distancia existente entre la experiencia "haber estado aquí", en la escuela, en el salón de clases, en la "calle", y el "estar ahí" en los museos, en las galerías, en los eventos del campo del arte, abría una brecha entre el objeto de estudio académico y la representación que hace el alumno de sí mismo cuando realiza el trabajo de taller y su reflexión conceptual sobre el mismo.

Me planteé conocer a los alumnos no como objetos a moldear mediante la práctica pedagógica sino como sujetos responsables de su propio aprendizaje. Comprender sus propios puntos de vista, que incluyen su forma de expresión verbal, los relatos de su vida cotidiana, sus relaciones familiares y sociales, significó para mí una forma de investigación para creación en sí misma. En esta construcción del "yo", del "nosotros" y del "otro", los comportamientos sociales son considerados como un orden en el que la vida, los problemas sociales, las relaciones de pareja, las relaciones interfamiliares y las formas de interacción social en la escuela devienen formas de juego individual, en equipo, por medio de movimientos, estrategias y sus consecuencias, de las que aprende el artista en ciernes.

Con el nuevo modelo, la inestabilidad (impuntualidad, falta de interés, desconexión) que caracterizó al proceso educativo en el salón de clases, en el que el alumno se siente siempre observado y calificado, incapaz de hacer valer un análisis de sí y de su obra, cedió a una nueva forma de aceptación de sí, al margen de los discursos sobre el "deber ser" del artista y del arte. Algunos términos usados en la jerga artística, como originalidad, autenticidad, habilidad, fueron sustituidos por calificativos más acordes con el mundo que rodea a la escuela: naturalidad, practicidad, accesibilidad, inmediatez. Sobre el particular, me parece importante considerar la opinión de Clifford Geertz<sup>3</sup> en el sentido de que ciertas actividades son "diseñadas en todas partes para demostrar que las ideas son visibles, audibles y [...] que pueden ser proyectadas en formas donde los sentidos y a través de los sentidos, las emociones, pueden aplicarse reflexivamente".

Para mí, estas posibilidades abrieron una nueva puerta en la enseñanza, que comenzó a tomar el formato de un tutorial en el que uno a uno los alumnos expresaban sus formas de vida, de comportamiento social y los perfiles emocionales en los que interactuaban con su familia, comunidad y barrio. Esto me pareció central para comprender qué podría yo, como mentor, transmitir a esos alumnos, cómo enseñarlos a cuestionarse y mirar críticamente a su núcleo social.

<sup>2</sup> Pierre Bourdieu, *Sociología de la cultura*, México, Grijalbo, 1990.

<sup>3</sup> Cfr. Néstor García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona, Gedisa, 2005, p. 88.

Actuaba convencido de que el sistema educativo artístico tenía varias fallas que llevaban a un distanciamiento o extrañamiento del estudiante respecto a su medio social y cultural, y coincidía con lo apuntado por Néstor García Canclini:<sup>4</sup>

La incisiva observación de lo que cada sociedad entiende por artes es lo que le permite (al estudiante o al teórico) enterarse por el arte de los otros, aunque sea para comprenderlo tan mal como cuando miramos esculturas africanas desde lo que sabemos de Picasso, acentúa las diferencias y la incommensurabilidad, reduce lo común a una coincidencia formal de experiencias basada en malentendidos, en juicios sobre los miembros de tal o cual clase social, tal o cual institución educativa.

## Del “No entendí” al “Ahora comprendo”

Este tipo de enseñanza dio lugar a una metodología que exploró la experiencia estética que tenía cada alumno individualmente a través de la narración literaria, lo que recogió el relato al margen de las imágenes mentales que cada quien se apropió o produjo. No obstante, esto sólo resultó parcialmente cierto en las primeras sesiones, ya que una vez que llegaron a sentirse más cómodos con las charlas informales, los participantes hicieron reflexiones más profundas sobre su situación social, familiar y personal, descubriendo los elementos anecdóticos, significativos o problemáticos que determinaban su elección de convertirse en productores artísticos. En cierto sentido, las sesiones comenzaban a tener visos de una terapia cognitiva emotiva, y demostraban cómo este tipo de instrucción funciona para cohesionar el aprendizaje en los primeros semestres de la carrera. El alumno ya no pensaba sólo en constructos elaborados por medio de la teoría lingüística o la filosofía estética, sino que lo hacía en función de su propia biografía y la exploración de sus experiencias propias.

Los cruces entre vivencias personales y el aprendizaje teórico proporcionaron el material para escribir una narrativa por medio del collage de experiencias tanto significativas como circunstanciales. Durante las

sesiones intentaba que el participante no se instalara únicamente en las certezas propias ni en las estrategias excluyentes (generacional, de ideología, de género), para favorecer el intercambio de situaciones, la experimentación de nuevas y diferentes emociones, dejando de lado la pertenencia o la identidad grupal para evitar la teorización abstracta. Poco a poco fui descubriendo, con algunos alumnos, no con todos, lo que significaba hablar desde uno mismo, desarrollando plataformas que poco tenían que ver con los lugares, territorios, formas de vida e instituciones con las que normalmente se asocia la identidad del joven. Lo personal cobraba una fuerza imaginativa que daba resultados a la hora de leer los relatos y las narraciones que hacían sobre sí mismos y su entorno.

Asimismo, coincidí con James Clifford<sup>5</sup> en que el resultado de esas prácticas literarias desde lo doméstico proveen la oportunidad de reciclar experiencias anteriores que ya han sido elaboradas, sublimadas e incluso retiradas del consciente, pero que en el relato descriptivo cobran nueva vigencia para desarrollar ideas creativas. Los temas que más ocuparon las discusiones tenían que ver con la familia, los padres, las relaciones entre sexos, la afectividad de pareja, los contrastes sociales y, sobre todo, el mundo de lo privado. A lo largo de las sesiones se buscó volver significativa lo insignificante, usando para ello el concepto de la experiencia “unificadora” de Dewey, en contra de la lógica de lo conceptual y de la academia artística, y se impulsó la posibilidad de elaborar críticamente lo aprendido en los talleres y en las materias convencionales de teoría e historia.

A lo largo seis semestres la estrategia de cada curso se ha ido refinando. Si en un principio las sesiones se realizaban en equipos pequeños de dos o tres personas, durante los cuatro semestres recientes (2013-2015) las sesiones con los alumnos se volvieron individuales: cada uno debe trabajar sobre su relato durante un par de semanas antes de sostener una sesión para discutir sus avances o las razones que los obligan a detenerse en la construcción de su relato.

En algunas ocasiones, el trabajo se vio impedido o entorpecido por descripciones que ponían gran énfasis en la justificación, lo cual dificultaba la interpretación

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> James Clifford, *Dilemas de la cultura*, Barcelona, Gedisa, 1995.

del conjunto de experiencias poco significantes. Cuando esto sucedía, mi tendencia era tratar de anclar el relato en una o varias de las anécdotas que surgían del mismo, y establecer una conexión con otras formas de interacción social que son repetidas por otros alumnos del mismo sexo, generación o grupo social. Es decir, había que encontrar un común denominador sociológico que ayudara al participante a posicionar su relato dentro de un contexto.

Lo importante era ayudar al alumno a construir un conocimiento artístico, distinto del conocimiento psicológico, histórico o científico. La finalidad era abolir esquemas impuestos sobre lo que debe ser el arte, o su participación en el mundo del arte o en las redes de distribución del mismo. Para mí resulta imperativo saber de dónde surgen esos esquemas y los mecanismos que los imponen. Más que ser artista, se consideró fundamental realizar una investigación empírica para crear, partiendo desde el Yo hacia los Otros. Esto determinó ampliar el uso del vocabulario, la construcción textual del relato y la experimentación con figuras e imágenes literarias como la elipsis, el tropo y la metonimia, formas de ficción que permiten argumentar el relato al modo de cada quién.

## Literatura e investigación artística

El lenguaje resulta infinitamente estrecho para reproducir la variada superficie de la naturaleza. Pero las palabras como artificios prácticos son agentes que reducen a órdenes, rangos y clases manejables, la inefable diversidad de la existencia natural, tal como opera en la experiencia humana [...] las palabras sirven su propósito poético en el grado que atraen y provocan la operación activa de las respuestas vitales que están presentes siempre que experimentamos cualidades.

John Dewey, *El arte como experiencia*

Una de las características más reconocidas de la educación actual es la falta de lectura en los alumnos de casi cualquier nivel. La lectura y la comprensión de textos son fundamentales para que el estudiante pueda articular su pensamiento y construir estrategias narrativas o simbólicas. Escoger estas herramientas poco usuales

en el campo de las artes visuales fue parte de la integración del cúmulo de conocimientos adquiridos a lo largo de varios semestres de su carrera. El desafío de escribir un relato coherente, ficticio sí, pero con veracidad y posibilidad de suspender el escepticismo de un lector anónimo, demostró que la imagen artística requiere de un *con-texto* para ser interpretada. No basta con sólo mirarla y levantar las cejas o asentir con la cabeza para suponer que ya se captaron sus significados; hay que hacer un esfuerzo para traducir en palabras lo que se ha observado.

La fabricación y producción de complejos de imágenes (llámese una exposición o una serie de obras con un tema particular) depende de la posibilidad de pensarlas en términos de lenguaje textual que defina sus cruces, uniones y articulaciones. Para usar una metáfora: si la imagen es un ladrillo, la palabra es la mezcla de cemento que las mantiene unidas y la comunica con otras imágenes, otros muros, otras arquitecturas. El lenguaje posee una lógica organizativa que convoca a interacciones entre distintos territorios, llama al cruce de fronteras entre disciplinas e incrementa los intercambios simbólicos entre núcleos sociales, lenguas y diferencias socioeconómicas.

Como parte de un proceso de formación integral me parece importante que los alumnos critiquen los objetos de estudio desde fuera de su campo, que confronten lo que se verbaliza y se escribe con lo que se fotografía y se pinta, desafiando así los conceptos de arte visual o culturas visuales, que desde los medios audiovisuales de comunicación se perciben siempre como formaciones de dos canales (audio + imagen). Esto redundante en la integración de texto-imagen-texto y contribuye a la alfabetización visual del público para que trascienda el plano de opacidad propia de la imagen.

Una de las primeras conclusiones a la que llegué en mi trabajo educativo es que el artista visual requiere de la imagen literaria para crear un ensayo que integra lo imaginal y lo textual. En un mundo global cada vez más homogéneo en el que la diferencia es vista con sospecha, el uso de herramientas textuales en combinación con la imagen cuestiona la hegemonía de los medios audiovisuales y subvierte el énfasis del espectro multimedia y la cultura digital, a los que se intenta hacer pasar como la panacea de la educación del futuro. La investigación empírica de las relaciones entre el re-



lato y su representación visual produce un conocimiento que aumenta la fortaleza del artista en el manejo y la transmisión de sus ideas, experiencias estéticas en un contexto cada vez más intercultural.

## Etnografía visual o ficción escrita

El peligro de la práctica antropológica-literaria del relato, estoy consciente, luego de leer las críticas que se hicieron a los antropólogos que escribieron en torno a sociedades “indígenas”, es que la biografía del artista se convierta en el centro de su planteamiento productivo artístico. Si bien existen casos en los que el propio cuerpo del artista, su conducta personal, han ocupado una parte central de su producción (pienso en creadores como Orlane o Sophie Calle, en Nahúm B. Zenil o Héctor Falcón), la idea que guió el proyecto educativo que planteé desde un principio fue la necesidad de utilizar un álter ego, recurrir a la ficción, para hablar de sí mismo y de su entorno. La suspicacia sobre la posición de verdad desde la que puede hablar un artista ha sido siempre un argumento manido, pues es universalmente considerado que el arte no constituye en sí una verdad sino una alusión a hechos y materias que se parecen a la realidad y que representan al mundo, pero que están lejos de ser “verdaderos” en el sentido platónico o idealista del término.

Los hechos que relatan en sus trabajos los participantes en el curso que lleva el título de Seminario de Reflexión Conceptual no pueden, y no deben, ser considerados como realidades sino como construcciones de quien las elabora. No son un testimonio ni una base para inferir que tal o cual artista proviene de tal o cual entorno problemático. Si bien en la misma imagen se puede “leer” una interpretación, el relato de la experiencia que la acompaña estaba dos o tres pasos alejado de la realidad.

La distancia que establece el artista con respecto a su propia experiencia le permite traducir vivencias múltiples que se van hilvanando para crear una narrativa más compleja. De la misma manera en que no podemos asumir que un novelista escriba desde su biografía todo el tiempo, no es posible inferir que lo que sucede en la obra de arte visual sea por sí mismo una representación de la persona del artista. Existen

elementos de juicio para señalar algún dato biográfico (fecha de la obra, lugar, impronta del contexto), pero sería erróneo e inútil tratar de interpretar la obra como resultado total de un efecto de una causa anterior localizable en el autor.

He de anotar que he visto que los mismos participantes en el curso están muy conscientes de que la narración les ofrece libertad para abordar temas que de otra manera no surgirían en su obra. El discurso artístico no es sólo el resultado de un trabajo de investigación de campo, es también parte y consecuencia de una postura ética importante para tratar ciertos temas que tienen que ver con la voz, la autoría y la autoridad para expresar una idea.

Lo que dice el artista sobre sí y su contexto obedece también a lo que él o ella saben o han elaborado sobre su experiencia y lo que desean demostrar. Y aquí también habría que introducir otra capa de complejidad: la capacidad poética para mover los significados de las experiencias de un plano cognitivo a otro. El uso de la primera o la tercera persona en un relato tiene que ver con la forma y la estrategia que sigue el estudiante para indagar sobre el lugar desde donde habla y produce. Aun el más detallado realismo resulta una ficción.

## Testimonios y acusaciones

A partir de estas experiencias en el relato como medio de interacción y construcción de una narrativa estética y artística, surgió la idea de hacer la curaduría de la exposición *Testimonios y acusaciones*. La propuesta incluyó el trabajo de alumnos de diferentes generaciones y experiencias creativas diversas. Había ciertas limitantes como el formato y la presentación: la exposición debía presentarse en el área de oficinas de la dirección de “La Esmeralda”, donde los muros y la circulación de los espectadores está limitada por el mobiliario y el tránsito de la gente.

Como curador me pareció un reto semejante al de escribir un guión dramático para un espacio específico. Consideré que la selección de obra debería reflejar los contenidos de la pedagogía empleada en los cursos que había impartido. Y aunque no todos los que concursaron en la exposición habían participado en el proceso de aprendizaje descrito, en la convocatoria les

proporcioné indicaciones sobre cómo proceder con la creación. Debían integrar un texto que estuviera empíricamente relacionado con la propuesta visual. Para el caso de los que habían trabajado relatos relacionados con su producción visual, la forma de trabajo resultaba más familiar. A través de varias estrategias habían logrado integrar parte de la narrativa de sus historias a la selección, producción y posproducción de su obra.

La idea de presentación fue bastante sencilla: cada obra visual iría acompañada de fragmentos de una narración que los artistas podrían tratar de diferentes maneras: como oposición dialéctica a la imagen, como complemento y evocación de la misma, o como fundamento del discurso empleado.

Entre los seleccionados se encontraban alumnos que habían concluido la carrera; otros seguían matriculados como estudiantes y estaban en el tránsito entre el quinto y el sexto o el séptimo y el octavo semestres. La curaduría fue una prueba de litmus para reconocer si los cursos, las narrativas y la reflexión escrita podrían facilitar la inclusión del público en la contemplación crítica de la obra.

Hubo piezas que mantuvieron una marcada independencia entre texto e imagen, como sucedió en el caso de la obra de Emilio Valdez, un retrato fotográfico de un hombre fumando un cigarrillo por la nariz y una imagen de un gato callejero captado en un entorno oscuro. En ambos casos, se observa que el texto actúa como ilustración de la imagen, ejemplo de la relación sincrética que se da entre el título y la obra. En este caso particular podría hablarse de una relación evocativa entre la fotografía y el mundo de la imagen publicitaria. La diferencia estriba en que las imágenes, como señala John Berger,<sup>6</sup> son espontáneas, en un presente de indicativo, que no promete algo (un futuro mejor) ni depende de una fantasía irrealizable. El texto dice: “Se ve atractivo pero se siente como la muerte”; con lo que establece una vinculación ambigua entre la condición de la imagen y la indicación textual.

En las obras siguientes la relación del relato con la imagen fue todavía más elíptica. Las cualidades de la imagen son independientes, pero su presencia artística va contrapuesta por los textos que le ofrecen una estética más literaria. Para lograr una mayor tensión entre



Emilio Valdez, sin título (Charlie Sheen), 2014, impresión sobre algodón, 180 x 120 cm.

texto e imagen recurrí al uso creativo de tipografías, que subrayaban ciertas inflexiones de las palabras en el texto, mediante el uso de puntajes diferentes y tratamientos tipográficos. El texto se debía leer como una inflexión dramática, que le daba el cambio de color y tamaño de la letra. En el caso de la obra de Andrés Mora Balzaretti, la imagen mostrada corresponde a un estilo fotográfico documental. La toma se hizo a bordo de un transporte público y se complementó montándola como una serie de tomas independientes sobre un tapete persa, con lo que cumplía ya con un doble discurso temático: el artesanal y el documental. El texto que incluyó plantea el encuentro efímero con personajes anónimos que recorren la ciudad, en el sentido de los “paseantes” (*flâneur*) a los que hace referencia Walter Benjamin en *París capital del siglo XIX*.<sup>7</sup> La relación de causalidad entre imagen y texto se invierte y queda sugerida la vinculación entre texto e imagen, la cual se convierte en causa de la reflexión en el espectador.

Algunas formas de relación que se buscaron desde la curaduría se vinculan con el migrante, otra versión del *flâneur* de Benjamin, que busca la consecución de una vida mejor pero las condiciones sociales prevalentes se interponen en su camino. En las sesiones de asesoría se utilizó, como parte de las estrategias de ficción, la figura del migrante como un rol que permite imaginar el exilio

<sup>6</sup> John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1980, pp. 160 y 161.

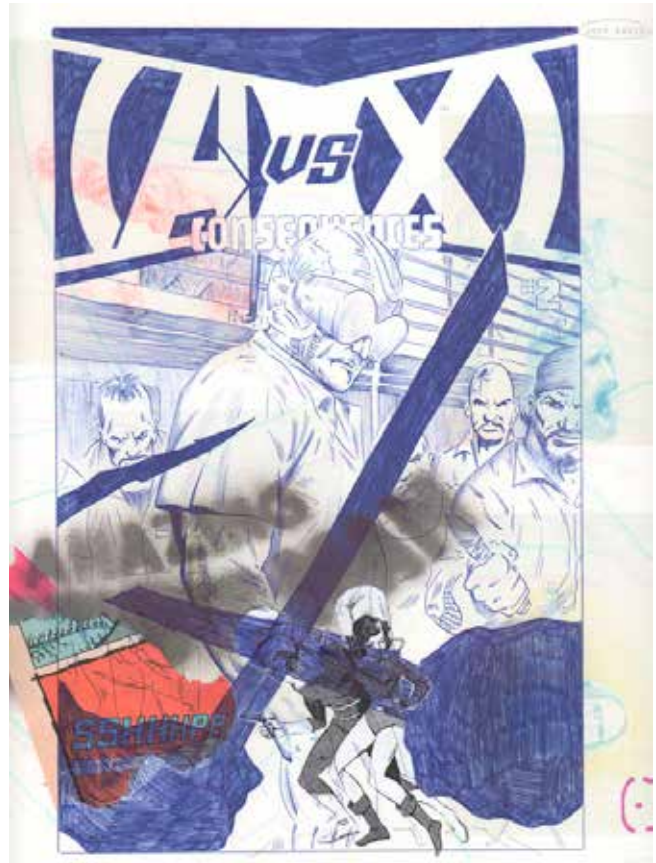
<sup>7</sup> El paseante busca un refugio en la multitud, la multitud es el velo, a través del cual la ciudad familiar se transforma en fantasmagoría. Seamos paseantes de los lugares de la memoria”. Walter Benjamin, “El libro de los pasajes”, *Bifurcaciones, Revista de Estudios Culturales Urbanos*, [www.bifurcaciones.cl/2013/07/](http://www.bifurcaciones.cl/2013/07/), consultado el 14 de abril de 2015.



Andrés Mora, Balzaretti, sin título, 2014, foto impresión en papeles tamaño A4, medidas variables.

voluntario de la vida propia. La migración no se refería únicamente a un movimiento demográfico, sino también a un cambio temporal de dirección en la vida, o a un cruce imaginario de fronteras entre territorios como la edad física, la clase social o la experiencia del tiempo. La gente migra de un lugar o de un tiempo a otro, de un sentimiento a una emoción y desde una idea a una ideología. En esta banda de recorridos migratorios hubo varios trabajos que representaron ese traslado cualitativo que experimenta el alumno cuando se hace consciente del devenir de su vida, la integración de su experiencia y la conciencia de la misma.

En la obra de Rodrigo Sastre este trayecto cognitivo se expresa a través de su biografía, como un migrante argentino que ha logrado establecerse en México luego de pasar por diferentes experiencias laborales y vivien-



Rodrigo Sastre, *Duelo*, 2014, bolígrafo sobre hoja de libro, 29 x 25 cm.

cias asociadas con los personajes de historias gráficas de personajes intrépidos que conquistan mundos alternos en otras galaxias.

En el caso de Sara Serratos, todas las imágenes son evocativas del horizonte, una línea arquitectónica del relato que se expresa también por medio de una línea



Sara Serratos, de la serie *Archivo, mar límite con la tierra*, 2014, foto.



Isaac Cortés, *El colgado*, 2014, tr nsfer cerámico, 11.3 x 15.5 cm.

de texto que une dos imágenes tenues, que son extensiones de mar y tierra transferidas sobre pequeñas placas de un insecticida químico sintético. Los colores y la evanescencia de las imágenes provocan la percepción de que la realidad es fugitiva, efímera, líquida, impermanente. Los textos se refieren a lugares genéricos, espacios medibles pero intangibles a la vez, no-lugares en los cuales encontrar una experiencia muy intensa.

Para Isaac Cortés, las relaciones entre las imágenes del tarot transferidas a fragmentos de mosaicos de cerámica de alta temperatura resultan de una vocación para la formulación de visiones y situaciones trágicas; la frase: "Sencillo, directo y tan inocente como decir que ya sabes qué es odiar" resume una experiencia de ciudad marginal vivida desde la juventud como un destino que enfrentar, resistir y modificar por medio de la creatividad y el ingenio.

Las asociaciones entre realidad y utopía ofrecen al espectador la oportunidad de acceder a una experiencia holística, multisensorial y extradisciplinaria, en la que la obra se convierte en un testimonio de vida que le permite

hacer acuse de recibo de la experiencia cifrada en texto e imagen. El papel de creador se comparte dejando abierta la posibilidad de que cada espectador haga suya la obra por medio de la resonancia y el eco que produce en él la transmisión por la palabra y su correlato imaginal.

Mención aparte merecen las obras de Karen Perry y Axel Velázquez, ex alumnos que cursaron las materias de teoría bajo mi conducción en una época en la que no había desarrollado un sistema propio de enseñanza. En sus trabajos la presencia de la reflexión personal no jugó un papel decisivo en la lectura de la obra. En el caso de los dibujos abstractos de Axel Velázquez introduce una cita de Goethe que señala la división entre la experiencia y la teoría que a la distancia de los años se ha convertido en motivo de reflexión permanente en mi trabajo docente: "Gris es toda teoría; verde el árbol dorado de la vida".

Karen Perry se ha especializado en una obra que está ligada a la memoria del cuerpo, a los recuerdos de un lugar y de una situación. Su participación en



Karen Perry, (*Cuentas*) *Pendientes*, 2013, rompecabezas de cartón pegados y esmaltados, 45 x 13 x 25 cm.

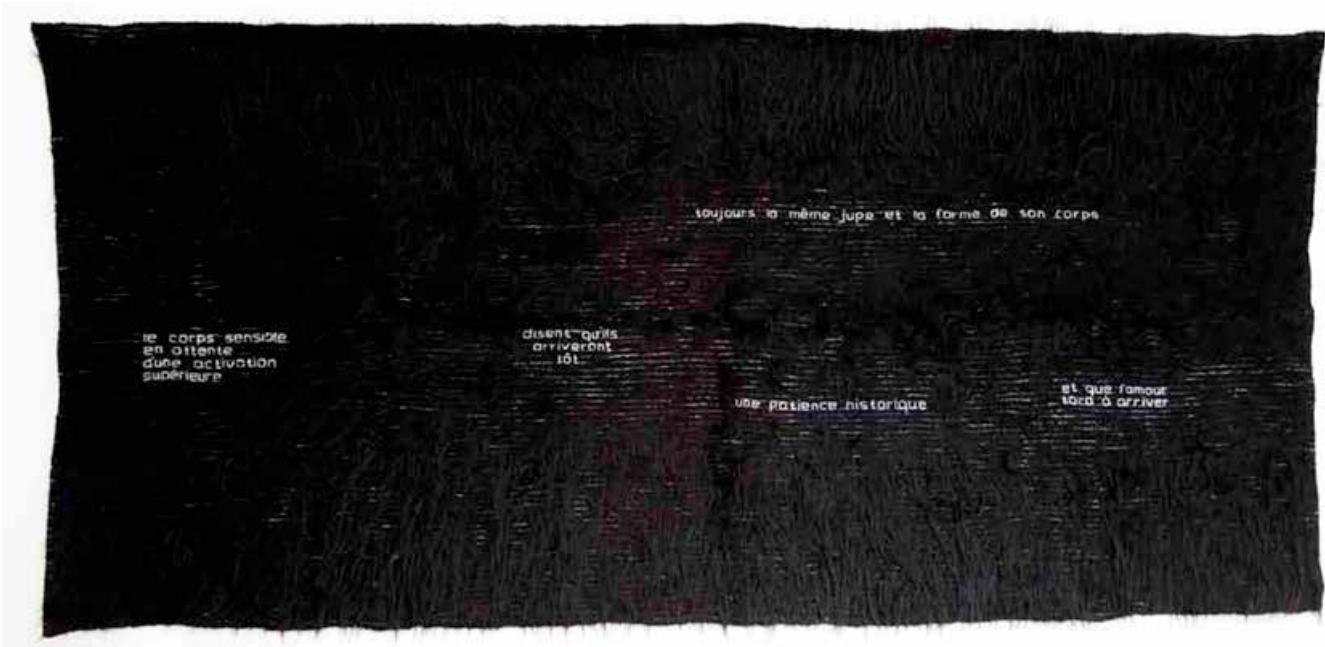


Blanca Estela González Cruz, *Espejo*, 2014, óleo sobre espejos, 70 x 70 cm.

esta muestra consistió en dos piernas oscuras, yo diría carbonizadas, realizadas con fragmentos de cartón pintados de negro. El texto hace patente la preocupación por los sucesos relacionados con la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa; una emoción que si bien no es frecuente en su obra reciente, ha ocupado parte importante de su parecer sobre la finalidad del arte y su vinculación con el mundo.

En la sala de profesores de “La Esmeralda” tres obras coinciden en tono, parten de la sombra y del reflejo, para adentrarse en la reflexión interior y formar experiencias que se van sedimentando a través de la venganza de la memoria sobre el olvido. La primera corresponde al trabajo de Blanca Estela González, estudiante que actualmente cursa el octavo semestre, en el que reflexiona sobre la propia observación como fuente de su creatividad. La obra invita a ver múltiples espejos que llevan escrito el aforismo “La totalidad está presente hasta en los pedazos rotos”. En su relato biográfico aparecen constantemente referencias a archivos elaborados con fragmentos de su existencia, recuerdos de una vida surcada por rupturas y reintegrada a través de los múltiples reflejos de los que constan sus obras.

La siguiente obra corresponde a Mayte Tomjn, quien presenta dos trabajos: una falda negra de lana



Mayte Tomjn, *Ellos dicen. Ils disent*, 2011, faldas chiapanecas convertidas en soporte bidimensional con frases bordadas.



Daniel Alcalá, *Artificiosae naturae*, 2015, vinil adherible cortado a mano, 220 x 70 cm.

elaborada a mano por mujeres indígenas tzotziles, en la que la artista escribió un relato sobre la espera del ser amado, de la pareja, con la cual habrá de constituirse un hogar, una vida. No obstante, la espera es larga y la dueña de la falda debe aprender a mantener la paciencia. En la segunda obra aborda, a través de la fotografía, un reencuentro con el pasado personal mediante el uso de un vestido que lleva puesto, un *memento* de una época infantil que ha reinscrito en su cuerpo adulto, como metáfora del regreso de experiencias fundamentales que el sujeto carga consigo.

Por último, Daniel Alcalá entrega una reflexión que ilumina el trabajo que en la última década se ha convertido en su sello autoral: la presencia de estructuras mecánicas en el horizonte ciudadano, tales como antenas de radiocomunicación, armazones de fierro y otros elementos que forman parte del vocabulario urbano. En este caso se trata de un dibujo que une la presencia de un árbol y una torre de telecomunicación, en el que las formas de uno y otro se funden, para dar como resultado un objeto híbrido que revela una sensibilidad labrada a partir del cruce de la historia, la naturaleza y la tecnología.

Como curador de la exposición me pareció que el resultado reflejó los procesos de aprendizaje en los que cada alumno descubrió su vocación a través de la reflexión sobre su propio relato empírico y los elementos que cruzan por su mente y la ficción que de ellos hace. Si bien no todos siguen procesos semejantes de asimilación y construcción, es evidente que para algunos la forma de integrar lo disperso en un cuerpo de obra pasa forzosamente por el tamiz de su revisión de la experiencia integral y por la verbalización de los recuerdos, que son motivo y estímulo de la creatividad.

## Inclusión y testimonio

La yuxtaposición de texto e imagen no es algo nuevo, pero me parece que en la enseñanza de las artes visuales ocurrió una divergencia histórica que separó el estudio de la producción visual del de la producción literaria. Se da por sentado que la educación en una escuela disciplinar debe ceñirse solamente al uso de técnicas y soportes plásticos y dispositivos visuales digitales. No obstante, como intenté demostrar en este texto, la expe-

riencia docente nos enseña que el modelo de educación artística considera que el alumno debe realizar por su propia cuenta un aprendizaje que complemente o que lo introduzca en otras disciplinas, lo cual, como había sido mi experiencia, a menudo no sucede.

Si en los planes de estudio de “La Esmeralda” se había considerado prioritaria la enseñanza de técnicas modernas de la imagen como punto de partida, en los últimos lustros se han incorporado materias teóricas y prácticas de presentación, a tono con el desarrollo de las artes contemporáneas. Es necesario insistir, no obstante, en que la reflexión en el campo de la semántica, la estética, la filosofía y la antropología debe ir acompañada también por un ejercicio personal de escritura que vincule el conocimiento teórico y el dominio técnico con la experiencia del alumno. Particularmente en los últimos semestres de la carrera, en los que el cúmulo de conocimientos comienza a ser difícil de manejar para la mayoría, los alumnos resultan beneficiados por materias que les ayudan a coordinar y dar coherencia al aprendizaje con los hábitos de vida; es en esta intersección donde se gesta el poder creativo del individuo.

La educación es un campo de acción en el que los hechos son frecuentemente soslayados en pos de certidumbres teóricas y metodológicas. La ética de la en-

señanza nos obliga a considerar el proceso pedagógico como una educación para la vida desde la experiencia. Frecuentemente encontramos que la obra de arte que llega al espectador a través del museo o de la galería está “muerta” o “embalsamada”, pues no es posible detectar la experiencia vivida que le dio origen. El fracaso de la educación se debe en gran parte a que no hemos dado un espacio en la sala de clase para la experiencia del alumno, que será el factor que le permita reconocer sus propias habilidades y fortalezas. La educación ejerce una enorme influencia sobre el alumno y constituye un fenómeno político de importancia capital para la formación de una sociedad democrática e igualitaria. Si no consideramos la experiencia del alumno dentro del modelo educativo, no estamos preparando a los ciudadanos que construirán un espacio para la disidencia, la crítica y la responsabilidad.

La visión de construir un mundo más igualitario y justo pasa por la consideración de que todas las experiencias son igualmente válidas. El modelo de educación testimonial, que entreteje la experiencia del alumno con su educación, es una necesidad urgente de considerar al arte como una experiencia frecuente que forma parte de la vida de cualquier persona y grupo social. ▽

### SEMBLANZA DEL AUTOR

**JOSÉ MANUEL SPRINGER.** Crítico de arte y curador independiente. Ha realizado varias exposiciones colectivas relacionadas con temas actuales de la sociedad tales como *Chocolates, prácticas pos-legales*, Museo Carillo Gil, 2006. *Armas y herramientas*, Décimo Salón BBVA Bancomer, Museo de Arte Moderno, 2004, y *Fronteridad, movilidad e hibridismo cultural*, Universidad de Valencia, 2013. Actualmente es docente de “La Esmeralda”.

## TEXTOS Y CONTEXTOS

*What does it mean to graduate from “La Esmeralda” as a “visual artist” in the Mexican context of the 21st century?*

■ **¿Qué significa haber egresado de “La Esmeralda” como “artista visual” en el contexto mexicano del siglo XXI?**

RECIBIDO • 15 DE ABRIL DE 2015 ■ ACEPTADO • 25 DE MAYO DE 2015

FRIDA CANO DOMÍNGUEZ/ARTISTA Y CURADORA ■  
frida.cano82@gmail.com ■

## RESUMEN

## PALABRAS CLAVE

arte ■  
mainsdream ■  
ferias ■  
activismo ■  
esperanza ■

Este texto aborda el legado que “La Esmeralda” del siglo pasado ha dejado, visto desde la presencia de sus egresados en la presente centuria. Este análisis es una continuación de estudios anteriores que incluyen mi tesis de grado en la ENPEG que analiza el contexto real de los estudiantes de “La Esmeralda” en sus años de formación, enfocándose en cuatro artistas salidos de esta institución. A diez años de haber concluido este proyecto, examino la actividad reciente de estos cuatro creadores quines fueron mis compañeros de aula. En el contexto de dos enfoques diferentes (a través de la idea del *mainsdream*, que refiere a una ilusión de fama y fortuna en el campo de las artes visuales, y de *Arttextum*, trabajo cuya investigación versa sobre el arte ligado al activismo), este texto presenta un acercamiento del arte y la cultura en México en plena transición social en tiempo presente.

## KEYWORDS

art ■  
mainsdream ■  
fairs ■  
activism ■  
hope ■

The following text addresses the legacy that “La Esmeralda” from the past century has left in the presence of its graduates in this century. From the perspective of four artists graduated from this institution, this paper can be seen as a continuation of the studies conducted in previous years, including my thesis project from the ENPEG, which analyzes the real context of the students at “La Esmeralda” during their years of training. Ten years after having completed this project, I focus on the recent activities of the artists who back then were my classmates. Utilizing the idea of *mainsdream*, which refers to an illusion of fame and fortune in the field of the visual arts, and, *Arttextum*, that focuses on the production of art linked to activism, this text presents a current examination of arts and culture in a Mexico going through intense social transition.

## ABSTRACT



## Introducción: sobre “La Esmeralda” y su currículo oculto

Han pasado ya diez años de que egresé de la Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado “La Esmeralda” (ENPEG). En junio de 2005 mi generación realizó una exposición colectiva de alumnos de último año en las galerías de la escuela, y con ella se abrió un nuevo capítulo en la vida artística de aquellos que convivimos durante cinco años o más en las aulas.

El aprendizaje obtenido en “La Esmeralda”, así como su red social, son vitales para continuar una exitosa carrera en las artes. Aquello que en algún momento llamé currículo oculto resulta ser uno de los elementos esenciales para continuar produciendo con un ánimo crítico y dentro de una comunidad de soporte. En mi proyecto de titulación “Autorretrato de influencias en negativo, investigación documental del currículum oculto en La Esmeralda”, publicada en línea en el Repositorio Digital del Instituto Nacional de Bellas Artes,<sup>1</sup> en la red de académicos Academia<sup>2</sup> y en mi sitio personal de Internet,<sup>3</sup> ubiqué mi persona como el cuerpo de alumnos que pasa por las aulas de “La Esmeralda”. A lo largo de siete capítulos, que corresponden al paso y crecimiento del artista en la ENPEG, di testimonio de cómo los alumnos conviven y conversan sobre arte al tiempo que producen sus primeras obras. Ese aprendizaje, que no está considerado como parte del currículo oficial, aquel que ocurre día con día y sobre todo fuera de las aulas pero gracias a éstas, es el currículo oculto, y lo que mayormente destaca dentro del aprendizaje en una escuela de arte como “La Esmeralda”. Esas actividades extracurriculares, como colaborar en exposiciones con los compañeros, producir a deshoras y a destiempos, criticar y aprender a ser criticado, considerar el tiempo de *chela* y cantina como parte del proceso creativo en conjunto, amores y desamores con y entre alumnos y maestros, son las experiencias que preparan al alumno ENPEG para ser, posterior e idealmente, egresado de “La Esmeralda”. Todo aquello que se vive y se aprende son las claves para lo que toca vivir y aprender fuera del cobijo institucional. Una vez terminada la escuela la situación ya no es tan fácil, porque los muros de la institución se convierten en las delgadas paredes de lo que se podría llamar la historia del arte. Si bien no todos pueden aspirar a ser resguardados por estas paredes, el grueso de la población artística, en conjunto, conforma aquello que es posible denominar como el pulso del arte y la cultura en México. A partir de las

<sup>1</sup> Frida Cano Domínguez, *Autorretrato de influencias en negativo, investigación documental del currículum oculto en La Esmeralda*, [www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx), consultado el 3 de marzo de 2015.

<sup>2</sup> <https://independent.academia.edu/FridaCano>, consultado el 3 de marzo de 2015.

<sup>3</sup> <http://fridacano.com/2014/10/16/curriculum-oculto-en-la-esmeralda/>, consultado el 3 de marzo de 2015.



Frida Cano, *Landet explicando su expo, Gómez, de la entrevista en YouTube*, 2015, lápiz sobre papel, 21.5 x 28 cm. Imagen cortesía de la autora, derechos reservados.

investigaciones de campo que realicé con mi proyecto de titulación en “La Esmeralda”, y con apoyo del proyecto de arte que recientemente llevo a cabo titulado *Arttextum*, en este breve escrito pretendo contextualizar la presencia y el legado de los egresados de la ENPEG dentro del campo del mercado del arte, por un lado, y con un énfasis en proyectos con un compromiso social, por otro. Los casos por analizar son los artistas José Luis Landet (Argentina, 1977) y Omar Barquet (México, 1979), con quienes he continuado trabajando en el campo de la compra-venta de obra dentro de ferias de arte como asistente curatorial para la colección Sayago & Pardon, y cuya obra analizo desde el contexto del currículo oculto en los estudios y entrevistas de mi tesis de licenciatura desde sus comienzos en 2005. Para el caso del análisis de la presencia de los egresados ENPEG en términos de compromiso social, enmarcaré este estudio dentro de la lógica del proyecto *Arttextum*, labor que me ha permitido investigar las ligas sociales entre productores culturales y las temáticas que abordan en de contexto latinoamericano. Dentro de este análisis,

me enfocaré en la actividad de las artistas Teresa Hernández y Edith López Ovalle, ambas egresadas de La Esmeralda y cuya obra tiene un tinte “activista”.

### ***Mainsdream*: el mercado del arte y los artistas jóvenes**

En el capítulo cinco de mi tesis de licenciatura y a lo largo de las setenta y dos páginas de mi tesis de maestría me pregunté sobre una condición particular de las obras de arte y de sus creadores con respecto al consumo en ferias de arte, así como de las corrientes estilísticas del estándar principal del arte. Para realizar una distinción entre el *mainstream* del arte y la fascinación idílica de éste, acuñé el término *mainsdream*, el cual refiere a las tendencias de arte generadas para convertirse en productos consumibles por el mercado del arte. En el *mainsdream*, artistas novatos o aspirantes a artistas son guiados por una ilusión de fama y fortuna como consecuencia de un mundo globalizado y dominado por los

medios masivos de comunicación de la cultura hegemónica. Este concepto nace como una crítica al término *mainstream* tras la conjunción de las palabras “*main*” como lo principal, y “*dream*” entendido como sueño o anhelo.<sup>4</sup> A diez años de haber acuñado este término, y después de continuar investigándolo veo que, si bien el *mainstream* puro es inexistente, su presencia se da sobre todo en aspirantes a artistas cuya ambición es guiada por una utopía. Con el paso de los años estas personas se convierten en los llamados artistas emergentes, creadores de unos treinta años de edad cuya obra representa a su país en ferias de arte alrededor del mundo.

Mi interés principal por abordar estos sueños inalcanzables en la comunidad de estudiantes y egresados de “La Esmeralda” tuvo su origen en las conversaciones de personas sobre otras personas más reconocidas del medio artístico. “Estar en el *mainstream*” significaba “hacerla en el medio del arte”, llegar a un punto de reconocimiento tal que el artista podía solventar su vida económicamente siendo súper estrella del arte contemporáneo. Nombres de artistas y curadores figuraban en las revistas especializadas, y cuando a alguien se le vinculaba con esas personas uno se sentía más cerca de alcanzar ese sueño. La palabra *mainstream* se encontraba en el día a día del hablar del estudiante de La Esmeralda, pero nadie sabía con seguridad qué era. Fue por esta razón que acuñé el término *mainsdream*, para identificar realmente a qué se refería.

El *mainstream* y el *mainsdream* están vinculados fuertemente con el lado comercial del arte, por lo que las ferias de arte internacionales son las que representan mejor en la realidad los términos de este sueño. Pero aparecer en el listado de artistas de una galería durante una feria de arte no equivale a haber alcanzado el *mainstream*. Es en realidad la gente que observa, y que por lo tanto no participa, la que crea el concepto del *mainsdream* en su cabeza. ¿Pero realmente el *mainsdream* está presente en los egresados de “La Esmeralda”? Al hacerme esta pregunta pienso de inmediato en dos compañeros de la ENPEG a quienes vi crecer y trabajar desde nuestro tiempo de escuela hasta la fecha.

<sup>4</sup> Frida Cano Domínguez, *Mainsdream, A Reality that Overwhelms Dreams*, investigación apoyada por Fundación/Colección Jumex y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, [http://issuu.com/arttextum/docs/frida\\_cano\\_mainsdream\\_2011](http://issuu.com/arttextum/docs/frida_cano_mainsdream_2011), consultado el 3 de marzo de 2015.

Volví a encontrarme recientemente con José Luis Landet y Omar Barquet cuando comencé a trabajar para la colección de arte privada Sayago & Pardon en Estados Unidos. Uno de los primeros proyectos que llevamos a cabo para la colección fue el lanzamiento de la plataforma digital Abstraction in Action (AIA) a cargo de la curadora Cecilia Fajardo-Hill durante Pinta NY en 2013. Esta plataforma reúne el trabajo de un numeroso grupo de artistas contemporáneos que utilizan la abstracción como parte de su lenguaje artístico. José Luis y Omar están dentro de la lista de esta reconocida plataforma en línea, y contactarles vía correo electrónico, fue para todos una grata e inesperada sorpresa. Omar fue de hecho, el artista destacado del primer mes de AIA, y la razón fue que realizó una pieza de sitio específico para el *booth* del proyecto en la feria Pinta NY. Omar y yo nos reencontramos tras años de no vernos —ni siquiera de mantener algún contacto— y fue interesante que se diera gracias a unos coleccionistas de arte. Omar y yo comentamos sobre qué tan idílico era estar viviendo ese momento, ya que las conversaciones durante la etapa de “La Esmeralda” giraban en gran medida alrededor de la fama y la fortuna, de cómo venderse ante un mercado de arte bastante demandante. Diez años después pude admirar la constancia del trabajo de Omar, no sólo en términos de reconocimiento, sino dentro de la producción misma de su obra.

Un caso similar es el del artista argentino José Luis Landet, compañero de aula de la ENPEG y a quien los demás alumnos tendían a identificar como un artista exitoso con una carrera próspera a futuro —en otras palabras, una estrella en potencia. Landet es un ejemplo de la constancia del trabajo artístico, en donde la profundidad conceptual de su obra determina el proceso y resultado de la misma. Hace más de diez años venía trabajando con la idea de trozos de materiales bidimensionales, de deconstrucción y construcción sobre la misma superficie, de procesos más que de resultados. La colección en la cual trabajo adquirió algunas de sus piezas más emblemáticas de la serie de pinturas de artistas amateur de mediados del siglo XX, que deconstruye y reconstruye en otras obras suyas, cuestionando la noción de autor y recreando la idea tanto de paisaje como de creador.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Lucas Blanco, *José Luis Landet — GÓMEZ*, <https://www.youtube.com/watch?v=fQdrg-wYIec>, consultado el 3 de abril de 2015.



Frida Cano, *Christian dibujando*, del muro de Facebook del Foro Abierto de Dibujo, lápiz sobre papel, 21.5 x 28. Imagen cortesía de la autora, derechos reservados.

Con múltiples exposiciones individuales y reconocimientos, ambos artistas han sabido jugar sus cartas para poder vivir de su producción artística, algo indiscutiblemente difícil de lograr. Lejos de que el *mainsdream* se refiera a figurar como estrella en el cielo del arte, al menos a los diez años de egresar de “La Esmeralda” está más vinculado con verse valorado como artista dentro del mercado del arte, cuyos compradores son tanto locales como internacionales. Estos artistas han sabido crecer y profundizar su producción dentro y gracias al mercado del arte. Si bien el *mainsdream* y sus fantasías pueden llegar a invadir de vez en cuando la cabeza del artista, el tiempo dirá quién sigue jugando y quién no. Así que, con las palabras de José Luis Landet “¡La fama y la fortuna no representan absolutamente nada para mí! Mi práctica en el arte tiene que ver con una necesidad de comunicar, interactuar, asombrarme y sorprenderme en diálogo con el espectador!”<sup>6</sup> entenderemos que el *mainsdream* es una ilusión pasajera. El *mainsdream* es en cuanto uno cree en él, por lo que su existencia es discontinua en la cabeza de quien lo cree.

## **Arttextum: compromiso social y valoración en sectores no-artísticos**

En 2012, después de haber concluido mis investigaciones sobre el *mainsdream* dentro de la comunidad artística de México, decidí enfocar mis energías en la investigación de proyectos y artistas cuya motivación no parte de los valores de la fama y la fortuna, sino de un compromiso social a través de la implementación de acciones y trabajos que parten de las dificultades del propio contexto local. Así nació *Arttextum*, proyecto apoyado por la Subdirección General de las Bellas Artes, Madrid, el cual es un estudio de las rutas de transferencia y movimiento de ideas de la comunidad artística joven a través de la creación de mapas artísticos no-geográficos.<sup>7</sup> Este proyecto actualmente cuenta con 81 artistas; la selección de cada uno de ellos se basó en la recomendación que hacía otro artista participante, así como en la calidad de su obra en términos de relevancia social, es decir, de cómo su arte aborda temas importantes y difíciles para una comunidad específica.

<sup>7</sup> Frida Cano, *Arttextum, Tejido de agentes culturales inspirados en Latinoamérica*, <http://arttextum.net/proyecto/>, consultado el 3 de abril de 2015.

<sup>6</sup> Correspondencia personal con el artista, 23 de marzo de 2015.

Una de las artistas de esta red de creativos es la mexicana Edith López Ovalle, cuya obra está dentro de los parámetros de “artivismo”.<sup>8</sup> Estudió en “La Esmeralda” y posteriormente realizó estudios de maestría en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (hoy Facultad de Artes y Diseño) de la Universidad Nacional Autónoma de México. La historia del exilio de su madre durante la década de 1970 en Cuba influyó su obra con una militancia política a favor de los cambios sociales, sirviéndose del arte para denunciar las injusticias, en particular en México. La obra de Edith se desarrolla sobre todo dentro de la gráfica y la instalación, teniendo como temas principales los desaparecidos políticos mexicanos, y a través de su pertenencia a H.I.J.O.S. México (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio),<sup>9</sup> su obra es de contenido fuerte y doloroso, sin embargo, su acción como activista es aun más impresionante. *La Negra*, como suelen llamarle, está presente en las manifestaciones en protesta por los normalistas desaparecidos de Ayotzinapa, y con los grupos Cofaddem Alzando Voces, Caravana 43, y por supuesto en las marchas con H.I.J.O.S tanto en México como en Argentina, por sólo mencionar algunos. La razón para crear arte está intrínsecamente ligada a lo que sucede a nivel injusticia, aquello que toca las fibras sensibles en nuestro México; para Edith, el arte debe reflejar de alguna u otra manera lo que vemos en nuestro día a día. Sin embargo, el dolor de ver que la realidad social no cambia, incluso teniendo todo a nuestro favor, es un común denominador en los artivistas:

No sé cómo desactivar la función de mi cuerpo de ilusión y esperanza. Hace un par de meses me ilusionaba el despertar de mi pueblo; después de la última marcha por los 43, fue desilusión y desesperanza. Después

de eso, me ilusionó que nuestros hermanos del sur del continente nos piensan, pero la poca energía que le meten para que estemos y nos escuchen me desilusionó... Ya no quiero sentir ilusión, porque inmediatamente se transforma en desilusión, pero todavía me cuesta soltar la esperanza.<sup>10</sup>

Los artistas seleccionados en el proyecto *Arttextum* cumplen con una función social muy importante aunque hoy olvidada: la esperanza. ¿Por qué brindar esperanza? Porque como artistas estamos obligados a dar esa perspectiva que se olvida en la rutina diaria, como si pudiéramos unos lentes para ver el mundo como lo vemos nosotros. El buen arte transmite ideas y sensaciones, el arte ejemplar brinda esperanza porque trasciende los límites del tiempo y espacio y, por tanto, se hace eterno.

Teresa Hernández, artista visual también egresada de “La Esmeralda”,<sup>11</sup> recientemente realizó un proyecto artístico en respuesta a la iniciativa de reforma de ley propuesta por el Partido Acción Nacional para castigar hasta con doce años de prisión a quienes ocupen las calles por medio de expresiones artísticas en México. Su proyecto, el Foro Abierto de Dibujo (FAD),<sup>12</sup> consiste en eventos itinerantes y trimestrales, disponibles a todo tipo de público interesado en aprender a dibujar. Teresa invitó a colaborar no sólo a diversas instituciones, sino a compañeros con quienes compartió las aulas en la ENPEG. En respuesta y a manera de resguardo del patrimonio que, por ejemplo, el muralismo dejó en la cultura mexicana, Hernández y el su colectivo de artistas pusieron en marcha este proyecto en la ciudad de Puebla en febrero de 2015. Teresa activó un aspecto interesante que es la conciencia social a través del arte, algo que es difícil de lograr en una sociedad a la que se la ha privado de educación artística desde hace varios años como parte del currículo básico y obligatorio. Si el gobierno no lo

<sup>8</sup> El término *artivism* se deriva de la conjunción de las palabras “art” (arte) y “activism” (activismo). Se utiliza para denominar arte y artistas (artivistas) que utilizan el activismo social para generar obra mediante su rol como productores culturales. Para estudios más precisos véase Selmin Kara y Camilla Møhring Restorff, “Introduction: unruly documentary artivism”, *Studies in Documentary Film*, vol. 9, núm. 1, 2015, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17503280.2014.1002665#.VRCy3WZy-M6I>.

<sup>9</sup> Véase Frida Cano, *Arttextum, Tejido de agentes culturales inspirados en Latinoamérica — Edith López Ovalle*, <http://arttextum.net/2013/01/15/edith-lopez-ovalle/>, consultado el 3 de marzo de 2015.

<sup>10</sup> Texto originalmente publicado por la artista en su muro de Facebook el 12 de marzo de 2015, <https://www.facebook.com/edithlanegra/posts/10206236893231389?fref=nf&pnref=story>, consultado el 8 de abril de 2015.

<sup>11</sup> Si bien Teresa Hernández no pertenece al proyecto *Arttextum*, su labor como productora de cultura merece la pena que se enmarque dentro de este estudio dentro de la lógica de artivismo social.

<sup>12</sup> Véase Teresa Hernández, *Foro Abierto de Dibujo*, [https://www.facebook.com/foroabiertodedibujo/info?tab=page\\_info](https://www.facebook.com/foroabiertodedibujo/info?tab=page_info), consultado el 5 de marzo de 2015.

otorga, los artistas pueden darlo; si las instituciones no apoyan, las colaboraciones pueden ser sinónimo de poder. La noción de castigo puede invertirse en el juego del arte, siendo el catalizador a través del cual se active la conciencia social. En este sentido, el arte es el proceso por el cual se hace posible lo imposible (prohibido), y la estética que acompaña este tipo de procesos se enfoca en transformar, no objetos u artefactos en sí mismos, sino a personas que participan en estos procesos, sea como individuos o como colectivo. Así, los artistas pueden verse como activadores de la creatividad cívica que responde a las demandas de la vida diaria.

Se aprenden maneras de pensar y analizar la realidad durante el tiempo extracurricular en “La Esmeralda”. Es por ello que parte del legado de la ENPEG —incluso si no se ve dentro de su plan académico—: Son lazos creativos que ven resultados años más tarde como producción cultural para México. La red artístico-social de Hernández le permitió vislumbrar este proyecto porque sabía que podía contar con el apoyo de sus compañeros de escuela, o recomendaciones de gente perteneciente a este círculo. El legado de “La Esmeralda” va más allá de corrientes estilísticas porque, si se analiza con lupa y en retrospectiva, son los lazos invisibles que se forman durante su estadía allí los que pueden ayudar al joven artista a sobrevivir fuera de las aulas. Lo que en un inicio pudieran ser ideologías personales, más tarde se vinculan con otros pensamientos similares y, con el tiempo, se transforman en proyectos artísticos con fuerte injerencia dentro del sector local e internacional. Teresa y Edith son creadoras que han sabido trabajar por fuera del sector comercial y oficial-gubernamental de México y ver su arte como transformación social desde una veta política que, por supuesto, toca a sectores no-artísticos.

## Conclusión

Hablar del legado de “La Esmeralda” resulta aún difícil porque diez años no es tiempo suficiente para tomar la distancia necesaria y ver las repercusiones culturales en este siglo que aún nos es bastante nuevo. Sin embargo, podemos bien referirnos a la presencia, en tiempo presente, de aquellos que pasaron por sus aulas y que, tras la resonancia constante de la ENPEG en

distintos sectores, la gente que trabaja con ellos aún se pregunta “¿Y qué es eso?”. El nombre de “La Esmeralda” en el currículo de los artistas aparece de manera frecuente en convocatorias abiertas, residencias, ferias de arte, aplicaciones varias, incluyendo trabajos como empleados de museos o instituciones de arte, o como artistas en galerías. Incluso internacionalmente me ha tocado ver cómo la ENPEG es una constante en el currículo de los artistas y que, al aparecer una y otra vez, el comodín de “La Esmeralda” puede convertirse en sinónimo de calidad en la obra del artista en cuestión.<sup>13</sup> Estos diez años, entonces, resultan suficientes para poder acercarse a una realidad más tangible sobre lo que el artista experimenta con el trato directo con clientes, potenciales compradores, galeristas de varios niveles, ferias de arte, y sobre el rechazo o aceptación de apoyos gubernamentales o privados, las jornadas de trabajo de oficina, etcétera, y reflejarlo en su producción artística. Como egresado, se vive y se deja de soñar en una posibilidad que uno escucha mientras se está en la escuela como alumno, así, se evita el *mainsdream* y el idealismo de querer cambiar el mundo de un día para otro. El hecho de contar con una formación dentro del arte otorga al individuo un estatus más certero sobre cómo enfrentarse con una realidad muy dura como la que estamos viviendo en México actualmente —y como siempre ha sido. “La Esmeralda”, como escuela de artes que es, ayuda a que sus alumnos y egresados desarrollen un lenguaje que proviene de lecturas teóricas así como de la necesidad de comunicarse adecuadamente con diferentes públicos. El hecho de que como artista te hagan pensar y hablar constantemente de la obra, del concepto que hay detrás de ella, hace que cuestiones todo cuanto ves, y como egresado esta situación resulta positiva cuando dialogas creativamente con coleccionistas de arte privado o con presos políticos; por ejemplo, “La Esmeralda” brinda un

<sup>13</sup> En 2010, durante la revisión de portafolios y montaje de la exposición *Disponibile, A Kind of Mexican Show*, en Walter and McBean Galleries, San Francisco Art Institute, co-curada por Guillermo Santamarina y Hou Hanru, del 19 de noviembre de 2010 al 22 de enero de 2011, la asistente de curador Mary Ellyn Johnson, revisando los archivos de los artistas para la siguiente exposición, me preguntó qué era “la shmralda”, porque, sorprendida, no sabía que se trataba de una institución educativa. La mayoría de los currículos estaban en español, Johnson no está familiarizada con este idioma.

vocabulario amplio que ayuda a comunicar ideas con mayor facilidad. Son los años los que al final van puliendo esas esmeraldas en bruto que somos cada uno de los egresados de la ENPEG.

En este sentido, me pregunto si el ejercicio constante de pensar y repensar lo que se produce como artista, analizar y volver a analizar el contexto, verse y preguntarse constantemente quién soy, es uno de los eslabones más importantes que vincula a los egresados de “La Esmeralda”. Esta escuela deja siempre su marca en el tipo de producción y modos de operación de los artistas que pasan por sus aulas. Así, la obra tiende a poseer un significado comunicativo y social muy fuerte, sin importar su fin último (sea comercial o social).

El legado que la ENPEG del siglo pasado ha dejado con respecto a la presencia de sus egresados en este siglo resulta interesante de analizar. “La Esmeralda” es un pilar importante para la formación de creativos en México. Apenas en el siglo pasado esta escuela era una de las pocas opciones para cursar estudios profesionales en arte, hoy la realidad ha cambiado tan drásticamente que será difícil apuntalar su rol en la formación de profesionales del sector cultural porque las opciones se han multiplicado. Sin embargo, su legado y presencia son importantes, porque cubren los sectores comerciales y sociales de la sociedad mexicana, todo ello gracias a los innumerables artistas que ha podido formar desde su aparición en los talleres abiertos a principios de siglo xx. ▣

### SEMBLANZA DE LA AUTORA

**FRIDA CANO** • México, 1982. Artista y curadora. Licenciada en Artes Plásticas por la ENPEG “La Esmeralda”. Maestra en Artes por el San Francisco Art Institute, Estados Unidos. Su obra artística se basa en la noción del autorretrato de influencias, siendo su contexto inmediato el que da forma a trabajos en fotografía, dibujo e intervención, mientras que su trabajo labor como comisaria se enfoca en la percepción creativa del concepto de Latinoamérica. Ha trabajado en el Centro de la Imagen y en Walter and McBean Galleries. Como artista ha realizado exposiciones en México, Japón, Alemania y Estados Unidos. Ha recibido becas de fundaciones como Stiftung Künstlerdorf Schöppingen, Alemania; Fundación Jumex, México; Conaculta, México, y Fundación ENDESA/Fundación Duques de Soria, España. Actualmente desarrolla el proyecto *Arttextum*, trabaja para la Colección Sayago & Pardon y coordina el sitio en Internet Abstraction in Action.

## TEXTOS Y CONTEXTOS

*The History of “La Esmeralda”, the Art School of Post-revolutionary Mexico* ■ **Una historia de “La Esmeralda”, la escuela de arte del México posrevolucionario**

RECIBIDO • 24 DE ABRIL DE 2015 ■ ACEPTADO • 1 DE JUNIO DE 2015

ARTURO RODRÍGUEZ DÖRING/ARTISTA VISUAL, INVESTIGADOR Y DOCENTE ■  
ardoring@gmail.com ■

## PALABRAS CLAVE

pintura ■  
escultura ■  
escuela ■  
educación ■  
arte ■

## KEYWORDS

painting ■  
sculpture ■  
school ■  
education ■  
art ■

## RESUMEN

El presente artículo es una versión corregida de un extenso ensayo para un libro que conmemoraría el LXX aniversario de la fundación de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado del Instituto Nacional de Bellas Artes de México y que por razones diversas no se publicó. Se trata de una crónica personal de la historia de la escuela a partir de mi experiencia como alumno, profesor y, posteriormente, director, centrándome en lo que considero ha sido el desarrollo más relevante de estos hechos, basándome principalmente en mi memoria y, por lo mismo, privilegiando lo anecdótico, a manera de una especie de historia oral, puesto que en muchos casos me refiero a mi propia experiencia.

## ABSTRACT

*This article is a revised version of a longer manuscript intended for a book that would have commemorated the 70th anniversary of the founding of the National School of Painting, Sculpture and Engraving of the National Fine Arts Institute of Mexico, and which, for several reasons, was never published. It is a personal chronicle of the school's history from my own experience as a student, professor and finally director of this institution, focused on what has been, in my opinion, the most relevant events, based mainly on my own recollections, privileging anecdotal evidence, in the manner of an oral history, since in many cases I am referring to my own experience.*



A principios de noviembre de 2002 los estudiantes Manuel Cerda y Armin Keller, además de quien esto escribe, volamos a Frankfurt con el propósito de reunirnos con Abraham Cruzvillegas —que entonces era profesor en “La Esmeralda”— en la pequeña ciudad de Braunschweig en la Alta Sajonia. Ahí inauguramos el martes 5 una de las exposiciones en el extranjero más relevantes que yo recuerde de nuestra querida escuela y también un provechoso intercambio estudiantil que ha dado muchos y muy buenos frutos.<sup>1</sup>

Llegué por primera vez a “La Esmeralda” en el verano de 1984 con el propósito de hacer el examen de admisión, que era sumamente difícil y extenuante, pues duraba más de una semana. La escuela tenía una gran tradición, y además de la ex Academia de San Carlos (entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas y hoy Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México) era uno de los pocos lugares donde estudiar artes plásticas. No me corresponde y no cuento con suficiente espacio para relatar con detalle la historia por demás conocida del origen de la escuela, pero sí quiero recalcar que se fundó con la idea de ofrecer una educación de vanguardia siguiendo los ideales de la posrevolución de llevar educación de calidad a todos los estratos de la sociedad. Muchos artistas relevantes se formaron ahí. Cuando la pintura figurativa tuvo su último gran auge durante la década de 1980, varios de sus mejores representantes acababan de egresar o bien seguían estudiando; nombres como Germán Venegas, Estrella Carmona, Roberto Turnbull, Luciano Spanó, Francisco Castro Leñero, Irma Palacios y muchos otros. En mi opinión, esa fue una de las épocas más trascendentes de la escuela. Otro de los grandes momentos de “La Esmeralda” fue, sin duda, aquel correspondiente a los años de su fundación, cuando extraordinarias personalidades se integraron para impartir los primeros cursos al principio de la década de 1940. Según se anota en el Plan de Estudios de 1994, en 1934 se buscó una sede definitiva para la escuela y se contó con el apoyo del general Lázaro Cárdenas, entonces presidente de México, y entre 1936 y 1937 se instaló en el último tramo de la calle de San Fernando, aunque algunos documentos de la época se refieren más bien a “las calles de La Esmeralda”.<sup>2</sup> Sin embargo, no fue sino hasta 1942 que se fundó oficialmente como “Escuela de Artes Plásticas”, contando entre sus afamados profesores con personalidades como Diego Rivera, Francisco Zúñiga y el

<sup>1</sup> Véase Merry MacMasters, “Fortalecer intercambios académicos de La Esmeralda, propone su director”, *La Jornada*, México, 7 de noviembre de 2002, p. 4A.

<sup>2</sup> Véase Laura González Matute, “La Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, su fundación”, en Arturo Rodríguez Döring, *et al.*, *Seis décadas. La Esmeralda 1943-2003* (catálogo), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Las Artes, 2003, p. 19.

poeta surrealista Benjamin Péret, quien había llegado a México en compañía de Remedios Varo.<sup>3</sup> Algunos de los más destacados estudiantes de aquella primera generación fueron Arturo Estrada, Fanny Rabel, Pedro Coronel y Arturo García Bustos; Rina Lazo, quien sigue casada con este último, se inscribió en 1946.<sup>4</sup>

El primer plan de estudios, con el que inició formalmente la historia de la escuela, era de lo más avanzado para la época. Como es de sobra conocido, “La Esmeralda” nació como un proyecto revolucionario que ofreciera educación artística para todos y no necesariamente para los aristócratas, que era uno de los defectos de la vieja Academia, la cual se estableció en 1783 por órdenes del rey Carlos III de España, aunque no comenzó a operar sino hasta un par de años después.<sup>5</sup> Sus actividades se interrumpieron durante la guerra de Independencia y posteriormente funcionó de manera errática hasta el comienzo del porfiriato. Durante los primeros años del siglo xx se llamó Escuela Nacional de Bellas Artes, mucho antes de que se fundara la Secretaría de Educación Pública (SEP), en 1921 y aún más el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), que data de 1947. La mayoría de los profesores y directores que tuvo hasta el siglo xx fueron europeos; muy pocos alumnos fueron mestizos, muchos menos indios, y el arte que en ella se producía no era más que una copia de lo que se hacía en Europa. Sin embargo, ahí se gestó el primer arte nacionalista, representado por pintores como Félix Parra y José Obregón y escultores como Miguel Noreña, creador del monumento a Cuauhtémoc que está en el Paseo de la Reforma en la capital del país.<sup>6</sup> Entre los

años finales del siglo xix y los primeros del xx estudiaron ahí todos los grandes artistas que fundaron lo que posteriormente se conoció como la “Escuela Mexicana”, incluidos los principales muralistas.

Al término de la Revolución varios artistas se organizaron para proponer un sistema de enseñanza artística que se oponía radicalmente a la tradición impuesta por la Academia, y que consistió principalmente en tres estrategias: las escuelas de pintura al aire libre, un método de dibujo ideado paradójicamente por el aristocrático pintor Adolfo Best Maugard y el centro para la enseñanza de la escultura conocido como Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. Alfredo Ramos Martínez, quien había sido director de la Academia, encabezó la creación de varias de estas escuelas de pintura en diversos puntos de los alrededores semirurales de la ciudad de México de entonces, como la del Convento de Churubusco, la del barrio de Santa Anita y la de Chimalistac. De la fusión de estas escuelas surgió “La Esmeralda”, fundada en 1942 como Escuela de Artes Plásticas y dependiente de la Secretaría de Educación Pública.<sup>7</sup> Con un presupuesto extraordinario y una enorme visión a futuro, se contrató a un equipo integrado por algunos de los más destacados especialistas que vivían en nuestro país. Enumeraré a los que en mi opinión fueron los más importantes: Federico Cantú, Jesús Guerrero Galván, Carlos Orozco Romero, María Izquierdo, Agustín Lazo, Frida Kahlo, Manuel Rodríguez Lozano, Diego Rivera, Francisco Zúñiga, Germán Cueto, Rómulo Roza, Luis Ortiz Monasterio, Benjamin Péret y Salvador Toscano, siendo el director Antonio M. Ruiz *El Corcito*. El escultor Guillermo Ruiz había sido el director de la escuela de talla directa hasta este momento.<sup>8</sup> En 1943, cuando se implementó su primer plan de estudios, era una escuela verdaderamente vanguardista.

Este plan de estudios es particularmente interesante en varios sentidos. Por un lado cabe destacar que se ponía énfasis en el estudio de la aritmética y la geometría, cualidades inherentes de muchas de las tendencias del arte moderno. Al mismo tiempo se insistía en conocer el pasado prehispánico a la vez que se enseñaban inglés

<sup>3</sup> Para corroborar estos datos y muchos otros relacionados con la planta de profesores de la primera época y la organización curricular pueden consultarse los planes de estudios publicados por la propia escuela, como el de 1943 y el de 1994, disponibles en los archivos de la institución y en los de la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas del INBA. (Véase nota 9.)

<sup>4</sup> Arturo Rodríguez Döring *et al.*, *op. cit.*

<sup>5</sup> Véase Eduardo Báez Macías, “La Academia de San Carlos en la Nueva España como instrumento de cambio”, en *Las academias de arte* (VII Coloquio Internacional de Guanajuato), México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 37.

<sup>6</sup> Para mayores referencias sobre este periodo, recomiendo las lecturas de Justino Fernández, *El arte del siglo xix en México*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983 y Eloísa Uribe (coord.), *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México. 1761-1910*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1987.

<sup>7</sup> Véase Laura González Matute, *op. cit.*

<sup>8</sup> Véase Juan Coronel Rivera, “Pedro Coronel: escultor”, en Laura González Matute *et al.*, *Pedro Coronel. Retrospectiva* (catálogo), México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2005.

y lengua francesa. Sin embargo, lo más destacado era la inclusión de una materia que se llamaba “Laboratorio” y que siguió existiendo, por lo menos en el nombre, hasta que en 1998 egresó la última generación del plan de estudios que se aprobó en 1981 pero que no entró en vigor sino hasta 1984.<sup>9</sup> En estos laboratorios, que en un principio eran dos: uno de pintura y el otro de escultura, se experimentaba principalmente con materiales novedosos, lo cual era, por decirlo de alguna manera, algo comparable a lo que en los años noventa se denominó “nuevos medios”. Recordemos que en la década de 1930 algunos pintores, como David Alfaro Siqueiros, experimentaron con resinas sintéticas, cemento, brochas de aire, fotografía e inclusive medios cinematográficos, del mismo modo que escultores como el profesor de “La Esmeralda” Germán Cueto, quien al igual que algunos de los constructivistas rusos, trabajaron con esmaltes industriales, plexiglás y otros plásticos de reciente invención, y el ferrocemento, que también llamaban “piedra artificial”.<sup>10</sup> Todo esto es lo que se enseñaba en los importantes laboratorios de “La Esmeralda” y que tuvo una enorme influencia en el arte mexicano de las décadas de mediados del siglo xx.

La ruptura del arte mexicano con el arte de la posrevolución tuvo uno de sus orígenes en “La Esmeralda”. Si bien varios de los maestros fundadores eran miembros destacados de la “Escuela Mexicana” (los ejemplos más obvios: Diego Rivera y Francisco Zúñiga), muchos de sus discípulos inauguraron un nuevo estilo o, incluso, una nueva escuela. Uno de los casos más relevantes fue el de Pedro Coronel, quien había iniciado sus estudios en la escuela de talla directa y que posteriormente trabajó en Francia por recomendación de Rivera y con un sueldo docente de la propia SEP que originalmente devengó impartiendo clases en “La Esmeralda”.<sup>11</sup> De los artistas que formaron parte fundamental del arte mexicano de la posguerra y los primeros años sesenta, y que cabe mencionar, están Francisco Corzas, Luis

López Loza, Gilberto Aceves Navarro y José Luis Cuevas. Claro que este último, como es bien sabido, sólo fue a tomar clases de dibujo durante un periodo muy breve cuando tenía alrededor de doce años de edad. Es importante recordar en este momento que, dadas las características históricas y sociales de la escuela, se aceptaban niños y adolescentes con el requisito de que supieran leer y escribir. “La Esmeralda” no otorgó títulos universitarios hasta 1984, que fue cuando se instauró un nuevo plan de estudios, de lo que hablaré más adelante. Por otro lado, también es importante señalar que el famosísimo Diego Rivera, quien formó parte de la primera planta docente, permaneció muy poco tiempo en la institución.<sup>12</sup>

*El Corcito* fue director diez años, sucedido por el maestro Carlos Alvarado Lang, quien ocupó la Dirección de 1952 a 1960. Durante ese periodo estudiaron en “La Esmeralda”, entre muchísimos otros, Rafael Coronel —hermano de Pedro—, el escultor Jorge Dubón, Luis López Loza, Rodolfo Nieto, Leonel Maciel, Guillermo Zapfe y Philip Bragar. Este último, nacido en Estados Unidos, contó en una ocasión que llegó a la ciudad de México como turista y que se hospedó en un hotel de la colonia Guerrero, desde donde observaba (cito de memoria) que algunos jóvenes entraban y salían misteriosamente de una pequeña puerta ubicada en un predio bardeado, cargando rollos de papel bajo el brazo. El misterio lo sedujo y averiguó que se trataba de una escuela de arte, en la cual se inscribió y ya nunca más dejó ni la pintura ni nuestro país. No sé cuál pudo haber sido esa pequeña puerta, pero la escuela en aquella época era una construcción muy precaria estilo rural, como una especie de rancho o, en todo caso, de bodega o fábrica. Las grandes puertas de fierro, que dan a lo que hasta hace poco era el taller de escultura para alumnos avanzados, corresponden al edificio proyectado en la década de 1960 por la arquitecta Ruth Rivera Marín, hija de Diego y quien también dio clases en “La Esmeralda” antes de ser nombrada jefa del Departamento de Arquitectura del INBA en 1959.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> Véase Escuela de Pintura y Escultura, Secretaría de Educación Pública, *Plan de estudios y programas*, México, Secretaría de Educación Pública, 1943, y Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas, *Plan de estudios de la licenciatura en artes plásticas*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1994, p. 12.

<sup>10</sup> Juan Coronel Rivera, *op. cit.*, p. 33.

<sup>11</sup> Laura González Matute, “Color, textura y magia en la obra de Pedro Coronel”, en Laura González Matute *et al.*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>12</sup> Véase *Plan de estudios de la licenciatura en artes plásticas*, Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1994, *op. cit.*, p. 3.

<sup>13</sup> Véase Blanca Garduño y A. Cristina Martínez, *Ruth Rivera: espacios de difusión arquitectónica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1989.

Cuando ingresé como alumno en 1984 escuché hablar incesablemente de los “años dorados” de las direcciones de Benito Messeguer y Rolando Arjona, quienes sucedieron a Castro Pacheco en 1973-1976 y 1976-1983, respectivamente.<sup>14</sup> Con Messeguer ocurrió uno de los acontecimientos más controvertidos de la historia de la escuela: la creación y escisión del Centro de Investigación y Experimentación Plástica (CIEP), que fue fundamental para la formación de varios de los grupos de artistas que representan algunas de las facetas más importantes del arte en México durante la década de 1970. Entre los alumnos que le dieron realce a ese periodo están Eloy Tarcisio, Francisco y Miguel Castro Leñero, Ilse Gradwohl, Irma Palacios y Sergio Hernández. Gabriel Macotela se inscribió, pero, en sus propias palabras, estuvo poco tiempo y luego emigró a la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), donde completó su formación.

Hacia finales de los años cincuenta comenzó un nuevo periodo en la historia del arte mexicano. Varios artistas (pues ellos jamás se consideraron como grupo) se opusieron a los preceptos de la “Escuela Mexicana” que dominó la escena artística durante las siguientes tres décadas después de la Revolución. Conocidos como “La Ruptura”, los artistas de la generación de José Luis Cuevas, autor del emblemático ensayo “La cortina de nopal” publicado originalmente en el suplemento *México en la cultura* del periódico *Novedades* en 1956, introdujeron al arte mexicano diversos elementos característicos del arte de la posguerra tanto de Estados Unidos como de Europa, como la pintura matérica y la *Action Painting* del modernismo tardío, desarrollando un estilo más local que compartieron con los creadores de otros países latinoamericanos que vivieron una historia similar. Hacia finales de los años sesenta ya habían alcanzado su madurez y en la década siguiente surgió una nueva generación de artistas jóvenes, muchos de ellos estudiantes de La Esmeralda. El movimiento estudiantil de 1968 en México contó con una amplia participación de la comunidad artística. Por ejemplo, existe un importante legado gráfico, extensamente historiado por el pintor y diseñador Arnulfo Aquino, egresado de la ENAP. No he podido comprobar hasta qué pun-

to se vio involucrada nuestra escuela, pero sí sabemos que algunos de los artistas que ubicamos dentro de La Ruptura tuvieron una importante participación. Por ejemplo, entre los “esmeraldinos” que participaron en el afamado *Mural efímero* en Ciudad Universitaria, estuvieron Cuevas, Messeguer, Adolfo Mexiac y Mario Orozco Rivera. Además de las actividades oficiales, vinculadas con la XIX Olimpiada llevada a cabo en México durante ese año, lo más relevante fueron los salones independientes, organizados, entre otros, por la escultora Helen Escobedo, entonces jefa de Artes Plásticas de la UNAM. Hasta donde he podido comprobar, “La Esmeralda” no tuvo una participación particularmente interesante y sólo Aceves Navarro y Philip Bragar tuvieron una presencia significativa.<sup>15</sup>

A mediados de la década de 1970 ingresaron a la institución diversos jóvenes que posteriormente fueron algunos de los protagonistas más relevantes del renacimiento de la pintura mexicana en el decenio siguiente. Había mencionado ya a Miguel y Francisco Castro Leñero, así como Ilse Gradwohl e Irma Palacios, quienes hasta la fecha mantienen fuertes lazos de amistad y aún de parentesco. También es necesario recordar a Helio Montiel, Roberto Parodi, Miguel Ángel Alamilla, Luciano Spanó, Rocío Maldonado, Georgina Quintana, Roberto Turnbull, Germán Venegas y Estrella Carmona. Podría hacer esta lista mucho más larga, puesto que los conozco a casi todos y me sería muy difícil determinar quiénes han interpretado los papeles más relevantes dentro de nuestra historia plástica, sin embargo, creo que los nombres citados ejemplifican perfectamente a la generación a la que me estoy refiriendo. En todo caso, resulta evidente que cuando hice el examen de admisión en 1984, “La Esmeralda” era el semillero de los artistas —principalmente pintores— más importantes de México.<sup>16</sup>

Durante todos estos años me he preguntado a qué se debió tanto éxito. No pongo en tela de juicio el talento propio de cada uno de ellos, pero deben haber tenido buenos maestros y mucho que ver los dos directores

<sup>14</sup> Véase *Plan de estudios de la licenciatura en artes plásticas*, 1994, *op. cit.*

<sup>15</sup> Véase Olivier Debroye (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997* (catálogo), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

<sup>16</sup> Véase Museo de Arte Moderno, *¿Neomexicanismo(s)? Ficciones identitarias en el México de los ochenta* (catálogo), México, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2011.

que tanto han sido aclamados: Messeguer y Arjona. No obstante, debo destacar —igual que como sucedió en la época de la fundación— el papel del Estado. Mientras la pintura de corte más o menos tradicional resurgía en países como Italia, Alemania y Estados Unidos, la pintura mexicana nunca había decaído. El Estado, principalmente por medio de la UNAM y el INBA, guiado por inteligentes funcionarios, comprendió que era necesario apoyar a estos jóvenes, y lo hizo mediante numerosos concursos, exposiciones y la difusión de los mismos. Los Salones de artes plásticas, orientados hacia el dibujo, la pintura y la escultura, además del Encuentro Nacional de Arte Joven con sede en Aguascalientes y muchos otros que brotaron por todas partes del país y de los cuales sobreviven (precariamente) las bienales de Monterrey (hoy FEMSA) y la Tamayo, fueron el escaparate ideal para que los premiados, mencionados y aún los “colgados” (participantes seleccionados) fueran reconocidos por el amplio público y la crítica especializada. Con el *boom* de la pintura ochentera en el *mainstream* internacional, muchos de estos artistas fueron también reconocidos en otros países y sus obras alcanzaron altos —a veces muy altos— precios en subastas, tanto en el extranjero como en México. El sueño pronto terminó. Hacia finales de la década de 1980 hubo varios escándalos, principalmente relacionados con casos de censura que, en mi opinión, tuvieron que ver precisamente con el auge de la pintura figurativa que, cuando llegó al conocimiento de las masas, éstas se encolerizaron, puesto que la figuración *siempre* ha incluido la crítica social y la exposición del cuerpo humano desnudo.<sup>17</sup>

Cuando cursé la licenciatura entre 1984 y 1989 el dibujo con modelo humano era una de las actividades centrales de la enseñanza en “La Esmeralda”. Todavía en esa época, y a pesar de su avanzada edad, posaba para nosotros doña Esperanza de la Vía, quien es fácilmente reconocible en muchas de las mejores obras de Francisco Zúñiga. También había otra señora mayor que tenía un hijo ya adulto con retraso mental y que se ocultaba durante la clase en una especie de armario destinado a que se mudaran de ropa. En segundo año asistí a la clase de anatomía del escultor Antonio Villalobos, quien nos explicó que el único modelo que servía para esa materia era un anciano conocido como “don Armando” (tanto

Armando como Esperanza siguieron trabajando en “La Esmeralda” hasta que fallecieron, cuando la escuela se encontraba ya en las nuevas instalaciones del Centro Nacional de las Artes). Este señor, que en su juventud había sido boxeador, contaba la historia de que cuando se instalaron las primeras computadoras en las oficinas del ISSSTE (o algo así), le habían tomado sus datos, y desde entonces “la computadora” decidía sobre su vida. Para que posara teníamos que esperar, con los dedos cruzados, a que “la computadora” le diera permiso.

A mediados de los años ochenta todavía eran frecuentes las asambleas de maestros y alumnos. El edificio de la colonia Guerrero tenía un auditorio enorme de dos pisos llamado Guillermo Ruiz en memoria del fundador de la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa. Recuerdo muy bien que una tarde nos llamaron a asistir a una de esas asambleas y fue uno de los episodios más tristes que me tocó presenciar. En medio de increpaciones y abucheos el director Arturo Estrada se vio obligado a renunciar. No recuerdo muy bien quiénes eran los alumnos de los años avanzados, que eran los más aguerridos, salvo a Alberto Venegas, hermano de Germán, y a Janitzio Alatríste, ahora reconocido experto en educación y evaluación artísticas. Ellos trabajaban en un salón improvisado conocido como “El gallinero”, arriba de los talleres de gráfica, en la parte de atrás de la escuela. En unos cuartos aledaños vivían algunas de las personas que cuidaban la escuela. Después de la renuncia de Estrada fue nombrado director el grabador Lorenzo Guerrero, quien ocupó el cargo hasta que se jubiló en 1991.

Cuando el grupo Pro-vida obligó a que cerraran el Museo de Arte Moderno y a que renunciara Jorge Alberto Manrique como director, se organizaron varias reuniones en los talleres de diversos artistas y también en “La Esmeralda” para combatir la censura y defender la libertad de expresión. En ellas conocimos al crítico Carlos-Blas Galindo y a su entonces compañera Hilda Campillo, quienes asistieron varias veces a las reuniones en la escuela. Es la época en la que surgieron diversas galerías y espacios de artistas independientes y que ha sido bastante historizada y enaltecida, al grado de que la “Toma del Balmori” —quizás su culminación— se volvió una especie de “Caída del Muro de Berlín del arte mexicano” en 1990. Desde mi punto de vista todo esto fue bastante improvisado y muy relajiento, lo cual

<sup>17</sup> Véase Olivier Debrouse (ed.), *op. cit.*

no estuvo nada mal. Muchísimos alumnos y egresados de “La Esmeralda” participamos en dicho evento.<sup>18</sup>

Cuando en 1991 me integré a la planta docente había muchas inconformidades, pues el modelo de educación artística en general estaba muy desgastado y las condiciones políticas del país estaban en efervescencia. Allí coincidí con un interesante grupo de maestros y alumnos con quienes nos reuníamos con frecuencia para intentar resolver una larga serie de anomalías que aquejaban a la escuela en esos años. Creo que esto fue fundamental en la historia de la educación artística en México y en la consecuente reforma que dio pie a la creación del Centro Nacional de las Artes. El director del INBA en ese momento era Gerardo Estrada y se acababa de fundar el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, primero presidido por Víctor Flores Olea (brevemente) y después por Rafeal Tovar y de Teresa. La subdirectora general de Educación del INBA era una joven y enérgica funcionaria llamada Claudia Veites. A todo esto, ya había habido, por vez primera, un proceso de auscultación para la designación del próximo director y optamos por nuestro colega, el pintor José Zúñiga. Entre los alumnos y el bloque de profesores inconformes no cejábamos en nuestra lucha por mejorar. Primero, las autoridades, ignorantes de las verdaderas causas de los problemas que vivíamos, “cedieron” y se limitaron a modernizar los talleres de gráfica y cambiar un piso maltrecho que todavía tenía vida útil. Se vivía un clima de represión. Al cabo de dos años, Zúñiga se vio obligado a renunciar y en su lugar quedó un antiguo profesor de dibujo llamado Armando López Becerra, pero sólo estuvo unos seis meses. Después nombraron, sin ningún proceso de por medio, al escultor Mario Rendón. Los problemas en las escuelas del INBA habían llegado a su límite. Tovar y de Teresa ofreció una solución sumamente inteligente: las autoridades se dieron cuenta de que el problema no era administrativo, sino académico, e impulsaron una reforma en ese rubro.

A “La Esmeralda” llegó el importante teórico de la educación artística Juan Acha e impartió un seminario sobre pedagogía y arte; una especie de taller para la articulación de un nuevo plan de estudios. Los miembros

de los tres colegios que entonces operaban nombramos a tres representantes para trabajar con un grupo de asesores de la Subdirección a cargo de la licenciada Veites más el maestro Acha. El escultor Martín Vázquez, el grabador y ex director interino (al concluir la gestión de Lorenzo Guerrero) Fernando Ramírez y el antiguo miembro del No-Grupo Alberto Gutiérrez, en representación del Colegio de Pintura, llevaron a cabo la redacción del plan de estudios de 1994. Un hecho tan importante como lamentable es que un terrible día, pocos minutos antes de comenzar su seminario y antes de que llegáramos la mayoría de los integrantes, Juan Acha sufrió un infarto en “La Esmeralda” y murió durante su traslado al hospital.

Como es de sobra conocido, en diciembre de ese año se inauguró, aún inconcluso, el Centro Nacional de las Artes (Cenart). Con el flamante plan de estudios y las más modernas instalaciones, “La Esmeralda” renació en una nueva época. De haber sido una escuela proletaria, surgida de la Revolución, se convirtió en un centro de enseñanza tan elitista o más que la antigua Academia de San Carlos —a la cual se oponía en su fundación— rodeada de excelsos jardines y un club de golf.

Los primeros años del Cenart estuvieron marcados por un enorme entusiasmo y un generoso presupuesto. Su Coordinación General, en conjunto con la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas del INBA (SGEIA), todavía a cargo de Claudia Veites, organizó una serie de seminarios para los docentes de las escuelas, algunos coordinados por figuras de corte internacional como el filósofo español Eduardo Subirats.

Cuando terminó el cuatrienio de Mario Rendón fui designado director de la escuela con la intención de instrumentar en su cabalidad el plan de estudios creado en 1994, debido a que hasta ese momento todavía había mucha reticencia a los cambios y todavía había alumnos cursando el último año del plan anterior. Por ejemplo, dicho plan de estudios incluía una materia nueva, el Taller de Artista Invitado, y aún no se había invitado a ninguno. De una manera un tanto improvisada se propuso que lo eligieran los estudiantes. Sugirieron que vinieran Gilberto Aceves Navarro y el fotorrealista Rafael Cauduro. Yo propuse que mejor fueran artistas y teóricos reconocidos que no necesariamente fueran docentes, pues docentes habíamos de sobra. Durante los

<sup>18</sup> Véase Sylvia Navarrete, “De alternativos y neos (Mexicanismos y otras figuraciones)”, en Arturo Rodríguez Döring *et al.*, *op. cit.*

seis años que estuve al frente de la escuela invitamos a Raúl Herrera, Alberto Castro Leñero, Carla Rippey, Óscar Ratto, Yishai Jusidman, Gabriel Orozco, Monica Bonvicini, Achille Bonito Oliva, Yaacov Agam y muchos otros. Con mucho trabajo y el apoyo de un eficaz equipo y, por supuesto, el de las autoridades tanto del INBA como del Cenart, más la mayoría de la planta docente, muchos de los estudiantes obtuvieron becas nacionales e internacionales, así como la atención de diversos críticos, curadores y galeristas. En esos años egresaron de “La Esmeralda” Fabián Ugalde, Alejandro Pintado, Edgar Orlaineta, Vanessa García Lembo, Carla Herrera Prats, Héctor Falcón y Fernando Llanos, entre muchos otros, algunos dedicados también a la promoción y a la gestión cultural. También se incorporaron profesores más jóvenes y activos en el campo profesional como Abraham Cruzvillegas, Sofía Táboas, Edgardo Ganado Kim, José Manuel Springer y Jorge Reynozo Pohlenz.

En 2004 recibí la invitación para dirigir el Laboratorio Arte Alameda y dejé la dirección de “La Esmeralda”. Se llevó a cabo un proceso de auscultación y se postularon diez candidatos, de los cuales por lo menos la mitad tenían un excelente perfil. Fue designado el pintor Othón Téllez, egresado de la propia escuela, funcionario dentro del INBA y exitoso director del Cen-

tro Cultural San Ángel en la ciudad de México. Téllez apostó por la eficacia y centró su atención en la puntualidad, el buen comportamiento de los estudiantes (acorde con las nuevas políticas del INBA en la época del panismo) y en la promulgación de un nuevo plan de estudios que se diseñó sin la participación abierta del profesorado y se aprobó sin el consenso de la comunidad académica de la escuela. La planta docente se polarizó en términos políticos y ha sido un trabajo arduo para quienes lo sucedieron lograr un clima de calma en una escuela altamente conflictiva, lo cual es inherente (en mi opinión y no por ello lo desapruero) a su vocación.

Hemos sido muchas las personas comprometidas con la institución que estamos interesados en que se escriba una historia de “La Esmeralda” y han sido muchos los conflictos políticos que lo han impedido, además de la permanente falta de presupuesto. Espero que la oportunidad que nos brinda el INBA a través de la revista *Discurso Visual* deje abierta la posibilidad de que futuros investigadores se den a la tarea de escribir una mejor historia de una de las escuelas de arte más importantes que han existido en México y que sin lugar a dudas seguirá contribuyendo de manera sustantiva al desarrollo del arte mexicano. ▽

**BIBLIOHEMEROGRAFÍA**

- BAEZ Macías, Eduardo, “La Academia de San Carlos en la Nueva España como instrumento de cambio”, en *Las academias de arte* (VII Coloquio Internacional de Guanajuato), México, IIE, UNAM, 1985.
- CORONEL RIVERA, Juan, “Pedro Coronel: Escultor”, Laura González Matute et al., *Pedro Coronel. Retrospectiva* (catálogo), México, INBA, 2005.
- DEBROISE, Olivier (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997* (catálogo), México, UNAM, 2007.
- Escuela de Pintura y Escultura, SEP, *Plan de estudios y programas*, México, Secretaría de Educación Pública, 1943.
- Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, SGEIA, *Plan de estudios de la licenciatura en artes plásticas*, México, ENPEG, SGEIA, INBA, 1994.
- FERNÁNDEZ, Justino, *El arte del siglo XIX en México*, México, IIE, UNAM, 1983.
- GARDUÑO, Blanca y Martínez, A. Cristina, *Ruth Rivera: espacios de difusión arquitectónica*, México, Conaculta, INBA, 1989.
- GONZÁLEZ MATUTE, Laura, “Color, textura y magia en la obra de Pedro Coronel”, Laura González Matute et al., *Pedro Coronel. Retrospectiva* (catálogo), México, INBA, 2005.
- “La Escuela nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, su fundación”, en Arturo Rodríguez Döring et al., *Seis décadas. La esmeralda 1943-2003* (catálogo), Conaculta, INBA, Cenart, 2003.
- MACMASTERS, Merry, “Fortalecer intercambios académicos de La Esmeralda, propone su director”, *La Jornada*, México, 7 de noviembre de 2002.
- Museo de Arte Moderno, *¿Neomexicanismo(s)? Ficciones identitarias en el México de los ochenta* (catálogo), México, MAM, INBA, 2011.
- NAVARRETE, Sylvia, “De alternativos y neos (Mexicanismos y otras figuraciones)”, Arturo Rodríguez Döring et al., *Seis décadas. La esmeralda 1943-2003* (catálogo), Conaculta, INBA, Cenart, 2003.
- RODRÍGUEZ DÖRING, Arturo et al., *Seis décadas. La esmeralda 1943-2003* (catálogo), Conaculta, INBA, Cenart, 2003.
- URIBE, Eloísa (coord.), *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la Ciudad de México. 1761-1910*, México, INAH, 1987.

**SEMBLANZA DEL AUTOR**

**ARTURO RODRÍGUEZ DÖRING** • Nació en la ciudad de México en 1965. Es artista visual, docente e investigador en artes plásticas con estudios de licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, licenciatura en Pintura en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura Grabado “La Esmeralda”, maestría en Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y es doctor en Historia del Arte en la misma universidad. Desde 1985 ha participado en más de 70 exposiciones colectivas y ha tenido 17 individuales, tanto en México como en el extranjero. Ha sido acreedor a varios premios y distinciones como el Premio de Adquisición del XIV Encuentro Nacional de Arte Joven (1994) y la Beca de Jóvenes Creadores que otorga el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (1993-1994). De 1998 a 2004 fue director de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda y durante 2005 del Museo Laboratorio Arte Alameda del INBA. Es autor del libro *La representación del espacio en las artes visuales* (Trillas, 2011) y actualmente se encuentra adscrito como investigador en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del INBA.



## TEXTOS Y CONTEXTOS

*Grupo Germinal* ■ **Grupo Germinal**

RECIBIDO • 25 DE ABRIL DE 2015 ■ ACEPTADO • 25 DE MAYO DE 2015

YOLANDA HERNÁNDEZ Y CARLOS OCEGUERA/ARTISTAS VISUALES Y DOCENTES ■  
llolandahernandez@hotmail.com / museodelainsurgencia@hotmail.com ■  
■

## PALABRAS CLAVE

- colectivos ■
- grupos ■
- arte ■
- educación ■
- politización ■

El Grupo Germinal surgió de una vocación: producir en y con las organizaciones sociales y políticas. Fue una práctica cotidiana del colectivo, quienes nos conformamos al interior de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, la cual no satisfacía nuestras expectativas teóricas ni prácticas. Nos agrupamos como alternativa de autoeducación a los métodos y contenidos pedagógicos oficiales. Buscábamos una educación integral que vinculara la enseñanza y la práctica artística con la historia concreta y los movimientos sociales y populares del país. A través del estudio, la reflexión y la discusión de las problemáticas propusimos el trabajo colectivo como una actitud de ruptura, producto del cuestionamiento a la producción artística. Trabajamos en dos frentes: en la idea de articular la práctica artística a los procesos educativos concretos, como el de la alfabetización concientizadora, considerando que la comunicación visual refuerza el aprendizaje del lenguaje y aporta al proceso de concientización y politización un código de signos gráficos propios y elementos que colaboran a entender e interpretar la complejas relaciones y contradicciones de la realidad social. De ahí surgió el método *Desarrollo de la creatividad a través de las artes visuales*. El trabajo del grupo se centró también en la producción de mantas para manifestaciones populares.

## RESUMEN

## ABSTRACT

*Grupo Germinal arose from a vocation: to produce in and along with social and political organizations. This was an everyday practice for our collective. We came together at the National School of Painting, Sculpture and Engraving "La Esmeralda", which did not meet our theoretical and practical expectations. We organized ourselves as a self-education alternative, opposed to official pedagogical methods and contents. We were searching for a wholly integrated education, linking artistic teaching and practice to our country's concrete history, and its social and popular movements. Through the study, reflection and discussion of the problematics, we posited collective work as an attitude of rupture, derived from questioning artistic production. We worked on two fronts: on the idea of articulating artistic practice with concrete education processes, such as literacy campaigns aiming at arousing social consciousness, considering that visual communication reinforces the learning of language and provides the social and political consciousness arousing process with a code of graphic signs and elements that help to understand and interpret the complex relations and contradictions of social reality. This was the origin of the method Developing creativity through the visual arts. The group's work focused also on producing banners for popular demonstrations.*

## KEYWORDS

- collectives ■
- groups ■
- art ■
- education ■
- politicization ■

El arte, en sus más diversas manifestaciones, es una actividad eminentemente social, que se hace presente en la vida cotidiana del ser humano. Es un aspecto central de su vida que lo diferencia del resto de los seres vivos, ya que es el único capaz de producirlo y disfrutarlo. El arte ocupa un lugar destacado para todos, es parte de la experiencia pública, ya que a través de él se manifiesta la propia cultura. Es un medio de conocimiento, pues nos permite conocer, analizar e interpretar producciones estéticamente comunicables mediante los diferentes lenguajes simbólicos.

Conocer es construir, no reproducir. La concepción constructivista del ser humano supone la idea de que el sujeto cognitivo y social no es solamente producto del ambiente, ni de la herencia, sino el resultado de un proceso que involucra ambos aspectos (Vigostky). Por tanto, el conocimiento no es un reflejo del mundo sino una construcción elaborada por el sujeto en que participan sus experiencias previas, la ideología, los saberes acumulados y las representaciones e imaginarios sociales.

En alguna ocasión escuchamos la frase “La pintura es indispensable, pero no sé para qué”, expresión recurrente al referirse a las artes plásticas y visuales. Pero si la pintura es indispensable o no, el artista sí en la medida que sepa para qué sirve su oficio. Motivo por el cual consideramos que la función de las escuelas de arte a nivel superior es, antes que formar artistas, formar ciudadanos democráticos, críticos y reflexivos, es decir, hombres y mujeres plenos, sensibles a su entorno, capaces de observar y participar en las transformaciones sociales y culturales que el país requiere.

En el México de la década de 1970 como estudiantes nos encontramos con escuelas de arte que operaban viejos y caducos programas académicos, tanto en la formación teórica como en el desarrollo práctico, que no respondían al contexto histórico, ni se incrustaban en la problemática social que se vivía. En nuestro país surgieron en esos años nuevas formas de hacer, de proponer y de circular la producción artística, como consecuencia de la discusión y reflexión colectiva, cuestionando las formas tradicionales del arte que no miraban hacia el resto de la sociedad. Estas nuevas maneras, además de ser creativas y propositivas, se caracterizaron por ser una respuesta organizada y solidaria ante las problemáticas sociales. Fue una experiencia que rebasó lo meramente artístico, pues se fundió con proyectos de vida, fueron propuestas que tuvieron un común denominador: la inconformidad frente a la realidad y la posibilidad de enunciar un futuro distinto.

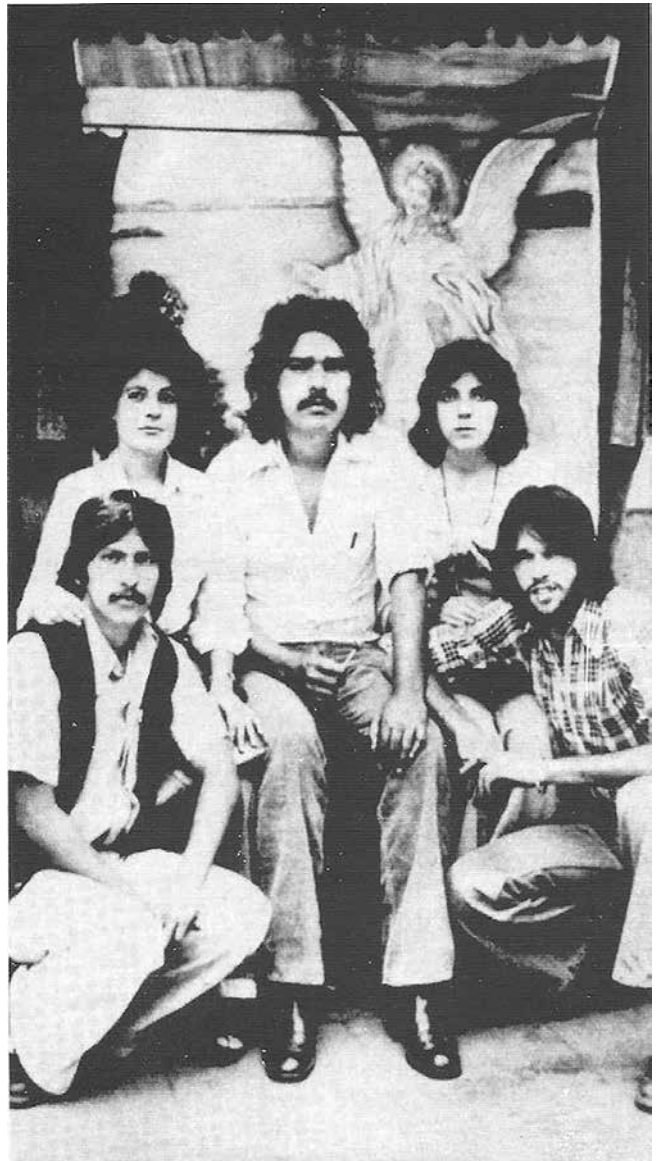
Para nosotros, Grupo Germinal —células que engendran otras células— fue una vocación, producir en y con las organizaciones sociales y políticas, fue una práctica cotidiana del colectivo, quienes nos conformamos al interior de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, la cual no satisfacía nuestras ex-

pectativas teóricas ni prácticas. Nos agrupamos como alternativa de autoeducación a los métodos y contenidos pedagógicos oficiales. Comenzamos con una serie de actividades como círculos de lectura, cine club, conferencias, etcétera. Buscábamos una educación integral que vinculara la enseñanza y la práctica artística con la historia concreta y los movimientos sociales y populares del país, que a través del estudio, la reflexión y la discusión de las problemáticas nos llevaron a proponer el trabajo colectivo como una actitud de ruptura producto del cuestionamiento a la producción artística.

El grupo se consolidó en las experiencias de los talleres infantiles de educación artística en la población de Escuinapa, Sinaloa, en dos veranos (1977 y 1978). La práctica subrayó la necesidad de una fundamentación teórica más sólida para poder enmarcar y delimitar el trabajo para el desarrollo de la sensibilidad y creatividad con base en la realidad social de los niños, como un medio efectivo de comunicación, reflexión y expresión de su entorno y como una actividad generadora de elementos culturales propios. Surgió así en el grupo la idea de articular la práctica artística a los procesos educativos concretos, como el de la alfabetización concientizadora, considerando que la comunicación visual refuerza el aprendizaje del lenguaje y aporta al proceso de concientización y politización un código de signos gráficos propios y elementos que colaboran a entender e interpretar la complejas relaciones y contradicciones de la realidad social.

Existía la necesidad de nuevas formas del quehacer artístico, de trabajar no individual sino colectivamente: ¿cuando niños no son todos nuestros juegos colectivos?, ¿por qué nos robaron esa forma de ser? La necesidad de conectar el trabajo artístico con los espacios no tradicionales, como una manifestación, por ejemplo. También existían necesidades estéticas, por eso estábamos ahí, queriendo formarnos en el quehacer visual y aprender el oficio, aprender una forma de ser más crítica y comprometida. Era como estar retomando y conectando muchas cosas, inquietudes y reflexiones.

El trabajo del grupo se centró también en la producción de mantas para manifestaciones populares. La manta presenta semejanzas y paralelismos con la producción mural y, por ende, con los problemas de la comunicación visual colectiva; sin embargo, posee características diferentes en sus planteamientos for-



Grupo Germinal: Joaquín Conde, Yolanda Hernández, Carlos Ocegüera, Silvia Ponce y Mauricio Gómez Morín, Morelia, Michoacán. 1978.

males, y sobre todo en su modo particular de circular y participar orgánicamente con las luchas sociales, ya que surge determinada por una necesidad concreta de orden político.

Los muros en el contexto urbano de la sociedad capitalista han constituido una forma directa de comunicación visual colectiva. Desde su utilización por la publicidad mercantilista hasta los mensajes espontáneos y anónimos del habitante de la ciudad. Los muros han funcionado como medio de propaganda política para difundir movilizaciones populares y han sido un ins-



Manta elaborada en el Taller Infantil en Escuinapa, Sinaloa, 1978.

trumento de denuncia clandestina. La manta fue consecuencia de un trabajo de base en el grupo; la manta no espera a que el público se aproxime ya que comunica para y con el público en el momento histórico concreto que determina su producción. La manta no cabe en galerías ni se puede enmarcar, no se cuelga: se despliega y se carga. El grupo sintetizó en ella una serie de inquietudes estéticas e ideológicas y vio en ella una herramienta sencilla y eficaz.

Crecimos en el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura, lo que nos permitió conjuntar la práctica artística con la práctica política, es decir, situar la producción artística dentro de la praxis política, en vinculación orgánica con organizaciones y movimientos populares; motivo por el cual esta forma de producción nos situó en experiencias que eran inéditas para un artista, así como trabajar en espacios y movimientos en los cuales tampoco era usual que hubiera labor artística, lo que permitió desarrollos importantes y distintos para cada uno de los grupos que lo integramos.

Maduramos en Nicaragua, a invitación expresa del Ministerio de Cultura del Gobierno de Reconstrucción Nacional de la Revolución Popular Sandinista, trabajando en varios frentes: realizando mantas, impartiendo talleres para la producción de propaganda gráfica a organizaciones populares y políticas y en la educación artística infantil como recurso concientizador en la re-  
taguardia de la alfabetización. Fue nuestro propósito

hacer accesibles los medios de producción y reproducción visuales para que de esta forma los integrantes de dichas organizaciones se apropiaran de los recursos y los utilizaran para dar respuesta a sus necesidades de difusión y propaganda con los medios tradicionalmente populares del cartel, las plantillas y las mantas.

Y rematamos con el Taller de Gráfica Monumental en la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, donde llegó a ser parte integral del currículo de la carrera de Diseño de la Comunicación Gráfica. Era un taller en el que los estudiantes aprendían produciendo para demandas concretas, y se establecía una vinculación del quehacer visual con las necesidades de significación de sectores y grupos sociales. Tuvi-  
mos una ventaja al formarnos como grupo siendo estudiantes porque se dio una discusión fresca con la única finalidad de dar la batalla ideológica en La Esmeralda, por eso, aunque nunca faltaron las diferencias, tampoco se dio un choque de trenes como suele suceder en los grupos integrados por artistas ya formados.

Cabe mencionar una diferencia entre las manifestaciones artísticas que acompañaron movimientos sociales y políticos a lo largo de la historia, y las manifestaciones artísticas de los grupos que en la década de 1970 rebasaron el ámbito de lo artístico oficial en su producción y circulación en conjunto con los propios sectores sociales. *Afectar todo el proceso* es el título del ensayo del maestro Alberto Híjar (1994) que se volvió consigna para nosotros miembros del Grupo Germinal,



Manta elaborada en el Taller Infantil en Escuinapa, Sinaloa, 1978.

y para algunos grupos del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura; Cristina Híjar lo menciona en su libro *Grupos de artistas visuales de los setenta*:

La necesidad de un arte comprometido con su entorno, colectivo, democrático, de artistas críticos y reflexivos, informados, éticamente comprometidos, generosos con su poder de significación, apasionados, inventivos y provocadores de un arte que afecte todo el proceso: desde la producción hasta la circulación y la valoración del mismo, que proponga y experimente medios expresivos, de manera individual y colectiva, pero que afecte el proceso de circulación, genere y gane espacios e increpe y produzca públicos.

El objetivo fundamental del grupo fue el impulso de la creatividad, la expresión y la comunicación popular, y sus características intentaron ser las mismas de las manifestaciones de la cultura popular: producción, circulación y consumo, por los productores, para generar elementos culturales propios. El lenguaje artístico es un medio efectivo de expresión y reflexión del medio social. De alguna manera se provocó una situación en la que las acciones se convirtieron en una actividad



En apoyo al Frente Sandinista de Liberación Nacional, Auditorio Nacional, 1979.

profesional, destinada, primero, a elevar el nivel de nuestras conciencias, y segundo, nos dio la posibilidad de apoyar a la transformación de nuestro entorno.

Durante los diferentes talleres infantiles de plástica: en la ciudad de México, en Sinaloa, en Chihuahua y por toda Nicaragua, fuimos estructurando un método que después se tituló *Desarrollo de la capacidad creadora a través de las artes visuales*, en el cual se trataba de buscar experiencias cotidianas de la vida y de la comunidad



Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura en la marcha del 2 de octubre de 1979.



Festival antiimperialista, Escuela de Diseño y Artesanías, 1979.

para expresarlas visualmente, recurriendo al lenguaje hablado y escrito, ya que por medio de ellos se puede llegar a la representación de imágenes propias del entorno y dejar de lado los esquemas impuestos a través de la escuela, los medios de comunicación masivos y las tecnologías de la información. Representación para la expresión y reflexión del medio social, y como una actividad generadora de elementos culturales propios.

Si bien nosotros fuimos conocidos por la realización de mantas, el trabajo que nos formó fue la impartición de talleres, pues nos dio la posibilidad de entender los procesos de enseñanza artística y, sobre todo, a entender las necesidades culturales de las comunidades. Motivo por el cual, cuando fuimos invitados a apoyar el proceso revolucionario que se estaba gestando en Nicaragua, nuestro trabajo se pudo dar en todos los frentes: educativo, la capacitación, la realización de propaganda gráfica, etcétera.

Hablar de expresión es referirse a una capacidad propia del ser humano; nacemos dotados de esta capacidad, pero desarrollarla depende del proceso de aprendizaje. Apropiarse del lenguaje visual, servirse de él como vehículo para la expresión y comunicación en sentido amplio, no significa acumular experiencias y conocimientos por más ricos que éstos sean, sino el proceso por el cual estos conocimientos y experiencias nos permiten construir significados acerca del mundo que nos rodea y comprender lo que ese mundo significa para otros seres humanos, es decir, ampliar las posibilidades de la condición humana.

Pensamos que esa experiencia nos marcó, y nos sigue marcando, sin haberla evaluado en toda su amplitud. Cada vez descubrimos más la importancia de este hecho. Esa etapa dejó huella en nuestra forma de ser, de pensar, de sentir y de actuar. Desde el lugar que ocupamos actualmente cada uno de nosotros seguimos



Festival de la Asociación de Niños Sandinistas, Nicaragua, 1980.

fomentando y practicando una educación crítica vinculada con la realidad social.

Es posible hacer una elección diferente, prever una situación donde el arte se convierta en una actividad profesional destinada a elevar el nivel de vida de la sociedad, tal como lo hacen otras áreas del conocimiento. Una escuela de arte tiene la extrema necesidad de darle sentido a la vida. La educación en el arte es una iniciativa flexible que ajusta sus propios procedimientos en función de las demandas del contexto.

Los exámenes de admisión que comúnmente se aplican en las escuelas de arte desatan un problema ideológico, ya que son aplicados desde una visión totalmente subjetiva, porque se concentran en evaluar habilidades manuales, así como en que los aspirantes muestren creatividad, sensibilidad y, en ocasiones, se hacen algunas preguntas capciosas de cultura general. Consideramos que en lugar de esto se debe poner énfasis en la actitud del examinado, pues es lo que deja ver el interés y, sobre todo, la necesidad de expresarse por medio de la pintura, el dibujo o cualquier forma de manifestación plástica y visual.



Taller de Gráfica Monumental, 1983.



Estudiantes del Taller de Gráfica Monumental, manta para el estreno del documental de Oscar Menéndez, 1984.

A partir de la generación de La Ruptura prevaleció un modelo educativo basado en el esfuerzo personal maestro/alumno, que se fue descuidando por las generaciones subsecuentes, si no es que corrompiendo, hasta llegar a generar un inmovilismo que lo único que ha podido hacer es adoptar modelos educativos europeos o, en el peor de los casos, imitar las modas estadounidenses que por obvias razones nada tienen que ver con nuestra cultura, lo que provoca deserción e infinidad de artistas frustrados.

El problema del arte no es solamente de especialistas sino también de espectadores, y mientras no nos preocupemos desde la escuela, desde la enseñanza, desde el aprendizaje, que mientras que no existan espectadores sensibles y críticos es imposible que surja un arte que colabore a la transformación de la sociedad, y los productores estaremos haciendo un arte para sorprender

solamente a los especialistas. Por todo lo anterior, no se trata de formar artistas sino de educar para el arte, porque el arte no puede decir la verdad; en el mejor de los casos, la busca.

Fue la experiencia, tanto en el Grupo Germinal como en nuestra práctica individual en la producción artística y en la docencia de las artes, la que nos llevó a entender la necesidad de un arte que tenga la capacidad teórica y reflexiva para analizar la necesidad de una formación integral de sujetos, que como artistas desarrollen diversas funciones y capacidades que en la actualidad han sido fragmentadas por las instituciones culturales.

Por todo lo anterior, es indispensable concluir citando a dos grandes maestros: el primero, Joseph Beuys, que nos muestra la transformación individual a través de la práctica y la enseñanza del arte:



El arte siempre se ha alejado de las necesidades del ser humano y se ha ocupado de innovaciones estilísticas solamente. De lo que se trata es de implicar al cuerpo social en su conjunto, de dar paso, a través del arte y su concepción ampliada de la estética a una teoría antropológica de la creatividad. Sólo se puede preparar adecuadamente a los futuros ciudadanos mediante un concepto de estética ampliado, en competencias necesarias para la solución de las tareas políticas del futuro, urbanísticas, energéticas y sociales, imbricando en su quehacer todos los medios de expresión humanos.

El segundo, Alberto Híjar, quien señala el camino de la transformación social por medio de la praxis artística:

La larga marcha de la sociedad civil separando de la multitud los contingentes en defensa de sus derechos, el ascenso de la sociedad política en lucha por el poder, cuenta con los trabajadores de la cultura contestataria y rebelde, donde las agrupaciones artísticas son un constructo necesario ahora y hasta ganar la emancipación definitiva e incluyente de la necesaria y urgente dimensión estética libertaria. ▣

## BIBLIOGRAFÍA

- BEUYS, Joseph y Clara Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*, Madrid, Editorial Visor, 1995.
- HÍJAR, Alberto, *La cuestión cultural. Tesis iniciales para corregir. Documento uno*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- \_\_\_\_\_, *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo xx*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Juan Pablo Editores, 2007
- HÍJAR, Cristina, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Instituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Autónoma Metropolitana, 2009.
- VIGOSTKY, L. S., *Imaginación y el arte en la infancia (ensayo psicológico)*, Argentina, Akal, 1982.

## SEMBLANZA DE LOS AUTORES

**YOLANDA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ** • Nacida y radicada en Aguascalientes desde 1989. Licenciada en Artes Plásticas y Visuales por la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” del Instituto Nacional de Bellas Artes. Licenciada en Educación Artística por la Universidad Veracruzana. Maestra en Educación: Campo Formación Docente por la Universidad Pedagógica Nacional, Unidad 011 Aguascalientes. Miembro fundador del Grupo Germinal, colectivo plástico de la década de 1970 que fue invitado por el Ministerio de Cultura de Nicaragua para colaborar con la Revolución Sandinista en los campos de la educación artística y la propaganda gráfica. Desde 1991 colabora con el Instituto Cultural de Aguascalientes en diversas áreas: 1991, directora fundadora del Museo de Arte Contemporáneo núm. 8; 2002, coordinadora fundadora de la licenciatura en Artes Visuales de la Universidad de las Artes, y desde 2009 se encuentra al frente del Museo de la Insurgencia. Ha sido promotora y gestora cultural, maestra de artes plásticas y visuales por más de treinta años. Ha participado en diversas exposiciones colectivas y cuenta con ocho muestras individuales. Ha sido invitada como jurado en concursos y bienales de artes plásticas y visuales entre las que destacan: 1994, *XIV Encuentro Nacional de Arte Joven Aguascalientes*; 2000, *X Bienal de Pintura Rufino Tamayo*, México D. F.; 2001, *V*, 2003, *VII* y 2007 *XI Bienal del Noroeste*, Culiacán Sinaloa; 2004, *V Encuentro Estatal de Artes Plásticas del Museo de Arte Contemporáneo Casa Redonda*, Chihuahua, Chihuahua, por mencionar algunos. Ha participado en diversos congresos y coloquios, el último en noviembre de 2011 en el *III Encuentro Internacional de Pintura Mural* llevado a cabo en la ciudad de Guanajuato, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto de Cultura de Guanajuato.

**CARLOS ANTONIO OCEGUERA RAMOS** • Egresado en 1980 de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” del Instituto Nacional de Bellas Artes. Miembro fundador del Grupo Germinal, que se formó al interior de “La Esmeralda” en 1977. En ese mismo año, a iniciativa de Alberto Híjar, se fundó el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura, el cual aglutinó a los colectivos plásticos de la década. A partir de estos dos hechos el grupo se desarrolló en dos actividades principalmente: en la producción de propaganda gráfica (mantas y carteles) y en la formación de talleres de dibujo y pintura en la población de Escuinapa, Sinaloa, en donde a través de la práctica se fue construyendo el método *Desarrollo de la capacidad creadora a través de las artes visuales*. Método impartido por su cuenta en diversas partes de la República: en 1979 fue contratado por el INBA para impartirlo en la ciudad de Chihuahua a maestros normalistas, y en 1980 fue invitado el Grupo Germinal por el Ministerio de Cultura de Nicaragua en donde participó en el proceso revolucionario en lo que en su momento se llamó *La retaguardia de la alfabetización*, formando talleres de educación artística y en las organizaciones populares e impartiendo cursos de propaganda y apropiación de la imagen gráfica. De 1980 a 1984 laboró en la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco como docente en diseño gráfico, y en 1983 formó el Taller de Gráfica Monumental que posteriormente fue parte integral del currículo de la carrera. Es maestro en la licenciatura en Artes Visuales del Instituto Cultural de Aguascalientes y en la Universidad de Occidente en el estado de Sinaloa. Ha sido maestro de artes plásticas y visuales por más de treinta años. Ha realizado más de treinta exposiciones individuales, entre las que destacan: 1992, *Cuentos sugeridos*, Museo de Arte Moderno, Culiacán, Sinaloa; 1994, *Pescadores somos*, Museo Casa Diego Rivera, Guanajuato; 1996, *Obra sobre papel*, Museo Omar Rayo Roldanillo, Valle Colombia; 1999, *La imagen cotidiana*, Galería de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda; 2000, *La imagen cotidiana*, Casa de la Primera Imprenta de América, UAM; 2005, *Entropías*, Museo de Arte de Sinaloa, Culiacán, y 2008, *Colapso Bombón*, Museo de Arte Moderno, Culiacán. Ha participado en alrededor de cuarenta exposiciones colectivas. Su obra es acervo de varios museos e instituciones nacionales e internacionales: Museo Omar Rayo Roldanillo, Valle Colombia; Universidad Autónoma Metropolitana; Museo de Arte Alfredo Zalce, Morelia, y Museo de Arte Contemporáneo núm. 8 de Aguascalientes. Su trabajo ha obtenido reconocimientos en algunos concursos a nivel nacional, entre los que destacan: 2000, primera mención honorífica en la *III Bienal Alfonso Michel*, Instituto Colimense de Cultura e INBA; 2003, premio único de adquisición en pintura en la *IV Bienal Nacional Alfredo Zalce*, Instituto de Cultura de Michoacán e INBA, y 2004, mención honorífica en el *XII Concurso Nacional de Grabado José Guadalupe Posada*, Instituto Cultural de Aguascalientes e INBA. En 1997 y 2001 fue becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes del Estado de Aguascalientes.

## TEXTOS Y CONTEXTOS

*On the Emeraldine 70's, or On the  
Latent Value of Seeds*

■ **De los esmeraldinos años  
■ setenteros o del valor latente  
■ de las semillas**

RECIBIDO • 24 DE ABRIL DE 2015 ■ ACEPTADO • 25 DE MAYO DE 2015

MAURICIO GÓMEZ MORÍN/ARTISTA VISUAL Y DOCENTE ■  
condemugres@gmail.com ■  
■

## PALABRAS CLAVE

colectivos ■  
grupos ■  
arte ■  
educación ■  
Esmeralda ■

El presente texto no es precisamente un ensayo. Es a lo mucho un ejercicio autobiográfico que intenta recuperar mi propio camino para devenir en artista visual y la manera en que “La Esmeralda” intervino en ese proceso. A su vez son los recuerdos y evocaciones de la escuela en aquellos últimos años de la década de 1970; de mis maestros y compañeros; de la cotidianeidad, el funcionamiento y el programa didáctico académico de “La Esmeralda” de entonces; de cómo surgió y como ingresé al Grupo Germinal, que formó parte a su vez del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura, y por último de la experiencia crítica, activista frente a las carencias y limitaciones pedagógicas y artísticas que vivíamos como estudiantes.

## RESUMEN

## KEYWORDS

collectives ■  
groups ■  
art ■  
education ■  
Esmeralda ■

*This text is not exactly an essay. It is, at most, an autobiographical exercise, aiming at tracing the path I followed to become a visual artist, and the way in which “La Esmeralda” intervened in that process. It is also the memories and evocations of the school in the late 70's; of my teachers and classmates; of everyday life at “La Esmeralda” back then, the way it operated, its academic program; of how Germinal came into being, and how I became a member of that collective, which was part of the Mexican Front of Culture Workers; and lastly, of our critical, activist experience, faced with the pedagogical and artistic deficiencies and limitations we experienced as students.*

## ABSTRACT

*Somos nuestra memoria, somos  
ese museo quimérico de formas inconstantes,  
ese montón de espejos rotos.*

Jorge Luis Borges

Ya lo decía el poeta en otro texto: “la memoria es porosa para el olvido”. Casi siempre que vemos las cosas *a posteriori* nos resultan consuetudinarias, perfectamente lineales y hasta coherentes. Pero en realidad el devenir presente, el *a priori* de los sucesos de la vida, transcurre en un flujo caótico, sincrónico y desigual. De esta suerte, cuando recibí la invitación a escribir mis memorias como estudiante de La Esmeralda todo pareció bien empaquetado, serial y ordenado. Pero conforme fui desandando el camino de lo que fue para mí esa experiencia de hace 38 años, el orden se fue trastocando y fui descubriendo muchos poros de olvido, “el sótano de la memoria”. Olvidé mucho el orden cronológico y muchos nombres de personas, de cosas, circunstancias y acontecimientos. Así es que de antemano me disculpo por las fallas en la reconstrucción de los hechos y con quienes los “poros” no me dejaron evocar con claridad. Por supuesto, me hago cargo personalmente de las opiniones, los juicios, las ideas y los recuerdos erráticos aquí expresados. También me disculpo por las invenciones y “debrayes”, que son otro modo del recuerdo. De suyo, mi vida se parece más a las ramificaciones fractales de una higuera que a las rectas vías del ferrocarril que se juntan engañosamente en el improbable horizonte.

Como casi todo mundo, empecé mi carrera artística en la primera infancia rayando pupitres y paredes; sin embargo, esta vocación inicial tardó un buen tiempo en aclararse y afincarse. Al concluir la preparatoria en 1974 en el CCH Sur —primera generación—, no sabía bien qué hacer o estudiar y entonces trabajé un año en la librería de mis padres para juntar el suficiente varo que me permitiera cruzar el charco y viajar por el rancio continente europeo, parte oeste, a ver si mis cuitas y dudas pudieran ser despejadas. No fue suficiente lo devengado como librero y la parentoria generosidad de mi abuela Lidia completó lo necesario para realizar la expedición. Duró casi un año, chambeando de mesero, grumete, valet de viaje y chalán de escultor hasta que el periplo concluyó abruptamente y de manera violenta cuando, después de una estancia de tres semanas en la cárcel de Regina Coeli (“*Il albergo senza vista al mare*”), fui deportado injustamente de Italia acusado, sin prueba alguna, de lanzar bombas Molotov a la policía en una manifestación en la famosa Piazza Navona, en el centro de Roma. Corría el año de 1975, México había roto relaciones con España después del fusilamiento de cinco vascos de ETA, había muerto el dictador Francisco Franco y las brigadas rojas ya acaparaban notas en los diarios y noticieros. Afortunadamente antes de este funesto suceso *il bombarolo* Gómez tuvo el tiempo suficiente para recorrer museos para disfrutar de cerquilita

a los artistas y las obras que sólo conocía en postales, calendarios, libros y en las cajetillas de los cerillos Clásicos. Pero la vocación artística aún se hacía la desentendida o la difícil. Quizá en buena medida por el *shock* cultural con la metrópoli y la experiencia romana regresé a México con la intención de estudiar antropología. Lo hice cuando la escuela estaba aún en el Museo de Antropología, pero aguanté a duras penas el propedéutico con las arduas lecturas de *El capital*. De ahí pegué una machincuepa vocacional y entré a la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco con el propósito de ser sociólogo, que duró firme sólo los primeros dos trimestres, y finalmente retorné al alma máter, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), a estudiar Historia dos jugosísimos semestres en la histórica Facultad de Filosofía y Letras. Después de tanta prueba de ensayo/error el sentimiento de fracaso era rotundo. Aún hoy no comprendo los insondables motivos que me llevaron neciamente a dilatar la realización de mi destino histórico pictórico. A diferencia de lo que sucedió con muchos colegas, mis padres jamás se opusieron a que fuera pintor. Al contrario, acompañé a mi padre en varias ocasiones a las cúpulas de La Profesa o de la Iglesia del Carmen en San Ángel a hacer apuntes del natural a la acuarela. Justo para ese entonces yo ya contaba con un *ridículum* de prospecto artistoide: de los 12 a los 15 años de edad había asistido al increíble taller de pintura del maestro Pico Cometa —juro que ese era su nombre— en un viejo gimnasio donde aprendí el fino arte del monotipo sobre vidrio y a respetar la pintura vinílica. Para los 16 años, después de ver un anuncio en el periódico y sin tener en ese momento la más prostituta idea de su histórica importancia artística y política, fui alumno en el Taller de Gráfica Popular bajo la dirección del maestro Leopoldo Praxedis Guerrero. De la mano, ya con 17 años de edad, entré al taller de grabado del Molino de Santo Domingo en Tacubaya con el gran maestro Pepe Lazcarro. Además en el Molino tenías sus estudios varios artistas; recuerdo especialmente el de Leonel Maciel y el de Felipe Dávalos que me dejaban boquiabierto: el primero por el colorido desmadre y el de Felipe por la pulcritud y el orden casi de quirófano. Quizá este fue el recuento que al fin realicé esa mañana de 1977 cuando enfilé resueltamente mis pasos a la vieja Academia de San Carlos, en la que mi padre había estudiado arquitectura en la década de 1940. Pero “ya

estaba de Dios” que no sería sancarlino: llegué a la academia y visité algunos talleres pero frente a mis candidas y elementales preguntas los artistas en ciernes me contestaron con una retahíla de monosílabos en clave de no y muchas miradas lánguidas de arriba pa'bajo. Atribulado me dije a mí mismo: “mimísmo, aquí no me *jallo*” y me dirigí a la salida, donde vi que se anunciaba una inminente huelga unamita. En ese momento un alma caritativa, al ver mi rostro preocupado, dedujo mi condición existencial y sin preguntar me recomendó ir a la Escuela de Pintura “La Esmeralda”, atrás de la iglesia de San Hipólito y juntito al panteón de San Fernando en la aguerrida colonia Guerrero. Me intrigó de entrada una escuela de arte con nombre de tlapalería, y al día siguiente me apersoné en el callejón de San Fernando, antes La Esmeralda, casi esquina con Zarco. Comparada con la sobria, señorial y palaciega arquitectura de San Carlos, “La Esmeralda” me cayó bien de entrada por fea y simple. Con sus grandes ventanales, su cancelería de aluminio y sus paredes verde pistache recordaba más un típico edificio de oficinas burocráticas que una escuela de arte. Este equívoco, esta ambigüedad esencial me convenció y me sentí a gusto desde el principio. A la entrada me recibió el conserje de nombre Arturo, quien siempre fue compa y al que le decíamos *El Güero*, y subí a la dirección a pedir informes. Para ingresar sólo se necesitaba la secundaria. “¿De qué diablos habían servido los tres intentos de profesiones liberales y mis últimos once exámenes extraordinarios al hilo para acabar el CCH?”, pensé para mis adentros. En fin, el mensaje divino estaba claro: tampoco sería licenciado, nadie me diría “Mi Lic.” y no podría llevarle el título a mi santa madre para agradecerle sus abnegaciones en un horripilante marco dorado. Y además había que presentar un examen de admisión que duraba, más o menos, ¡20 días de pruebas diarias!: un autorretrato en técnica libre, un paisaje del natural, una escultura en plastilina, una acuarela, etcétera. Me apliqué de lleno en ese largo pero divertido examen y fui aceptado. Al fin era yo un alumno formal en una escuela de arte con un futuro promisorio a mis pies como una larguísima alfombra roja. Ya me veía entre nubes exponiendo en la Zona Rosa, dando entrevistas en el noticiero de Jacobo Zabludovsky, vendiendo en verdes dólares a carretadas, con novia pelirroja y talleres en Nueva York, París y la colonia Condesa.

Inicié cursos en el turno vespertino junto a mi amigo y colega Pablo Friedman, pero tuve que cambiarme al matutino pues había empezado a dar clases de actividades artísticas e historia en una secundaria nocturna. El director entonces era Rolando Arjona Amabilis. Recuerdo que a pesar de la emoción por la novedad en general, pero particularmente por mis pininos en la pintura al óleo y sobre todo por la magia perturbadora de enfrentarte a un desnudo para dibujarlo, desde los primeros días percibí un ambiente raro, un malestar indefinible en la escuela que olía a chamusquina. Con el tiempo y el contacto con estudiantes más viejos me fui enterando a detalle de la historia oculta y especialmente negra. La reciente elección del maestro Arjona había sido producto de una lucha encarnizada por el poder y por la orientación pedagógica/artística, que había generado una profunda escisión en “La Esmeralda”. En 1975 el director de entonces, Francisco Castro Pacheco,

se jubiló y quedó en suspenso el relevo hasta que una “asamblea de maestros de mayor antigüedad” —al decir del mismo Arjona— propusieron como director interino a Benito Messeguer. Y ahí se fue enturbiando la cuestión pues al parecer —desconozco las otras versiones— Arjona maniobró en lo oscuro con las autoridades educativas y con el director del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Juan José Bremer, para quedarse en la dirección vía un *fast track* de promoción por ascenso escalafonario. Una parte de la comunidad académica y estudiantil se opuso a la maniobra, entre quienes se encontraba el propio Messeguer, Aarón Cruz, Carlos García, Tomás Parra y Sebastián. Pero Arjona reaccionó rápido orquestando un acta administrativa para la consignación de los antes mencionados “por saqueo e hurto de documentos oficiales”. La acción judicial no tuvo efecto pero la escaramuza sirvió para provocar la salida de la institución, no tengo claro si obligatoria,



Yolanda Hernández, Carlos Ocegüera, Silvia Ponce y Mauricio Gómez Morín cenando en nuestro otro centro de operaciones: el restaurante Súper Leche que se cayó en los sismos de 1985, ca. 1977.

voluntaria o ambas, del grupo disidente. En cualquier caso, Arjona quedó encumbrado y, al mismo tiempo, en un clásico juego doble de la burocracia cultural priísta: el INBA también apoyó la creación del Centro de Investigación y Experimentación Plástica (CIEP) dirigido por Tomás Parra y que dio cobijo a los maestros y alumnos cismáticos expulsados; algo así como “La Esmeralda Alternativa”, sin decirlo expresamente. A *posteriori* me parece que estos hechos se convirtieron en un correlato burocrático/académico de la polémica extrema, de la lucha no tan libre, desde *Confrontación 66* hasta la ya oficial “Generación de la Ruptura”, entre los “técnicos” de las nuevas vanguardias abstraccionistas, neofigurativas y conceptuales y los “rudos” de ese bloque realista, mexicanista, popular no tan monolítico bautizado desde entonces como “La Escuela Mexicana”. Polémica aún y vigorosamente vigente, aunque una franquicia de marca “Arte Contemporáneo” (*sic*) —como si todo el arte no lo fuera— se afane en su invisibilidad. En todo caso, regresando al hilo de nuestra historia, me parece que la escisión y la discusión que por vitales eran potencialmente útiles, fueron desactivadas por la acción oficial, reducidas maniqueamente a los “vanguardistas” del CIEP y los “retrogrados” de “La Esmeralda”. A fin de cuentas resultó que los *muymuy* no eran *tantan* ni viceversa. Por su parte, para establecer un favorable control de daños, resarcir la mala fama de burócrata retrógrado, atenuar las críticas a su desempeño y ganarse a una comunidad escolar mayoritariamente borreguil, apática y autocomplaciente, el maestro Arjona instauró, sin profundidad ni consenso ni participación amplia, una aparente reestructuración académica con claros visos de “gata revolcada” que implicó varias iniciativas. A saber: la rotación de talleres durante los primeros tres años de la carrera que te exigía pasar íntegramente por los de dibujo (figurativo y abstracto), pintura, modelado, grabado (hueco y calco), gráfica (lito y serigrafía), fotografía, composición, laboratorio de materiales e historia del arte, entre los que recuerdo; para luego concentrarte los últimos dos años en alguna de las tres opciones de especialización: pintura, escultura o gráfica. No obstante que la reforma tuvo aciertos y cosas positivas, en general el nuevo sistema arjoniano resultó un (otro) fracaso. Fue una renovación de “dientes pa’fuera”, cosmética, que no afectó de raíz las prácticas y teorías tradicionales ni el proceso de enseñanza/



Volante de un ciclo de conferencias y películas, 1978.

aprendizaje pues estos talleres carecían de didáctica, no estaban vertebrados en nuevos y sustanciosos contenidos ni orientados en objetivos pedagógicos claros que permitieran la seriación y dosificación eficaz. Los talleres y materias estaban desvinculados, no había correspondencia e integralidad entre ellos y funcionaban aisladamente como un desgovernado archipiélago de islas a la deriva. Con nuevos/viejos cánones y rupturas superficiales se mantenía de fondo el statu quo en los currículos decimonónicos de las escuelitas de arte desde el idealismo ramplón, el pragmatismo analfabeta como condición talentosa, el intuitivismo extasiado y la peor edición malversada del romanticismo. Paradójicamente, para lo que se hubiera esperado de una escuela nacida en la fragua de las consecuencias prácticas y teóricas del muralismo, una escuela de oficio, la de Talla Directa, ni siquiera se historicificaba en ella a la “Escuela Mexicana” y mucho menos se recuperaban sus propuestas técnicas, plásticas y conceptuales. Frente a este desolador panorama dominante fueron pocas pero



Modelo durante la realización de una manta del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura para la marcha del 2 de octubre de 1979.

honrosas las excepciones de meritorios talleres. Esto se debió fundamentalmente a la calidad y el compromiso de algunos maestros. Entre los que recuerdo con admiración, afecto y agradecimiento están la maestra Cucuita del laboratorio de Técnicas y Materiales, donde aprendíamos los intrínsecos de la cocina plástica. El taller de Dibujo Figurativo del maestro Eusebio *Chebo* Torres, quien sabía ver el potencial de cada quien y encausarlo. Al maestro Toño Díaz Cortés, quien me hizo xilógrafo y medianamente buen impresor hasta donde puedo. El taller de Serigrafía, donde nos iniciamos como cartelistas gracias al maestro Salazar. Aunque me cueste reconocerlo, la clase del canijo maestro Villalobos, que con voz tronante y léxico sicaléptico nos adentró en los vericuetos imprescindibles de la Composición. Y, *at last but not at least*, recuerdo muy bien las clases de la maestra Ana Cecilia Lazcano, quien nos abrió iniciáticamente los ojos y la mente a la historia del arte como historia compleja, profunda y política. Además fue ella por quién conocimos al profe Alberto Híjar.

Para acabar de completar el cuadro caótico debo decir también que aunque en el organigrama de la escuela nominalmente existía un Consejo Técnico, en la práctica jamás funcionó como un órgano colegiado autónomo por la sumisión indolente del magisterio, y mucho menos existía una sociedad de alumnos, así es que estudiábamos en un bonito ambiente de paternalismo, verticalidad, autoritarismo, favoritismo, abulia, estulticia e impunidad. ¿Qué hacer? Las condiciones me apremiaban irremediablemente a retomar mi legado como grillo cecechero, del CCH pues. En mi generación encontré poca o casi nula resonancia. Todos estaban muy ocupados en encontrar la pepita de talento y éxito que el Olimpo artístico les tenía reservada, así es que con los pocos mortales del salón que nos habíamos identificado en la tragicomedia escolar empezamos a buscar interlocutores en las generaciones de más arriba para discutir y reflexionar sobre estos prosaicos temas terrenales. Los corredores, las escaleras, el vestíbulo, el patio central y la calle misma se convirtieron en



nuestros espacios de encuentro y conspiración. Y claro, sumémosle a eso, intensamente, las fondas de comida corrida, la Alameda, el Café Kikos de Puente de Alvarado, el Súper Leche que se llevó el terremoto de 1985, las cantinas de la zona y la azotea de la escuela, como los escenarios naturales donde se fue enhebrando una conversación y una roncha de estudiantes rijosa, alegre y contestataria.

Hago un paréntesis para aclarar, en este momento de la remembranza y sin ningún dejo de nostalgia, que ese espacio urbano por excelencia que es la calle y en especial el Centro Histórico de la ciudad de México con su carga densa de vida, historia, arte y cotidianeidad era un componente extra y cardinal para las facultades universitarias. Por esta singular circunstancia geográfica esas escuelas eran permeables y vulnerables al acontecer vital de la ciudad y del país, eran su espacio natural de resonancia, experiencia, ciudadanía, sentido

y aprendizaje *non sancto*. Y con eso también han pretendido acabar las autoridades políticas, culturales y universitarias de todos los credos.

Así, echando desmadre permanente, discutiendo sin piedad, dibujando consuetudinariamente, pintando sin miramientos, modelando, grabando, cheleando y pensando cada cual y en común, se armó una banda de ñeros preocupados y ocupados en las circunstancias jodidas de la escuela, en la postración generalizada y, con esmero, en lo que queríamos y debíamos hacer nosotros mismos por nuestra propia cuenta y beneficio. Y así también, sin aspavientos ni trompetas celestiales nació el Grupo Germinal —que glosamos guevaristamente como “células que engendran otras células”—, en principio como una alternativa esencial de “autoeducación” (nos sigo citando) frente a las carencias, desviaciones y limitaciones de la escuela y sus anquilosados programas. Comenzamos desde siempre como



Manta elaborada por el Grupo Germinal para rendir homenaje en el 50 aniversario del artero asesinato del periodista y revolucionario cubano Julio Antonio Mella en la calle de Abraham González en la colonia Juárez de la ciudad de México por esbirros del dictador Gerardo Machado. Pintura vinílica sobre manta de algodón, 10 de enero de 1978.

un grupo estudiantil autónomo y líbero (no teníamos ni Artista Mentor ni Maestro Tutelar que nos enseñara desinteresadamente La Mera Neta del Planeta). Y tampoco recuerdo si ya habíamos leído a José Revueltas, pero de seguro teníamos el espíritu sesentayochero de ser persistentemente autogestivos. Y nos dimos a la tarea básica de cambiar al menos nuestra circunstancia inmediata reuniéndonos diario a discutir todo, a pensar y hacer un periódico mural con noticias y denuncias sobre “La Esmeralda”, México y el mundo —en ese estricto orden— y a organizar un círculo de lectura del que, entre otras muchas cosas, después de leer y compartir la novela de Émile Zola *Germinal*, adoptamos el nombre sin ningún asomo de duda. Para ese entonces yo ya había abandonado la casa paterna, me sostenía más menos con mi sueldo de maestro y compartía vivienda y vida con mis compañeros esmeraldinos Yolanda Hernández y Carlos Ocegüera, que ya eran pareja, en un depa en la calle de Córdoba, colonia Roma: historia alterna y divertida rama de la higuera que ahora por falta de espacio no podré ilustrar pero cuyas consecuencias inexorables están a la vista del portador. El *Germinal* en ese inaugural entonces era un grupo grande y variopinto de alumnos primerizos y avanzados. De mi generación angelical tengo vívidos rostros y memorias pero se me escapan los nombres. Recuerdo con claridad a mi aún carnal Roberto Ferreira, a la guapa Isabel Geffroy, a Georgina Quintana súper diligente, trabajadora y gentil a quien le enviaba sus grandes estuches de carbones y pasteles. A Germán Venegas sólo después —debo reconocerlo—, a Elena Villaseñor, quien ya se destacaba, y al increíble, desbordado y locuaz amigo Cuauhtémoc Venancio (que en el nombre llevaba la penitencia), quien se llevó el campeonato cantinero de quién aguanta más voltaje en los toques eléctricos sin rajarse. De los grandotes de tercer año recuerdo al extraordinario pintor que es Roberto *El Loco* Parodi, al *Jagüar* Sergio Hernández, al de verdad maextrísimo grabador y fino amigo Jesús *Chucho* Castruita, al intenso amigo litógrafo y pintor César Vila (onde quiera te la debo, compa). Tiene un nicho especial en la evocación el enorme Hugo, guerrero y artista puro del barrio de la colonia Guerrero quien se anticipó genuino a los usurpadores malhadados del “Arte Contemporáneo”. Entre otros modos avanzados, él disecaba y claveteaba ratas muertas en tableros im-



Orlando Guzmán y Mauricio Gómez colgando la manta del retrato hablado del dictador nicaragüense Augusto Somoza. Expuesta en el evento *Muros frente a muros* del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura en Morelia, Michoacán. Pintura vinílica sobre manta de algodón, mayo de 1978.

primados perfectamente para luego pintar al óleo con empastes, veladuras y barnicetas. La grilla no le gustaba nada pero el día que organizamos un concierto en apoyo a la revolución nicaragüense con Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina y Amparo Ochoa, Hugo se emocionó tanto que se trepó al escenario para regalarle una gran sandía a la cantante. Recuerdo con regocijo otra genial puntada suya cuando, dentro del salón de pintura, transfiguró el cuartito sin ventanas que servía de vestidor para las modelos pintándole arriba de la puerta un medio círculo con una flecha al centro y los cuadrantes 1, 2, 3,... como el indicador de un elevador. Al que así se le bautizó desde entonces porque nos metíamos a fumar mota y ya adentro con la puerta cerrada te preguntaba “¿hasta qué piso va joven?”. Según una clasificación de la época los pintores éramos grifos y los escultores chupamaros. Yo no cumplía la norma y

me mantuve un tanto ambidiestro pero debo de confesar que los escultores no cantaban mal las rancheras. Cuando había fundición en el patio central de la escuela mandaban unos propios a La Gallina de los Huevos de Oro, la pulquería de cabecera, a traer unas “patas de elefante” llenas de babadray, o séase del *neutle* sagrado. La medida oficial que llamábamos pata de elefante eran los botellones de vidrio de veinte litros.

La situación en la escuela fue empeorando y recíprocamente nosotros nos fuimos radicalizando más y más. Empezamos a politizar y cuestionar todo lo que estaba a nuestro alcance y nos fuimos dando cuenta de que las lecturas y el periódico mural no eran suficientes. Había que actuar acorde a lo que pensábamos y decíamos. Así nomás. Sin que fuera una intención deliberada, este proceso se convirtió en una criba y el grupo amplio se fue achicando hasta que sólo quedamos seis integrantes básicos. A saber, los primeros cinco del tercer año: Yolanda Hernández de Aguascalientes; Silvia Ponce Jasso de Ciudad del Carmen, Campeche; Joaquín Conde de la hermana república de Vallejo; Orlando *El Abuelo* Guzmán de Tlapa de Comonfort, Guerrero, y Carlos Ocegüera Ramos de Escuinapa, Sinaloa. Y el sexto elemento, un colado del primer año: su ser-

villeta Mauricio Gómez Morín de la provincia helada de San Ángel. Como se ve, un colectivo multicultural y, sobre todo, donde los dos chilangos por fin éramos minoría. A la distancia veo que esta composición humana, más que social, del Germinal fue uno de sus activos principales, sin querer mitificarlo para nada. Yolanda era el cascabel, siempre alegre, sociable, atenta con cada uno, casi diría maternal pero bravísima a la hora de defender su trinchera y con la fresca sinceridad norteña para enfrentarlo todo. Silvia era apacible, suave, un poco callada, muy trabajadora y con un profundo sentido de la lealtad y el compromiso. Joaquín era el escultor del grupo mayoritariamente pictórico y como buen tallador buen libador, amigo cabal, enamorado perdido, siempre de buen talante, dicharachero y divertidísimo. *El Abuelo* Orlando, campesino de cepa y labrador de máscaras, de una nobleza sencilla y honda, “de una pieza” diría mi madre, pero se nos perdía de repente y luego aparecía con unos trofeos extrañísimos en el morral que nos hacían reír horas seguidas. Y el Carlos, para el grupo era el timón firme. Casi estoy tentado a decir el líder pero estaría vilipendiando el esfuerzo colectivo sostenido por la horizontalidad. Gracias a su propia historia familiar, a su doble condi-



Manta en homenaje al 20 aniversario de la Revolución cubana, pintura vinílica sobre algodón, 1979. De izquierda a derecha: Silvia Ponce, Mauricio Gómez Morín, Orlando Guzmán, Carlos Ocegüera y Yolanda Hernández.

ción de norteño/costeño o a causas insondables unía a su fuerte carisma un indomable humor bullanguero y crítico —“la carrilla” en el caló del norte—, y una aguda inteligencia natural de un filo sin mella que lo hacía hacer las preguntas pertinentes, las observaciones justas y, sobre todo, a ser intransigente en lo principal para no perder el rumbo. Estas cualidades lo ponían a la vanguardia dentro y fuera del grupo. Y en lo personal, Carlos es la medida de la amistad sin mácula, exigente, cabrona, cabal y amorosa. Un hermano de vida, mi igual a mayor.

De esta suerte, con el Germinal decantado y la clara conciencia de la acción necesaria, iniciamos una etapa de febril actividad y también es donde la secuencia cronológica del recuerdo más se desgobierna. Pero aquí vale lo de que “el orden de los factores no altera el producto”. Corría ya el año 1978 y concentrados en nuestra condición de “jóvenes revoltosos” nuestras baterías estaban siempre enfiladas a la autoridad concreta y abstracta. Al pobre director Arjona lo traíamos entre ceja y oreja con peticiones, críticas y reclamos. Luego dirigimos la mira a los maestros que, salvo las excepciones ya mencionadas, nos trataban con prepotencia, sarcasmo, desprecio e indiferencia. Amén de la vacuidad en sus enseñanzas. Se nos ocurrió entonces exponerlos —literalmente— y organizamos una *Exposición de los maestros de La Esmeralda* en la galería de la escuela para “ver de qué lado mascaba la iguana”. Gracias a la legitimidad cándida de la iniciativa ni la dirección ni los maestros pudieron decir que no pero aplicaron todas las tácticas dilatorias para eludir el bulto. Al final se logró la expo que habrá durado un par de días y que puso en evidencia, en el mejor de los casos, que la mayoría de los maestros había abandonado los lápices, pinceles, gubias y estiques hacía mucho tiempo. Al parejo, ese año organizamos en el auditorio de la escuela varios ciclos de conferencias sobre temas de educación artística, agrupaciones artísticas en México, historia y teoría del arte; ciclos de cine con películas que nos prestaba la Filmoteca de la UNAM y dónde nos entrenábamos de “cácaros”, así como conciertos de música como el que ya comenté en apoyo a la revolución popular sandinista. La triste realidad fue que a pesar de todo el activismo desplegado poco se pudo hacer contra la abulia generalizada y por transformar la situación de caos y dispersión al

interior de “La Esmeralda”. Hacia finales de ese año intenso y frente a esas imposibilidades los germinales le apostamos al consenso externo y salimos a buscar a nuestros colegas de otras escuelas para organizar “autónomamente” un congreso nacional de estudiantes de artes plásticas donde pudiéramos discutir las alternativas comunes a las problemáticas pedagógicas y profesionales de los estudiantes de arte. Entre las escuelas convocadas estuvieron la entonces Escuela Nacional de Artes Plásticas (San Carlos), la también entonces Escuela de Diseño y Artesanías del INBA, el Taller de Gráfica Popular y la Escuela Superior de Música. A reserva de hacer un ajuste de cuentas entre todos, pienso que la iniciativa naufragó entre las olas revueltas del asambleísmo, del infantilismo izquierdista y de natural inexperiencia política. Pero creo que al menos, por esa pureza original, tuvo la bondad de provocar al interior de cada escuela una incipiente organización estudiantil y una reflexión colectiva —pues cada cuál tuvo que hacer su propia agenda.

Como lo he dicho, todo este *cúmulo* es sincrónico, paralelo, coetáneo. Desde el mero inicio y de manera simultánea y constante a todo lo demás nuestra práctica artística cotidiana era la realización de mantas. *Decidimos* deliberadamente pintar mantas para los movimientos y las manifestaciones políticas y sociales de protesta, como murales móviles. *Decidimos* recuperar un medio de comunicación y agitación popular potenciado como muralismo transportable y emergente. Historificamos y politizamos esa práctica para teorizar y fundamentar algo que no tenía parangón. La *manta* era, es y será un relevo inequívoco pero no obvio del muralismo adocenado, arquitectónico, estable e institucional. Pero justo por eso situamos esa elección artística en el terreno estricto de la cultura y la comunicación popular por la liberación, desde el arte sin mayúsculas y jamás negociando un átomo de tomaydacas y prebendas con el statu quo artistoide/culturoso del poder priísta ampliado. En una versión muy charolastra, de instrumentalizar estratégicamente el arte sin piedad ni dobleces ni subterfugios. Nos tomamos muy en serio la consigna del profe Híjar de “afectar todo el proceso” porque ya la vivíamos a tope. Y entendimos que la manta era irreductible al museo, a la galería, al catálogo y a la curaduría. Que su naturaleza popular y callejera era vertical-



Se podría decir que esta manta fue el imago tipo emblemático del Grupo. Como sentenciará el profe Alberto Híjar bromeando: “¡Preparen, apunten, pinten!”. Pintura vinílica sobre manta de algodón, ca. 1978.

mente incorruptible y que en ello radicaba su poder subversivo. Y fuimos recludos desde el fuego amigo y el fusilamiento enemigo al cartabón de “pintores panfletarios”. Asumimos la crítica autocriticamente y siempre tratamos de ser congruentes y contestamos que sí, que lo éramos estrictamente en el momento, el contexto y la necesidad estratégica, política y humana que lo requería. Siempre como un asunto táctico, instrumental, no fundamental ni mucho menos doctrinario. Aún a pesar de que como germinales individuales siempre seguimos haciendo nuestra obra plástica y gráfica *personal*. En otro extremo y regresando al hilo conductor recuerdo que después de un año en que palmariamente abandonamos los talleres regulares y nos la pasamos pintando mantas, primero en los pasillos y luego ya dentro de los talleres en un acto pleno de afirmación, decidimos colgar todas las man-

tas que habíamos hecho en el auditorio e invitamos a los maestros a verlas y evaluarlas. Con un diez, un cinco, un cero o “lo que fuera su voluntad” pero todos se negaron rotundamente a calificarlas con la letanía de que eso no era arte sino *propaganda*. Al final con la evaluación de un único maestro cabal y valiente pasamos el año y aprendimos la dura y claridosa lección de que la ignominia es una fuente alterna de conocimiento inútil. No me da el tiempo ni el espacio para platicar de la importancia capital, individual y grupal que fueron los viajes a Escuinapa, la tierra de Carlos Ocegüera, donde pintábamos, leíamos, discutíamos y desmadrábamos a voluntad. Donde desarrollamos los talleres de pintura y creatividad infantil en la venia vocacional educativa del Germinal, que siempre nos marcó por entero. Hacer para aprender. Aprender para enseñar. Enseñar aprendiendo desde y en el arte.

El arte como un valor de uso revolucionario incontrovertible e indispensable, mientras no se ocupe otra cosa, o como enunciara el profe Híjar en un escrito: “hasta la liberación total y definitiva: o sea, nunca”.

Como pequeña glosa final diré que a mediados de 1978 ingresamos en la casa de Tlacopac de Felipe Ehrenberg a formar parte oficial, como Grupo Germinal, del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC) Éramos entonces los “benjamines” del Frente,

historia que habremos de despejar porque ha sido injusta. Valga decir que para diciembre de 1979 el FMTC recibió una invitación del Ministerio de Cultura del Gobierno de Reconstrucción Nacional de Nicaragua para que el Grupo Germinal, junto a Rini Templeton, fuera a colaborar en la Campaña de Alfabetización de la Revolución Sandinista. Y fuimos líberos y leñas a cumplir como fuera, pero eso, como dicen los malos programas de televisión, es otra historia... ▼

### SEMBLANZA DEL AUTOR

**MAURICIO GÓMEZ MORÍN** • Ciudad de México, 1956. En 1977 estudió grabado y litografía en el Molino de Santo Domingo bajo la dirección de José Lazcarro. Al mismo tiempo ingresó al legendario Taller de Gráfica Popular bajo las enseñanzas del maestro Leopoldo Praxedis. Entró a la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” de la que salió sin terminar puntualmente los cursos para irse junto al colectivo plástico Germinal a colaborar en la campaña de alfabetización en Nicaragua. Con este mismo colectivo inauguró la manta como mural transportable, formó parte del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura y pintó febrilmente miles de mantas y murales. Trabajó diez años (1980-1990) como docente en la licenciatura de Diseño Gráfico en la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, dando clases de dibujo, serigrafía, ilustración, grabado y donde también fundó junto a Carlos Ocegüera y Eduardo Juárez Garduño el Taller de Gráfica Monumental. Ha montado trece exposiciones individuales y ha participado en múltiples muestras colectivas. En 1983 ganó el premio de adquisición en la Bienal de Gráfica del Instituto Nacional de Bellas Artes. Además de su trabajo como pintor, museógrafo, escenógrafo, grabador y muralista desde hace 25 años ha trabajado como ilustrador, colaborando en revistas y periódicos mexicanos como *La Jornada*, *Reforma*, *Excélsior* y las revistas *Letras Libres* y *Este País*. Como ilustrador infantil ha trabajado con las principales editoriales en México y con la Secretaría de Educación Pública dentro de la colección Libros del rincón e ilustrando los libros de texto gratuitos. Tiene ya en su haber más de cincuenta libros ilustrados. Fue director artístico de las colecciones infantiles del Fondo de Cultura Económica donde además ha ilustrado varios libros. Fue gerente de Diseño e Imagen en la editorial Santillana y se desempeñó como coordinador de imagen y diseño del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Actualmente se encuentra trabajando en dos novelas gráficas y preparando una siguiente exposición de dibujos de gran formato. Influencias de casi todo, pero esmeradamente de José Clemente Orozco, Saúl Steinberg, José Guadalupe Posada, Francisco Corzas, Max Ernst, Josep Cornet, Melecio Galván y sobre todo las libérrimas propuestas de la gráfica popular.