



Biblioteca IMCED Morelia 2006

El Taller de investigación plástica

Una nueva travesía participativa a partir del muralismo mexicano

José Luis Soto González
Fundador del TIP

Si el muralismo mexicano impactó en muchos países del mundo por su fuerza social y utópica surgida de la Revolución Mexicana, es a partir de 1968 que entramos a un proceso revitalizador del componente radical en la actividad crítica y teórica del arte; en México comenzó recogiendo voces de los nuevos sujetos históricos que hoy siguen luchando por derechos fundamentales: el agua, la tierra, la energía, el derecho a la biodiversidad, a los recursos naturales, en fin, por el mejoramiento de la calidad de vida y por el derecho a la felicidad. Lo paradigmático de nuestro proyecto conceptual y actuante, como apropiación del mundo inmediato, es que se inició en un pueblo marcado por la lucha libertaria de los mexicanos: Dolores Hidalgo, Cuna de la Independencia Nacional, en Guanajuato, a finales de los años setenta.

Si en Estados Unidos y Europa se había llegado a declarar la muerte del arte, en tanto en México, los nuevos aspirantes a muralistas que estábamos atentos a los cambios de rumbo del arte oficial, que seguía marginando a las grandes mayorías sin encontrar alternativas que cerraran la brecha entre cultura popular y alta cultura, mientras que los nuevos productores abandonamos las escuelas de arte y los estudios solitarios para abrir nuevos espacios de exploración artística y transdisciplinaria, formando colectivos en forma autogestiva y volviendo a poner en la piqueta de la duda los motivos reales del arte y del artista, las aportaciones para con la sociedad, la capacidad de transformación social de las obras de arte, así como el cuestionamiento a la rebelión potencial de la creación artística. Para los que ya buscábamos alternativas indagando la democratización del arte, como en el grupo Hierba Verde de Celaya, donde pudimos conocer el pensamiento de algunos muralistas como Raúl Anguiano, José Chávez Morado, Jorge González Camarena, Nicolás Moreno y Luis Nishisawa, aprendiendo de ellos los procedimientos del arte mural, en tanto que comenzábamos a romper con la imagen del

artista ególatra, haciendo nuestras primeras experiencias artísticas en comunidades rurales del Bajío, con exposiciones itinerantes, jardines del arte, audiovisuales, etcétera, y superando insuficiencias objetivas y subjetivas que exigen solución en la vida práctica, como pasar de la obra de caballete a la pintura mural o pasar de la obra individual a la colectiva.

En aquellos años apenas comenzábamos a plantearnos cómo hacer para avanzar, para dominar los secretos del arte mural y descubrir por nosotros mismos las inéditas formas de autonomía técnico-conceptual y luego las de la autodeterminación. La autonomía tenía mucho que ver con la autosuficiencia técnica, teórica, histórica y demás, pero la autodeterminación asumiría más tarde un fuerte componente político y cultural.

Inicialmente en mi caso, fue poner en práctica lo aprendido del muralismo precedente, asumirlo como una práctica transformadora en primera persona y resolver la dicotomía existencial en medio de las conocidas nociones idealistas que reproducen la falsa conciencia de creación, la genialidad, la contemplación, el valor exclusivo y por supuesto, el concepto romántico del arte. Al mismo tiempo, asumí la necesidad de sobreponer una noción científica de la estética, partiendo de una



Bandera Purépecha 1980

producción representativa personal que exige la apropiación de las leyes de la historia y de las formaciones sociales como punto de partida. Tal como se produjeron mis primeros murales a partir de: *El Hombre* (1968), *El Despertar* y *El Nacimiento del Fuego* (1969-1970), los dos últimos en la naciente Universidad de Nayarit.

Luego, durante la ejecución de los murales para el Palacio de Gobierno: *El hombre y la dialéctica social contemporánea* y *La Historia de Nayarit a través de sus luchas*, volví a insistir sobre la necesidad de abrir paso a la dimensión estética con base en la experiencia grupal que había experimentado en Celaya, para reproducir ahora nuevas perspectivas de trabajo colectivo con orientación hacia el arte público, afinado en el respeto a las diferencias y a la pluralidad de opiniones entre nosotros mismos.

Así surge en Tepic el primer colectivo experimental Trabajadores del Arte y la Cultura integrado por aspirantes a muralistas, como José Meza Velázquez, Juan Manuel Olivos, Marcos Olivos, Isa Estella Campos, Ignacio Eleazar Soto Campos, René Olivos y como animador José Luis Soto. Para unificar y garantizar una acción conjunta, se redactó un *Manifiesto* que parecía más un reencuentro con el espíritu de los artistas rusos de la Revolución de Octubre, que con los postulados de los muralistas mexicanos de 1922. La redacción del ambicioso *Manifiesto* que nunca publicamos, señala con claridad el rumbo puntual del arte público que buscábamos: *¡Por una estética de la liberación!* “Estamos convencidos de que el valor del arte no radica en su ideología. Se puede hacer arte con temas políticos, dramáticos, bucólicos, eróticos, geométricos, etcétera, pero solamente puede cumplir su verdadero cometido y más alto significado, cuando por convicción del autor, se articula su estética con los sentimientos, percepciones e intereses de las grandes mayorías del pueblo; única fuente originaria que hará posible la nueva cultura de la liberación”. *¡Por la liberación cultural de los trabajadores del campo y la ciudad!*, Tepic, Nayarit, Primavera de 1974.

El *Manifiesto* buscaba como principio, la apropiación de una teoría estética basada en las leyes de la historia y en las formaciones sociales, lo que nos condujo al primer mural del grupo con un tema histórico: *Homenaje a Rafael Buelna*, para la Secundaria Federal de Acaponeta, en 1974. Otra finalidad prioritaria era abrir paso a la dimensión estética y superar los estilos personales, crear por acuerdo con los códigos de la belleza improvisando composiciones a partir de obras de la historia del arte, como se hizo con la pintura de Pedro Pablo Rubens (*La muerte de Maxentius*, 1621-1622, óleo sobre madera, 42 X 67.5 cm., Colección Wallace, Londres), de cuya pieza finalmente solo se retomaron algunas líneas constructivas y una figura a caballo para representar al más joven general de la Revolución Mexicana, entrando a Nayarit y arrasando a su paso a los contrarrevolucionarios y explotadores del pueblo.

Tuvo que ser una experiencia inédita en 1975 para hacer un mural con la técnica que inventaron los huicholes, alejada del prestigio tradicional del “arte” hecho por artistas, y que definiría cinco años después, el paso del muralismo estático al despliegue de las banderas étnicas para los grupos indígenas de Michoacán. Por lo pronto, aquella colaboración gratuita para la Presidencia Municipal socialista de Tepic, nos llevó a concebir un proyecto del mural cosmogónico, quedando como investigadores, el sociólogo Jorge Hernández Moreno, conocedor de los mitos coras y huicholes y yo, quienes analizamos más de 500 tablas huicholas, para sintetizar los mitos y definir el estilo de la etnia y el diseño-mural que titulamos: *Cosmogonía Cora Huichol*, suma de narraciones ancestrales que sirvieron de base conceptual a la gran tabla mural. Más tarde se formó un equipo de artesanos de la etnia, conocedores de la técnica tradicional para elaborar el proyecto al tamaño definitivo. La obra quedó instalada dentro del Salón de Cabildos del H. Ayuntamiento de Tepic. Al respecto, Ida Rodríguez Prampolini señaló: “Este mural vino a cumplir el ideal de trabajo en equipo propuesto en el primer Manifiesto del Sindicato de Artistas Revolucionarios de 1922 del que se habían olvidado los mismos muralistas”.¹

Con estos antecedentes, al proyectar un nuevo mural para la Presidencia Municipal de Dolores Hidalgo, Guanajuato, el mismo año de 1975, con el tema: *Hidalgo, la Independencia ayer y hoy*, dada la importancia del lugar emblemático para los mexicanos, asunto que me llevó a cuestionar la historia colonial y poscolonial, imaginando la mirada fulminante del cura libertario, mirando las causas de nuestras tragedias coloniales y encendiendo el fuego de la libertad en las manos de una maestra y sus alumnos, en medio de la Plaza de las Tres Culturas y ante las mutaciones de la modernidad que condujeron a la crisis del 68, bajo las aspas de la cultura mediática imperial y frente a la ceguera ideológica de la clase obrera, los cacicazgos, el presidencialismo absolutista y el secuestro de la pirámide social de México, para demandarnos finalmente un nuevo proyecto de Nación.

Durante la última etapa del mural, se integró un grupo de colaboradores, haciéndolos copartícipes en los últimos detalles de la obra e incitándolos a profundizar en la crítica apasionada por el muralismo, analizando una serie de textos que nos conducían a repensar el momento decisivo y radical de una independencia conceptual en vías de liberar la personalidad del artista, ya sea entre ser un creador para sí mismo o ser un creador para los demás, así como por el deslinde con las vanguardias soterradas, los ismos, las modas y las supuestas rutas únicas o personalistas.

¹ Ida Rodríguez Prampolini, “¿Arte o justicia? El Taller de Investigación Plástica de Morelia”, en *Plural 101*, México, febrero de 1980, p. 31-37.

A mediados de 1976, fuimos testigos de la violencia estatal que había convertido la región en un campo de batalla contra cientos de familias peticionarias de tierras y jornaleros que habían invadido terrenos del gobernador del estado. Al conocer de los numerosos heridos, de las casas quemadas, de las mujeres y niños golpeados y muchas más vejaciones cometidas por el ejército sobre los raquíticos bienes de los encarcelados, propusimos organizar un acto simbólico planeado al interior del Partido Mexicano de los Trabajadores (PMT) como medio para provocar un *shock* visual y lograr la denuncia pública de los hechos silenciados por los medios, para revelarlos a la manera de un acontecimiento artístico por las principales arterias, calles y plazas de la ciudad de Guanajuato, durante el Festival Internacional Cervantino de 1976, provocando nue-



Campesino Crucificado.

vas modalidades de percibir la protesta política por medio de una columna organizada de más de cuarenta voluntarios, llevando la denuncia a pecho y espalda con carteles serigrafiados que decían: *¡Alto a la represión de solicitantes de tierra en Dolores Hidalgo, cuna de la Independencia nacional...!* Además, con la imagen de un perro policía destrozando las chozas de los cientos de encarcelados, precisamente en el pueblo histórico donde Hidalgo libertara a los primeros mexicanos.

Se puede plantear la hipótesis de que una gran obra de arte es aquella que al tiempo que actúa en la ideología, se separa de ella para elaborar una crítica en acto y que puede elaborarse no ya con pintura, sino con la participación de voluntarios conscientes, con las bocas amordazadas, pero actuantes a la manera de la célebre *Marcha del Silencio* del 68 en México. Ahora, también para afectar los modos de percibir, de sentir, de oír y transmitir sin palabras la ira de los ofendidos que liberados de los mitos de la ideología “festiva del espíritu” y la enajenación, contestan con un acto ordenado, anónimo y participativo, cuyos efectos políticos no se hicieron esperar, ya que a los pocos días comenzaron a salir de la cárcel numerosos compañeros; mientras volvíamos a responder con otra nueva acción



Cherán, pueblo autónomo

que llamamos: *Lluvia de telegramas sobre los Pinos*, donde se recurrió a las redes solidarias para multiplicarla e insistir en la liberación de todos los dirigentes campesinos que finalmente fueron liberados.

Con tales acciones, nos dábamos cuenta que todo estaba por hacerse en el campo de la socialización de las artes; que teníamos que producir objetos nuevos pero también sujetos comprometidos con la realidad social, además no era necesario elaborar discursos visuales como en los murales y más bien, llegar a evolucionar los conceptos superados del arte y poner en acciones del cuerpo y de la mente organizada, el logro de lo inesperado, el surgimiento de lo que no existía y esto, solo podía concretarse en procesos de circulación distinta a las rutas mercantiles y oficiales. Se trataba en fin, de desmitificar nuestro trabajo muralístico y renunciar a la idea de hacer arte para el pueblo, como prioridad egocentrista del pasado o del presente, dando el salto cualitativo por un arte emergente desde las mismas entrañas de los olvidados, de los sin tierra y sin justicia, intentar hacer al pueblo creador y participe de todo el proceso que implica tecnificar, involucrar, transgredir las limitaciones y significar los espacios representativos de pueblos y comunidades dispuestas al cambio.

Al mismo tiempo, intuíamos que en la pintura mural había reductos poco explorados para un arte independiente y de autodeterminación comunitaria, logros que podían ser recuperados para una expansión estética en los nuevos territorios experimentales y participativos surgidos de las entrañas de la sociedad. Esa era la tarea inmediata que ya se anticipaba en mi texto inédito: *Retos y Conceptos*² (fragmento).

² En medio de la tendencia a la inercia mental e institucional que recientemente reveló la crisis de credibilidad en los postulados de una revolución en decadencia, cuando fuimos testigos de la represión a los numerosos campesinos y solicitantes de tierra que finalmente fueron liberados con la ayuda de acciones creativas y propiamente artísticas, donde también se pusieron en crisis los elementos negativos del estatus del arte, como lo es su estancamiento, su falta de creatividad o la casi imposible libertad de expresión social; llevando nuestros esfuerzos a nuevos desafíos dentro del territorio sitiado del arte y sus premisas caducas, tanto en sus canónicas formas de producción académica, de sus modelos, sus teorías y sus antiguos paradigmas. Y desde luego, perturbar las ciencias y las artes que parecían eternas, que ya han perdido de pronto su atractivo esencial, tanto en teoría como en acción, quedando solo el eufemismo de una subjetividad que nos afecta y nos impulsa a buscar nuevas dimensiones de la experiencia estética visual... Y esta situación de altísima tensión cognitiva y emocional, exige una comprobación de nuestras posibilidades y límites, de retos y conceptos para prefigurar un taller de investigación plástica, con independencia, libertad y solidaridad desde el campo específico del arte, para abrir puertas y ventanas al mundo que nos rodea, procurando esclarecer la incertidumbre, el desorden y el caos de la creación artística en los diversos públicos aún por revelarse y poder acercarnos a un movimiento que va de la anticipación del objeto y del método, a los nuevos campos conceptuales que serán articulados en prácticas sociales que tocarán el centro y el nervio de situaciones problemáticas. 17 de diciembre de 1976, Dolores Hidalgo, Guanajuato.

Con tales propósitos, quedaba en claro que la primera tarea era pasar del practicismo sin teoría a la superación de las principales dificultades prácticas para producir e investigar en la marcha un nuevo arte colectivo. Teníamos a nuestro favor varias experiencias previas, pero ahora, buscábamos elegir una prioridad específica: sistematizar de manera independiente la investigación de un nuevo arte social, experimentando toda clase de materiales, técnicas y situaciones, pero sobre todo cerrar los límites entre arte, productores y público, partiendo siempre de acciones concretas que expresaran la teoría en la práctica. Con este objetivo, convocamos nuevamente a una reunión en Dolores Hidalgo, a los compañeros que habían participado en la última etapa del mural de la Presidencia Municipal, excepto José Meza que se había instalado ya en los Ángeles, California, pero se incorporaron Sidhartha Vladimir, Luis Josué, María de Jesús e Ignacio Eleazar Soto Campos, Juan Manuel Olivos, Miguel Ángel Mendoza, Camilo Aguilar y Leopoldo Mosqueda, de Celaya, Guanajuato.

La Primera Jornada para realizar un muralismo autogestivo, independiente y participativo que pudiera concretar dos o tres murales, resultó una conquista de espacios urbanos, ya que a medida que íbamos involucrando a diferentes públicos, extendíamos el proyecto a solicitud de pequeñas rancherías, instituciones y particulares que solicitaban nuevas obras; dotando los gastos indispensables para realizarlas y participando con temas e imágenes que deseaban, realizando así más de diez murales. Por decisión de todos, las obras se firmaron como: Taller de Investigación Plástica (TIP).

Se podría pensar que la creación participativa del TIP al asumir el muralismo en la cotidianidad urbana era retomada del movimiento europeo que algunos marxistas habían programado en los años 60 ante la necesidad de transformar en activo la vida cotidiana, movimiento que conocemos como situacionismo. Aunque en realidad el TIP partía de antecedentes y reflexiones propias, como lo comprueba la pintura mural de 1974 en la cúpula del Palacio de Gobierno de Nayarit, donde se despliega la temática del: *El hombre y la dialéctica social contemporánea*, donde se manifiesta una crítica en imágenes al marxismo del bloque socialista, es decir del estalinismo, lo mismo a la explotación del hombre por el hombre bajo el fascismo y el capitalismo, rechazando también otras ideologías como la tecno-ciencia y el armamentismo que destruyen toda manifestación de un humanismo universal.

Aparecen también otros temas críticos como la cosificación del hombre, la deshumanización de la política, la lucha por el poder, la expansión del imperialismo y la búsqueda del yo humano en medio de una dialéctica de vida y muerte, de sabiduría y de barbarie, centrada en visiones reflexivas de la mexicanidad ancestral. Imágenes críticas de la historia presente; asumiendo desde entonces (1974),

la crítica a las fuerzas revolucionarias del bloque que se olvidaron de reivindicar la vida común y corriente, de que si no se cambia esa actitud hacia la vida diaria, difícilmente se podrá cambiar también a los seres humanos. Mismos principios del TIP dirigidos desde su inicio a provocar un *shock* entre los espectadores-actores para recordarles que solamente como actores de nuestra propia historia



El hombre y la Dialéctica



Homenaje a Rafael Buelna.

es cómo podemos transformarla, devolviendo por medio del ludismo, de la duda a las certezas dadas, de la crítica abierta a los totalitarismos y a todo sistema de enajenación cultural, es como se consigue fusionar el arte con la vida social.

En 1978 ya instalados en Morelia y después de una intensa experimentación con el muralismo urbano, llegó el momento trascendente en nuestro desarrollo grupal al coincidir en propósitos de expresión con las autoridades civiles y comunales de una población con fuertes tradiciones indígenas, como lo es Aranza, Michoacán, en donde por vez primera tuvimos contacto con los usos y costumbres de una comunidad p'urhépecha, resolviendo el mural de acuerdo con la participación de una asamblea comunitaria donde todos los presentes podían expresar problemas y soluciones para integrar el discurso mural y por nuestra parte resolver las imágenes y diseñar el proyecto.

Además, esta primera obra comunitaria entre festiva y disonante, involucraba no solo al pueblo de Aranza, sino a todo un movimiento de comunidades indígenas (Arato, Ahuiran, Nurío, Pomacuarán, Urapicho, Corupo y San Felipe de los Herreros) unificados en el Comité de Pueblos que decían: *Luchemos unidos por el agua*. Este mural significó un paso firme hacia el reconocimiento y la superación de las injusticias históricas, en una lucha desigual contra la explotación de los recursos humanos y naturales, con el fin de unificar el objetivo de todos y cambiar la situación de miseria y opresión en la meseta purhépecha. Con este mural de Aranza y luego con el de Facultad de Químico Farmacobiología, en la Universidad Michoacana, de San Nicolás de Hidalgo, el de Huandacareo y el de la Casa de los Once Patios en Pátzcuaro (1978-1979), donde el individualismo personal y el grupal eran dejados de lado para entrar de lleno a una dinámica de raigambre comunitaria indígena, intercultural y participativa; estábamos entrando a territorios inexplorados en el muralismo de América, donde las teorías estéticas del individualismo en la recepción y en la participación, no alcanzan a vislumbrar todavía las nuevas posibilidades de expansión del arte donde la recepción ya no es individualista o colectiva, sino de vocación abiertamente comunitaria, no solamente por la inclusión de todos en su producción material, sino por su carácter público y emblemático de comunidades históricas donde se interviene no solo mental y significativamente, sino también como concepto apropiado del patrimonio cultural y como re-evolución de pueblos históricamente diferenciados.

Muy pronto nuestros propósitos de independencia y libertad expresiva tuvieron cabida en el movimiento indígena y agrario de Michoacán que por aquellos días se expandía buscando una nueva territorialidad y una fuerte solidaridad entre iguales, oponiendo esta a la brutal falta de solidaridad nacional que hubo en el pasado para con los sectores más empobrecidos y quienes seguían exigiendo que se cumplieran las tareas pendientes de la Revolución Mexicana, en especial para los pueblos indígenas y los campesinos peticionarios de tierras, aunque el autismo del Estado moderno y su democracia no respondieran a sus reclamos.

Para los objetivos de nuestra investigación estética, autogestionaria y democratizadora, significaba encontrar tierra fértil para perfeccionar los logros obtenidos hasta entonces, como pasar de la obra de arte individualista a la obra colectiva, y de ésta, a una estética comunitaria de participación activa y solidaria con más de setenta comunidades en lucha.

Por otra parte, habíamos hecho contacto con otros grupos artísticos de la Ciudad de México con quienes coincidíamos en lo general sobre la necesidad de reorientar el arte subordinado del país a las políticas culturales del norte, mientras inventábamos formas diversas de autonomía para producir, distribuir y consumir

un arte distinto al de las galerías y museos oficiales. O como lo dijera Alberto Hajar en el Museo de Arte Contemporáneo de Morelia en 1991³.

Muchos ejemplos resultarían de nuestra inmersión estética en los movimientos indígenas y agrarios de Michoacán, como un medio decisivo para lograr la cohesión cultural en los movimientos comunitarios o para impedir proyectos de modernización antidemocrática apoyados por el Estado y que se deciden desde arriba sin ningún contacto con los pueblos y las comunidades afectadas. En 1981, con motivo de un proyecto para la construcción de una planta nuclear a orillas del lago de Pátzcuaro, el TIP inicia el debate público al divulgar en la portada de la *Revista Época* (Núm. 36, abril de 1981), la primera imagen crítica sobre ese desig-nio estatal, incluyendo artículos científicos como el de Santiago Cendejas y otros, cuestionando la industria nuclear mal planificada y las consecuencias posibles del proyecto. En segunda instancia, el TIP instala un taller de serigrafía en Santa Fe de la Laguna donde se diseñó e imprimió un cartel histórico que manifiesta la repulsión de los pueblos purhépecha a proyectos que no solicitan. Con el lema: “Fuera funcionarios del SUTIN por dividir a nuestras comunidades” y una gráfica congruente al mensaje, lo mismo que una difusión alterna del cartel por las diferentes regiones étnicas, que sirvió de preparativo para su discusión a fondo en la mesa Núm. 6 “Por la defensa de nuestras culturas indígenas” coordinada por el TIP en el Primer Encuentro de Pueblos Indios de México, Centroamérica y el Caribe, realizado en la comunidad purhépecha de Cheranatzícurin, Michoacán,

³ En la más reciente *Historia del Arte Mexicano* que fue publicada en fascículos, no hicimos la historia de los grupos quienes participamos en ellos, y no por analfabetas, sino que esto lo hicieron los investigadores del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, que dedicaron un fascículo a los grupos de los 70. Pero lo hacen en un tono arqueológico, en todo caso, como misma posición, en los 80 hubo una exposición en el Museo de arte Carrillo Gil de título elocuente, se llamó: De los Grupos los Individuos o sea, que la participación en asociaciones grupales y artísticas fue una especie de extravío de 4 o 5 acelerados que una vez superada esa etapa, volvieron a lo único que es propio del trabajo artístico, es decir el trabajo individual. La exposición entonces daba una síntesis de las agrupaciones y después seguía la pista de los individuos y de lo que estaban haciendo ahora y eso era la prueba de que el sentido de organización del trabajo colectivo había terminado. Sin embargo, yo quiero hacer referencia al Taller de Investigación Plástica, como ninguno de los grupos del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura, el TIP tuvo relación orgánica con un movimiento social y político muy claro, con la Unión de Comuneros Emiliano Zapata y con un momento también muy concreto que fue la lucha de los comuneros de Santa Fe de la Laguna. Su participación allí hizo que al fin de cuentas fueran la parte orgánica del Frente Mexicano de los Trabajadores de la Cultura; eran ejemplares porque mientras nosotros buscábamos a quién servir, ellos tenían una relación directa con una organización y desparramaban murales, ambientaciones, trabajo de teatro hecho con los comuneros, hacían propaganda y producían su propia reflexión. Dos lecciones derivan de aquí muy importantes, una que es la que se oculta en la historiografía artística dominante y que es la necesidad de adquirir en la teoría y la práctica posiciones concretas de significación frente a la realidad.



Hundacareo 1979.

donde finalmente se rechazó “enérgicamente la instalación de la planta nuclear en los terrenos de Santa Fe de la Laguna y en cualquier parte del área lacustre, porque ello contribuiría al deterioro del ecosistema del lago y porque no fuimos consultados para ello”. (Fragmento de las Conclusiones del Primer Encuentro).

Otra forma efectiva de cohesión eficaz en los Encuentros Campesinos era el dar forma visual a los acuerdos, denuncias o manifiestos, por medio de eventos catárticos multitudinarios, teatro comunitario o por medio de esculturas transportables, hechas con toda suerte de ensambles y materiales, que se convertían en cuestionamientos interactivos de gran fuerza catártica para todos, provocando el apoyo económico, la solidaridad, la sorpresa o la conciencia crítica. Los eventos de purga política por medio de actos rituales o psicodramas, se planeaban días antes y se ejecutaban al final del encuentro, provocando la ira, la denuncia, el cúmulo de resentimientos expresados con música, fetiches de barro y fuego, risas y discursos políticos. Mientras que las esculturas transportables eran pensadas en asambleas, compartiendo las emociones y convicciones de los comuneros ofendidos por siglos. A partir de los primeros experimentos del TIP habíamos conseguido dar un salto a los estilos personales logrando trascender las dos dimensiones y llegar a la escultura con materiales pobres, con figuraciones de una inquietante



Proyecto Ayer y Hoy.

expresión social de alto contenido social, al representar las denuncias con la imaginaria que la iglesia había manejado desde antes del renacimiento. Esculturas como el *Zapata* en piedra y tepetate, *La quema del Cacique*, *El Cristo Campesino* o *Nuestra Señora del Alcohol*.

Se ha dicho del TIP que el gran éxito del grupo es por el hecho de trabajar en contacto con una determinada comunidad y hacer del arte un acto festivo y de participación social. “Como los pintores ambulantes de la Rusia del siglo XIX y algunos pintores del muralismo mexicano, van a los pueblos, proponen un proyecto de mural que es decidido y ejecutado en conjunto”.⁴ o “Los del TIP se parecen, por su método, un poco a los del teatro Escambray, de Cuba...”⁵ Sin embargo, más allá de estos cotejos, el arte del TIP se abre del muralismo hacia otras artes por haber recibido el legado directo de las experiencias personales de la tía Margarita Castañeda, quien participó muchos años en las Misiones Culturales durante la

⁴ Varios, *Historia del Arte Mexicano*, SEP, INBA, SALVAT, fascículo 120, p. 185.

⁵ Carmen Galindo, *El TIP de Morelia*, *El Día*, 1982.



época de Cárdenas, y quien fuera para nosotros ejemplo y guía para transitar del mural al teatro indígena y de este, a la danza y la música. Prácticas entre la imaginación estética y el ludismo colectivo que los pueblos inventan para vivir la fiesta de la re-evolución comunitaria, de la solidaridad y del reencuentro con la historia presente al recuperar sus territorios, bosques, agua, justicia, etcétera, ejemplos que no son registrados en ninguna historia del arte y que a nosotros nos hicieron transitar de los actos rituales atávicos a formar tradiciones donde no existían, de la instalación al *happening*, a la reactivación de juegos milenarios y a la significación identitaria de los pueblos indígenas, hasta llegar más recientemente a los conciertos de cientos de niños o a los proyectos de parques ecológicos donde se vislumbra un equilibrio humano y planetario, formas anticipativas de un cambio estructural que registran las realidades postergadas, marginadas y aplazadas por los gobiernos de la anticultura.

Ahora bien, cuando hemos realizado arte público individual o grupal para Museos Nacionales o para el Estado mismo, lo hemos hecho consientes de participar en equipos interdisciplinarios dentro de proyectos académicos y generalmente anónimos, a fin de obtener el presupuesto indispensable para solventar nuestro trabajo colectivo y comunitario. Aunque se pueden dar coincidencias



Santa Fe, 1980.

fortuitas donde la objetividad práctica da lugar a proyectos donde se puede producir individual o en colectivo para proyectos institucionales, como museos, investigaciones, monumentos, etc. Como se hizo durante el rescate del edificio de la Antigua Cárcel de Dolores, en 1984, para dar vida al inmueble casi abandonado en donde Hidalgo formara su incipiente ejército insurgente, para transformarlo entonces en Museo de Sitio, donde tuvimos la posibilidad de crear el primer guión museográfico, formalizando un discurso accesible para todo público, mostrando ambientaciones escultóricas, gráficas, pinturas murales y cronologías para llevar al visitante a conocer con detalle los antecedentes y el desarrollo de la primera etapa del movimiento insurgente.

Durante la elaboración de las salas museográficas, varios grupos juveniles nos solicitaron la elaboración de una obra de teatro comunitario para representar los hechos históricos del pueblo en los momentos cruciales de la noche del 15 y la madrugada del 16 de Septiembre de 1810. Fue entonces que surge la obra de teatro comunitario *Gesta Heroica*, donde numerosos voluntarios se tecnificaron en expresión teatral y dirección, consiguiendo luego los recursos necesarios para el montaje de la obra. La presentación se hizo en la explanada del atrio, con gran éxito que se llevó posteriormente a varios municipios de Guanajuato.

Al paso del tiempo ya en Morelia, con los bocetos preliminares del Museo de la Independencia, comencé a producir obras que continuaban la investigación troncal de nuestra soberanía nacional. Ahora con mayor libertad interpretativa y como un manifiesto personal e histórico que convoca a todo aquél que se precie de ser mexicano, para que se introduzca al imaginario de la colección del mismo título: *Gesta Heroica*, que sin dejar de indagar las nuevas aportaciones históricas, como la realidad hiriente de todos los días donde los ideales de libertad, igualdad y fraternidad, siguen siendo promesas para las grandes mayorías de la sociedad.

La obra continuada del TIP por más de 35 años abocada a consolidar nuevos escenarios de un arte autogestivo, comunitario y participativo, en el que se reclama una definición directa en la toma de decisiones desde la cotidianidad y desde la convicción ciudadana de asumir el arte con independencia conceptual y por la legitimación de las libertades comunitarias, es un claro esfuerzo de consolidar ejemplos de articulación estética y cultural desde la vivencia real de aquellos sujetos que representan una historia postergada, olvidada por los gobiernos emanados de la Revolución de 1910, haciendo visibles las nuevas realidades de los sujetos olvidados de la historia oficial, la visión crítica de nuestros migrantes, como en el mural *Mosaico de las Américas* en Minnesota del 2001 donde más de trescientos voluntarios dejaron los testimonios de un México en el exilio plasmado en el mural más representativo de esa ciudad; como el mural de los artesanos en pie de lucha por defender su patrimonio en la Casa de los Once Patios, en Pátzcuaro, o como el mural indígena titulado: *¡Esta comunidad ha dicho Basta!* llevando el mensaje de los comuneros de Santa Fe de la Laguna a través de dos continentes hasta Santa Fe de Granada, en España, hermanando la historia y reconociéndose en otras culturas en la medida en que la propia es respetada.

Si el Taller de Investigación Plástica ha sobrevivido en medio de una compleja situación económica, política y cultural, es por su congruencia a los principios que le dieron origen, fiel a la convicción de que solo a partir de una cultura interactiva, patrimonial y comunitaria, es como en verdad estaremos construyendo desde las entrañas mismas de la Nación una nueva cultura para la autonomía conceptual, para la libertad de expresión de los nuevos sujetos históricos y para hacer realidad una auténtica democracia participativa. No es casual que Raquel Tibol nos advirtiera que por este camino de autonomía conceptual seríamos como “frailes descalzos” sin apoyo financiero, sin reconocimiento crítico o significativo, sin embargo hasta la fecha, el TIP ha sobrevivido y sigue apostando a la autogestión de los pueblos, organizaciones independientes, instituciones visionarias, sindicatos y organismos democráticos, en fin, a todos aquellos que adelantan relaciones sociales sin esperar un cambio de sistema, descubriendo señales de una cultura nueva donde las contradicciones manifiestas en la política o encubiertas



Sierra Sur de Michoacán, 1981.

en lo social, pueden resolverse primero por la imaginación creativa, antes de recurrir a la violencia.

Si Joseph Beuys afirmó que todos somos artistas en relación con la creatividad y que todos podríamos desplegar nuestras potencialidades si es que queremos curar nuestra propia vida y ayudar a curar la de otros, no nos dice sin embargo cómo lograr esa creatividad que todos llevamos dentro y cómo despertarla en medio de relaciones problemáticas. Lo mismo que el arte –diversión de Fluxus desde la retaguardia de los ismos y sin las pretensiones de arribar a las vanguardias.

Por nuestra parte, los ejemplos esenciales del TIP se han gestado alejados de las teorías del artista alemán o de Fluxus, motivados más bien por las corrientes filosóficas y literarias con una actitud social y política de los dos focos ideas que dieron forma a la revolución cultural en la época de Vasconcelos y por el pensamiento de Antonio Caso. Un arte que indaga nuevos senderos del arte mexicano de nuestros días, más allá de los círculos elitistas y los públicos endógenos, dejando ejemplos fusionados de historias marginales donde el arte se vivió en forma distinta a como se venía enseñando por siglos en las academias de arte. Partiendo de un muralismo experimental e incluyente, donde lo individual, lo colectivo y lo comunitario ha fusionado un arte público viviente ligado a la satisfacción de

las necesidades más sentidas de los pueblos y comunidades que asumen la historia como una re-evolución de la conciencia en primera persona y luego en los consensos que unen a la acción comunitaria en la transformación de la realidad inmediata,

El Taller de Investigación Plástica, fincado en las mejores experiencias del arte político nacional desde el siglo XIX y después inspirado en las revoluciones de México y la URSS (en sus claros momentos heroicos), pero con atención a los derrumbes paradigmáticos o demagógicos, tal como sucedió con los viejos arquetipos del comunismo y del socialismo. Convencidos de que una nueva sociedad que impulse la educación, la cultura, la salud, la vivienda, los servicios públicos y una política social relativamente efectiva, tendrá que ser construida a través de procesos de larga duración, donde serán claves las experiencias de autogestión artística comunitaria, hechas tal como nos sugería la tía Margarita Castañeda: “Ve en busca de la gente, convive con ella, aprende de ella, quiérela, sírvela, has planes con ella, comienza con lo que ella sabe y edifica sobre lo que ella tiene”.

Por ello tal vez, el muralismo viviente ligado a la comunidad sigue prosperando aún desde las regiones más apartadas, como en Tlahuitoltepec Mixe, Oaxaca, en Santiago Ixcuintla, Nayarit, o tal vez, como en Guacamayas, ubicada en lo más inhóspito de la sierra sur de Michoacán, en donde los que menos tienen, han aprendido a apoderarse de su propia dinámica histórica, aprendiendo a descifrar el juego entre el significado social y el histórico, precisando problemas y rezagos, descubriendo prioridades y certezas por medio de los múltiples caminos de una creación interactiva entre el arte y la vida diaria, ya que solo un pueblo creador de sí mismo, puede exigir al Estado y a las instituciones que proporcionen la equidad de oportunidades para que la misma gente se convierta en sujeto activo, crítico y consciente de su autoconstrucción, mediante el ejercicio pleno de todas sus potencialidades creativas.