

Autoescuela

María Minera

Han pasado casi treinta años desde el comienzo del experimento colectivo de aprendizaje artístico desescolarizado, que con el tiempo tomó el nombre de Taller de los viernes. Una distancia más que holgada desde la cual es posible sostener que lo que ahí se cocinó –de una manera intuitiva y espontánea– no fue sino una de las soluciones más significativas e interesantes que han tenido lugar en México al problema, eterno, de “la plástica nacional”, por usar ese viejo término tan querido por nuestras instituciones. Una solución descubierta por un grupo de individuos, encabezados por Gabriel Orozco –ya entonces un artista que se perfilaba para operar como el crucial dislocador de nociones que acabaría siendo–, que rechazó el sistema educativo existente para generar más que un nuevo modelo, un espacio apropiado para que cada momento, como deseaba Iván Illich, pudiera convertirse en un momento de aprendizaje, de compartir, de interesarse.

Desde luego, un proceso formativo tan inédito sólo podía darse de una manera azarosa e imprevisible. Como suelen producirse los episodios históricos más relevantes, una cosa llevó a la otra y de pronto ya estaban todos –Abraham Cruzvillegas, Damián Ortega, Gabriel Kuri y Jerónimo López, mejor conocido como el Dr. Lakra– involucrados en el ejercicio, sólo moderadamente encauzado por la intuición de Gabriel Orozco, de “fomentar el desarrollo muto”, como escribiría más adelante Cruzvillegas. Claro que los recuentos varían un poco de uno a otro de los involucrados (de nuevo: ¡han pasado tres décadas desde entonces!), pero hay más o menos consenso sobre el hecho de que fue Damián Ortega el primero que buscó a Orozco para proponerle que lo dejara visitarlo una vez a la semana para “trabajar con él”. Ortega estaba terminando la preparatoria y, en sus palabras, “estaba francamente harto de lo que tenía que hacer en la escuela. Tenía claro que quería ser artista y que quería comenzar a trabajar cuanto antes. Así que un día fui a la ENAP para ver lo que ahí se enseñaba. ¡Fue tan deprimente aquello! Las clases de pintura eran muy decadentes y con una idea académica muy desgastada. Luego fui a otra escuela y me pareció igual. Ahí me di cuenta de que había que elegir otra vía de exploración”. Decidió entonces acercarse a algún artista con quien poder formar un taller y aprender de su experiencia. Y fue su hermano quien le sugirió que buscara al que había sido su maestro de artes plásticas en el Centro Activo Freire, pues éste acababa de volver a México, después de estudiar un año fuera, y traía ideas muy interesantes. Se refería a Gabriel Orozco, quien, en efecto, había regresado a México hacía poco, después de pasar una temporada en Madrid, estudiando en el Círculo de Bellas Artes, en un momento, además, en que España, por fin liberada del franquismo, se abría a movidas y vanguardias de todo tipo –a diferencia de México, cuyo tenaz

proteccionismo, mantenía a raya cualquier cosa foránea. Allá, Orozco supo de Marcel Duchamp, de John Cage, de Joseph Beuys. Y cuando volvió, trajo consigo libros y anécdotas, que enriquecerían las discusiones del Taller de los viernes. (Se leía de todo, pero mucho tenía que ver directamente con arte: *Entre el objeto y la imagen: escultura británica contemporánea*, *El arte y su doble*, *Francis Picabia: 1879-1953* o *Apariencia desnuda*, son algunos de los títulos entonces consultados.)

Ortega buscó, entonces, a Orozco y éste aceptó recibirlo los viernes (de ahí el nombre del Taller) en su casa de la calle Triunfo de la Libertad # 18, en Tlalpan. Según cuenta Ortega: “comenzamos la siguiente semana a pintar. ¡Yo hacía óleo en ese entonces! Pero, la verdad, me sentía un poco solo ahí, así que invité a que se integrara a mi amigo Abraham Cruzvillegas, con quien asistía al taller de historieta de Rafael Barajas, ‘El Fisgón’”. Orozco invitó entonces a los hermanos Kuri, de los cuales, sólo Gabriel, “un jovencito de shorts y pelo largo que tocaba la batería”, se haría artista (el otro fundaría, junto a Mónica Manzutto, la galería Kurimanzutto a finales de los noventa). Y semanas después tocó la puerta “un niño chaparrito que fumaba a cántaros”. Era el famoso Dr. Lakra, que luego se volvería, además de artista, reconocido tatuador. “Con ese equipo formamos una especie de autoescuela”.

Una autoescuela que funcionó de manera más o menos continua de 1987 a 1992, año en que el grupo decidió dar por terminadas las reuniones de los viernes, “para acceder a otro nivel de diálogo y colaboración”, en palabras de Cruzvillegas. Después, cada cual tomó su rumbo, aunque siguiendo siempre de cerca el proceso de los demás. Varios comenzaron a viajar y a exponer su trabajo fuera de México, “para seguir estudiando, conociendo o desaprendiendo en otras partes”. Y alguno inclusive tomó, quizá como contrapunto, el camino de la educación formal. De cualquier modo, es indudable que el ejercicio probó ser clave para todos en lo que vendría después. Es verdad que no hay artista que no se “autoeduque” en alguna medida –casi sería una condición *sine qua non* del arte, de hecho. Incluso habiendo pasado por la escuela, el acto de diferenciación que supone hacer arte según las ideas y el temperamento de cada quien, es necesariamente un acto de autoenseñanza, pues en lugar de tomar prestado, empieza por proponer los términos en los que la obra debe operar. La cosa aquí es que el Taller de los viernes hizo de ese obligado gesto de oposición –frente al arte entonces existente– un planteamiento de aprendizaje conjunto, con miras a la creación del arte que *podría* existir –según las búsquedas individuales. Y, para ello, se tenían que generar nuevas herramientas “educativas”, diametralmente distintas de las que ofrecían las escuelas de arte instituidas. En consecuencia, no puede decirse que Orozco fungiera como maestro, en el sentido tradicional. Ciertamente, era unos años más grande que los demás, había viajado y tenía en su haber un par de exposiciones y de experiencias que lo ponían en el lugar de guía natural del grupo. Más un orientador que un tutor, podría decirse. Había estudiado en la ENAP y por tanto conocía las entrañas de la educación artística institucional, con sus métodos y programas que venían, en el mejor de los casos, de veinte o treinta años atrás. Sabía

entonces muy bien que las escuelas, tal como estaban esbozadas, adiestraban a los alumnos para desempeñarse como técnicos del arte, capaces de llevar a cabo obras con oficio, pero sin demasiado espacio para desarrollar un lenguaje propio, pues el énfasis estaba (y, en algunos casos, sigue estando) enteramente puesto en el desarrollo de las habilidades manuales, dejando bastante de lado la capacidad intelectual. La imaginación escolarizada, como la llamaba Illich. Había entonces que proceder en sentido contrario y desescolarizarla: a partir del reconocimiento de que hay cosas, el arte particularmente, que uno puede aprender sin enseñanza alguna.

Por lo que algunos de los participantes han escrito, se sabe que las sesiones de los viernes comenzaban en la mañana y se extendían, a veces, hasta la noche. Es claro que no había propiamente lecciones, ni clases. Se reunían, ha dicho Cruzvillegas, “a discutir proyectos individuales, obras, leer libros y compartir información”. Y había veces en que no hacían nada, más allá de estar juntos. El único ejemplo del tipo de ejercicios que llevaban a cabo lo reveló Gabriel Kuri, quien en un texto dedicado a Orozco, contó que por ahí de 1989 decidieron imaginar en conjunto cómo sería la obra ideal de cada uno de ellos, sin que el artista en turno pudiera opinar nada al respecto. En esa época, relató, “Gabriel realizaba pinturas y ensamblajes abstractos, que se simplificaban gradualmente, y a los que con mayor frecuencia comenzaba a integrar objetos encontrados y *ready-made*. Tenían sin duda una apariencia más austera y cerebral que lo nuestro (que era más colorido y gestual). Los demás del taller coincidimos en que la obra ideal de Gabriel, aquella que parecía estar buscando, sería totalmente conceptual, casi desprovista de forma, y donde él prácticamente no interviniera al hacerla”. Curiosamente, Orozco, “en vez de sentirse halagado por el obvio cumplido a su inteligencia”, se apresuró a señalar que “para él era el momento de hacer obra que explotara más la intuición y menos el intelecto formulaico”. Los años iban a mostrar que, de hecho, en su trabajo acabarían por confluir esas dos ideas clave: su obra sería, tal vez no conceptual, pero sí sutil y azarosa, pues él casi no intervendría al hacerla, pero a la vez, por supuesto, tendría que ser absolutamente intuitiva. Y cabe apuntar, por cierto, que en la de los demás la intuición también sería decisiva.

Fuera de ese recuento, no se sabe mucho más acerca de las andanzas, sin rumbo claro, del Taller de los viernes. Lo cual, recuerda un poco el misterio, valga la comparación, que rodeó los años más intensos de la invención del cubismo, sobre los que Braque confesó que él y Picasso se dijeron “cosas el uno al otro que nadie volverá a decir otra vez. Cosas que serían incomprensibles y que nos dieron muchísimo placer. Éramos como un par de escaladores amarrados el uno al otro”. En todo caso, es evidente que Gabriel Orozco les enseñó a los demás *haciendo*, como el artesano a sus discípulos; con la diferencia de que aquí el maestro desconocía su oficio y él mismo estaba descubriendo sobre la marcha el tipo de arte que era posible hacer. Así que los demás, como escribió Cruzvillegas, presenciaron “su propio proceso formativo, ya que él mismo estaba configurando el corpus conceptual por el que fluiría su obra desde entonces, instaurando un ciclo que se rige por el señalamiento de

instantes, haciéndonos partícipes y no sólo testigos”. Es indudable, por tanto, que algo logró transmitirles Orozco, aunque no sea fácil precisar exactamente qué. Tal vez una manera de trabajar basada en la búsqueda, en el planteamiento de hipótesis. Hipótesis, ha dicho él, “que surgen de problemas muy específicos planteados por los propios objetos. Y cada hipótesis, como en todo experimento, se comprueba o se desecha”. A diferencia de lo que aprendió en la escuela, que implicaba un tipo de artista que es el que sabe cómo hacer las cosas, el que tiene el conocimiento, la idea, en este caso, era la exactamente opuesta: para trabajar había que ponerse al principio de las cosas, en una situación de principiante o de estar en el origen de algo –“yo creo que eso es la originalidad, al final”, dijo alguna vez. De eso se trataba, de ponerse “en el inicio de algo, con consecuencias impredecibles. Para ello tienes que romper con cosas, contigo mismo, desechar mucho”.

El arte como indagación; como una manera de tender puentes pero hacia la nada. Al revés de Picasso, que solía decir, no sin arrogancia, que él no buscaba: encontraba, la cuestión aquí era permanecer precisamente en la búsqueda. Algo que Gabriel Orozco descubrió muy pronto, y no en la escuela, sino afuera: en la calle. El arte como aprendizaje perpetuo. Esto es, no aprender para ya no tener que aprender nunca más (como el artesano que, una vez que domina la técnica, no va a seguir estudiando), sino nunca dejar de hacerlo, “meterse en un proceso de conocimiento un poco laberíntico, imprevisible”. O, dicho de otro modo, aprender lo que uno va queriendo saber y no, como en las escuelas oficiales, aprender lo que uno no quiere o no necesita saber y creer que con eso es posible volverse un artista capaz de singularizarse y de permitir que aflore, como decía Zola, “un espíritu poderoso y particular, una naturaleza que tome con holgura a la naturaleza en su mano y la coloque frente a nosotros, tal y como él la ve”. Por supuesto que el francés está todavía hablando de pintores figurativos. Dejemos, sin embargo, el ejemplo como está, pues después se verá que la “naturaleza” (o la realidad o como quiera llamarse a las cosas que pueblan el mundo) iba a jugar un papel central en el trabajo de los artistas del Taller de los viernes.

Sobra decir que Orozco no era el único que hacía cosas en el Taller, para que los demás lo vieran hacerlas, pues eso habría significado una prolongación, aunque más laxa, si se quiere, del viejo modelo maestro-alumno. De hecho, aunque dedicaban tiempo a la reflexión conjunta, más eran las horas que se usaban para ahondar en las investigaciones individuales. A decir de Cruzvillegas: después de pasar un rato hablando sobre asuntos de interés común, “cada uno se concentraba en su trabajo, ya fuera leer, dibujar, pintar y observar al otro”. No estaban buscando generar un estilo compartido; ni siquiera, un parecido de familia. Más bien, intentaban “provocar la personalidad de cada uno”. Y cuando llegaban en las mañanas, con obras que pensaban acabadas, por la noche volvían a casa “con una madeja de dudas y asuntos” que tenían que ser problematizados de manera independiente. Y fuera de contadas ocasiones en que decidieron trabajar colectivamente (como, por ejemplo, cuando intervinieron un taller mecánico abandonado, no lejos de la casa donde se reunían, y cuyo resultado, del que no queda registro, no parece haber sido demasiado

afortunado, como sí lo fueron, según ha dicho Ortega, “el evento y la intención”), la mayor parte del trabajo se hacía, ante todo, en solitario.

Las actividades que se llevaban a cabo en casa de Orozco distaban mucho de parecerse, entonces, a las de un taller de la ENAP; pero tampoco se asemejaban realmente a las de un estudio de artista. No era claro para nadie más que ellos que lo que allí se gestaba tenía que ver, de hecho, con arte. Cuenta Ortega que la familia y otros amigos artistas preguntaban, casi irritados: “¿qué es lo que están haciendo?” A lo que seguían frases como ‘¡ya pónganse a trabajar! Esas son puras gringadas’. Alguien incluso dijo: ‘¡Lo que hacen es in-in-te-li-gi-ble!’ Y nosotros nos reíamos, claro”. De hecho, se reían mucho. Buena parte del trabajo se hacía así, entre risas. Y es que el trabajo mismo, como apunta Ortega, “nos sorprendía a cada rato y era muy novedoso para nosotros. Aprendimos mucho riéndonos, las bromas eran necesarias para poder romper ciertas fronteras de todo eso que se suponía que debía hacer un artista”. Nada más lejano de la solemnidad de una academia; o de las clases de *Dibujo del natural* o, peor, *Dibujo del antiguo*, donde los alumnos deben pasar horas en silencio dibujando frente a tristes copias de escayola de estatuas griegas y romanas.

Y aunque las obras de todos ellos terminaron siendo muy distintas entre sí, algo que parece unirlos es, precisamente, que no son académicas. Eso salta a primera vista. Las destrezas artísticas que algunos tenían de sobra –varios eran dibujantes maravillosos–, no les servían de mucho a la hora de hacer el tipo de trabajo que les empezó a interesar explorar. Con la excepción del Dr. Lakra, que se encaminó hacia el tatuaje y siguió empleando el dibujo como medio principal, los demás –aunque recurran a él de vez en cuando–, se fueron hacia reflexiones de corte más escultórico.

Igual que Ortega, Cruzvillegas se quedó a las puertas de la escuela de arte. Según relata: “cuando llegó el momento de decidir qué estudiar, me di cuenta de que meterme a la ENAP o a la Esmeralda, implicaría enfrentarme a un proceso técnico –pintar, grabar, la talla en madera o en piedra– que no me interesaba; y no porque estuviera mal aprender, sino porque no era lo que yo quería. Decidí entonces no entrar a la escuela y en cambio meterme a estudiar pedagogía”.

Dr. Lakra llegó al taller de Gabriel Orozco después de abandonar la secundaria. Tenía 15 años. Cuando el taller cerró, viajó a Berlín, donde vivió un par de años, dedicado por entero a la práctica y al estudio del tatuaje. “Iba continuamente a la biblioteca”, explica, “y empecé a descubrir todo un mundo que no conocía ... eso me cambió la perspectiva que tenía. Leí mucho sobre su rama antropológica y ahí fue realmente donde me entró la adicción al tatuaje”.

En ese sentido, Gabriel Kuri sería el raro del grupo, pues es el único, junto a Orozco, que estudió completa la carrera de artes visuales en la ENAP. Y, al terminarla, se fue a estudiar una maestría en Goldsmiths College, en Londres. Una conjetura a bote pronto llevaría a pensar que quizá por eso es el más conceptual de todos ellos; casi se diría, un artista intelectual al que interesa por igual producir forma que significado. Pero incluso en su caso, o, más bien, en especial en su caso, que existiera un lugar donde poder darle la vuelta a la enseñanza tradicional tuvo que haber sido muy enriquecedor.

A todo esto, estamos hablando de un momento particular, el final de los ochenta, y de un lugar específico, la Ciudad de México. Aunque pueda decirse que los artistas del Taller de los viernes, a diferencia, digamos, de los de la generación de la Ruptura, no tuvieron que luchar o reaccionar contra nadie ni nada en concreto, lo cierto es que el arte local estaba sumido en la inexplicable digresión que supuso el regreso, unos años antes, a modos tradicionales de representación, que amenazaban con reinstaurar la pintura figurativa como portadora privilegiada de sentido. Una vuelta, pues, a la vieja pintura de caballete y a los códigos de reconocimiento visual, ahora con abiertos tintes revisionistas¹, con la que se buscaba restar visibilidad a los esfuerzos, peligrosamente desmaterializadores, del arte, sobre todo el conceptual, de los años setenta. Puede decirse, por lo tanto, que una de las aspiraciones centrales del Taller fue precisamente la de intentar reconectarse con prácticas anteriores a esta resurrección de la pintura, o, más bien, del alegato de la preeminencia de la pintura. Pero, por supuesto, no les interesaba reproducir las estrategias de los años sesenta o setenta, ni apropiarse de un discurso, cuyo espíritu ya no estaba del todo en el aire. Lo que intentaron, entonces, fue hacer una revisión, digamos, estructural: enfocada mucho menos en cómo se veía o qué significaba el arte de aquella época que en cómo actuaba y qué efectos había tenido –sobre los conceptos, las convenciones, las percepciones, en fin, sobre el entendimiento del arte en general. De algún modo, eso los inspiró para buscar, no un tipo de arte específico, sino modos de trabajo, procesos o actividades que pudieran actuar como catalizadores o que en sí mismos produjeran formas. De nuevo: el arte visto como una consecuencia del aprendizaje y la búsqueda.

Recordemos que desde los años cuarenta México mantuvo cerradas sus fronteras al comercio exterior. Esto se tradujo, además de en innumerables tianguis de fayuca –algunos de los cuales todavía existen–, en un control, bastante implacable, sobre el flujo de información, y por tanto de conocimiento sobre lo que se hacía en otros países en materia de arte. La generación de los Grupos traspasó esa línea a través de los lazos de fraternidad intelectual y artística que naturalmente se daban con otros artistas latinoamericanos (algo que se acentuó con la llegada a México de los perseguidos por las dictaduras del Cono Sur). En ese tiempo, se creía que era posible alcanzar una autonomía visual para América Latina (a partir de marcar las diferencias entre las experiencias no-objetualistas latinoamericanas y

¹ Expresionismos, simbolismos, costumbrismos y toda clase de pastiches reaparecieron en la obra de numerosos pintores que salieron entonces a la luz, y por lo cual a esa época “eclectica” se le llamó posmodernismo.

los conceptualismos euro-norteamericanos), y los artistas de la región, mal que bien, encontraron la manera de estar en contacto (por medio de encuentros y coloquios, que tenían, algunos de ellos, lugar en Europa). Pero ciertamente esas solidaridades se habían desvanecido junto con la reorganización de las estructuras y los mercados del arte que siguió al flamante regreso de la pintura. En esos años se volvió a hablar, como observa Cruzvillegas, “del riesgo de caer en una contaminación cultural”. La palabra “información” estaba mal vista y despertaba sospechas. “En mi taller”, explica Orozco, “tratamos de hacer las cosas distintas, sabíamos que era importante conocer lo que ya se había hecho. Todavía lo es, pero ahora la información ha adquirido otro estatus. Cada vez que salía de viaje regresaba con las maletas llenas de libros, y al día siguiente mi casa estaba llena de gente ansiosa por aprender cosas”. Y no faltaba quien pidiera algún libro para fotocopiarlo.

Una de las primeras exposiciones colectivas en las que participó Gabriel Orozco, fue una muestra que tuvo lugar en el Polyforum Siqueiros, curada por Guillermo Santamarina (que era, ha dicho Orozco, “el más avanzado de los curadores”), donde se presentaron “pinturas que se estaban peleando con el hecho de la pintura”. En ese momento, Orozco seguía pintando, pero, según reconoce, “ya se notaba que estaba enfurecido con la pintura”. La cuestión era, entonces, “cómo despintar, cómo cuestionar el acto de la pintura”. La exposición pasó de noche, pero no la inquietud que desembocó, pronto, en un siguiente proyecto, ese sí, con importantes repercusiones. Orozco y Santamarina, famosamente conocido como “el Tinlarín”, decidieron hacer un sondeo para ver qué otro artista estaba empezando a hacer instalaciones, en vez de cuadros. Consiguieron entonces que les prestaran el ex Convento del Desierto de los Leones, además de un patrocinio de la embajada alemana, pues la exposición estaba planteada como un homenaje a Joseph Beuys, quien acababa de morir. De esa indagación salieron Silvia Gruner, Melanie Smith, Manuel Rocha y un par más de artistas que le entraron, explica Orozco, “para tener un momento experimental”. No había, en realidad, mucha gente haciendo este tipo de trabajo. Por eso, ésta se considera la primera exposición enfocada en instalaciones de sitio específico, sin ningún compromiso con la pintura. Orozco recuerda que “en la inauguración fue mucha gente, hasta Raquel Tibol, que tuvo que explicarles a todos qué eran las instalaciones. Leyó de un libro: dícese de la forma del arte objetual que se integra al espacio, o no sé qué. Fue una propuesta artística fuera del circuito”.

Esa exposición, *A propósito*, tuvo lugar en pleno desarrollo del Taller de los viernes, en 1989. Así que los otros artistas lo vivieron muy de cerca, y algunos incluso colaboraron en el proceso, ayudando a Orozco a preparar su pieza (que consistía en una cabeza de elefante, colgada en la pared, y unos troncos dispuestos en el piso). De ahí, por ejemplo, nació el interés de Abraham Cruzvillegas por la obra de Beuys, que lo llevó a realizar una investigación sobre el “proyecto político, educativo, social y artístico” del alemán, la cual le sirvió para titularse como pedagogo en 1994.

Es muy posible que cada uno de ellos hubiera llegado a parecidas conclusiones en solitario. Se complica imaginar, sin embargo, que se habrían sumado tan pronto a la desbandada de la pintura, de no haber estado cerca unos de otros. Como lo ha explicado Kuri: empezaron a interesarse más por “las ideas, los asuntos y el contenido” que “por aprender a pintar bien”. Y, en ese proceso, los integrantes del Taller se fueron haciendo cada vez más conscientes, señala Ortega, “de que las técnicas o materiales usados tenían un contenido o un significado histórico, y paso a paso fuimos entendiendo el peso político de los elementos que conforman una obra, y gradualmente todos abandonamos la representación pictórica, para materializarla en objetos culturales, escultóricos, que cuestionaban las lecturas y acepciones tradicionales”. En este sentido, tal vez el caso más extremo fue el del Dr. Lakra, que comenzó su inmersión en el tatuaje tatuándose a sí mismo, como una manera de experimentar en carne propia, después de haber trabajado en otros medios, como el dibujo sobre papel o el collage sobre lienzos que su padre, el pintor Francisco Toledo, le cedía.

Cruzvillegas empezó por llevar las caricaturas o monos que había estado haciendo hasta ese momento a una tridimensionalidad, en forma, algunas veces, de *escultopinturas*, como las llamaba Siqueiros. A su vez, Ortega intercambiaba también la historieta pero él por la representación de piezas mecánicas, licuadoras o planchas, por ejemplo, muy en el estilo de los rotulistas callejeros. Por su parte, Kuri comenzó a explorar la posibilidad de no tener que usar las manos, y más bien encontrar sentido en el simple hecho de designar, mencionar o incluso comprar cosas. Dio así un paso radical al suspender su afición por la pintura de paisajes oníricos y simbólicos y dedicarse por un tiempo sólo a coleccionar postales.

Como siempre ocurre, los procesos individuales terminan mezclándose, inevitablemente, con los hechos del mundo, y en este caso es de pensarse que las cosas no se habrían dado exactamente como se dieron, si diversos factores no hubieran concurrido para crear una suerte de caldo de cultivo de donde, sin duda, emanó parte de las elucubraciones y los ánimos que se dieron cita en el Taller de los viernes.

Preguntado hace tiempo por la razón de dedicar su libro, tal vez más personal², “a los maestros y padres de las escuelas activas, porque a ellos debo todo lo que sé”, Orozco ahondó en el asunto: “es una exageración, desde luego, pero era una manera de decir que un grupo de gente con una mentalidad innovadora, libre, lúdica, me enseñó a actuar en el mundo de una manera concreta. Tuve la fortuna de crecer en un ambiente creativo, intenso, distinto al México de entonces. Era una manera de agradecer también esa particular aproximación a las cosas: en la que no importa lo que sabes, ni cuánto sabes, pero tienes potencialmente las herramientas para resolver lo que sea. Eso es lo que me dieron: potencialidad”. Este párrafo parece explicarlo todo. A los artistas del Taller, valga la obviedad, les tocó vivir en una época muy peculiar de México, en la que tal vez se despreciaba la

² El catálogo de la exposición que presentó en el Museo Tamayo en el año 2000.

información y la represión política estaba a la orden del día, pero también había células, comunidades de gente intentando hacer las cosas de otro modo.

Corriendo el riesgo de simplificar demasiado las cosas, podría decirse que ellos crecieron en un país y, en específico, en una ciudad, regida por las normas de comportamiento de una clase media burguesa, para la cual era mejor callar, como ha escrito Álvaro Enrique, “las diferencias, tan banales, del lugar de nacimiento”. Y ni qué decir de lo que pensaba “de las sexualidades no convencionales, de las experiencias políticas diferentes, de los indios que sólo eran aceptables en los cuartos de servicio, de los malditos gringos que tenían la culpa de todo”. Al mismo tiempo, quiso la casualidad que la mayoría de los aristas del Taller fueran hijos de la clase intelectual y artística, de modo que estaban bastante más a salvo de caer en tales prejuicios que los demás. Hablamos ya de Toledo, pero también estaban por ahí Mario Orozco Rivera, un muralista de la segunda generación; Rogelio Cruzvillegas, quien además de maestro universitario y artesano, hacía radio para las comunidades indígenas en Michoacán, y el actor de teatro experimental, Héctor Ortega. Los Kuri eran los únicos cuyos padres no se dedicaban a la cultura, pues ambos son dentistas.

Pero en esa amalgama de cosas que suele ser la vida, además de las escuelas activas, el muralismo –movimiento al que los integrantes del Taller se sentían especialmente afines–, el teatro universitario o el trabajo artesanal, este grupo convocó una mezcla de cosas que de algún modo están allí, debajo de su obra, como sutiles correspondencias, que acaso salen de vez en cuando a la luz: cosas como la caricatura política, el Partido Comunista y, cómo no, los prendedores con la cara de Lenin comprados en el festival de PSUM, la Guerra Fría, la guerra sucia, la guerra de guerrillas, los viajes a Cuba y a la Unión Soviética, el jipismo, el feminismo, los overoles, la píldora, las campañas de alfabetización, el antiimperialismo yanqui, no hablar inglés, hervir el agua, andar en Vocho, el temblor del 85, el “rock en tu idioma”, los *cassettes*, los rollos fotográficos que había que llevar a revelar, Maradona, Cri-Crí, “Batas, pijamas y pantuflas”, el PRI, la prensa vendida, Octavio Paz, Televisa, los folkloristas, Silvio Rodríguez, los medios de comunicación “alternativos”, *La sociedad desescolarizada*, Solentiname, la vida al sur de la ciudad, todavía medio en el campo, los lotes baldíos, las dictaduras latinoamericanas, la Revolución Sandinista (“Patria libre o morir”), la deuda externa, la nacionalización de la banca, el dólar a 12.50, la huelga de Pascual Boing, la migración del campo a las ciudades, la miseria, la autoconstrucción, la antropofagia, las múltiples militancias, la contracultura, las muestras de cine, el arte conceptual, el arte de sitio específico, Jorge Luis Borges, Jimmie Durham, el trabajo de los Grupos, la creación colectiva, las fotos de Álvarez Bravo y Graciela Iturbide, la Ruptura que no acabó de romper, el neomexicanismo, el Salón de Espacios Alternativos del INBA y todo de lo que se nutrieron los miembros del Taller mientras crecían en el México alrededor de los años setenta.

De ahí, de esa sopa cargadísima, surgió el mensaje que nos llegó de los márgenes en los años noventa, cuando empezaron a darse a conocer con más fuerza los empeños de cada uno. “No nos identificábamos colectivamente ni nos gustaba el mismo tipo de arte, y trabajábamos independientemente en cosas muy diversas”, escribió después Cruzvillegas. Desde la diversidad, no obstante, desarrollaron un lenguaje –siguiendo en ello a Orozco, que se decantó por esa vía muy al principio– esencialmente abstracto (salvo, por supuesto, el Dr. Lakra, que por obvias razones continuó en la figuración: el vocabulario natural del tatuaje). Sin embargo, esa dirección “hacia un discurso de forma más austera, menos explícita”, como la define Gabriel Kuri, provocó que se tratara la obra de Orozco y los demás “con cierta indiferencia en México, en donde el público está tradicionalmente acostumbrado a pedir que los lazos entre el arte visual y la narrativa o la política sean más evidentes, decisivos y menos ambiguos”. Y al mismo tiempo, ese “lenguaje abstracto, concreto y realista”, fue justamente lo que “provocó gran atención” fuera de aquí.

Un “lenguaje abstracto y fenoménico”, que desbordaba con mucho el territorio bidimensional de la pintura. Y aquí entra la naturaleza de la que hablábamos antes. Orozco se deshizo completamente de la pintura el día que decidió salir con su cámara a la calle, en los días posteriores al temblor del 19 de septiembre de 1985, y mientras colaboraba en uno de los tantos albergues que se organizaron para acoger a los damnificados, comenzó a tomar fotografías de los escombros. Según ha dicho, no le interesaba “retratar a la gente sufriendo”, más bien, le interesaba concentrarse “en las construcciones en ruinas y en las calles deformadas por los movimientos de la tierra”. Pero tampoco habría de hacerse un fotógrafo de ciudades. Irse a Madrid al año siguiente le sirvió no sólo para ampliar sus horizontes sobre el arte de la posguerra y las posibilidades de trabajo más allá de la pintura y la escultura clásicas. También fue el escenario en el cual empezó a hacer los primeros ensamblajes *in situ*, “los cuales abandonaba inmediatamente después de haberlos construido”. No tener dinero para comprar material, lo orilló a trabajar con lo que encontraba tirado en las calles: pedazos de madera, ramas, ladrillos. Fue entonces allí donde adoptó la precariedad y la fugacidad del gesto escultórico. Su delicadeza también. Nada que ver con las estatuas de mármol, o de escayola, que llenan las bodegas de las escuelas de arte. Aquí se trataba simplemente de señalar una particular organización de la materia en el espacio, sobre la cual él podía, o no, intervenir. Después vinieron las fotos de esas configuraciones azarasas. Con ellas volvió a México, trayendo también consigo la certeza de haber encontrado un camino que, a diferencia del que prescribía la pintura, obligaba al artista a entablar con el exterior una negociación totalmente de otra índole: no era únicamente que el mundo (la realidad, la naturaleza) le proporcionara directamente la materia prima, sino que también se ofrecía a sí mismo como una alternativa al pedestal, la mesa de trabajo, el taller y todo en lo que solían recargarse los escultores: ahí, en la calle, era posible poner constantemente en práctica una idea –desde luego, transitoria– de tipo escultórico.

Y eso es exactamente lo que Orozco hacía en los años del Taller: apuntar, dar cuenta, reconocer –verbos que sugieren un acto mucho más breve y más tenue que fabricar, moldear, construir; y mucho más contundente, quizá– ciertas formaciones o configuraciones de cosas que, en su mero estar ahí, extienden el flujo de sentido y trastocan el contexto. Y en ese territorio, donde las obras no se hacen: resultan, se habrían de mover también los demás. Cada uno a su manera. Incluido el Dr. Lakra, a quien no le gusta que le digan qué motivo tiene que tatuar, pues su dibujo es mejor si es espontáneo, improvisado. “Cuando comenzamos a leer y a escuchar sobre el término “instalación” –relata Ortega–, y las particularidades del arte de sitio específico, el mundo se amplió: el arte no dependía ya de cumplir con ciertos ideales y deberes; no había materiales buenos y malos, sino voces e ideas cifradas en cada una de las herramientas y materiales que usábamos”.

México no es un país, como se sabe, especialmente conocido por sus aportaciones a la modernidad escultórica. De modo que la ruta que tomó la mayoría de los artistas del Taller de los viernes, señaladamente tridimensional, puede verse como una contribución de lo más inédita en el panorama local. Y por supuesto que el pintor se hace preguntas frente al lienzo, pues no sabe con toda claridad hacia dónde debe ir. Pero el escultor que trabaja con los objetos del mundo y los apila, como Cruzvillegas, o los deconstruye, como Ortega, o los yuxtapone, como Kuri, o los dispone sutilmente, como Orozco (todo dicho aquí muy burdamente, pues lo que les hacen a las cosas excede con mucho lo que estos pobres adjetivos alcanzan a describir); ese artista se hace muchas más preguntas que el pintor, porque no tiene claro ni siquiera el material que va a usar. No puede ir a comprarlo a Casa Serra. Y muchas veces no sabe qué está buscando hasta que lo ve. Desde luego que los procesos individuales varían e involucran distintos grados de premeditación y de labor manual (esto cambia no sólo de un artista a otro, sino incluso de una obra a otra, ya que ninguno tiene propiamente un sistema al que se apegue con rigurosidad). Comparten, no obstante, una suerte de aproximación general al trabajo, desarrollada, sin duda, en la constante retroalimentación del Taller de los viernes, y que tiene que ver con la manera desenfadada de enfrentarse a los materiales y a los problemas. Y por eso aunque algunos se empeñen en seguir afirmando que son conceptuales, no lo son. Tampoco realmente formalistas. Son, en todo caso, buscadores, indagadores. *Accidentívoros*, término acuñado por Gabriel Kuri.

Como escribió Cruzvillegas, “Muchas veces el diálogo se daba mientras caminábamos hacia la tortillería del salvadoreño en el exilio, y también cuando, de regreso, íbamos a la tienda de Ceci a comprar productos chatarra o cervezas; también platicábamos sobre el cómo, porqué o qué. Hablamos, incluso, del neomexicanismo”. He aquí la perfecta descripción del espíritu que guiaba los encuentros de los viernes, donde tampoco es que todo fuera puro desparpajo –aunque había mucho de eso. Más bien, en la combinación de momentos de estudio y silencio con ratos de distracción y de charla (en los que se trabajaba tan intensamente como en los otros), estaba el secreto: como dijo Damián Ortega:

“¡habíamos inventado la escuela que necesitábamos!” Lo cual los llevaría a inventar, también, el arte que cada uno necesitaba. Evidentemente, no se puede estar en contra de la escuela tradicional y, sin embargo, hacer arte tradicional. En estos treinta años hemos visto cómo los artistas del Taller de los viernes han intentado llevar esa máxima lo más lejos que han podido. Es claro, pues, que lo que tuvo lugar en casa de Gabriel Orozco en ese lustro fue tan crucial y relevante para todos, que el eco se habría de escuchar todavía años después de concluidas las reuniones. El Taller tendría consecuencias duraderas e importantes, no sólo en la vida o en la carrera de cada uno de sus integrantes, sino también, muy notoriamente, en la escena artística y en la manera de entender el arte en México. Una infinidad de relaciones, consonancias, intercambios e iniciativas, que involucrarían a veces a todos, otras sólo a algunos, se desatarían con el tiempo: proyectos como la revista de nombre mutable *Casper* (*Crepas, Pescar, Sercap, Es Crap...*); la editorial de Damián Ortega, *Alias*; la galería Kurimanzutto, desde luego, con su propuesta inédita de no tener un lugar fijo y hacer, más bien, exposiciones de sitio específico en lugares extrañísimos, como el mercado de Medellín; la Galería de Comercio, fundada por Abraham Cruzvillegas, o *Dermafilia*, el estudio de tatuajes que abrió Dr. Lakra con unos amigos en Coyoacán. En fin, mil y un asuntos que comparten el ánimo que permeaba el Taller; un ímpetu que hoy hace posible que se dé una exposición como la que aquí se presenta.