



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

LA GRAFICA MONUMENTAL. *EL TALLER*

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES**

PRESENTA:

JOSE EDUARDO JUAREZ GARDUÑO

DIRECTOR DE TESIS:

MAESTRO FAUSTO RENATO ESQUIBEL ROMERO

MEXICO, D.F. 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Mariana y Sara

*Todo tiene, todos tenemos, cara y señal.
El perro y la serpiente y la gaviota y tú y yo,
Los que estamos viviendo y los ya vividos y todos los que caminan,
Se arrastran o vuelan: todos tenemos cara y señal.
Eso creen los mayas.
Y creen que la señal invisible es más cara que la cara visible.
Por tu señal te conocerán.*

EDUARDO GALEANO

La Gráfica Monumental, *el Taller*

0	Introducción.....	8
1	Gráfica monumental. Apuntes para su historia.	10
2	El arte y su estatus sagrado.....	11
	2.1 Lo estético y lo artístico	18
3	Las artesanías y el arte popular	20
4	El diseño gráfico	24
5	La gráfica monumental. Concepto de monumentalidad.....	29
	5.1 Planteamientos técnicos y estéticos	30
6	Lo monumental en el pasado. Antecedentes	33
7	Función social del Arte: religioso.	38
	7.1 Estridencias y vanguardismo.....	46
	7.2 Nacionalismo con una perspectiva cosmopolita	47
	7.3 Escuelas al aire libre.....	54
	7.4 Con la pólvora y los pinceles	54
	7.5 Arte como arma de lucha	55
	7.6 El arte del exilio	57
	7.7 La privatización del arte.....	58
	7.8 La confrontación	59
	7.9 La gráfica del 68.....	64
	7.10 Los grupos.....	68
	7.11 El grupo Germinal.....	72
8	El Taller de Gráfica Monumental.....	74
	8.1 Murales móviles	90
	8.2 Diseño comercial en grandes formatos	92
9	Análisis de un mural	95
	9.1 Sinopsis	97
	9.2 El mural.....	98
	9.3 Datos históricos de la temática.....	99
	9.4 La realización	104
	9.5 Descripción de escenas	105
	9.6 Orden espacial.....	111
	9.7 La secuencia narrativa.....	118
10	Conclusiones.....	130
11	Bibliografía.....	132

INTRODUCCIÓN

La *gráfica monumental* refiere a la gráfica en grandes proporciones y formatos, las imágenes de grandes dimensiones, toda vez que lo monumental designa el aspecto colosal de las imágenes y esquemas, aquí queremos enfocar en particular al conjunto de gráfica producida en el Taller de Gráfica Monumental como: murales, carteles monumentales, publicaciones y las llamadas *mantas*, entre otras.

Por cierto hay quien piensa en las imágenes de los lienzos como parte de una práctica intrascendente, sin embargo, numerosas piezas constituyen un esfuerzo que supera este reduccionismo. La *manta* es un soporte, así como un medio de comunicación. La *manta* en su sentido visual amplio, es un comunicado gráfico en grandes dimensiones sobre un soporte flexible. Esta ductilidad le permite a la imagen agrandada una fácil transportación y despliegue. No se exagera si se piensa incluso en una suerte de *mural móvil*. La manta no sólo es audaz por la necesidad de eficacia comunicativa en el sentido directo de la ejecución, cuanto por su inserción en los entornos; en tal sentido, la relación espacial de la pieza se calcula –incluso ante la posibilidad de adecuarse a un lugar impredecible, en el cual será expuesta– buscándose su adaptación a la arquitectura y al entorno.

Evoluciona de lado de las propuestas de carácter gráfico en desplazamientos públicos en interiores y exteriores ajustándose a distintas necesidades de crecimiento de la imagen urbana, de distinto orden técnico desde las elaboradas manualmente hasta las de reproducción digital; así mismo es recuperada por varios colectivos de artistas, quienes buscan propuestas alternativas frente a los códigos estéticos y usos artísticos de la tradición. Otra línea de la cual pende el tejido que intentamos hilvanar, es sin duda la veta de la propaganda en las demostraciones públicas: marchas multitudinarias, mítines y plantones, en donde se cruza con carteles, volantes, pintas, judas y monigotes. Resulta complicado decir quien pinta por primera vez una *manta*, dado su carácter espontáneo, anónimo y variado; en México la encontramos a finales del siglo XIX con diseños muy elementales a base de textos, en las manifestaciones de maestros y sindicalistas de los años treinta del siglo XX, en las actividades públicas de la Liga de Escritores y Artistas

Revolucionarios (LEAR), en las revueltas estudiantiles del 68, en las múltiples luchas de los años setenta y ochenta, destacando la insurgencia civil a partir de los sismos de 85 en la Ciudad de México, y las movilizaciones -de la *reconocida* sociedad civil en apoyo a la causa zapatista; en todo caso es un producto colectivo con continuidad histórica, que se nutre de distintas experiencias locales y extranjeras pero afines.

La Gráfica Monumental reúne dentro de sí varias formas de la representación gráfica, diversos estilos, formatos y técnicas. Resulta a veces difícil distinguir su historia y separarla de los mitos, por lo que es necesario esclarecer sus determinaciones, su quehacer, los elementos que la constituyen desde sus planteamientos y escenarios.

En este recorrido intento historizar el mito, ubicar el fenómeno dentro de su entorno, conocer sus relaciones referenciales para comprender sus logros, sus límites y contradicciones.

Debemos dejar de ver a la Gráfica Monumental como una argamasa fragmentada y artesanal. A cambio propongo mirarla como género del diseño, del arte y como parte de la cultura visual contemporánea. En la llamada gráfica monumental se reúnen, de forma triádica, los lenguajes del arte, del diseño y de la cultura popular, entretejidos más allá de una simple mixtura, en donde las gramáticas empleadas se interrelacionan y proponen alternativas que, independientemente de los medios empleados a partir de la propuesta gráfica, aspiran al empeño común de la comunicación. Ésta es la tesis que intento probar.

De este modo planteo un recorrido que enfoque, en primer lugar, el sentido en el que empleamos los conceptos de lo artístico, lo diseñístico y lo popular, así como de la noción de lo monumental en el orden espacial, del arte llamado monumental y sus funciones; cabe aclarar que este trabajo no tiene pretensiones compilatorias totales.

En un segundo momento, hago un recorrido sucinto en el proceso del arte monumental, en su devenir histórico amplio, que nos permita al menos un atisbo en ciertos cortes y experiencias pertinentes, el acercamiento a distintos nexos y relaciones, haciendo énfasis en la historia de nuestro país que influyen en la propuesta de la llamada *gráfica monumental*. Finalmente arribamos a la práctica del Taller de Gráfica Monumental, llamado así por sus generadores en la UAM-Xochimilco. En la última parte se presenta una pieza mural, la crónica de su realización y análisis.

1. Gráfica Monumental. Apuntes para su historia

La gráfica monumental de modo elemental es la gráfica de grandes proporciones y formatos; lo monumental designa en general su proporción o tamaño; se genera por el entrecruzamiento de tres flujos: primero se desarrolla un proceso que deriva de la plástica artística, en segundo lugar como una especificidad del diseño gráfico en grandes proporciones y, finalmente es extensión del contacto con los códigos de la comunicación popular y la propaganda. Este cruce origina un enriquecimiento de las distintas formas de significación, un intercambio en la hechura, la codificación y los lenguajes, de igual modo en sus técnicas, en un proceso de retroalimentación. Considero pertinente esclarecer, en que sentido hablamos del arte o de lo artístico, ya que todo mundo tiene una definición particular, además el termino “arte” ha adquirido cierto aire de mala reputación y existe una vasta relación de definiciones al respecto.

El concepto del fenómeno *artístico* responde a las expectativas del autor y de significación de las piezas, así mediante intentos el autor da formas a sus productos *artísticos*, de acuerdo con las exigencias intrínsecas al proceso mediante el cual habrá de confeccionar a partir de códigos y ciertas normas de coherencia, en una suerte de legalidad estructurada -de la pieza-. Estas ideas artísticas cambian con el autor, la tendencia, la geografía y el momento histórico; de modo que cada una de las distintas definiciones y teorías artísticas tienen su mutabilidad e historicidad.

Comúnmente el término *arte*, lo usamos para designar en forma genérica a los productos del trabajo de: artesanos, decoradores, cocineros, arquitectos, músicos, pintores, poetas, cantantes, jardineros y ebanistas, entre otros que alcanzan un alto grado de elocuencia y maestría.

En todo caso la definición del *arte* propuesta aspira a designar una producción específica, sin dejar de reconocer el mérito y maestría de otros productos; así, alejados del término común, vemos en la producción artística, una actividad material y a la vez espiritual. Hace posible la cultura estética, pero no la agota en sí misma, ya que el arte es producción estética; pero esta última es mucho más amplia, al incluir la producción artesanal, la del diseño y las imágenes generadas en lo cotidiano.

2.- El Arte y su estatus *sagrado*

El hombre no se relaciona con el mundo de modo directo, mediante el lenguaje inicia un proceso en el que va construyendo representaciones de las cosas, en las que marca, delimita y diferencia. Desde un principio tuvo la necesidad de expresarse, y al mismo tiempo desarrolló los modos de su expresión; las imágenes hechas por el hombre, son marcas del mundo y modos de *atrapar* su esencia espiritual; *representan* no tan sólo las cosas, sino que transmiten ideas; así le sirven para dar sentido al mundo que le rodea, -comunicarse, plantear sus creencias, -preservar y honrar a sus muertos, etc.-, y más tarde expresar sus anhelos. El acto de comunicación es uno de los más complejos. Todas las culturas del mundo se relacionan a través del lenguaje. La producción de imágenes resulta un acto de objetivación, de afirmación, de expresión; un momento lúdico, social; en una palabra una experiencia compleja de apropiación del mundo.

En su evolución social, la producción de imágenes emerge dentro del mito, los cultos, rituales y otras prácticas, al interior de las cuales cumple distintas finalidades, sean mágicas, religiosas, simbólicas, testimoniales, expresivas, estéticas, didácticas, cognoscitivas, políticas o civiles, entre otras.

El concepto de *arte* cambia, no exageramos si decimos que hoy en día cualquier cosa puede ser *arte*, pero depende del contexto en que se inscribe y desde el cual es observado.

El concepto del *arte* no es definible en forma unívoca y absoluta; en todo caso se puede afirmar que el *arte* es todo aquello que un determinado grupo social, el dominante, en un momento histórico, considera como tal, por lo tanto nuestro concepto no es aplicable de manera universal a cualquier época.

El término *arte* tiene una serie de definiciones muy vasta, diversa y quizás –en ciertos casos- arbitraria, tomando en cuenta las distintas posiciones teóricas de las que se parta.

Desde las definiciones formuladas en nuestro tiempo o en el pasado, podemos ver la concepción del *arte* que subyace en la producción de imágenes artísticas. La cultura griega empleó el término *téchne* para definir una forma de aprendizaje especializado y como una habilidad manual e intelectual; esta definición, aunque ambigua y difusa, refiere a un conjunto de reglas, técnicas y a los modos de producir eficientemente cualquier cosa con ayuda de la razón. Platón examinó distintas formas de *arte*, como la tragedia, la escultura y la pintura, considerándolas meras imitaciones y alejadas de las realidades ideales eternas. Según Aristóteles la tragedia generaba,

por medio del temor y la compasión, una experiencia de purificación o *catarsis*, suscitando cierto aprendizaje; planteó que la retórica y la poética son *Arte* pero la analítica –cuyo objeto es necesario- no lo es; el término *arte* se restringe para la física y las matemáticas pero no para la medicina.

A partir del siglo I de nuestra era, se denominaron *artes liberales* nueve disciplinas en oposición a las artes manuales, algunas consideradas ciencia y no arte por Aristóteles. Las *artes* enumeradas como dignas del hombre libre fueron la gramática, retórica, lógica, aritmética, geometría, astronomía, música, arquitectura y medicina. Por su lado, el término artista del italiano *artista*, y derivado del latín *ars*, se acuña en Francia desde el siglo XIV con un sentido diverso al actual, significando letrado o maestro. En el siglo XVI designa al doctor de la facultad y al químico y cuando los pintores y escultores fundan la academia, utilizan artista para diferenciarse de los artesanos y gente de oficio. Para los griegos la naturaleza era perfecta y el hombre aspiraba a reproducirla. Una de las primeras definiciones acreditadas entonces, es la de Aristóteles que concibe el arte como *mimesis*,¹ como imitación de la naturaleza; dicha concepción se extiende por ciertas líneas realistas incluso más allá del Renacimiento. Posteriormente, en el periodo conocido como Edad Media –entre los siglos V y XIV- el *arte* forma parte de una suerte de *plan divino*; el artista así, es tan sólo un instrumento de *Dios*, el verdadero creador.

Kant define el *arte* como los objetos que producen una satisfacción desinteresada, que complacen a partir de un objeto de juicio.² Kant sostenía que para actuar en el mundo etiquetamos gran parte de lo que sentimos. Existe una compleja interacción entre nuestras capacidades humanas que incluyen la percepción, la imaginación y el intelecto o juicio. Plantea que el placer estético tiene que ser desinteresado, un objeto resulta bello a partir de un libre juego que atrae nuestros sentidos, y cuya forma constituye una intencionalidad sin intención. Así el

¹ "Supuesto que el poeta es imitador -lo mismo que el pintor y cualquier otro imaginero-, de tres cosas a de imitar una: 1. O las cosas tal como fueron y son; 2. O las cosas tal como parecen o se dicen ser; 3. O tal como debieran ser..." véase en Aristóteles, *Poética*. Traducción de Juan David García Bacca, México, UNAM, 2000.

² "...debiera llamarse arte sólo a la producción por medio de la libertad[...]La universal comunicabilidad de un placer lleva ya consigo, en un concepto, la condición de que no debe ser un placer del goce nacido de la mera sensación, sino de la reflexión, y así el arte estético, como arte bello, es de tal índole, que tiene por medida el juicio reflexionante y no la sensación de los sentidos[...]En un producto del arte bello hay que tomar conciencia de que es arte y no naturaleza; sin embargo, la finalidad en la forma del mismo debe parecer tan libre de toda violencia de

arte debe inspirar una reacción de distancia y neutralidad. El concepto Kantiano del *arte*, refiere entonces, a los objetos y actividades que se producen como práctica creadora, desinteresada, libre y autónoma. Estas ideas tuvieron gran influencia hasta bien entrado el siglo XX. Este concepto derivado de Occidente, es el más difundido y a partir del cual se pretende muchas veces evaluar el *arte* de todos los tiempos en el mundo entero.

De esta idea existen diversas definiciones, entre las cuales se pretende perfilar como única la de la modernidad ilustrada, que se impone desde el siglo XVIII en Occidente, dominante, que no la única, puesto que resulta en muchos casos insuficiente, y desde la cual se deriva una serie de definiciones que consideran al *arte* como la actividad más privilegiada dentro de las prácticas sociales, producto de infinita rareza, extracotidiano, la esfera culta, que se encuentra en el lugar más elevado, producto de la *genialidad* del creador –artista- y, emancipada del pecado de la utilidad práctica, en todo caso actividad creadora y libre, cuya finalidad es la producción de objetos *bellos*, alejada de pretensiones prácticas -léase extrartísticos- e independientes de la historia y la sociedad.

Tal definición de creación inefable no puede aplicarse a toda la historia, pasando por alto los matices, las diferencias, contradicciones, rupturas y renovaciones en un vasto proceso histórico al interior de la cultura occidental y de las historias y expresiones de *otras* culturas. Puesto que debemos reconocer además que los pueblos del mundo, todos, han desarrollado formas y expresiones propias y muchas veces distintas de lo que Occidente llama “arte”, las cuales responden a códigos y rituales particulares. Debemos convenir que un estudio pormenorizado de los fenómenos de lo que llamamos *arte* en cada cultura, así como de la variación e incluso ruptura de cada etapa, implica matices y especificidades. Se trata, entonces, de analizar en cada una de las fases de este proceso los aspectos objetivos y subjetivos de la obras, en un recorrido que busque penetrar las raíces de la realidad social en las que produce el autor; enfocar dentro de este entorno el sistema cultural concreto, en una relación dialéctica y dialógica no determinista. Estudio que trazaría un espectro amplio de diferentes cortes, una constelación de mundos, cuyo texto rebasa la perspectiva de este trabajo por su vigorosa extensión y complejidad, por lo tanto sólo planteamos un enfoque general y la definición de un *centro* a partir de los elementos

reglas caprichosas como si fuera un producto de la mera naturaleza...”, léase en Kant, Emmanuel, *Crítica del juicio*, editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1951

comunes de la estructura y el sentido que instauran, de lo que hoy por hoy el modo de ser occidental define como *arte*, sin dejar de reconocer las diferencias y límites de este modo de ser dominante, que se impone hasta nuestros días. En éste flujo de procesos los modos de comunicación se complejizan, como todas las formas sociales. Para el siglo XV, periodo de la primera modernidad conocido como Renacimiento en Europa, el *arte* emprende un proceso de autonomización que se consolidará plenamente hasta fines del siglo XVIII, junto con una serie de nociones y anhelos, que luego fueron impuestos por las revoluciones a partir del avance de los ideales libertarios y racionalistas; rasgos heredados por la ilustración que permitieron la conformación de una forma de pensamiento moderno³ apuntalada por los derechos del hombre, una vida dinámica y cambiante detonados en parte, a partir de la revolución francesa, así mismo en la creación de nuevas formas de relación en el proceso productivo, engendrados por la llamada revolución industrial del s. XIX; y la idea de progreso como promesa de futuro consolidados plenamente en el siglo XX como elementos fundamentales del proyecto de modernidad, etapa que culmina a mediados de esta era, como un proceso de crítica a las premisas fundacionales de la modernidad y, en el preludeo de una etapa liminal en una perspectiva de consolidación de la cultura occidental; de globalización y expansión, *posindustrial* y *posmoderna*.⁴

³ La modernidad ha sido un concepto de múltiples sentidos; lo *moderno* implica lo reciente, lo nuevo, de actualidad, que se impone, lo que esta de moda. Aquí nos referimos a lo moderno como acepción de la modernidad, al concepto de moderno como el periodo histórico que cierra la llamada Edad media de la cultura europea a finales del siglo XV. Con modernidad además queremos señalar un cambio en la mentalidad, ante la tradición y el pensamiento teológico y el triunfo de la razón ilustrada; así como a la culminación de un proyecto que orienta las acciones humanas en el horizonte del progreso. Horizonte en expansión, al cual la técnica, y la ciencia, ofrecieron las garantías y certezas del progreso anhelado y la confianza en el humanismo; idea de cientificidad y de la libertad de pensamiento. Para Marshall Berman existen tres etapas de modernidad, la primera va de principios del siglo XVI a fines del XVIII, la segunda se inicia con la ola revolucionaria de la década de 1790, de la Revolución Francesa hasta el siglo XIX y la última fase que abarcaría el siglo XX periodo en el cual el proceso de modernización se expande para abarcar todo el mundo logrando triunfos en el arte y el pensamiento.

⁴ Aunque existe un debate controvertido en torno a la definición precisa acerca de la posmodernidad, aquí nos referimos a las culturas llamadas occidentales posteriores a los años 60. El posmodernismo como *revolución cultural* –si se permite el término–, o más precisamente como oleada cultural, como propone Agnes Heller, comenzó en el 68, se trata más bien de una tendencia pluralista y relativista, en la que *todo vale*; una oleada en la que caben todo tipo de movimientos artísticos, políticos o culturales. El prefijo *pos o post* se emplea para tomar distancia de la modernidad a secas, *pos* define una nueva época luego del industrialismo, lo *pos* refiere igualmente una etapa en la cual opera un cambio epistemológico en el terreno de las ciencias.

Luego de la crisis del racionalismo y la crisis económica de los 70, el mensaje de cambio en múltiples aspectos muestra el agotamiento de los fundamentos de las llamadas *modernidades*, la crítica a los postulados modernos de confianza en la razón, el culto de lo nuevo, el furor por el cambio y de confianza en el progreso. En tiempos de crisis de un sistema de hegemonía planetaria ejercida por los EUA a partir de los años 50; momento en el que irrumpen

El *arte* no siempre ha tenido el mismo contenido y sentido, responde a nociones personales tanto como al espíritu de la época; a momentos y situaciones particulares, culturales, políticas, sociales e históricas en cada fase.

A fines del siglo XIX, para Van Gogh el *arte* instauro una deformación necesaria para desentrañar algo de lo más profundo del ser humano en una exaltada forma de expresión: «Mi gran deseo es aprender a hacer deformaciones o inexactitudes o mutaciones de lo verdadero; mi deseo es que salgan, si es necesario, hasta mentiras, pero mentiras que sean más verdaderas que la verdad literal.»⁵ En el siglo XX, Pablo Picasso afirma que: «El arte es una mentira que nos hace ver la verdad»⁶.

En los años ochenta del siglo pasado ciertos teóricos del arte como Arthur Danto llevaron a cabo una serie de conjeturas entorno a lo que él denominó como el *fin del arte*, luego de ciertos análisis a partir de la pieza de Andy Warhol *Brillo Box*, Caja de Brillo, expuestas en la Stable Galery de 1964, evento que suscitó un controvertido debate, para el llamado *mundo del arte*, acerca de si la pieza de Warhol era aceptada como *arte*; (la pieza de la muestra consistía en exponer un conjunto de cajas de fibras para limpiar, del detergente *Brillo*, dispuestas sobre sí, casi de la misma forma que en un supermercado o almacén comercial, sin distinción aparente entre las cajas comerciales). Con este gesto radical, Warhol descontextualiza y *resemantiza* la pieza, eliminando a la vez el aspecto manual en la confección de ésta; que era parte del proyecto de Duchamp.

A partir de este evento, Danto reflexiona acerca del arte generado en la década de los sesenta y setenta; de cómo cualquier cosa puede ser una obra de arte, lo que resultó una coartada para

nuevos movimientos sociales como el feminismo y los grupos ambientalistas. Existe una vasta bibliografía dedicada al estudio de lo posmoderno, véanse por ejemplo de Jean –Francois Lyotard, *La posmodernidad* y de Gianni Vattimo *El fin de la Modernidad*, editorial Gedisa, España 1997 y de Joseph Pico, *Modernidad y Posmodernidad*, editorial Alianza.

Por otro lado, podríamos advertir que hay varias posmodernidades, pos el fin de las ideologías, pos el muro de Berlín, pos luego del socialismo-real, pos de las posvanguardias, pos de la moda de lo posmoderno, pos lo pos, de lo pos; hasta la última etapa de actualidad ultramoderna, momentos en los cuales, las más recientes guerras entre los Estados Unidos y sus aliados en medio Oriente, han llevado al mundo a una serie de tensiones y de imposición en que el imperio del vacío y la hegemonía planetaria del mercado multiplican el negocio de las guerras, la devastación acelerada de los recursos naturales, el darwinismo social, la atomización social, el social conformismo *posmoderno*, impregnado de individualismo exacerbado, cabría hoy incluso preguntarnos si en medio de la uní polaridad que se impone sigue siendo valido llamar a la actualidad ¿etapa pos?

⁵ fragmento de la relación epistolar de Van Gogh de 1888, citado en De Micheli, Mario, *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*, Alianza Editorial, 2001, Madrid, España

⁶ En Adolfo Sánchez Vázquez. *Antología: Textos de Estética y teoría del arte*: México: UNAM, 1972, p.403-406.

problematizar acerca del agotamiento del arte contemporáneo. Y supuso el fin del relato mimético y legitimador del *arte*; «Sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar en el arte filosóficamente».⁷ Al hacer una investigación a cerca de qué es el *arte*, es necesario pasar desde la experiencia sensible hacia el pensamiento. Lo cual significa dar un giro hacia la filosofía. Para Danto de cierta forma, una obra es una pieza que incorpora un significado, «Ser una obra de arte implica la existencia de una interpretación crítica, que relaciona el significado de una obra con el modo en que está encarnado en el objeto físico que es su vehículo.»⁸ En cada época y contexto el artista crea algo como *arte* basándose en una teoría del arte. Así entonces asistimos no al fin del *arte*, sino a un tipo de *arte* y su relato legitimador, la filosofía no dicta las directrices artísticas, pero al estudiarlas propone nuevas conjeturas teóricas.

La obra no esta fuera de la historia, se concreta en un momento dado; una etapa histórica, y las relaciones directas e indirectas, sea con el medio, sea con el conjunto de relaciones sociales son determinantes, por tanto importan los textos tanto como los *contextos*; además, los actores de cada momento no son los únicos que entran en relación con la pieza, puesto que la obra trasciende a su autor y su época, y aunque su universalidad consiste en que A.- refleja de modo particular la realidad histórica, B.- trasciende su momento en tanto proposición que expresa su capacidad de sentido y su potencialidad estética, a épocas posteriores a las de su creación, lo universal se crea en su carácter histórico concreto.

A este respecto resulta interesante la reflexión de Karel Kosik «Un templo griego, una catedral medioeval, o un palacio renacentista, *expresan* la realidad, pero a la vez crean esa realidad. Pero no crean solamente la realidad antigua, medioeval o renacentista; no sólo son elementos constructivos de la sociedad correspondiente, sino que crean como *perfectas obras artísticas* una realidad que sobrevive al mundo histórico de la antigüedad, del medioevo y del Renacimiento. En esa supervivencia se revela el *carácter específico* de su realidad» y más adelante «...la obra de arte expresa el mundo en cuanto lo crea. Y crea el mundo en cuanto que revela la verdad de la

⁷ En Arthur C. Danto. Después del fin del arte. España Paidós. 1999, p. 36

⁸ En Arthur Danto. *Estética después del fin del arte*. España . La balsa de la medusa. 2005, p. 34

realidad, en cuanto que la realidad se expresa en la obra artística. En la obra de arte la realidad habla al hombre...»⁹

La crítica de Adolfo Sánchez Vázquez a las definiciones del *arte* en el pasado estriba en que limitan el área de significado al destacar sólo aspectos que lo generalizan a ciertos tipos de arte o tipos de arte en contextos muy parciales. «El arte es una actividad humana práctica creadora mediante la cual se produce un objeto material, sensible, que gracias a la forma que recibe una materia dada expresa y comunica el contenido espiritual objetivado y plasmado en dicho producto u obra de arte, contenido que pone de manifiesto cierta relación con la realidad»¹⁰

A diferencia del trabajo común, que transforma también la materia, en la cual se objetiva igualmente el hombre, lo determinante en la creación artística es esencialmente su contenido humano, su naturaleza abierta, expresiva, simbólica y por tanto cambiante. El *arte* crea un objeto como también una nueva realidad. Así, nos propone crear una definición abierta que, sea cualquier tipo o fase histórica considerada, los denominadores comunes se manifiestan en el proceso de creación, objetivándose o plasmándose en él ciertas cualidades humanas, y en el que la creación de la forma no se subordina a una función utilitaria, sino a su significación, su expresividad humana y su capacidad para comunicar de forma específica. Una definición que revele lo que el *arte* es esencialmente y no lo que sólo es esencial en un contexto determinado «...lo que permite extender el concepto de arte a nuevos productos de la actividad práctica creadora del hombre no es su parecido con obras paradigmáticas o incuestionables[...]sino el hecho de compartir los rasgos esenciales que hacen del arte una realidad abierta, es decir, sujeta a un proceso constante de originalidad y creación».¹¹

Para evitar confusiones en este estudio, el *arte* es visto como *proceso*¹² en el cual intervienen distintas actividades para concretar un conjunto de objetos, artefactos, ambientes y actos estéticos, que la tradición de la producción plástica y sus instituciones reconocen, legitiman y preservan como parte de la llamada *alta cultura*. Desde la centralidad occidental las instituciones

⁹ Karel Kosík. *Dialéctica de lo concreto*, 1967, México, Grijalbo, 1967. Pág. 146 y 147, así mismo en *Metafísica de la Cultura* principalmente de la pp. 125 a 168,

¹⁰ En "La definición del arte", En Adolfo Sánchez Vázquez, *Estética y Marxismo*, México, Era, 1980, p.167

¹¹ *Ibíd.*, p.[169]

¹² Siguiendo a Th.W. Adorno al concebir el arte como un proceso, cuando afirma acerca de lo procesual del arte: "La obra de arte es proceso esencialmente en la relación entre el todo y las partes. No siendo reducible ni a uno ni a otro momento, esta relación es un devenir. Lo que se puede considerar totalidad en la obra de arte no es la estructura que integra a todas sus partes." En, Th. W. Adorno. *Teoría Estética*, España, Akal, 2004, p. 238

conforman una suerte de red estrecha alrededor de un núcleo: el Mundo del Arte. Así mismo coexisten formas equivalentes en otras culturas de las periferias, modos que privilegian en su mundo la presencia viva del poder simbólico de las imágenes.

Para ampliar la visión, retomo el enfoque propuesto por Juan Acha, a partir del concepto de producción que permite ir más allá de la definición de *arte* como conjunto de representaciones. El sistema de producción artística, vale decir, un sistema de producción especializado, institucionalizado y complejo en los ámbitos de producción —creación propiamente—, distribución, consumo y valoración. Este conjunto podemos mirarlo en cortes, como subsistemas, los cuales se interrelacionan y se influyen recíprocamente en un proceso multidireccional y continuo.¹³

Esta definición puede parecer más cercana a la economía que al *arte*, pero al retomarla no buscamos caer en una analogía mecanicista, sino que el modelo teórico es esencial a mi propósito, que consiste en ver el *arte* como piezas confeccionadas por individuos vinculados y en relación, que participan en un proceso de producción específico, distinto de la actividad meramente ornamental, conectado a procesos más amplios de producción social.¹⁴

2.1 Lo estético y lo artístico

Lo artístico no es igual a lo estético. Lo estético define al sujeto de sensibilidad; su etimología, del griego *aisthe*, refiere a la percepción o sensibilidad y el sufijo *tes*, al sujeto. Lo estético aparece en las distintas formas de percepción del mundo. Desde que el hombre se adaptó al medio --a través de múltiples procesos-- y lo transformó, aprendió cosas, poco a poco acumuló datos y generó conocimientos que le permitieron crear cultura; a partir de valoraciones estéticas el hombre produce y selecciona objetos, encontrando cualidades destacadas por su capacidad

¹³ Véase Juan Acha *Introducción a la teoría de los diseños*, México Trillas, 1990.

¹⁴ Desde nuestro punto de vista consideramos que si bien la producción artística no deriva como reflejo aislado de un conjunto de condiciones económicas, ni políticas *per se*, a las que la época mueva espontáneamente; se germina desde prácticas de personas con inquietudes y determinaciones en un escenario concreto y no de manera aislada, mas debemos trascender el mero texto biográfico que es parte no el todo, si bien interconectado e interrelacionado con otras personas y un medio cultural en escenarios concretos por lo que la crítica de lo cultural necesita contar con un conocimiento básico de los procesos económicos para entender la cultura.

para resolver sus necesidades prácticas, así como para conmoverlo, tanto en la naturaleza como en el objeto confeccionado.

Lo estético se transforma en las distintas etapas del desarrollo humano; como parte esencial de la cultura, lo estético emerge en cada pliegue de la creatividad humana, bordado entre lo útil de modo directo lo que hoy reconocemos como lo propiamente *estético*. Lo *estético* se engendra, produce y se forma en imágenes de otros pueblos como categorías variadas, distintas o contradictorias —en referencia a las occidentales—, en las cuales el horror, la solemnidad, el hieratismo, la sublimidad, lo bello y lo simbólico forman un amplio abanico, con variaciones según las particularidades y determinaciones locales, de modo que lo estético no se reduce tan sólo a lo bello (su realidad es más amplia); y tampoco es sólo una colección particular de objetos.

El *arte* es estético por naturaleza, pero las categorías que emplea no se reducen tan sólo a lo bello; ya que no se trata simplemente de embellecer los objetos, sino de propuestas plásticas diversas, con distintos planteamientos sensibles, ampliando así la función estética y simbólica hacia otras experiencias de reflexión: teóricas, ideológicas, testimoniales, conmemorativas, trágicas, épicas, religiosas, festivas, etcétera.

Las categorías estéticas varían, entonces, desde lo trágico y lo sublime, lo cómico o lo solemne, lo bello y lo trágico, lo sutil y lo terrorífico, lo típico, lo grotesco, lo trivial, hasta lo extravagante, lo anormal, lo erótico, lo patológico, lo macabro, etc. En el *arte* se puede ver el empleo de todo el espectro de la amplia escala de lo estético, mientras que el diseño y la artesanía actúan por lo regular dentro de las variaciones de la categoría estética de lo bello.

En los distintos países la producción estética tiene denominaciones características y procesos desiguales. No sólo encontramos formas dominantes, sino que, a la par, emergen otras formas, maneras alternas a las oficiales, surgidas a contracorriente, muchas veces asimiladas, cooptadas, disminuidas, vetadas o desaparecidas.

Ni siquiera en Europa se gesta un proceso lineal en el desarrollo de su *arte*; por ejemplo, las tendencias románticas, como reacción a los excesos de la razón ilustrada, buscaron explorar rutas diversas para acercarse al *arte* y dar un nuevo ímpetu a la expresión *artística*, en las que se destacó la originalidad, la individualidad, y se apostó por la valoración del sentimiento y las pasiones humanas; actitud retomada en el llamado *arte de las vanguardias* al criticar la estrechez

del acartonamiento academicista y acercarse sin prejuicio a expresiones de *otros* pueblos, lo cual originó contactos entre los estilos occidentales con las manifestaciones populares y con tradiciones externas, experimentando estilizaciones nuevas, tendencias primitivistas, sintetismos, ingenuismo artístico, geometrismos, etc., que originaron formas paradójicamente llamadas modernas; dando lugar a un enriquecimiento del *arte* occidental y una revaloración del *arte* de *otros* pueblos. Recordemos lo que significó para el cubismo el acercamiento a las máscaras y esculturas africanas.

Entonces, lo *estético* es una serie de atributos que el artista plasma en su producción, en los modos de significar, de percibir y valorar, a partir de códigos culturales, ya que la experiencia estética es fundamental en la conformación del hombre y constituye parte esencial de la cultura.

3. Las Artesanías y el llamado arte popular

Lo estético aparece de este modo en la producción de la llamada alta cultura, perteneciente a las clases altas y a la élite del poder; este núcleo define una institucionalidad y legalidad, una suerte de *centros* desde los cuales ejercen su hegemonía, aunque en las periferias hay siempre un área en donde se borda en paralelo, marginal o alternativamente; así, al lado de la producción hegemónica o dominante, coexisten las *artes* de las periferias, prácticas alternativas desde las cuales se producen y circulan las imágenes que se generan en la producción artesanal, el llamado arte popular, así como en las expresiones *alternativas* y contraculturales.

Estos productos son bellos, destacados estéticamente, pero no *artísticos*, en términos del sentido que se imprime al concepto de *arte* en *el centro*, desde el cual se los califica como “arte popular”, artesanía o *folclore*. La producción en las *periferias* teje una multiplicidad de formas, hace una confección en la que pesa lo manual y técnico; y donde la factura de la pieza, tanto como el oficio son altamente valorados.

De entre los modos alternativos existen además manifestaciones de cuño popular que los catadores del buen gusto oficial denominan como modos espurios y menores; como cultura devaluada: lo *naco*, lo *rascuache*, lo marginado; y por otro lado, lo aceptado, lo asimilado. Los

centros hegemónicos atienden lo que brota en la periferia, con cierta distancia lo estudian, lo conocen y se lo apropian, pasando a formar parte de una cultura tolerada, que se mezclan con la producción hegemónica centrista (*remember*, el blues, el rock, el jazz y el hip hop, en el caso de la música del siglo XX; como ejemplo, en los aspectos de creación, pero también, en la industria del espectáculo y la cultura hegemónica). La centralidad impone, masivamente, su cúmulo de imágenes; consciente de la fuerza de la tradición, busca conocerla y apropiársela, la etiqueta sígnicamente; así se conoce y *reconoce* esta zona periférica, en la cual coexisten la producción tradicional y la generada en los centros urbanos; su presencia y circulación de acuerdo con los fines y la calidad de su hechura, determinan el rechazo o el acceso a la vitrina de los museos, al mercado popular o al *súper*; así, las llamadas artes populares son como una especie de culturas toleradas, que se acepta y se asimila.

Desde la noción del *arte* como *producción desinteresada* se imponen modelos y paradigmas con las tendencias dominantes y modas así, *el centro* contempla la periferia como folcloroide; por ejemplo, en el *arte popular* se plasman desde luego símbolos como en el *arte*, pero importan de forma distinta, son en todo caso estéticos, pero no artísticos en términos de la centralidad, ya que sus propósitos son fundamentalmente anclados a las prácticas comunitarias. Tal diferenciación no pretende hiperbolizar al *arte* sobre la artesanía y las llamadas artes populares rurales y urbanas, sino distinguirlos a partir de su definición como sistemas complejos a partir de su especificidad. Las llamadas “artes populares” surgen de una ritualidad concreta en cada región y momento, a menudo forman parte de tradiciones adaptadas al presente, pero *representan* una continuidad en los procesos de significación en la creación comunitaria desde los bordes. Se adaptan a los cambios de la comunidad, pero siempre conservan el fundamento último de sus prácticas y usos, sean rituales, festivos, testimoniales y simbólicos. Aquí la pincelada nostálgica da fuerza a los elementos del pasado como forma de anclarse a las tradiciones. Las artesanías son parte de la cultura estética, pero en ellas es determinante el paradigma del pasado. La cultura popular se vuelve anónima en tanto se la apropia la gente y la asimila como propia .

En esta esfera predomina su función utilitaria, esto es, su cometido material concreto. En el uso de la cerámica, la orfebrería, la cestería, los textiles y -los distintos nombres de- los ornamentos predominan las funciones prácticas y *artesanales*.

Una vasija o un cesto por ejemplo, es soporte de una forma estética pero importa tanto como, por su capacidad para contener o almacenar, un tapete o una máscara por su capacidad decorativa, una silla por su comodidad y resistencia para sostener a una persona, un tapiz interesará por su capacidad decorativa, más que comunicativa y simbólica, por su funcionalidad práctica. En las prácticas cotidianas la tradición de la cocina cultiva la cultura del gusto y la puesta de mesa, entraña códigos sociales como estéticos, así se distinguen modos de mesa, igualmente en el vestido no tan sólo de grandes diseñadores cada individuo adapta, combina y muchas veces transforma o confecciona su atuendo de acuerdo con gustos y criterios personales; en la forma de habitar los grupos y personas trascienden los meros criterios funcionales para satisfacer a la par sus expectativas estéticas.

Siempre se ha conferido cualidad estética a las cosas, en cada una de las formas de producción. Desde los objetos más elementales hasta los de mayor refinamiento las cualidades estéticas constituyen una continuidad de modos, los cuales se reconocen como parte de una hechura particular a la que se distinguió por su poder simbólico. Para nombrar a la producción estética se emplearon términos que designan lo *artístico*, y luego se plantearon distinciones y jerarquías.

Existe un pasado más o menos común ya que no siempre existió el arte, es decir el *arte* como lo conocemos hoy; entonces los pintores o escultores se definían como artesanos al igual que los orfebres o ceramistas, artífices todos ellos de un *saber hacer* ordenado, derivado de la experiencia en los talleres de los gremios artesanales.

A partir del siglo I el término *artes liberales* se empleó en oposición a *artes manuales*, para distinguir a aquellas actividades ordenadas que tenían que ver con la inteligencia; posteriormente, de distintos modos se enfocó la primera clasificación a disciplinas como la lógica, la astronomía, la retórica, la dialéctica, la gramática, la aritmética, la geometría, la música, la arquitectura y la medicina. Por otro lado, se calificó *artes mecánicas* a las actividades en que pesaba más el trabajo manual o la intervención de las máquinas; sin embargo, el término arte sirvió para referirse a las dos clasificaciones. En el siglo XVIII, en Europa, las llamadas artes liberales se separan de las artes mecánicas, propiciando una valoración distinta entre la pintura, la escultura y, más adelante, la estampación, por arriba de las otras artes con cometidos claramente funcionales, de donde deriva la clasificación posterior de bellas artes y artes aplicadas ó artes mayores y artes menores. Tal clasificación otorga diferencias jerárquicas; así

las artes libres gozaron de prestigio social, ya que se consideraba, poseían el saber más acabado, por su “universalidad” y “pureza” y se erigían por encima de las artes mecánicas más relacionadas con la materialidad de su función práctica.¹⁵ Las artes mecánicas como producto del trabajo físico y las Bellas Artes resultado del trabajo intelectual. El arte así desarrolló un proceso de especialización hasta constituirse en actividad autosuficiente.

La diferencia entre el *arte* y la *artesanía* no radica en la superioridad de la primera sobre la segunda, sino en la especificidad y complejidad del sistema, esto es: en el *arte* predomina la función estética, simbólica, ideológica, comunicativa, mientras en la *artesanía* y las llamadas *artes populares* existe lo simbólico imbricado su carácter práctico-utilitario; desde luego que tiene contenidos que deriva de la sensibilidad de su productor pero obedece en mayor medida a una función en la vida comunitaria.

También se llega a hablar del trabajo artesanal para denotar desde un tipo de actividad laboriosa, meticulosa o monótona hasta una de mala calidad; en tal caso las jerarquías derivan de distintas valoraciones y de la división técnica del trabajo, a partir de la cual, la sociedad se divide en clases y grupos. Empero *lo artesanal* no sólo se emplea con sentido peyorativo, sino en referencia al trabajo manual, al buen manejo del oficio, a la destreza y a la minuciosidad y elocuencia técnico formal de su producción en las formas de vida de las sociedades “poscoloniales” y de contrastes en las grandes urbes posindustriales, donde se consume como formas de ornamentación y de anclaje simbólico con las tradiciones locales y las culturas de la periferia.

El *arte* y la *artesanía* tienen semejanzas ya que emplean muchas veces los mismos materiales técnicos y, ambos son elaborados a partir del trabajo manual, pero la forma *artística* es tanto

¹⁵ Véase la definición de Jean Gimpel al respecto: "En el siglo XVI, la palabra artesano -tomada del italiano *artigiano* - tiende a remplazar a la palabra obrero, sin hacerla desaparecer..." y luego acerca de la ascensión de pintores y escultores y arquitectos hacia la categoría de artista : "...Cuando los pintores y escultores traten de fundar en Francia, a mediados del siglo XVII y a imitación de Italia, una academia de "bellas Artes"(mucho más tarde se escribirá bellas con B mayúscula) para diferenciarse de los otros trabajadores manuales de las artes mecánicas y hacerse admitir como profesionales de las "Artes Liberales" (universitarias o intelectuales) rechazarán el nombre artesanos - que calificarán de vil en una petición de 1648- como indigno de ellos... pp. 12 y 13 "... La importancia dada en adelante al artista y a la obra de arte tiende a trastocar las relaciones tradicionales del pintor con el que encarga o adquiere una obra. Ya no es más el artista quien solicita humildemente la protección de un hombre; el papa o el emperador son los que ahora ambicionan tener una obra ejecutada por su mano o un retrato pintado por él. Los papas se disputan a Miguel Angel..."pp. 51 y 52 en Gimpel, Jean. *Contra el arte y los artistas*, estudio en el cual el autor hace un seguimiento pormenorizado del proceso de surgimiento del artista y después de la sofisticación que

compleja y sofisticada como conciencia, qué como realidad material, dentro de un circuito especializado elitista. La artesanía y el llamado *arte popular* cumplen funciones específicas, distintas del *arte* y por mucha variedad y parecido aparente, como sistemas, resultan distintos; lo que sí es qué los productos de la artesanía tejen hilos entre las periferias y son conductores que ponen en contacto la estética de los pueblos más antiguos, formas que perviven y se relacionan entre los flujos y procesos de la cultura visual de nuestros países, capitalista-dependientes, mal llamados tercermundistas y dan lugar a que se gesten ambientes híbridos, traslapados entre el *arte* y lo popular, como en la gráfica monumental.

4. El Diseño Gráfico

Llamamos artístico, también a los productos del diseño, y aunque a simple vista podría parecer correcto puede producir ciertas confusiones, por lo que hoy en día hablar de *diseño* permite diferenciarse de lo *artístico* y proponer a cambio lo *diseñístico*.

El término italiano *disegno*¹⁶ significa: dibujar, delinear o bocetar. El concepto moderno de *diseño* refiere a éste como la primera fase del proceso productivo, que consiste en prefigurar lo que otros en fases posteriores habrán de llevar a cabo; es de este modo la etapa preliminar en la que se prefigura, se proyecta, calcula y boceta un producto. Diseñar se refiere a la parte proyectual, ya que el diseñador muchas veces proyecta, no confecciona. Resulta difícil ignorar el sentido del diseño proveniente de la división del trabajo y de los cambios derivados de la revolución industrial.

El *diseño* de anuncios prolifera en la época actual aunque no es exclusivo de ésta, aparece en distintas etapas y momentos, como en el Imperio Romano, el Renacimiento, el Barroco y en los siglos XVIII y XIX en Europa y se sistematizará su pedagogía como actividad independiente y profesional hasta el siglo XX.

adquiere en su relación con el poder político en Italia y Francia, con la religión, los marchands y el mercado del arte, hasta constituirse en el siglo XX como la actividad libre y codiciada de la cultura.

¹⁶ del latín *designare*, de *signare*, de *signum*, señalar o representar una cosa a través de un signo o sonido, aunque también tiene connotación de propósito como se ve al analizar el término -familiar- *designio*: intención o propósito, cosa que alguien se propone realizar.

En Europa la Revolución Industrial hacia la segunda mitad del siglo XIX trajo consigo la producción en masa la cual transformó los modos de producción en general y particularmente en la producción de imágenes, por medio de procedimientos para su elaboración en serie. Por el auge de la producción industrial, el diseño se propagó en los distintos países de Europa y a los Estados Unidos de América. En 1851 año de la Exposición Mundial de la industria en el Palacio de Cristal de Londres, se demostró el auge de los nuevos procedimientos productivos. Lo que para algunos consistió en una demostración del poder victoriano a otros resultó una crítica a las formas de muchos objetos de manufactura tosca y un llamado a diseñar a partir de la necesidad de idear nuevas formas. William Morris buscó la unión del arte con la artesanía, indagó acerca de la actividad artesanal y propuso diseños inspirados en símbolos de la Edad Media y motivos de la naturaleza como oposición a la industrialización y los modelos derivados de la división del trabajo. Iniciando así el movimiento *Arts and Crafts* en 1885, cuyos principales exponentes fueron C.F.A. Voysey, A.H. Makmurdo, C.R. Ashbee, Ernest Gimson y los hermanos Barnsley. Otra contribución importantísima surgiría inmediatamente después como una respuesta al movimiento iniciado por W. Morris, así como ante la necesidad de embellecer los productos industriales, y proponer un diseño más orgánico para los objetos industriales que fueran más allá de una decoración anexa a *posteriori*. El *Art Nouveau* aspiraba a producir un nuevo estilo; a base de mayor libertad formal el nuevo estilo consigue influir tanto a los objetos domésticos (muebles, cubiertos, joyería, papel tapiz, etc.), como a la arquitectura, la pintura, escultura y el grabado.

El diseño se convirtió en el encuentro entre el *arte* y la industria.

Una mayor precisión del diseño se concreta con las propuestas de los movimientos artísticos de *vanguardia*, los cuales buscarían entonces, superar al *art nouveau* y propusieron de -distintas formas- acercar el arte a la vida, crear puentes entre las nuevas formas y la vida moderna y, algunos se refieren en particular a la nueva estética de la industria, como el caso del futurismo de Marinetti, el movimiento de la Bauhaus, los neoplastisistas holandeses de Stijl y en las vanguardias soviéticas como los abstraccionismos, realismo y los constructivistas Rusos.¹⁷ Los

¹⁷ El constructivismo, es quizás la experiencia en donde se gestó con mayor ímpetu la pretensión de hacer el *arte* útil socialmente hablando, así como por acercar el *arte* “culto” con la vida, en un sentido amplio. Por supuesto que *las vanguardias* de los *ismos* pugnaban por cambios en el terreno artístico, filosófico, teórico o abstracto a diferencia y, sin caer en simplismos las vanguardias rusas vivían —al igual que las vanguardias europeas— una efervescencia

movimientos modernistas del siglo XX plantean de forma enfática y propositiva acercarse sin prejuicio a las necesidades de la era industrial emprendiendo la búsqueda de nuevas soluciones. La cultura estética en su producción gráfica se completa, con el *diseño*, desde el punto de vista moderno, a partir de las fases de industrialización. El concepto reciente del diseño es de sentido más amplio, se refiere a los diseños en plural, engloba el diseño arquitectónico, el diseño de muebles, el diseño gráfico, textil, de objetos o industrial etc. aquí nos referiremos particularmente al diseño gráfico; concepto que corresponde a formas de producción de imágenes en un medio mecanizado, industrial, dirigido a públicos amplios y diversos; valiéndose de las nuevas tecnologías y conjuntando los signos gráficos como formas para embellecer y destacar los atributos de los productos de consumo. En ciertos casos es difícil distinguir el *arte*, del diseño, pues a veces se aproximan al tal grado de confundirse, como en el cartel, las vallas, las portadas o cubiertas de libros y revistas, sobre todo.

En el diseño gráfico como en el *arte*, confluyen tanto el trabajo material así como el espiritual, es información semántica y estética, sólo que en lo diseñístico se privilegia el aspecto comunicativo en un proceso en el que se priorizan el conocimiento del medio y del público, los códigos y el estilo del mensaje, con fines específicos de comunicación, como cometido casi unívoco, destacando sobre lo estético y simbolismo artístico la función informativa de las imágenes.

Lo central en el diseño gráfico es la función, si bien en una forma indirecta, dado que el intercambio no se da de forma plena, su intención es la comunicación; emplea rudimentos y nociones artísticas como uno de sus componentes, pero siempre los usará como medio y no como fin. Su cometido además de comunicar, se estructura para provocar una acción concreta, su mensaje busca de esta forma ser convincente, empleando resortes retóricos y gráficos agradables, motivadores y atractivos hasta lograr que el diseño sea muchas veces persuasivo. El *arte* por su parte privilegia la libertad del creador, su fin es la expresión, por eso sus códigos son tan personales y resultan muchas veces herméticos puesto que se dirigen a públicos específicos y

cultural que encontró una situación fértil sobre todo en los primeros años del socialismo. En los años posteriores a la Revolución de octubre, se crea un periodo histórico excepcional que crea condiciones a los artistas para impulsar el arte a escala social, para artistas como Tatlin, Rodchenko y El Lissitski entre otros, la revolución brindaba oportunidades pero también deberes; como bien señala Gerardo Mosquera: “La caída del Zarismo no era sólo una liberación político-social: era también una liberación del intelecto, y el afán de cultura irrumpía como del estallido de una represas...” véase en Gerardo Mosquera, *EL DISEÑO SE DEFINIO EN OCTUBRE*, Cuba, Editorial Arte y Literatura, 1989. p. 140

la mayoría de las veces reducidos, no así en la producción del *diseño*, la cual abarca a grupos demográficamente más amplios, como en la gráfica monumental.

«El *diseño* desempeña un papel de primera línea en la base material. Es decir el diseño es la *fuerza productiva* que desempeña un cometido organizador de los medios de producción, los instrumentos de trabajo, la tecnología, la investigación, la labor de los propios productores y demás fuerzas económicas[...]Esta importancia material del diseño, que en la sociedad actual llega a excluir la posibilidad de progreso económico sin su desarrollo, no significa que el diseño, como la artesanía, no trabaje también en la esfera de la conciencia, al ser portador de valores estéticos, contenidos simbólicos y estructuras significantes. Si el *arte* posee una presencia material que ejecuta una acción espiritual, la presencia material del diseño le sirve para una acción material y espiritual simultánea. De ahí que puede considerarse al diseño como la zona donde más directamente se enlazan la cultura material y la cultura espiritual...»¹⁸

En numerosos ejemplos las artes y los diseños se confunden, aunque los diseños son en serie por lo que su alcance es mayor, la pieza artística eleva su precio por ser única.

La existencia única funda el concepto de autenticidad en la obra e insta un valor de culto, a lo que Walter Benjamín llamó el *aura* del *arte*, fenómeno que entra en crisis en la época de la reproductibilidad técnica de la obra, «*la técnica de reproducción, se puede formular e general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido.*»¹⁹

Desde el surgimiento del grabado, la gráfica pudo llegar a un público ampliado, a lo cual se suma durante la Edad Media el desarrollo de la imprenta, el agua fuerte, así como, a comienzos del siglo XIX la litografía, posteriormente, con la aparición de la fotografía y en el siglo XX primero el offset y más tarde la reproducción digital, se consolida un proceso de reproducción técnica que, inicia la desaturización, al separar al *arte* de su fundamento ritual; lo cual originó cambios profundos en los modos de percepción y de cierta accesibilidad a la producción de imágenes por parte de las masas.

¹⁸ A cerca de esta relación entre las distintas prácticas de la producción estética; con un recorrido original y muy consistente del origen y evolución del diseño, Véase en *Ibíd*em, p. 97

¹⁹, Walter Benjamín. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México, Editorial Itaca, 2003

Aunque en el pasado se hicieron planos de proyectos futuros, no se puede decir que ya existía el diseño como lo conocemos hoy en día, el *diseño* es producto de la sociedad industrial, es en ésta donde se fabrican las determinaciones y modos de producción que le dan vida.

Resumiendo lo estético aparece en el *arte*, las *artesanías*, el *arte popular* y el *diseño*, es parte esencial de cada una de ellas, pero la experiencia estética es todavía más amplia y se completa en la cotidianeidad; desde donde los usuarios seleccionan los productos de un total que se ofrece, aquello que resulta de su agrado, tal selección se da a partir de sus propios criterios, así como de las influencias y recomendaciones de los especialistas y del grado de condicionamiento de los medios de información inherentes en una sociedad de consumo.

En este proceso la gente se encarga de modificar parcialmente el aspecto de los productos reinterpretando y en ocasiones rediseñando los objetos y ambientes. Ya que la experiencia estética no sólo está presente cuando nos acercamos a una obra de arte y adoptamos una actitud contemplativa y solemne, puesto que aparece en todas las sensaciones y relaciones del hombre con el mundo²⁰ donde la gente es quien diseña los espacios y ambientes a partir de imágenes diseñadas previamente por las esferas especializadas.

En conclusión las necesidades estéticas atraviesan todos los lazos de la vida humana.

p. 44-45

²⁰ Para un mayor acercamiento a este tema ver la investigación de Katia Mandoki, "La Prosaica", como estudio del comportamiento estético del hombre en la vida cotidiana; en el cual propone, la *prosaica* como teoría de la sensibilidad cotidiana. "... el objeto de la *prosaica* está en lo cotidiano, sea profano o sacro, sea grandioso o trivial; ahí donde el sujeto se manifieste en términos sensibles..." en Mandoki, Katia, *Prosaica*, México, Grijalbo 1994.

5. Gráfica monumental. Concepto de lo monumental

En principio gráfica, del griego *grapho* significa: escribir, dibujar, describir; de manera general, gráfica (o) es un término que designa a un esquema visual o signo, que representa objetos e ideas, por medio de líneas y figuras. La gráfica es parte de las artes visuales, aunque se emplea también “artes gráficas”, ambos, hacen referencia a los distintos procedimientos y técnicas empleadas para la reproducción de imágenes.

La gráfica, se relaciona en gran medida con las imágenes producidas en serie, como: la xilografía, litografía, serigrafía, y las distintas formas de la estampación. De igual modo gráfica, se refiere a las imágenes del dibujo, la pintura o las que se hacen a partir de algún medio mecánico sin necesariamente producir una serie o tiraje. Así la gráfica y *lo gráfico* se refiere tanto a la multireproducción de las imágenes, como a la producción de la imagen única. A partir de ciertos rasgos que aparecen en la confección de la imagen.

Por su parte lo monumental se utiliza para designar desde la obra de un gran poeta, un excelso mural o un pequeño grabado, al igual que la obra de científicos, arquitectos y músicos. Lo monumental evalúa la grandiosidad de la obra.

Monumental —del latín *monumentalis*— es un adjetivo que tiene doble sentido; por un lado hace referencia al monumento, a lo que se vuelve conmemorativo o destacado por su valor histórico o estético, a la obra pública, a los objetos y documentos; y por otro lado lo monumental se aplica a la escala y proporción; así monumental es lo que constituye algo muy grande, majestuoso o colosal. Monumental es aquello que pesa por el valor de su masa y dimensiones.

A su vez lo monumental, en cuanto a la denotación de monumento, alude a la obra que se encarga por interés histórico; para conmemorar un hecho patriótico o histórico con fines conmemorativos, de este modo además de su carácter artístico, tendrá que referir a un tema dado, esto es, un carácter monumental práctico, un uso singular de la imagen artística, que aludirá en específico al uso ceremonial, cívico o religioso, extra-artístico, por sus fines conmemorativos, *monumental*. Esta característica es elemento fundamental, por ejemplo, en la escultura como indica Rosalind E. Krauss: «La lógica de la escultura es inseparable, en principio de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, es una representación conmemorativa. Se

asienta en un lugar específico y habla en una lengua simbólica sobre el significado o el uso de dicho lugar[...]una señal en un lugar concreto para un significado/acontecimiento específico»²¹

5.1 Planteamientos técnicos y estéticos

El hombre tiene la necesidad de referir todo a sí mismo. Lo monumental será así lo que es de mayor escala que el hombre. La obra monumental es una obra de grandes dimensiones. Así se llama monumental más frecuentemente a cualquier clase de obra por su escala, gran tamaño o proporción. Una obra monumental esta siempre relacionada con el espacio que la rodea. La pieza monumental requiere de lo visual tanto como del movimiento, no sólo el movimiento propio de la obra como elemento visual, a partir del cual se definen tensión y ritmos compositivos, movimiento virtual; sino el movimiento del receptor, el movimiento real en torno de la imagen. En la experiencia receptiva ante la pieza monumental, el tránsito y la apreciación desde distintos puntos de vista es trascendental. La pieza monumental no consiste en hacer una ilustración grandota, se requiere una integración al entorno.

En la imagen de grandes formatos igualmente se da un ordenamiento monumental, el cual aparece en el plano mismo de la estructura formal y de las fuerzas de su composición;²² ya que en la relación con las imágenes la manera en que afecta y se relaciona con el espectador es decisiva.

Así la gráfica monumental se define también por su orden estructural y funcional, por la concepción gráfica del espacio, por las relaciones entre líneas y volúmenes que se emplean para establecer una atmósfera dinámica; a partir del cual se definen y especifica la concepción espacial y dimensional. La obra monumental esta ligada al espacio que la rodea, por tanto vinculada a las relaciones espaciales con su entorno. Desde el interior se completa un recorrido visual total; desde el exterior la imagen forma parte de la imagen del paisaje.

²¹ Véase Rosalind E. Krauss, "La escultura en el campo expandido". En Krauss, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, España, Alianza Forma, 2006, p. 292

²² Las fuerzas de una composición están representadas por el espacio, dirección, forma, tamaño y ubicación en el plano. Véase Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Editorial Alianza

En el caso de la gráfica monumental *diseñística* es un género del diseño gráfico, la producida en grandes formatos, que va más allá de los estándares establecidos por el tamaño de los pliegos de papel y por los formatos de los sistemas de reproducción.

En resumen gráfica monumental son las imágenes en grandes proporciones o formatos, llamada igualmente gráfica ambiental, su monumentalidad se manifiesta por el carácter estructural de las imágenes; la gráfica monumental es parte de la producción de imágenes y, entrelazamiento de lenguajes; del arte, ya que se plantea como un mural adaptado a nuevas circunstancias, del diseño al recuperar los códigos gráficos y de la comunicación popular y la propaganda política por su carácter comunitario y su fuerza combativa.

Así mismo lo monumental designa el alto valor que se da a las piezas *artísticas* por su dimensión y proporciones; por su elocuencia, por la forma de generarse y por el sentido, esto es: por las situaciones que establece, en relación a la cultura de la cual surge, a partir de sus significaciones y relaciones. Por su trascendencia histórica, y simbólica. De este modo la obra de un poeta o una pieza plástica en pequeño formato es considerada y llamada también: obra monumental.

En consecuencia una imagen es *monumental* por sus dimensiones, en su composición, cuanto por el peso y carácter de la propuesta.

El planteamiento de sistema, es un procedimiento que sirve además para dar ordenanza y, poder entender la diversificación de los procesos. Si hablamos de gráfica, dibujo, pintura, o de alguna imagen mecánica, tienen cosas en común: en principio como trabajo simple, recurren muchas veces a los mismos insumos técnicos, qué en el plano productivo pueden ser similares. Empero no son exactamente lo mismo a la hora de distribuirlos y consumirlos y por supuesto evaluarlos.

Es por tanto desde sus usos y funciones que derivan hacia tal o cual especificidad de la producción de imágenes visuales. Es a partir de la concepción con la que se producen las distintas expresiones y de su funcionalidad práctica, lo que la inclina hacia un lado u otro, o sea el diferente grado de condicionamiento de su diseño, a partir del paradigma en el cual encajen; esto es, a partir de sus fines se conforma como *artes, artesanías, artes populares ó diseños*, empero no se excluyen, se ligan, se *comunican*.

Como especificidad se limitan pero de cierta forma también se ligan, *dialogan* entre sí, esta conexión traza vínculos, intercambios y prestamos; su influencia es una fértil relación, de este modo se influyen, combinan y complementan en distintos momentos. Su definición particular

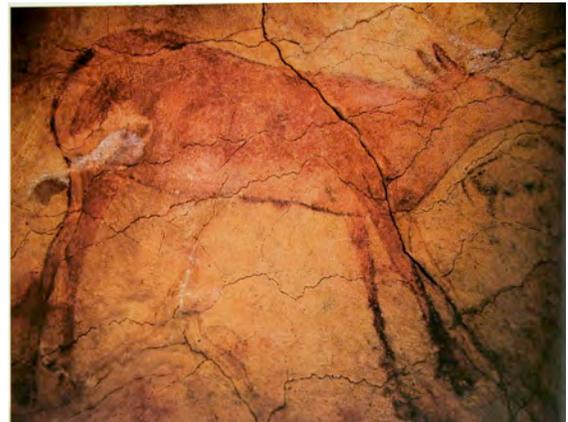
será dada por los flujos que emanen a partir de la red de relaciones del sistema en que se inserte. Esta condición define la complejización del sistema, porque depende de múltiples diferenciaciones tanto internas como externas. La Gráfica monumental es una hechura flexible, una imagen compleja. No cabe duda que el diseño de gráfica monumental requiere de un enfoque interdisciplinario que pudiesen despejar todas las interrogantes y segmentos de su complejidad.

6. Lo monumental en el pasado

En las culturas de los pueblos del paleolítico superior podemos ver el uso social de la producción de imágenes. Desde las llamadas culturas de cazadores-recolectores, encontramos imágenes como modelos, que denotan la existencia en el periodo prehistórico de una producción más o menos especializada con un cierto grado de sofisticación, y muestra el grado de organización de estas sociedades; del sentido simbólico y la importancia en las costumbres, ritos y ceremonias de los pueblos primitivos. Imágenes de cierta complejidad, por el grado de factura y de sofisticación en las maneras de comunicación y representación. Estas imágenes pintadas en las cavernas -Altamira, Lascaux etc.-, así como los objetos elaborados están estrechamente vinculadas a las condiciones de vida y los cultos de estas culturas. Modos de su producción como en las formas de consumo.



Bisonte. Pintura rupestre. 15000-10000 a C
Altamira, España



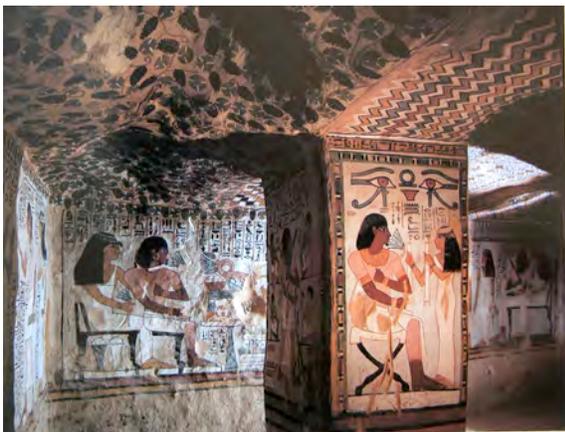
Gran Cierva. Pintura rupestre. 15000-10000 a
C. Altamira, España

Obras de carácter histórico o arqueológico, como los obeliscos, dólmenes, altares, estelas, pirámides, acrópolis, etc., son consideradas monumentales.

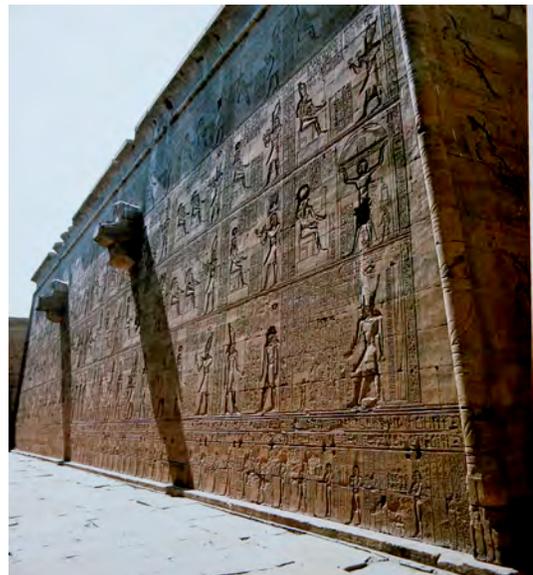
Posteriormente, con el desarrollo de las sociedades se diversifican y complejizan las imágenes y códigos culturales; en las cuales los signos empleados evolucionan por el desarrollo paulatino y distinto de cada pueblo, desde los pictogramas a los símbolos abstractos, proponiendo formas cada vez más sencillas, que sin embargo contienen rasgos de parentesco entre el objeto en el

signo -grado de iconicidad- con matices locales y paulatinamente se escencializan, simplificándose hacia signos más sintéticos y generales.

A pesar de las distancias, especificidades históricas y entendiendo las diferentes determinaciones económicas y políticas en cada una de las culturas antiguas, encontramos cierta constante, el *sentido monumental* en las representaciones de dioses y monarcas. La obra monumental es centro o énfasis de las obras públicas, lugares y entornos. En Egipto el faraón concebido como hijo de Dios se hace representar a escala muy superior al estándar, las colosales esculturas del templo de Ramses o la Esfinge y las inscripciones de los templos y pirámides del valle de Gizeh, aunque los ejemplos citados pertenecen al genero de la escultura hay en los interiores de templos y casas de los notables, imágenes bidimensionales en los frisos, en donde el concepto plástico esta íntimamente ligado al del espacio arquitectónico, asimismo en edificios y templos, la escala indica jerarquías entre lo grande y lo pequeño y, la posición, el orden y proporción de los personajes definen un canon estético muy riguroso, orden simbólico en correspondencia con su lugar en la escala social y su orden de creencias.



Pintura mural del hipogeo de *Sennefer*
Valle de los reye., Tebas, Egipto



Pasillo exterior del templo de *Horus*
Inscripciones y relieves en los muros

En el arte de Grecia los dioses no sólo interactúan con los seres humanos sino que poseen pasiones, gustos y comportamientos, mediante los cuales adquieren un carácter semejante al de los hombres, de modo que salvo en ciertas excepciones ya no se representan como gigantes, sin embargo este flujo incesante entre lo apolíneo y lo dionisiaco propios del espíritu helénico concreta siempre un filo monumental a las divinidades. Si bien las polis surgen a partir del culto a los dioses, se abre paso también la vida civil, de manera que los anuncios de elecciones, de establecimientos comerciales pintados a mano en edificios de igual modo las pinturas en los muros de templos y tumbas en Creta.



Las damas de azul. Fresco de Knossos. (fragmento) hacia 1500 a C

Esfuerzo mural que es retomado en las pinturas murales de Pompeya, dan cuenta de la importancia que llega a cobrar la imagen pública.

Los romanos —sabemos— son los conquistadores de la civilización griega y en alguna forma retoman su hallazgos adaptados a su temperamento; retoman el agrandamiento de sus dioses y monarcas cuyas obras monumentales proliferaron a lo largo y ancho del imperio. Una variante de mayor importancia eran los relieves y esculturas de frontispicios de las fachadas, arquitecturas integrales cuya herencia continúan adaptados a nuevos estilos romanos.



Escena de culto a *Dionisos*, pintura al fresco. Hacia 60 a C Pompeya,

Las catedrales son testimonio de la importancia del poder simbólico de las grandes naves y bóvedas de alturas incommensurables, a escala divina, al tamaño de la casa de dios en la tierra—la cual por cierto se elevara con el paso de los años.

Durante el cristianismo las batallas se ganaron en todos los ámbitos incluido el terreno de las imágenes a las que se descubrió mayor virulencia que al texto, ante la necesidad de propagar la fe, la religión oficial *con*lleva la proliferación de imágenes en los templos católicos que adquieren un sentido didáctico y la imagen es dotada de poder. A pesar de las luchas entre los iconoclastas de Bizancio contra los iconolatras Romanos la imagen llega a imponerse por su poder simbólico. Así el desarrollo de la técnica mural en la confección de las cúpulas, lo muros

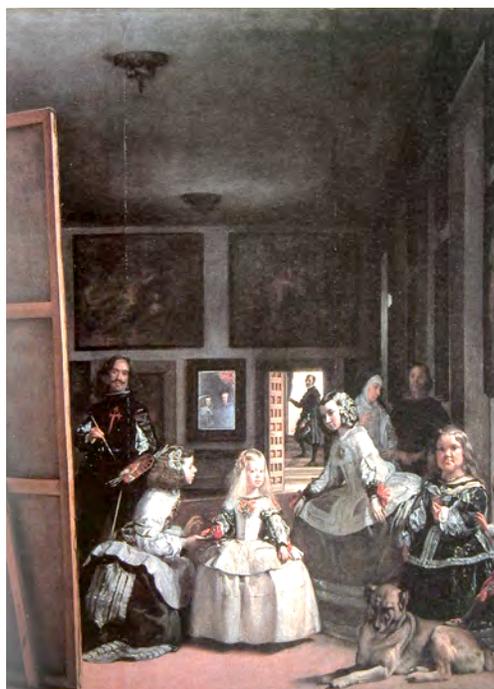


Bóveda de la Capilla Sixtina. Miguel Angel Bonaurroti. Vaticano, Roma, hacia 1512

de los templos y el flujo diáfano de la luz, como extensión de lo divino; la arquería colosal en los cielos de los templos, durante los periodos conocidos como el románico y gótico, son muestra de los logros en el empleo del arte monumental

Más tarde, en pleno siglo XVI, el Renacimiento será un periodo en el cual la obra de Leonardo, Miguel Ángel, Durero y Rafael entre otros, son fiel testimonio del surgimiento del *arte* más o menos como lo conocemos actualmente. El desarrollo de la técnica del óleo, la perspectiva rectilínea y el modelado a partir del contraste tonal, conformarían una nueva tecnología en la producción de imágenes; la excesiva demanda de imágenes cortesanas desplazaría paulatinamente las de cuño religioso; periodo conocido también como de la acumulación originaria del capital, impulsa el surgimiento de los bancos, periodo de cambios que quedó testimoniado en las obras plásticas de los maestros europeos extendiéndose hasta el Barroco.

De la misma forma en el lejano oriente, la cultura China es muestra de la escultura de grandes dimensiones así como también los templos Budistas de la India. Manifestaciones y culturas diversas que, sin embargo son ejemplos todos ellos en los que persiste el sentido colosal o monumental de las imágenes.



Las Meninas, 1656
Diego Velázquez
Óleo sobre lienzo, 318 X 276 cm.
Museo del Prado

7. Función social del *Arte*: religioso.

En México desde el periodo precortesiano se destaca el uso de pinturas murales en los teocallis y grandes edificios de las ciudades Mayas, Teotihuacanas, Toltecas y Mexicas. Los murales de Bonampak, Teotihuacan y Cacaxtla, entre otros son vivo ejemplo de la maestría y el sentido práctico que las imágenes monumentales tenían, por su valor estético y sentido público para la sociedad de su tiempo. Habría que imaginar llenas de colorido la arquitectura y ambiente prehispánico que hoy conocemos desnudos. Según evidencias de las investigaciones antropológicas los murales más detallados se ubican en el interior de los edificios, mientras que los muros exteriores se pintan de color uniforme, destacándose como casos excepcionales los de Cacaxtla, Tulum y Rancho Ina. Si bien encontramos en el exterior de los templos mural a base de relieves notables como los de Mitla de abstracción geométrica y más figurativos y policromados los consagrados al culto de Quetzalcoatl en Teotihuacan.

La pintura mural se destinó de las clases en el poder, los templos o teocallis, los llamados edificios palaciegos y a ciertos muros de los edificios que se cree tuvieron actividades administrativas y seculares. Uno de los rasgos característicos de la pintura mural son los colores planos y línea de contorno; así mismo la falta de perspectiva a partir de puntos de fuga, la concepción espacial es bidimensional, pero no realista, en el sentido contemporáneo del término, sino aquí la representación es empleada para bocetar el espacio existencial de las culturas mesoamericanas, no se emplea la perspectiva descubierta en el renacimiento europeo, pero su profundidad es de trascendencia simbólicamente compleja, al relacionar dos planos de lo terrenal y lo divino deriva una representación pluridimensional, si bien hablando de la geometría plástica en ocasiones encontramos imágenes en perspectiva con magistrales escorzos y planos en profundidad, que se obtiene por el uso de la saturación de color, la ubicación por importancia en la escena y el traslape de figuras.



Tlalocan. Murales de Tepantitla, Teotihuacan.
Hacia 750-1521 d C



Dignatarios. Estructura I muro sur. Bonampak, Chiapas, hacia 1000 d C

Estas imágenes están cargadas de un extraordinario virtuosismo, vinculadas simbólicamente a la naturaleza, como expresión y formas de lo divino, son parte de los ritos y fiestas religiosas para configurar la cosmogonía de los pueblos Precuahutémicos²³.

Posteriormente el arte colonial combina la realización de imágenes de pequeño y gran formato en los templos, en éste periodo posterior a la conquista militar, no sólo se impuso la esclavitud y el vasallaje, se proyectó conjuntamente, un proceso de dominación espiritual, a partir del cual se buscó convertir al cristianismo a los pueblos indios y se combatió por todos los medios lo que se consideraba herejía, así los vencedores lejos de valorar y retomar la iconografía indígena, la despreciaron, sin buscar entenderla o asimilarla, sino destruirla, despedazar los códices, estelas, y teocallis, para utilizar muchos de ellos como bases de los nuevos edificios, templos de nuevos dioses (o uno solo y un séquito de vírgenes y santos) que se imponen de una forma violenta.

Lo que aquí tuvo lugar a partir de la construcción de la nueva ciudad sobre las ruinas de la arquitectura indígena se edificó la Nueva España, fase que sería la implementación de una arquitectura europea, instaurando el período barroco que entre otras cosas, significó la imposición de nuevos códigos, la nueva ideología del conquistador y la utilización de una mano de obra de artesanos nativos que tuvieron que adaptarse y asimilarse al conquistador para poder sobrevivir.

Generando un largo proceso de traslape del estilo español eclipsando la cultura indígena. Será hasta la consolidación del Barroco cuando se empiezan a concretar sutilmente, modos de mezcla, en procesos de entrecruzamientos y mestizajes. El mestizaje que, más tarde tendría lugar generaría el desarrollo de estilos particulares, en donde los cánones europeos se fueron entrelazando poco a poco en una interpretación peculiar del modo novohispano hasta producir modos sincréticos y de mixtura.

²³ Precuahutémicos es un término recientemente utilizado como sinónimo de prehispánico, precortesiano, precolombino o precolonial, empleado sobre todo por estudiosos y gente de la tradición mexicanista y propuesto preferentemente a partir de los debates de 1992 en torno al choque histórico de culturas. Los términos comúnmente empleados reproducen la ideología del invasor y eliminan de ésta todo signo de identidad, como cuando en lugar de llamar a los habitantes de estas tierras por su propio nombre, simplemente se les impuso el de indios, gentilicio de las Indias. Prehispánico no refiere en nada a las culturas nahuas sino a la llegada del invasor y su desdén. Por su parte Cuauhtemoc fue el último Tlatoani, máximo líder de la cultura Náhuatl. Así *precuauhtemico* es un término distinguido toda vez que busca enfocar un periodo de origen y desarrollo distinto y abruptamente interrumpido por la conquista y más tarde ignorada durante el Virreinato.



Cúpula de la capilla del Señor de Sta. Teresa. Juan Cordero Ciudad de México 1857

Las necesidades de expansión y evangelización al nuevo credo potencian la producción de templos e imágenes. La pintura en los muros y las bóvedas de templos y conventos durante el siglo XVI se emplearon como elementos didácticos para propagar el cristianismo. En un largo proceso de mestizaje y sincretismo que, abarca múltiples niveles y dimensiones. Desde el punto de vista arquitectónico se erigen edificios de una monumentalidad en cuanto a su diseño y dimensiones. En relación a los grandes cuadros religiosos, sólo se aumentan su tamaño sin advertir los cambios a nivel de la recepción en el caso de las imágenes a gran escala.²⁴

A partir de estos mismos criterios se continúa la decoración en los frisos de los templos Barrocos del siguiente siglo.

²⁴ Esta cuestión fue asumida como preocupación en las distintas experiencias murales de Siqueiros lo cual lo llevó - junto con otros muralistas- a plantear soluciones a las nuevas condiciones preceptuales en la imagen mural; así la relación estructural y espacial interactúa con el movimiento del público, proponiendo diversas soluciones, como la

Ciencia e Industria. Juan Cordero. Mural en la Escuela Nacional Preparatoria Ciudad de México. 1874



Para el siglo XVII y XVIII los temas se ampliaron de los asuntos religiosos a los de orden pagano como el retrato y escenas de la vida cotidiana -aunque en cierta relación con la religión. En este periodo se firman más frecuentemente las piezas, así destaca la obra de Cristóbal de Villalpando, Juan Correa y Miguel Cabrera.

En el siglo XIX, surge el germen de un proceso de indagación en torno al arte nacional, proceso que se consolida en el siguiente siglo.

Derivada de la revolución mexicana, se genera una eclosión cultural que abre paso a nuevos caminos. La búsqueda de nuevas formas de producción y circulación en el arte se mezcla con la necesidad de las generaciones posrevolucionarias por buscar un *nuevo rostro*, inicia así un proceso en el cual la indagación de dicha identidad se propuso como afirmación del carácter nacional, destacar lo más auténticamente mexicano, en el nacionalismo de la llamada escuela mexicana de pintura del siglo por venir.

Al inicio del Siglo XX surge un movimiento que es a la vez impulso, tanto de las formas de hacer *arte*, así como de relacionarse y organizarse. Las imágenes y los discursos decimonónicos de la academia se consideran obsoletos. Gerardo Murillo (el *Doctor Atl*) y otros artistas de su

perspectiva poliangular y el concepto de espectador dinámico, que se verá más tarde en el renacimiento muralista del

generación, buscan nuevos formatos y sitios para la producción artística,²⁵ para ponerse al corriente con los nuevos tiempos.

Las primeras organizaciones de artistas en México se dan al final del movimiento revolucionario de 1910,²⁶ por un lado a partir de la necesidad de socialización de la cultura, de la misma forma por el cambio que operan los aparatos encargados de la educación pública, pretenden sacudir a un público hipnotizado por el conformismo formal e ideológico y elaboran propuestas para acercar el arte al pueblo; por otro lado, se busca trascender la disociación entre el arte y la política, hecho que se concreta en la formación del Sindicato de pintores, escultores y artistas revolucionarios en 1923. Aunque pocos años antes aparecen las piezas murales este hecho se considera el inicio del Movimiento Muralista Mexicano, el cual es la culminación de varios procesos iniciados durante el siglo XIX en busca de una identidad propia para el *arte* mexicano. Por un lado, la obra de artistas formados en la academia, inician un movimiento propositivo y cuestionador de la misma, como Gerardo Murillo, el *Dr. Atl*; Saturnino Herrán, Roberto Montenegro y Francisco Gotilla; y, por otro lado, se pone de relieve la revalorización que esta generación hizo de la expresión de artistas populares, destacando principalmente la obra gráfica de José Guadalupe Posada, y en alguna medida si bien menor a otros como los pintores anónimos del arte popular.

siglo XX en México.

²⁵ “Se necesita una revolución en el arte, una revolución esta en camino, que hará de la pintura algo más dinámico, en lugar de la cosa estática que nuestros antepasados conocieron...” palabras del Dr. Atl citadas en el diario *El Universal Ilustrado* del 20 de enero de 1921, en Jean Charlot “El renacimiento del muralismo mexicano” México, Editorial Domés, 1985.

²⁶ Un primer esfuerzo resultó ser el marco de los festejos del centenario de la independencia de 1910, para lo cual el gobierno de Porfirio Díaz organizó una magna exposición, con artistas españoles, omitiendo a los artistas nacionales. Entonces Gerardo Murillo, el Doctor Atl se movilizó con Orozco, y Joaquín Clausel para organizar en primera instancia otra exposición a contracorriente, Véase José Clemente Orozco. *Autobiografía*, México, ediciones Era, 1970. Y posteriormente “...aceptamos una proposición del Dr Atl: organizar inmediatamente una sociedad que bautizamos con el nombre de *Centro Artístico*, cuyo objeto exclusivo era conseguir del gobierno muros, en los edificios públicos, para pintar[...]Pedimos a la Secretaria de Instrucción el anfiteatro, recién construido para decorar los muros. Nos fue concedido; nos repartimos los tableros y levantamos andamios[...]Empezamos a hacer preparativos[...]en noviembre[...]El día veinte estalla la revolución. y nuestros proyectos quedaron[....]pospuestos”, Págs. 28 y 27

Las primeras organizaciones de artistas en México se dan al final del movimiento revolucionario de 1910,²⁷ por un lado a partir de la necesidad de socialización de la cultura, de la misma forma por el cambio que operan los aparatos encargados de la educación pública, pretenden sacudir a un público hipnotizado por el conformismo formal e ideológico y elaboran propuestas para acercar el arte al pueblo; por otro lado, se busca trascender la disociación entre el arte y la política, hecho que se concreta en la formación del Sindicato de pintores, escultores y artistas revolucionarios en 1923. Aunque pocos años antes aparecen las piezas murales este hecho se considera el inicio del Movimiento Muralista Mexicano, el cual es la culminación de varios



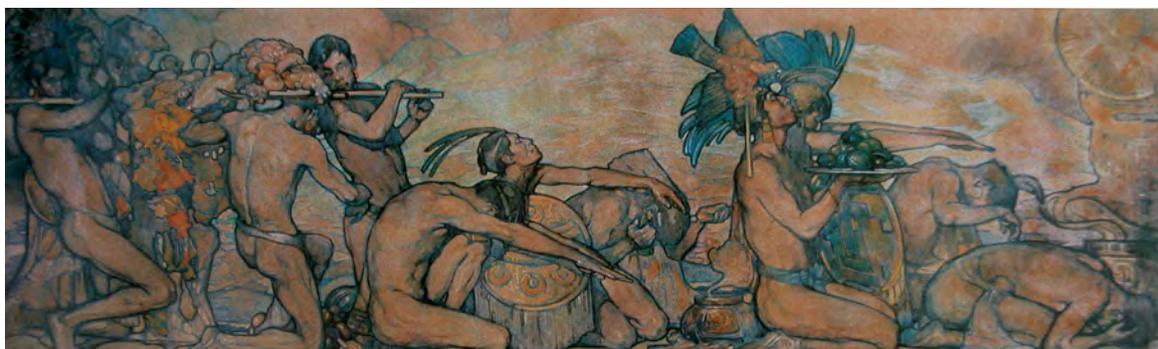
Nuestros dioses. Saturnino Herrán. 1916-18

procesos iniciados durante el siglo XIX en busca de una identidad propia para el *arte* mexicano. Por un lado, la obra de artistas formados en la academia, inician un movimiento propositivo y cuestionador de la misma, como Gerardo Murillo, el *Dr. Atl*; Saturnino Herrán, Roberto Montenegro y Francisco Gotilla; y, por otro lado, se pone de relieve la revalorización que esta generación hizo de la expresión de artistas populares, destacando principalmente la obra gráfica de José Guadalupe Posada, y en alguna medida si bien menor a otros como los pintores anónimos del arte popular.

²⁷ Un primer esfuerzo resultó ser el marco de los festejos del centenario de la independencia de 1910, para lo cual el gobierno de Porfirio Díaz organizó una magna exposición, con artistas españoles, omitiendo a los artistas nacionales. Entonces Gerardo Murillo, el Doctor Atl se movilizó con Orozco, y Joaquín Clausel para organizar en primera instancia otra exposición a contracorriente, Véase José Clemente Orozco. *Autobiografía*, México, ediciones Era, 1970. Y posteriormente "...aceptamos una proposición del Dr Atl: organizar inmediatamente una sociedad que bautizamos con el nombre de *Centro Artístico*, cuyo objeto exclusivo era conseguir del gobierno muros, en los edificios públicos, para pintar[...]Pedimos a la Secretaria de Instrucción el anfiteatro, recién construido para decorar los muros. Nos fue concedido; nos repartimos los tableros y levantamos andamios[...]Empezamos a hacer



Los siete pecados capitales.
José Guadalupe



Nuestros dioses. (fragmento Saturnino Herrán. 1916-18)



Paisaje del Valle de México. Dr. Atl,
atlcólores sobre triplay
170 X 302 cm. 1942

preparativos[...].en noviembre[...].El día veinte estalla la revolución. y nuestros proyectos quedaron[...].pospuestos”,
Págs. 28 y 27

7.1 Estridencias y vanguardismo

El espíritu vanguardista era parte de las generaciones surgidas con el siglo XX. Un movimiento singular irrumpió el nuevo siglo en nombre de la vanguardia de México; un movimiento artístico en rebeldía hacia los cánones establecidos, en forma innovadora y original, de tesitura vehemente que planteó ante la agonía del modernismo, un movimiento exaltado y particular, que buscó salir al paso en tono explosivo sin dejar títere con cabeza. Manuel Maples Arce publica en el mes de diciembre de 1921 la hoja volante *Actual* No 1 primer documento -aunque de índole personal, considerado manifiesto y origen del movimiento. En dicho manifiesto se exalta la imaginación con un tono mordaz, al inicio se hace un juego poético-visual con la palabra ÉXITO y los slogans, *Muera el cura Hidalgo, abajo San Rafael, San Lázaro y Se prohíbe fijar anuncios*.

Esta proclama estética plantea que, «Toda técnica de arte, está destinada a llenar una función espiritual en un momento determinado. Cuando los medios expresionistas son inhábiles o insuficientes para traducir nuestras emociones personales-única y elemental finalidad estética-, es necesario, y esto contra toda la fuerza estacionaria y afirmaciones rastacueras de la crítica oficial, cortar la corriente y desnucar los *swichs...*» más adelante anhela, "éxito a todos lo poetas, pintores y escultores, jóvenes de México a los que aun no han sido maleados por el oro prebendario de los sinecurismos gobiernistas, a los que aún no se han corrompido con los mezquinos elogios de la crítica oficial y con los aplausos de un público soez y concupiscente, a todos los que no han ido a lamer los platos en los festines culinarios de Enrique González Martínez, que hacer arte con el estilicidio de sus menstruaciones intelectuales, a todos los grandes sinceros, a los que no se han descompuesto en las eflorescencias lamentables y mefíticas de nuestro medio nacionalista con hedores de pulquería y rescoldos de fritanga..". Posteriormente se anexaría al movimiento Germán List Arzubide, desde la revista *Ser* de la ciudad de Puebla el mes de mayo de 1922. Lo mismo harán Arqueles Vela, Kyn Taniya, y Salvador Gallardo entre otros. Si bien fue un movimiento mayormente poético y literario participaron estrechamente produciendo gráfica, viñeta y pinturas, los artistas plásticos: Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Germán Cueto, Jean Charlot, Leopoldo Méndez y Diego Rivera, los cuales compartieron lo mismos anhelos con profundo desdén en contra del

acartonamiento academicista, sintetizados en una de sus sentencias, "Apagaremos el sol de un sombrero, Feliz navidad y ¡Viva el mole de guajolote!".²⁸

Las exposiciones y sobre todo las publicaciones estridentistas trajeron un nuevo aire a México así como los gustos por las vanguardias artísticas europeas. Tomaron inspiración sobre todo del expresionismo alemán, el dadaísmo, el constructivismo y el futurismo italiano.

7.2 Nacionalismo con una perspectiva cosmopolita

El movimiento muralista mexicano, es una cumbre de este anhelo de afirmación nacionalista pero al mismo tiempo de cambio, derivado de las preocupaciones y los propósitos revolucionarios así mismo por acceder a la modernización. En la búsqueda de lo propio se aspira a construir la nave para surcar las aguas de la universalidad.

Consecuentemente la Escuela Mexicana de Pintura se va elaborando a partir de una forma de nacionalismo, de igual modo del contacto y luego asimilación de los logros de las vanguardias europeas, -de varias maneras,- paradójicamente como una forma de negación y trascendencia.

En la Escuela mexicana más que invención inédita es una forma de recuperación, combinación y adaptación de los distintos estilos modernos de las vanguardias, con los mexicanos, indígenas y mestizos, hasta concretar una forma particular, el muralismo, apuesta vanguardista, por producir de otra forma *arte*, intervención del espacio pictórico a partir de técnicas alternativas; la búsqueda por integrarse al espacio arquitectónico tomando en cuenta las necesidades del arte público y proponer una plástica rica, para espectadores dinámicos, es parte de las propuestas del movimiento muralista mexicano MMM, plásticamente tiene características propias inconfundibles, ocupando un lugar único en la historia del arte del siglo XX.

²⁸ El Estridentísimo fue un movimiento vanguardista y original en el medio mexicano si bien se puede ver una influencia de tipo Futurista y de Dada así como del Creacionismo peruano y el Ultraísmo argentino, como señala Luis Mario Schneider en su libro *El estridentismo o una Literatura de la Estrategia*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1997



Prometeo. José Clemente Orozco. Cúpula del Hospicio Cabañas, Guadalajara. Jalisco. 1936-39

Desde un principio en el manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores en 1923 se pronuncian por un *arte* con sentido social, en contra del cuadro de caballete y por un *arte* monumental y público, así su autodefinición y concepto de artista se precisa al organizarse como sindicato de trabajadores, por lo que se definieron como un miembro integrado a la sociedad. Sus códigos y símbolos se definen paradigmática y sintagmáticamente a partir de una intención: Trascender la incomunicación entre la apuesta vanguardista y las condiciones reales de un público iletrado al que se buscaba interpelar, he aquí la disyuntiva.

El MMM es un esfuerzo colectivo, cuyos logros en su momento son, - entre otros- inventar una visión de México y ponerlo al día, difundir la historia del país, dándole a éste rescate visionario un carácter de majestuosidad épica, concretando una plástica con identidad, que sin embargo pugna por una dimensión universal, atento a los hallazgos de las *vanguardias* europeas, supo descifrar y asimilar las propuestas pictóricas del *arte* llamado moderno. El MMM luchó por encontrar un lenguaje propio, su afán revolucionario y la eficacia comunicativa del discurso plástico, llevó al movimiento a experimentar en el aspecto técnico hasta establecer una teoría y metodología para la producción mural, *arte* público de carácter monumental.

A partir del muralismo mexicano, se conceptúa de forma nueva la pintura mural, el nuevo concepto del mural tiene un valor agregado, puesto que no implica tan sólo la ampliación de una imagen, sino que se trata de ordenar la imagen estructuralmente de forma diferente, para permitir la observación dinámica de la gente.



José Clemente Orozco. Cúpula del auditorio de la Universidad de Guadalajara. Guad. Jalisco. 1936-39

Así en el mural el ordenamiento espacial del entorno, la estructura misma del mural, su interrelación a la arquitectura, los puntos de vista del espectador y el recorrido en torno a la imagen-mural, resultan decisivos, ya que son los que mueven desde cierto rango: secuencias, recorridos, orden y dinámica de la composición; el espectador así, interactúa frente al mural y su forma de relación es activa y no estática como resulta de las imágenes compuestas a partir de la técnica de la perspectiva rectilínea —desarrollada durante el renacimiento europeo—, *vehículos nuevos para nuevos sujetos*, fue la preocupación siqueireana²⁹ y premisa principal de la metodología del muralismo mexicano, a partir de plantear la relación de un público activo ante la obra pública a diferencia de la obra de caballete. Incluso los cuadros de gran formato hechos hasta aquí resultan limitados, toda vez que se fundan en cánones estéticos heredados del pasado,

fragmentados, aislados, colocados arbitrariamente, el cambio que se genera consiste en concebir a las imágenes monumentales basadas en principios formalmente integrales; mediante planteamientos plásticos espaciales, múltiples puntos de vista a partir de la *perspectiva poliangular*. En los murales el público es lo más importante. El ordenamiento formal se diseña para cada entorno específico y median los recorridos del tránsito habitual de los receptores. La perspectiva mural, propone recorridos simultáneos para observarse, en una suerte de contrapuntos de imágenes concatenadas en modos sucesivos.

Mural del Teatro al aire libre de la
Escuela Nacional de Maestros,
José Clemente Orozco. Ciudad de
México. 1947-48



Las imágenes en este texto total y complejo inducen la posición de sus observadores y el lugar desde el cual se contempla, da sentido a los diferentes recorridos que se desplazan en diferentes direcciones. La perspectiva mural, poliangular, no lineal, es una sinfonía de imágenes, que funciona como un todo, de estructura espacial compleja, la polifonía crea el sentido en su totalidad.

Igualmente como en la parte metodológica y técnica, el muralismo promovió una aguda reflexión acerca de la interminable polémica de la identidad mexicana y es un testimonio plástico de nuestra historia con un discurso de majestuosidad épica; los muralistas con sus imágenes

²⁹ El deseo de desarrollar la capacidad de la pintura y lograr significaciones más elocuentes llevó a David Alfaro Siqueiros a investigar soportes, superficies, materiales técnicos, colores, procesos y elaboración de imágenes

inventaron un México rural y urbano en un momento que concretaron la construcción de significantes en el proceso de construcción del estado posrevolucionario estos aportes constituyen una visión *moderna* de México. Otro de sus planteamientos fue una forma distinta de *ver* y *hacer arte* por lo que no se pueden escamotear sus aportaciones. Una visión crítica debe sopesar las innovaciones concretas así como también la intensidad de todo el movimiento. Aquí su trascendencia y vigencia.

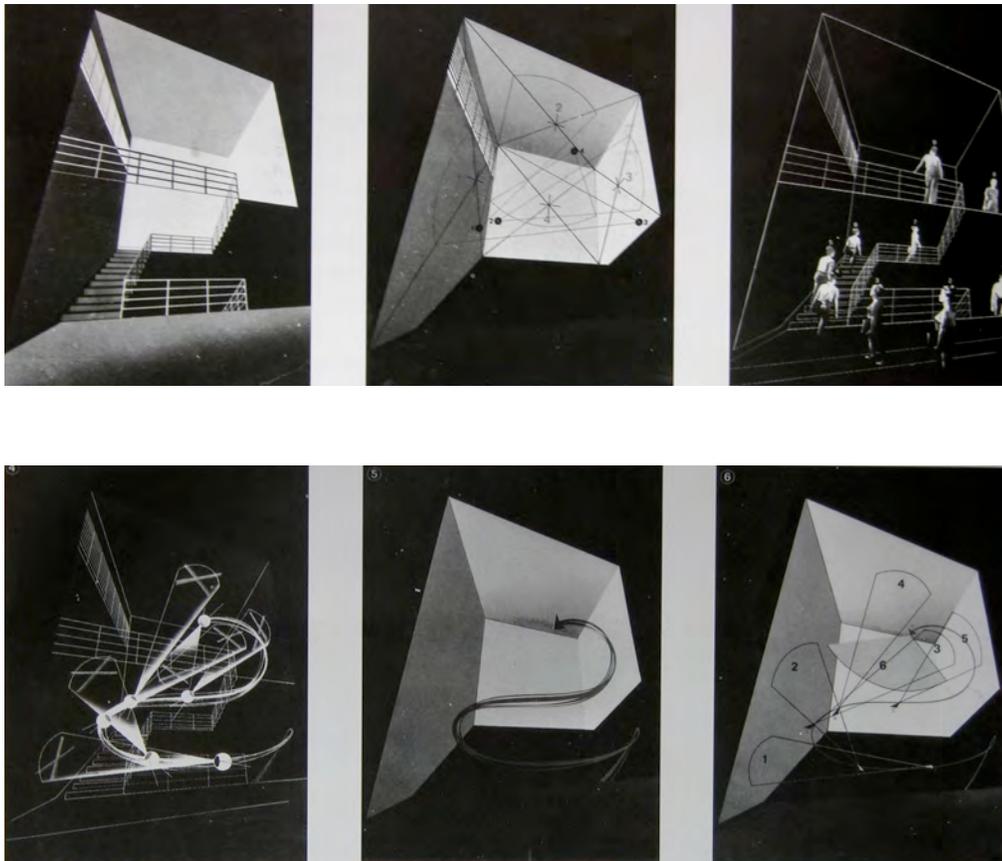


México apaga su sed. Diego Rivera. Mural al Fresco en el contenedor del carcom del sistema del Lerma, segunda sección bosque de Chapultepec 1951

tridimensionales.



México apaga su sed. Diego Rivera. Mural al Fresco en el contenedor del carcomo del sistema del Lerma, segunda sección bosque de Chapultepec, Ciudad de México, 1951



Retrato de la Burguesía. David Alfaro Siqueiros y otros colaboradores. Mural en piroxilina, edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas, 1939 Análisis crítico de la estructura cúbica de la escalera, del punto de vista funcional y del espectador estadístico, para construir, el espacio cóncavo-esférico. Reproducción parcial hecha por Josep Renau publicado en la Revista de Bellas Artes, México D.F., enero-febrero de 1976

7.3 Escuelas al Aire Libre

Uno de los detonantes del Movimiento muralista lo fue la Huelga de 1911 en San Carlos que buscó cambiar los anquilosados planes de estudio, lo que concluyó con la destitución del director arquitecto Antonio Rivas Mercado y el pintor Alfredo Ramos Martínez recién llegado de Europa ocupó la dirección de la Academia y planteó ante las demandas estudiantiles la fundación de las Escuelas al Aire Libre, la primera de ellas en Santa Anita, fundada por Alfredo Ramos Martínez, director de la Academia de San Carlos, con la idea de plantear una alternativa. Para los artistas jóvenes la experiencia representó una liberación de la rígida y estrecha enseñanza academicista. Participaron como maestros diversos artistas cuya formación provenía de la academia, si bien de carácter innovador como Fernando Leal, Gabriel Fernández Ledesma y Jean Charlot entre otros, quienes asumieron el espíritu de la espontaneidad que animaba esta propuesta pedagógica. Otro de los puntos medulares fue la aparición de sentimientos más legítimos y más íntimamente mexicanos. En momentos donde Jean Charlot difundía entre los artistas mexicanos su serie de grabados, y pronto se entusiasmaron con las posibilidades de la obra gráfica generando un ambiente que inició el rescate de la obra de José Guadalupe Posada; prolífico grabador de principios del siglo XX, quien difundió a través de las hojas volante y gacetas, imágenes del barrio, el mercado, anecdóticas, picarescas, las costumbres del pueblo, los personajes históricos, la crítica social, etc. La obra de Posada es una crónica de su tiempo y antecedente de ilustradores y artistas posteriores. J.G. Posada creó con las calaveras el concepto gráfico más reconocido de la cultura popular mexicana.

7.4 Con la pólvora y los pinceles

A pesar de su corta vida el movimiento ¡30-30!, integrado por pintores y maestros de artes plásticas, logró difundir el arte surgido después de la revolución mexicana; promovió la creación de un centro de educación para el arte y un museo de arte mexicano (preludio del Museo de Arte Moderno), así como la difusión de las escuelas al Aire Libre de las que habían sido miembros, particularmente en la de Chimalistac.

El grupo de pintores ¡30-30! surgió en el año 1928, (con una dirección colectiva integrada por Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Martí Casanova y Rafael Vera). Año de inestabilidad política en México por el asesinato del presidente electo Álvaro Obregón. El grupo treintatreintista publicó un manifiesto en su revista ¡30-30!, en el cual se pronuncian contra los académicos por anacrónicos, los oportunistas (los salteadores de puestos públicos...y contra toda clase de sabandijas); en resumen por promover un cambio radical en la enseñanza artística y por integrar al artista al proceso productivo del país.

Plantearon entre otras cosas la necesidad de recuperar lo que consideraban realmente popular, y fuente de inspiración; como la cultura de las carpas, el circo y el teatro popular, por su carácter lúdico y directo. Movimiento que buscó dar continuidad al sentido renovador y combativo de los muralistas.

7.5 Arte como arma de lucha

Posteriormente la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios LEAR, fundada en marzo de 1934 cuando se formaban en Estados Unidos y Europa frentes populares contra el fascismo y su vertiginoso y amenazante avance militar. La LEAR publicó el órgano de difusión Frente a Frente, a través del cual mantuvo una postura de crítica con el gobierno a quien identificaba con expresiones del fascismo, en un periodo en el que la burguesía local capitalizó el periodo revolucionario, y sustituyó a la oligarquía porfiriana. La LEAR se autodefinió como “organización de lucha intelectual proletaria”, mantuvo el espíritu de organización cultural ante el avance del fascismo, hecho mano de todos los recursos posibles incluso el político, y aunque en un principio fue un grupo reducido, con la llegada de Lázaro Cárdenas y la implementación de profundas reformas democratizadoras, como la nacionalización de la industria petrolera, la creación del IPN, se postuló la educación socialista como proyecto del gobierno, se impulsa un amplio frente de masas; la LEAR por su parte, logró aglutinar a muy diversos intelectuales, escritores, artistas y pedagogos de diferentes disciplinas y tendencias; que en general asumieron un papel comprometido, y se manifestaron por participar en la transformación del país.

Durante los cuatro años que duro la LEAR, concretó un intenso trabajo de agitación y propaganda. Sus actividades fueron muy variadas organizó mesas redondas, conferencias, exposiciones, recuperó la propuesta del arte público y monumental, pero lo llevó a escuelas, mercados y sindicatos a partir de la realización de murales, telones y mantas gráficas, entre otras actividades.

En 1937 la LEAR entra a un periodo de crisis interna, se disuelve y la sección de artes plásticas - que fue la más activa - por iniciativa de Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Luis Arenal y Alfredo Zalce decidieron crear un nuevo centro de producción plástica y fundar el Taller de Gráfica Popular TGP sumándose a la lucha en contra de la guerra y del fascismo. El TGP aglutinó a distintos artistas visuales en la búsqueda de un *arte* nacionalista, de alta calidad y de desarrollo de las diferentes técnicas del grabado como eje de la producción de imágenes, buscó superar las contradicciones de los muralistas en su propósito de acercarse de manera más directa al pueblo. «...Por otro lado los miembros del taller advirtieron en el grabado la posibilidad de llevar al pueblo, en forma multirreproducible, el mensaje que antes sólo el mural —por su exhibición en un lugar público— podía proporcionar en forma masiva. Así el grabado se volvió, por su espíritu, una versión del mural más activo...». ³⁰ Dotados de un gran espíritu combativo el taller respondió a las causas populares siempre con un portafolio de grabados. Sus imágenes inspiradas en el prolífico grabador José Guadalupe Posada no se limitaron a la creación individual sino que trasciende en la voluntad colectiva y la eficacia comunicativa. La gráfica del taller es muestra de que la obra puede alcanzar un alto nivel estético, al mismo tiempo de defender una idea y servir a una causa.

Este periodo esta marcado por un fuerte impulso a la consolidación del estado a partir de los postulados de la constitución de 1917. Siendo presidente Lázaro Cárdenas del Río se dio un gran impulso a la repartición de tierras, al desarrollo de la incipiente industria, se iniciaron procesos de recuperación de la soberanía con la nacionalización de la energía petrolera y se dio a la educación una inclinación socialista, y apoyo a las centrales obreras.

El TGP por medio de sus hojas volantes, sus grabados de pequeño y gran formato, carteles, mantas para marchas, murales y las campañas de alfabetización, lograron no sólo criticar y crear

³⁰ véase Rodríguez, Antonio. Contribución del TGP al arte mexicano en “60 años Taller de Gráfica Popular” Consejo Nacional para la Cultura y las Artes e Instituto Nacional de Bellas Artes., México, D.F. 1997.

conciencia, sino contribuir en la transformación de la desigualdad, tanto en la educación como en las posibilidades de comunicación de los trabajadores.

En cuanto a la producción mural de este periodo tuvo un incremento considerable, y se destaca una variante ya que muchos murales fueron realizadas en lugares muy modestos, como escuelas públicas en las ciudades y el campo, en los mercados, locales de organizaciones sindicales y campesinas, destacando entre estas, la del mercado Abelardo Rodríguez, En los Talleres Gráficos de la Nación y el Sindicato Mexicano de Electricistas, por ejemplo.

7.6 El arte del Exilio

La participación de artistas extranjeros en las experiencias mexicanas es una constante, baste mencionar la participación del artista francés Jean Charlot, en la primera etapa del muralismo o la presencia de Pablo O'Higgins, a la que se sumarían múltiples artistas provenientes de la Península Ibérica así como de otros países de Europa.

Entre 1936 y 39 tuvo lugar en Europa la Guerra Civil Española, movimiento que se consumó con la victoria del Frente Nacional encabezada por Francisco Franco. Contando con la ayuda Germana e Italiana el jefe de las fuerzas armadas y presidente vitalicio anuncia el 1 de abril de 1939 la llegada de la Paz, empero lo que iniciaba era un dura etapa de posguerra. La resistencia formada por quienes se identificaron con los principios y valores de la República española llevó a muchos de los mejores hombres y mujeres a dejar sus vidas intempestivamente y emigrar. A partir del 39 el éxodo que siguieron del otro lado del océano Atlántico se concreta con el apoyo explícito de México a su causa. Con la presencia de esta generación de *transterrados* llegaron quienes se incorporaron poco a poco a múltiples actividades destacándose la presencia en el medio cultural, que se vio fortalecida enormemente en el desarrollo del arte mexicano, así como del diseño y producción editorial entre otras disciplinas.

La Segunda Guerra Mundial llevó a múltiples artistas a emigrar a otras tierras. México se enriquecería con la llegada —a demás de los españoles— de artistas europeos como Remedios Varo, Leonora Carrington, Kati y José Horna, Miguel Prieto, Vicente Rojo, Vlady, Mariana

Yampolsky, entre muchos otros quienes se arraigaron y aportaron con su trabajo propuestas que complementaron el panorama cultural del país.

7.7 La privatización del arte

Con el término del periodo gobernado por Cárdenas se pone fin a las reformas radicales, y se inicia un proceso marcado por el desarrollo de una burguesía industrial y burocrática con base en políticas que se distancian de la clase trabajadora. Entre 1940 y 1950 durante y después de la Segunda Guerra Mundial, la escasez de bienes de importación hizo que el gobierno mexicano implementara una economía basada en la sustitución de importaciones y dio paso a una industrialización diversificada, y una política de apoyo a la inversión extranjera.

Con el argumento de la guerra el presidente Ávila Camacho inició un proceso que desmontó el proyecto social cardenista a partir de una política educativa que suprimió los libros de texto, la educación socialista, y buscó la cooptación y desaparición de toda agitación política. Es además el tiempo en el cual se desarrolla la política corporativista de la organización gremial insertada y controlada por el partido oficial. Tal política impactó al arte público, en relación con el patrocinio y la presión que se ejerce en contra de los murales, por ejemplo los de José Clemente Orozco en la Suprema Corte de Justicia de la Nación, por su crítica irónica a cerca de la impartición de la Justicia. Durante este periodo la burguesía en ascenso empieza a patrocinar murales en cines, bancos, empresas, fábricas, bares y residencias particulares, incidiendo en el carácter decorativo de las obras. Hubo un incremento notable de los encargos privados.³¹

En 1934 se fundó la primera galería de arte privado, bajo la firma de Inés Amor, quien se convertiría en figura clave de las políticas artísticas con cierta capacidad para decidir e influir en la movilidad artística, y por la crítica excesiva en contra del muralismo.

En 1945 Siqueiros publicó su libro "No hay más ruta que la nuestra", en el cual recapituló y reflexionó críticamente en torno a la experiencia del muralismo, pero el libro sería la excusa para gestar el centro de una batalla que, durante las siguientes dos décadas marcaría los nuevos rumbos del arte en México.

Ese mismo año José L. Gutiérrez, funda en el Politécnico Nacional el “Taller de experimentación de la pintura mural”, en busca de técnicas alternativas para la pintura en exteriores. Alentado por las experimentaciones de Siqueiros quien desde 1936 en el Taller Experimental en Nueva York obtuvo nuevos materiales químicos a partir de distintos laboratorios norteamericanos desarrollando recursos plásticos desconocidos aún por los pintores. De los experimentos en el Poli José L. Gutiérrez inventó y patentó la primera pintura acrílica base agua llamada *Politec* como reconocimiento al recinto en que hizo posible el descubrimiento, que tiempo después se emplearía y produciría en los principales países industrializados del mundo como alternativa a los materiales tradicionales.³²

Iniciaba un proceso en el que a falta de un mercado de arte interno, el estado fue el gran promotor de la obra artística, al mismo tiempo a través de las instituciones oficiales se impulsó la exhibición de obras de los artistas afines al estado, aunque hubo varias exposiciones que se realizaron esporádicamente en espacios alternos no especializados para exposiciones de arte. En 1949 se fundó el Salón de la Plástica Mexicana como un apoyo institucional, para la distribución no lucrativa de la obra de artistas cercanos a la tendencia realista ya que el proyecto alemanista de fomento al mercado interno incluía también al arte.

Durante el siguiente gobierno del presidente Adolfo López Mateos entre 1958 y 1964 quiso darse a conocer por el apoyo a las artes, e impulsó exposiciones nacionales y extranjeras de diversas tendencias, y orientado a la promoción del mercado para los jóvenes artistas. Igualmente se puso énfasis en la ampliación de la infraestructura museística principalmente con la construcción de los museos de Arte Moderno y de Antropología.

7.8 La confrontación

Diversas causas influyeron en la suplantación del arte público por la obra de caballete. El viraje en la política del Estado mexicano avanzaba hacia la modernización capitalista, había sentado las bases para un crecimiento económico sostenido, por lo que podía prescindir del nacionalismo y la crítica social del muralismo. La pintura de caballete se fue convirtiendo en un buen negocio, y

³¹ véase en Orlando S Suárez, *Inventario del muralismo mexicano*, México, UNAM, 1972, p 383

espacios de difusión de jóvenes artistas entre ellas las galerías *Prisse*, fundada en 1952 por Vlady, Gironella y Climent, después la galería *Proteo* en 1954, y posteriormente en 1956 las galerías *Antonio Souza* y *Juan Martín* especializadas en las tendencias de vanguardia contemporáneas mexicanas e internacionales. 1960, 22 galerías habían inaugurado exposiciones en la ciudad de México En 1964 más de cuarenta galerías ofrecían al público un promedio de seis inauguraciones semanales y en los años setenta contaba ya con ochenta galerías.³³

En este momento se da la confrontación de dos proyectos que se dirimen en un escenario distinto del que habían conocido los artistas del muralismo a principio del siglo XX -de consentimiento al nacionalismo- frente a otro de relativo éxito en el crecimiento y modernización de la economía mexicana, como resultado de este desarrollismo creciente surge un importante sector medio y la vida política del país daba la apariencia de paz y tranquilidad. Entonces se ejerció una feroz crítica a la pintura mexicana,

En el ámbito artístico emanan distintos jóvenes que, buscaron un arte más contemporáneo llevando a algunos a estudiar en el extranjero, y de algún modo resistían a los cánones estéticos y al contenido político de la Escuela Mexicana de Pintura, cuestión que maduró a través de la consolidación de un mercado de arte interno, que implicó entre otras cosas, un cambio de enfoque en la perspectiva artísticas del estado, desde donde se apoyó el crecimiento de las galerías privadas, lo que determinó una política cultural de apertura al arte de moda, hacia el mercado internacional o sea un proceso de privatización de la cultura. La nueva expresión se significa en la generación de artistas jóvenes con propuestas alejadas del nacionalismo de las primeras décadas, y penetrados de un espíritu supranacional. Estos jóvenes no se aglutinaron en torno a un estilo o tendencia en particular, con una serie de propuestas muy distintas entre sí, hicieron obras plásticas cercanas a las corrientes abstraccionistas líricos y geometristas, figurativas de tipo expresionista, y surrealistas alejadas la mayoría de todo compromiso social; coincidían en la necesidad de buscar espacios afines a sus proposiciones artísticas y la difusión de éstas. Compartían además del individualismo el deseo de cambiar las políticas artísticas del estado mexicano, así que enfocaron sus baterías contra el muralismo, el título del texto de Siqueiros *No hay mas ruta que la nuestra* se convirtió en el pretexto de sus embates, cada uno a

³² A cerca de esta investigación y los resultados prácticos puede consultarse en el libro de Gutiérrez, José. *Del Fresco a los Materiales Plásticos*. Editorial Domes, S.A. y el Instituto Politécnico Nacional. Méx., DF. 1986

su modo acometió con virulencia, aunque sería el texto de José Luis Cuevas titulado *La cortina de nopal*³⁴, texto en el que narra la experiencia de *Juan*, un personaje al que Cuevas tipifica con ironía como el símil de los seguidores del muralismo, si bien no es un manifiesto sino una parodia, el incipiente texto se convertiría en el emblema de -quienes se les conocería posteriormente como- el grupo de la llamada *Ruptura*.³⁵ Aquí se eludió el contenido e interpretó exclusivamente el título del texto de Siqueiros como pedantería y consigna de la ruta única por lo que se tergiversó su sentido y se leyó como jactancioso y pretencioso, "asumirse como los salvadores de la patria y redentores de todos los males", además el intento por imponer un dogma estilístico y, fue la justificación para lanzar toda clase de ataques en contra no sólo suya sino de la Escuela Mexicana de Pintura en general, por sus afanes realistas. Cuevas expuso en un formato de espectacular comercial lo que nombró el mural efímero y se destacó mucho esta pieza al igual que el conjunto de su obra pues se le perfiló como la cabeza del movimiento.

En este mismo momento la política cultural de Estados Unidos de América E.U.A incursionó indirectamente en el país, al impulsar un sinnúmero de iniciativas hacia América Latina, desde donde se fue buscando presentar el arte abstracto de éste país como una promesa de futuro y el mercado del arte fue solapadamente fortalecido hacia el interior de los E.U.A., igualmente los concursos y bienales hacia América Latina, son instrumentados como parte de esta campaña de ofensiva artística, en el marco de la *guerra fría*, con rasgos intervencionistas hacia el arte de los países Latinoamericanos. Como señala Shifra Goldman: Durante dos décadas vulnerables, 1950-1970, sugirió una serie de hechos que influirían a los artistas Latinoamericanos que en respuesta a los importantes premios y al prestigio de los concursos internacionales cambiarían su estilo y contenidos. Dicho factor aunque resulta externo a la obra y a su productor, son un componente importante del circuito del arte y debe tomarse en cuenta, ya que es un segmento constitutivo del sistema de producción complejo del arte.³⁶

³³ véase en Shifra M. Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, 1989 Instituto Politécnico

³⁴ artículo publicado por primera vez en el suplemento del diario *Novedades* "México en la cultura" en 1956 se popularizó tanto que más tarde se consideró como manifiesto en contra de la llamada Escuela mexicana de pintura.

³⁵ Término que empleo Luis Cardoza y Aragón para designar a la generación de la Joven Pintura en un ensayo publicado por Editorial Era en 1961. citado por Teresa del Conde en *Homenaje a Enrique Echeverría, 1923-1972*. editado por la Galería Metropolitana, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992

³⁶ Esta controvertida tesis sostenida por la investigadora norteamericana, Shifra Goldman a suscitado múltiples comentarios algunos de los cuales buscan desacreditarlo, pero para contribuir a la reflexión véase también el comentario del crítico inglés John Berger acerca de la política cultural de norteamérica en ese momento: "...En 1948

El movimiento no constituye una tendencia, y es en cierto modo muy diverso, incluso para algunos implicó una continuidad aunque renovada de la escuela mexicana de pintura y, no se autodefinió como *Ruptura* sino hasta 1988 en que para efecto de la exposición del mismo nombre en el museo Carrillo Gil se acuñó dicha etiqueta. Esta etapa de colisión resulta compleja y tiene múltiples aristas, mucho se ha escrito para justificar la irrupción de *la ruptura* en el medio exclusivamente artístico, como un sistema aislado, al pasar por alto las múltiples implicaciones del sistema artístico, más habrá que entender los contextos e ir más allá de ciertos casos aislados, leer el significado que para cada uno de los actores tuvo nos puede acercar a desentrañar los posturas en juego.

Cierto es que ante la magnificación del muralismo creció una especie de agotamiento formal producido por la proliferación de murales comerciales, los cuales se hacían por encargo y hechura de algunos seguidores ¿? quienes *fieles* se adaptaban a un estilo oficial, y carente de rigor técnico, cuyas imágenes duplicaban las fórmulas de los tres grandes y vacío de toda crítica apartándose entonces del propósito inicial.

La nueva generación de artistas fue creciendo de forma aislada, animados por la experiencia de Rufino Tamayo, quien desde los años veinte viajó a los Estados Unidos en donde se puso en contacto con las corrientes de vanguardia por lo que a su manera propuso un nacionalismo enriquecido por planteamientos de las vanguardias sin contenido crítico, ni compromiso social, aunque un excelente pintor y gran colorista que supo a su manera descubrir rasgos de la iconografía prehispánica de gran reconocimiento en el ámbito mundial. Así Tamayo se convertirá para muchos detractores del muralismo en una figura emblemática de una vía alterna. A partir de exhortos hechos también por quienes habían podido viajar a EUA y Europa, como Juan Soriano, Lilia Carrillo y Manuel Felguérez en donde se influyeron por tendencias como el informalismo francés, así como por la escuela neoyorquina. Esta generación pronto buscó

los Estados Unidos necesitaban cierto prestigio cultural internacional para equilibrar su poderío militar y político: necesitaban una respuesta sofisticada al slogan *Yankee go Home!* Por eso durante los años `50 y `60 la CIA respaldó solapadamente un sinnúmero de iniciativas con el objeto de presentar ante el mundo el nuevo arte norteamericano como una promesa de futuro. Las obras (exceptuando a de Kooning) eran abstractas y entonces podían prestarse a interpretaciones diversas..." en Berger, John. *Cada vez que decimos adiós*. New York, 1991, edición en español, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, Argentina de 1997 pp. 138 y 139. El hecho no es un invento de antipatía a E.U.A., ni el que algunos no se percaten del problema y los contextos, tampoco lo convierte en mera paranoia.

ampliar los límites del nacionalismo, ya que vio en el muralismo, un monopolio, al que quiso trascender, a cambio propuso un arte más cercano a las corrientes modernas internacionales.

Un arte que en el mejor de los casos buscaba la adaptación a las circunstancias del presente. No significó una ruptura sino una renovación estilística. Otras de las propuestas se colgaron simplemente de un criticismo exacerbado hacia el muralismo y el empeño en buscar formas nuevas en el arte. Un ejemplo resulta la implementación de una política cultural que trató de aniquilar la resistencia del arte del realismo social y crítico. Llevando a cabo exposiciones, y concursos para imponer modas creando solvencias a los estilos abstraccionistas e informalistas, como el Salón Esso en el cual se marginó a las obras de contenido crítico. Por su tradición México ha sido uno de los países más francos en su oposición al imperialismo y al neocolonialismo, por lo cual no resultó sorprendente que el salón Esso de México en 1965 estuviera rodeado por una controversia tanto política como artística³⁷. Convocada por la OEA y la compañía transnacional ESSO, la segunda muestra del salón fue objeto de cruentas manifestaciones de inconformidad, además de repudiar la forma de premiación toda vez que se otorgó el primer premio al pintor abstracto Fernando García Ponce cuyo hermano formaba parte del jurado, los otros premiados fueron Lilia Carrillo y Guillermo Cataño jr.

De los artistas de la llamada ruptura se hacían propuestas muchas veces —totalmente— diferentes entre sí, pero conformes en un punto, su menosprecio por el muralismo.

Este choque de trenes continuaría y tendría su máxima expresión en la muestra organizada en el palacio de las Bellas Artes denominado *Confrontación 66*, el cual desde su realización estuvo plagado de desacuerdos y fuerte debate. La exposición definió desde un principio que no se otorgarían premios, quizás para evitar las críticas del salón ESSO. La selección se planeó como un intento por mostrar las distintas corrientes de la pintura mexicana, además de realizar un balance y destacar a los artistas más significativos. Y se procedió a partir de una lista de invitados en donde quedó claro que el INBA dejó a un lado el realismo social y se abrió a los nuevos lenguajes. Lo que significó un reconocimiento y triunfo en el medio cultural.

Hubo entonces de parte de los rupturistas y sus contemporáneos experimentaciones incluso en los formatos murales a partir de esquemas abstractos y nuevos materiales, destacando quizás entre muchos de ellos, la obra de Arnold Belkin (del grupo Nueva Presencia) para quien

continuidad y ruptura fue parte indispensable en el debate del compromiso del quehacer plástico crítico.

La consolidación del arte abstracto en el país era una realidad como se constataría en la muestra Tendencias del Arte Abstracto en México en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM a fines de 1967 e inicios de 1968.

7.9 La Gráfica del 68

En 1968, se celebraron en México los juegos olímpicos y fue el escenario que buscó mostrar al mundo, un México moderno a través del diseño gráfico contemporáneo, que propuso la combinación de elementos del arte de moda, las tendencias del diseño internacional con la tradición gráfica, y la cultura mexicana. Una gráfica que presentaba al mundo un México moderno y con tradición. El presidente del Comité Olímpico Organizador Pedro Ramírez Vázquez, conformó un grupo para el diseño del programa de identidad. Después de un exhaustivo estudio de la iconografía azteca y el arte popular se identificó el uso de líneas múltiples repetidas para formar modelos en combinación con los colores brillantes puros, como parte del código para conformar un diseño total. El efecto óptico resultante reunió además, la pretensión de hacer un diseño moderno por su estilo a tono con el *op art* que estaba de moda y el arte de tradición mexicana. Además de la señalética para identificar las rutas hacia las sedes deportivas se realizaron anuncios espectaculares en las azoteas de los edificios y vallas con los diseños de las diversas actividades creando una escenografía urbana sin precedentes en el país.

Como parte de las actividades olímpicas se realizó un programa cultural al que se nombró la olimpiada cultural en la que se incluyeron presentaciones y muestras de las distintas formas artísticas, además expresiones del folklore y la cultura popular mexicana.

El programa de artes plásticas organizó la Exposición Solar cuyos criterios de selección premiaron las tendencias geométricas, románticas y existencialistas quedando de manifiesto el nuevo rumbo del estilo oficial así como en la construcción de la Ruta de la Amistad, consistente en colocar un conjunto de esculturas monumentales de artistas contemporáneos representativos de diversos países, a lo largo del periférico sur. Las dieciocho esculturas de concreto fueron

³⁷Ibíd.

proyectadas para verse a distancia por un espectador en movimiento de ahí el diseño sintético de corte geométrico. Como una forma alterna a estas tendencias se organizó el Salón Independiente (68-70) con artistas ligados a la ruptura y otros que buscaron ejercer una crítica desde esta plataforma.

Integrantes del Salón Independiente pintaron un *mural efímero* en las láminas que cubrían la estatua mutilada del expresidente Miguel Alemán en Ciudad Universitaria.

Además el 68 —forma de llamar también al año de 1968— es un periodo en el que los jóvenes de distintos países a diferencia de los *rebeldes sin causa* de la década anterior encuentran motivos para su rebeldía, cuestionan el orden anquilosado de sus sociedades y proponen mayor libertad de distintos modos. Libertad de pensamiento, libertad de expresión, libertad sexual. En un proceso paulatino de ampliación de los espacios vitales.

Volante anónimo del movimiento estudiantil de 1968. Cd. De México



En México, el movimiento estudiantil, cuestionó el sistema educativo por su anquilosado academicismo y su falta de relación con la realidad. Además cuestionó, los límites impuestos a la libertad de expresión y asociación, luchó por la libertad de los presos políticos del país, la disolución del cuerpo de granaderos, deslinde de responsabilidades y el diálogo público. Demandas centrales, de carácter político. El movimiento estudiantil y popular del 68 cimbró las entrañas del país y es un parte aguas en la historia, trascendió el espíritu gremialista y generó un apoyo en torno suyo de diversos sectores como sindicatos, profesionistas, amas de casa entre otros. Este movimiento por las libertades democráticas, produjo la gráfica alternativa para evitar que la censura de la prensa lo estrangulara reunió tanto a los estudiantes, como a diversos trabajadores del arte, quienes contribuyeron con su trabajo de propaganda a significar

gráficamente al movimiento. Para esta serie se conjugó de manera creativa el legado del TGP junto con el moderno diseño oficial de la olimpiada. Aquí se destacó el carácter espontáneo, autogestivo y diverso de las brigadas de lucha en los distintos planteles educativos.

El movimiento estudiantil popular fue así: una apuesta a la imaginación. Si bien la información dominante difundida a través de los medios masivos y la censura al movimiento tenían ya, un gran alcance.

Volante anónimo del movimiento estudiantil de 1968.



La gráfica del 68 fue inventando y recreando símbolos de la imaginería popular, en el que los grabados costumbristas de los años cincuenta dieron paso a las demandas de los estudiantes, aparecieron puños, banderas, los rostros de los líderes populares y sus anhelos libertarios toman nuevamente la calle, la imagen es denuncia, una cadena amordaza el rostro de un joven, el presidente proyecta una sombra macabra de un gorila, las V de la victoria y el rostro del Che son signos del cambio esperado y de la cultura sesentaiochera, los signos de la olimpiada moderna, se resemantizan para denunciar la barbarie y represión del estado mexicano, la paloma de la paz teñida de rojo, los iconos de cada deporte son los modos dominantes en que se somete a los estudiantes o los aros de los juegos deportivos como ruedas de los tanques del ejército mexicano. El 68 originó una reflexión a cerca de la situación por la que atravesaba el país y las condiciones de injusticia, carencias y hechos de violencia como el de la noche del 2 de octubre reforzaron la conciencia social, y al mismo tiempo revelaron el rostro represivo del estado mexicano, lo cual potenció una inclinación por la lucha y la solidaridad en distintos frentes.

A pesar de que el presidente en turno Gustavo Díaz Ordaz declaró ser el responsable de los sucesos de Tlatelolco, el ocultamiento grotesco de las evidencias, la tergiversación de los hechos en los medios de información, la persecución y encarcelamiento de los activistas y profesores

afines a la causa estudiantil y los distintos pliegues de la secuela dejó ver que el dos de octubre fue no el fin, sino el rasgo de una política de estado que se practicaría sistemáticamente por un largo periodo; represión selectiva y creciente como norma, desde los húmedos sótanos del poder, el ocultamiento de las pruebas; aún hoy, que supuestamente existe un tránsito a la democracia plena y, luego de cumplirse los plazos para abrir este *expediente* dejan ver que Tlatelolco es un crimen de estado.³⁸ El esclarecimiento de los hechos y el castigo a los culpables del dos de octubre y la llamada “guerra sucia” —de los siguiente años— son una herida abierta y una tarea pendiente para la sociedad mexicana.



Mural efímero de varios artistas del salón independiente en Ciudad Universitaria, México, D.F. 1968

³⁸ Acerca de la historia del movimiento estudiantil de 68, hay un testimonio colectivo formado por la basta obra periodística y literaria, destacando entre otros *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska; *Los días y los años*, de Luis González de Alba, y *Días de guardar*, de Carlos Monsiváis, y el documental *El grito* de Leobardo López con textos de Oriana Fallaci. Tendríamos que señalar la importancia de los libros de Julio Sherer García y Carlos Monsiváis Parte de guerra I y II. Los rostros del 68, puesto que se dan a conocer comunicados inéditos de algunos líderes estudiantiles e importantes documentos de funcionarios de la Defensa Nacional en el periodo de Díaz Ordaz, revelan entre otras cosas en donde están los vacíos y a quienes ha beneficiado el ocultamiento oficial.

El movimiento popular de los años setenta asimila la experiencia del 68. Sabe de la incapacidad del estado mexicano para resolver los problemas políticos; cuya estructura política no podía dar más y que sus tácticas de manipulación, a través de la cooptación o falsas negociaciones la sucesión presidencial va sofisticando los mecanismos de la violencia.

Como parte del lenguaje recuperado se encuentra la caricatura política de fuerte tradición en nuestro país que permitía ejercer la denuncia y la crítica a partir de emplear otros códigos de la iconografía popular de gran contundencia gráfica destacando la obra de Riuz y Naranjo entre otros por su elocuencia gráfica y su crítica mordaz hacia el poder.

La atmósfera cultural que originó el 68 sería al mismo tiempo el motor de múltiples propuestas en el ámbito artístico tanto en lo individual como en lo colectivo. Formas alternas y la búsqueda de propuestas nuevas llevarán a la siguiente década a la conformación de un movimiento en donde lo colectivo se volvió mucho más que una consigna.

7.10 Los Grupos

En 1970 Luis Echeverría llegó a la presidencia de México e inició una serie de políticas encaminadas a hacer una cortina de humo a los hechos represivos, en el intento de reconciliación de la sociedad civil dividida a raíz de los sucesos de 1968 y de forma particular borrar su participación en el pasado régimen como secretario de gobernación. Para lo cual formuló una serie de iniciativas de inspiración populista que buscaba el apoyo de los sectores mayoritarios, sin conseguirlo.

A lo largo de la década de los sesenta La economía escalaría la peor crisis del país en esos tiempos, poniendo fin al periodo llamado del *desarrollismo* mexicano, mito que luego del final del sexenio de Luis Echeverría provocaría la devaluación del peso y un periodo de desestabilización política que llevó al país a un clima de incertidumbre financiera y a un clima en el que se amenazaba con un golpe de estado. Pese a las políticas populistas implementadas por el gobierno así como a la llamada apertura democrática el estado reforzaría su política de agresión nuevamente. Como lo confirmó el 10 de junio del 70 en la protesta estudiantil que tenía lugar por

primera vez luego del 68; éste hecho no fue la excepción sino la confirmación de un modo incomodo pero eficaz para el gobierno en el intento de mantener los privilegios del sistema inamovibles. La represión siguió siendo el signo de la *dictadura del partido de estado*; además la represión del régimen provocó una crisis política y moral que detonaría el crecimiento de la guerrilla urbana. A finales del decenio, sólo hubo un candidato a las elecciones presidenciales así radicalizado el terreno de la lucha, mostró el magro resultado de la apertura democrática

Con la escalada inesperada de los precios internacionales del petróleo y detenidas las política paliativa de apoyo populista, se vivieron tiempos de efímera bonanza petrolera que resultaría un espejismo a partir del cual devino el dispendio Lopezportillista, entre los escándalos la inmoralidad y desvergüenza, el nepotismo y la corrupción vergonzosa, la represión no desapareció sólo se hizo con mayor discrecionalidad y de forma selectiva pero sostenida, la crisis se volvió recurrente. La corrupción llegó a grados insospechados, el crack de un sistema que apostó a la dolarización de la economía, y la estrepitosa, pero consentida fuga de capitales; la torpeza en el manejo de las finanzas públicas, así como la improvisada nacionalización de la banca, y más adelante el galopante endeudamiento con la banca internacional para improvisar una política de salvamento que a la larga llevaría al país a una situación de mayor vulnerabilidad ante el capital transnacional.

En otro ámbito a mediados de los años setenta emergió otra generación de artistas con propuestas renovadas de su practica. El hecho más trascendente en las artes plásticas resulta sin duda el llamado fenómeno de *los grupos* de artistas, en el que confluyen artistas experimentados y jóvenes de generaciones recientes, de propuestas plásticas innovadoras, con propuestas muy distintas y variadas, desarrollan conceptos teóricos y prácticos que vienen a dar un nuevo aire a la plástica; su preocupación por reformular las tradiciones plásticas del país y renovar el lenguaje y el uso de recursos técnicos, tanto como en la forma de circular y concebir lo artístico planteó como parte de sus experimentaciones el desafío de encarar el vinculo del arte con lo político. Esta generación de los *Grupos* actualizó y revitalizó las propuestas colectivas del pasado y produjo experiencias ricas y variadas como los murales comunitarios y la cultura del barrio de Tepito Arte Acá; los comunicados gráficos del grupo Mira que venía trabajando desde el 68 en San Carlos; los talleres, textos y propuestas plásticas del Taller de Arte e Ideología TAI; el trabajo mural y cartelístico del grupo El Colectivo, el cual derivó del Taller de Comunicación

Crítica TACO de la Perra Brava con un trabajo editorial vinculado al (sindicato de trabajadores de la UNAM) STUNAM; las instalaciones y experimentaciones tridimensionales del grupo Proceso Pentágono y el Taller de Investigación Plástica y su trabajo muralístico, de *happenings* e instalaciones en el medio rural; el arte público y las experimentaciones plásticas del grupo Suma; la producción de mantas y carteles que se presentan en mítines, actos culturales y marchas elaborados por el grupo Germinal quien dio al trabajo plástico un carácter de militancia activa, entre otros de los grupos.

Todos ellos fueron madurando la propuesta del trabajo colectivo y su preocupación por llegar a públicos más amplios, buscaron formas no ortodoxas en sus propuestas. Lo que culminó en 1978 con la formación del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura integrado por catorce organizaciones culturales.

El reconocimiento de cuatro grupos mexicanos Proceso Pentágono, Suma, Tetraedro y el Taller de Arte e Ideología, por su participación en la Bienal de París de 1977 mostró un ejemplo de arte crítico, fresco y propositivo cuya experiencia constituyó la plataforma para la organización frentista. A partir de objetivos comunes por los grupos Proceso Pentágono y el Taller de Arte e Ideología convocaron al primer encuentro de trabajadores de la cultura en enero de 1978. A partir de l encuentro y de definir la declaración de principios firmaron la declaratoria que fundó los trabajos iniciales: Centro Regional de Ejercicios Culturales, Cooperativa Chucho El Roto, Cuadernos Filosóficos, El Colectivo, El Taco de la Perra Brava, Grupo Caligrama, Grupo Germinal, Grupo Mira, Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma, Sabe Usted Leer, Taller de Arte e Ideología, Taller de Cine Octubre, y el Taller de Investigación Plástica.³⁹

Las búsquedas de ese momento replantearon, entre otras cosas, una relación distinta con públicos diversos, a quienes se pretendió involucrar como parte de la producción de la obras, en ciertos casos la experimentación implico las técnicas y los materiales, tanto como nuevos escenarios: las plazas y las calles. De las distintas muestras y propuestas colectivas se destaca *América en la mira* en 1978 y *Arte y luchas populares en América Latina* en 1979. De los logros más significativos de está generación por sus intentos de organización amplia, es la vinculación real con los movimientos en lucha de México y el mundo, Tarea nada fácil, hubo quienes lo

lograron y quienes no, como indica Arnulfo Aquino del grupo Mira. El cual produjo gráficos de lo mejor del frente en cuanto a la calidad de su producción gráfica, señala sin embargo autocriticamente: «...Mira intentó ligarse a las organizaciones de trabajadores en sus luchas cotidianas, pero fracasó: los movimientos solicitaban mantas, volantes y carteles. Mira ofreció un arte gráfico en el cual se reflejaran los trabajadores. El esfuerzo para llegar a un público ajeno a las manifestaciones artísticas fue excesivo y Mira no estaba capacitado...»⁴⁰

Durante este periodo se generaron cambios en la práctica del *arte*. En la manera de producirlo y de mostrarlo, y sobre todo en su función social. Los artistas plásticos de este periodo criticaron el sistema de producción, distribución y consumo del arte y, propusieron alternativas distintas. No todos los grupos se plantearon la misma proyección política ni los mismos métodos empero la diversidad de propuestas y el entusiasmo de ese conjunto de grupos paradójicamente destacó por su empeño en donde se expresaron las posibilidades creativas de un arte comprometido con mayor vitalidad y elocuencia estética.

³⁹ En Alberto Híjar Serrano, *FRENTES, COALICIONES Y TALLERES*. Grupos Visuales en México en el siglo XX. México, Centro Nacional para la Cultura y as Artes, 2007. Estudio crítico y detallado acerca de los grupos artísticos en el siglo XX en México.

⁴⁰ Aquino, Arnulfo. *Arte y Violencia*. Memorias del Coloquio Internacional de Historia del Arte. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1995

7.11 El Grupo Germinal

El grupo Germinal se forma como una alternativa ante las limitaciones educativas en el ámbito del arte, así como por la falta de relación de los planes de estudio con la historia concreta y los movimientos sociales del país.⁴¹ Se funda en 1977 por estudiantes de la escuela de pintura y escultura La Esmeralda. Sus integrantes son Yolanda Hernández, Carlos Ocegüera, Silvia Ponce, Orlando Guzmán, Mauricio Gómez-Morín y Joaquín Conde.

El grupo consideró el trabajo colectivo como una forma de trascender el individualismo limitante en la producción capitalista. Realizan distintos talleres con niños en Escuinapa, Sinaloa, experiencia que sirvió para consolidarse como grupo. De esta preocupación por la educación artística con niños derivaron experiencias ricas y variadas. De su producción se desprende la edición de carteles, mantas y murales. No son ellos quienes pintan por primera vez una manta, es un esfuerzo continuo y variante desde finales de los años treinta en las demostraciones, utilizados por miembros de la LEAR, pero durante el movimiento estudiantil del 68 cuando las mantas se propone como un medio alternativo y posteriormente es Germinal -entre otros colectivos- quienes le dan un nuevo impulso y sentido, recuperándola sin prejuicio como soporte y medio de expresión plástica.

Mural colectivo en el taller infantil en Escuinapa, Sinaloa. Impartido por el Grupo Germinal



De sus actividades gráficas fueron más conocidos por su producción de mantas, así como su insistencia en buscar códigos gráficos para dirigirse al pueblo explotado, como queda manifiesto

⁴¹ Véase en el catálogo de la Exposición Arte Luchas populares en México, Museo Universitario de Ciencias y Artes, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, febrero, 1979, Págs. 14 a 17.

en su participación en Nicaragua durante el periodo de alfabetización en los talleres populares que formaron.

El grupo Germinal es el antecedente directo del taller de gráfica monumental.



Manta-monumental del Grupo Germinal-FMTC



Grupo Germinal. Mural para la Asociación de niños sandinistas-Frente Sandinista de Liberación Nacional Managua, Nicaragua



Mural para el aniversario de la
revolución nicaragüense
Grupo Germinal,
Plaza de la Revolución,
Managua, Nicaragua
1980

8. El Taller de Gráfica Monumental

El Taller de Gráfica Monumental (TGM) fundado en 1983, en la UAM, Xochimilco, fue conducido en su primera etapa por Mauricio Gómez-Morín y Carlos Ocegüera, ex integrantes del grupo Germinal, quienes vieron en el proyecto de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, un centro de trabajo en el cual rescataron las tradiciones muralistas y gráficas de México y otros pueblos, incorporaron así los logros de la gráfica popular, de la propaganda y la gráfica publicitaria a través de un tratamiento crítico, para la producción de gráfica, en grandes formatos.

La Gráfica monumental es una apuesta por recuperar lo mejor del *arte* y el *diseño*, no disolución de uno en otro, sino de su interrelación, no yuxtaposición, sino relación de forma integral, operándola de uno a otro, adecuándolos a las necesidades de comunicación gráfica. El taller se incorporó a la currícula de la Licenciatura en Diseño de la Comunicación Gráfica; la cual, con base en los principios de un proyecto modular -fundamento pedagógico de la UAM-X- plantea que: «...El aprendizaje derivado de una participación en la transformación de la realidad[...]lleva implícito el abordar simultáneamente la producción de conocimientos, la transmisión de los

mismos, así como la aplicación de éstos a una realidad concreta...»⁴². Con el modelo Xochimilco se buscó crear las condiciones que permitieran la producción de conocimientos y una acción integradora, además constituyó un proyecto innovador y plural.

La carrera de Diseño de la comunicación gráfica, asumió la tarea de formar un profesionista de la imagen, activo y crítico de su quehacer profesional amplio, vinculado a través del servicio a las necesidades de comunicación de diversos grupos y comunidades subalternos o marginados.

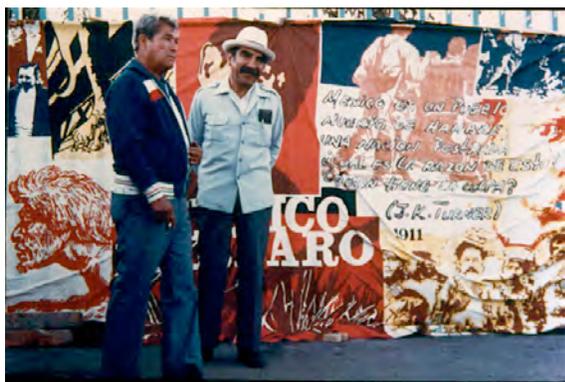
En este esfuerzo participaron los distintos talleres y maestros en diferentes niveles e intensidades. Enriqueciendo a la vez la currícula desde los distintos perfiles y especialidades de cada quien. Este trabajo fue posible como parte de los propósitos del proyecto de la UAM-Xochimilco con base en los lineamientos pedagógicos del sistema modular, modelo de enseñanza-aprendizaje de pensamiento crítico, abierto, de cara a la sociedad y al mundo profesional.



Cartel-monumental en copia
Heliográfica, colectivo del
Taller de Gráfica Monumental

⁴² léase el Documento Xochimilco, Anteproyecto para establecer la unidad sur de la UAM, México, 1980

Entre las múltiples cuestiones que se debatían⁴³ se formuló el concepto de diseño *alternativo*, entonces lo alternativo se concretó al definir un pensamiento crítico desde la realidad histórica de los países dependientes. Lo alternativo emerge así como alternativa a las necesidades teóricas, metodológicas y tecnológica, adecuadas a las características de nuestro país, alternativo en su producción, su distribución y su consumo y, en relación al diseño hegemónico del *centro*. El diseño alternativo buscó a partir de teorías, lenguajes, métodos y técnicas intervenir cada una de las fases de diseño y no sólo en su forma final. Dentro del concepto de lo alternativo se ubicó el diseño educativo y cultural, así como las distintas formas que se fundan desde la periferia, alternativo a las prácticas hegemónicas. En la perspectiva de lo alternativo, se originó una especie de laboratorio de producción en la apuesta de potenciar una práctica, de esfuerzos autónomos que impulsara formas integrales, dirigidos al servicio de intereses populares. Por este motivo se buscaba hacer más con menos, pues la mayoría de las veces se trabajó con recursos muy precarios.



Mantas del Taller de Gráfica Monumental, *Testimonio gráfico de a Revolución Mexicana*, UAM Xochimilco y, para el Comité Manos Fuera de Nicaragua

Los cursos de las carreras en la UAM-Xochimilco, están organizados y funcionan a partir de módulos con una duración trimestral; el primer trimestre inicia con un tronco común, en seguida dos en los que los alumnos se concentran por divisiones y campos disciplinares: Ciencias y Artes para el Diseño, Ciencias Sociales y Humanidades y Ciencias Biológicas y de la Salud. A partir del cuarto módulo inicia un segundo año, en el área básica, el tercero área intermedia y el último

⁴³ dentro de la carrera de Diseño de la Comunicación Gráfica y de la División de Ciencias y Artes para el Diseño en

de concentración en un área terminal. El taller de gráfica monumental se tomaba durante el área intermedia (VII, VIII o IX módulos) de los que se escogía sólo uno para cursar el taller, sin importar la seriación en esta área. Posteriormente se optaba por un área de entre tres, para concentrarse en un proyecto que tenía como plazo un año.

El Taller (TGM) funcionaba como una especie de laboratorio en el que se problematizaba, se investigaba y se producía gráfica para espacios abiertos y en grandes formatos; los proyectos se organizaban a partir de demandas concretas y de definir necesidades de comunicación gráfica, en las cuales «Considero que el acierto del TGM fue plantearse *aprender produciendo* para lo cual se establecieron vínculos de trabajo y colaboración tanto con organizaciones populares como con sectores sociales diversos urgidos de significantes.»⁴⁴ Así el taller, buscó darle la palabra a quien no la tiene -si bien, siempre la han tenido, pero no les hacen caso.

Manta del TGM para una organización de la Coordinadora Nacional Plan de Ayala



La idea de ver este espacio como *taller* fue clave, pues era a partir de esta noción, que se intentaba llevar las ideas a la acción; en él se coordinaban los proyectos, pero también, aquí tenía lugar la implementación de las piezas, desde su propuesta, programación y desarrollo. Como señala Mauricio Gómez-Morín: «Para nosotros las clases no eran lo único importante, por eso

la UAM-Xochimilco.

⁴⁴ Eduardo Juárez. "Taller de Gráfica Monumental". En Cristina Híjar. Siete grupos de artistas visuales de los setenta. México. UAM-Xochimilco, CONACULTA-INBA 2008. P.160

insisto en la palabra *taller*, porque no era sólo una materia o apoyo más, aunque si era obligatorio dentro del currículo de diseño gráfico.

El funcionamiento era como taller y nos importaba tener un área de trabajo que se convertía en un espacio educativo, pero fundamentalmente en un proceso de trabajo, con los estudiantes haciendo proyectos que tuvieran una función o que fueran reales, y lo hicimos en grupos, recuperando toda nuestra experiencia».⁴⁵



Mural colectivo *El campo y el campesino*. TGM en la Unidad de Producción Agropecuaria, Rancho Sta Elena, UAM-Xochimilco

La teoría y el diseño iban desde el planteamiento del problema, la estrategia, su marco conceptual, el conocimiento del medio y su evaluación final. La teoría se asumió de un modo práctico como parte fundamental y de acompañamiento hasta la realización de la pieza gráfica. Todos los trabajos se definían a partir de un proyecto, que tenía dos etapas una de investigación y capacitación, y otra, de realización y evaluación, así el proyecto orientaba desde el principio. Los trabajos de los colectivos estudiantiles se realizaban de modo que se discutía con los solicitantes de mantas y carteles seriados o murales, lo que se iba a realizar, así se les involucraba desde el proyecto hasta la ejecución. La parte formativa combinaba el conocimiento de los medios y técnicas en los formatos ampliados y los problemas de visualización a distancia, en esta etapa se manejaba la imagen y su significado a partir de un tratamiento sumamente especial. La aspiración la comunicación. El dibujo se orientaba a dinámicas para adquirir soltura, precisión de trazo,

⁴⁵ Entrevista a Mauricio Gómez,. Ibidem, p.55

potenciar la visualidad, habilidades visomotoras y para su adaptación a grandes formatos; en el taller de diseño, se generaban las metas de cada proyecto y se conceptualizaba a partir de definir necesidades de comunicación gráfica; además de llevar a cabo ejercicios técnicos para adaptar las imágenes a partir de la simplificación e ilustración a base de fotografías con ciertos tratamientos gráficos, como el alto contraste, juegos de líneas y barridos de color, texturas y uso de tramas, entre otros. Llegaron a implementarse talleres de apoyo regulares como grabado, producción de mantas, de estenciles, y carteles u otros más eventuales.

En la parte teórica se revisaban distintas teorías del arte así como un recorrido crítico por la historia gráfica y plástica del país y el mundo. El taller de diseño organizaba los proyectos y vinculaba la teoría y la práctica; en la parte de diseño se tenía que definir un proyecto conceptualmente y desarrollar un prototipo, y en esa misma parte llevar a cabo su producción y evaluar su resultado en un reporte. Los reportes elaborados por los colectivos estudiantiles eran muy claros y pertinentes en la necesidad de articular en un todo integral la propuesta del taller.

A pesar del rigor no obstante en ocasiones, la teoría se limitó al planteamiento preliminar y a la crónica genérica debido al carácter emergente de las demandas y a los tiempos estrechos de la operación modular por trimestres, además de la magnitud y urgencia de las demandas populares, impidió mayor profundidad teórica.



Manta para la cooperativa de mujeres mazahuas, colectivo del TGM.



Manta para la marcha del CEU, TGM, Cd de México 1990

El taller en sus mejores momentos desplegó una vasta producción de mantas y carteles murales, en torno de necesidades reales de movimientos subalternos. No todos los metros de manta

pintados eran ejecutados por los alumnos, sino por los maestros, quienes nunca se asumieron como genios o maestros eruditos, más bien facilitadores del proceso, cuyo trabajo orientaba y coordinaba los trabajos del Taller. Al mismo tiempo desde su llegada, los alumnos eran testigos de una producción constante, de trabajos de los maestros en los muros del taller. El taller tuvo por decirlo así, dos frentes, el que se ejercía desde la carrera, y uno donde los maestros se relacionaban de forma directa con las organizaciones. El despliegue en actos públicos de mantas llevaba a pensar que el taller era un grupo enorme constituido formalmente en esfuerzo permanente. Por supuesto que el proyecto del Taller le daba sentido a la producción, pero casi siempre los participantes del Taller eran transitorios; si bien algunos colectivos se mantenían. Igualmente participan en el taller diversas personas quienes sin estar integradas permanentemente al taller colaboran en el esfuerzo de éste, como Rini Templeton.

El trabajo del taller es producto de un esfuerzo colectivo. En el TGM se investigó, experimentó y produjo gráfica monumental para públicos como sindicatos, organizaciones de colonos, campesinos y jóvenes, entre otros. En el taller participan diversos maestros, aunque se distinguen de manera más permanente: Mauricio Gómez-M. Fundador, maestro y coordinador del Taller, además es editor e ilustrador de carteles mantas-murales coordinador del manual de Mantas, publicado en 1984 y de distintos folletos de diseño y propaganda, en el área teórica Esther Cimet, quien buscó la forma de explorar el aspecto teórico del muralismo desde la perspectiva del diseñador y publicó el número uno de los *Cuadernos del Taller de Gráfica Monumental* en 1986 y consistió en una antología de textos que contribuían a dar cuenta de ciertos momentos clave en la historia de la producción de imágenes de nuestro país.

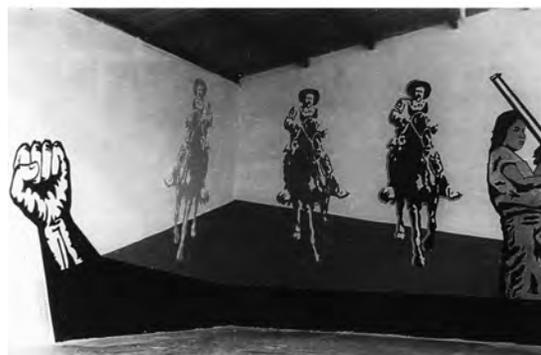


Manual de Mantas y Cuadernos del Taller de Gráfica Monumental, UAM-X Méx.

En 1985 inicia una segunda etapa del taller en el marco de la crisis económica y en un escenario de mucha efervescencia político social, en este año se incorpora al taller Eduardo Juárez, en el área de dibujo y diseño -quien participó antes en el colectivo *Taller Popular de Comunicación Gráfica TPCG*⁴⁶. Durante este periodo se intensifica la labor del taller hacia los barrios, dadas las múltiples demandas de los damnificados por el terremoto de 1985⁴⁷ y otros movimientos coyunturales, que conformaron una autentica insurgencia civil y luego fueron gérmenes de posteriores propuestas y agrupaciones.⁴⁸



Manta para la marcha del 2 de octubre del colectivo *Paomas Tikaz*. Tlatelolco, México D.F. 1984



Mural para el Frente de Defensa Popular de Chihuahua PIAR. Auditorio de la colonia Francisco Villa, Cd de Chihuahua la 1984

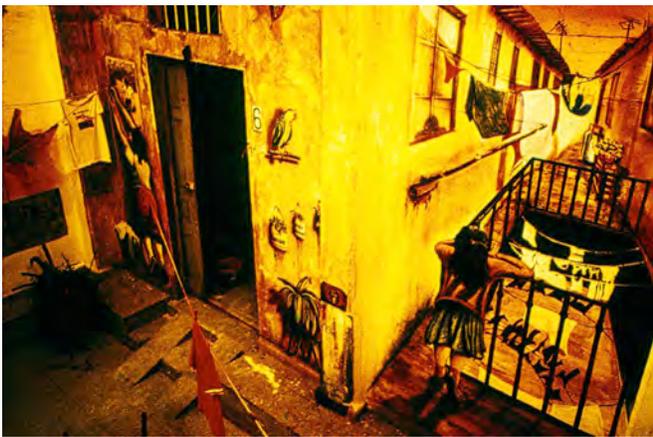
⁴⁶ Grupo originalmente llamado las *Palomas Tikas*, conformado por estudiantes de la ENAP, que luego de inclinarse por el trabajo de propaganda y participar en ámbitos externos a la universidad se transformo en el *PIAR Productores de imágenes de Acción Revolucionaria*, (siguiendo a N. Hadjinicolaou) a partir de un activismo gráfico y que luego evolucionaría y se concretó a *TPCG Taller de Comunicación Gráfica* no sólo desde la producción sino promoviendo talleres en comunidades marginadas.

⁴⁷ El sismo generó cerca de 30 000 víctimas y alrededor de 150 000 damnificados.

⁴⁸ véase en Cimet S. Esther Cuadernos del Taller de Gráfica Monumental. Universidad Autónoma metropolitana, Xochimilco, México, junio de 1986, p 3



Mantas, varias colectivos del TGM



TGM. Museografía y montaje para la Exposición de la Coordinadora Única de Damnificados, en la colonia Doctores,



El campo y el campesino. Mural del TGM. Vestíbulo del auditorio Francisco Javier Mina, de la UAM-Xochimilco, 1984



Mural del TGM. *La marcha del magisterio por la democracia*. Local del Sindicato Nacional de Maestros, Sección XXII, Ciudad de Oaxaca, 1989



Mural *Punta de maguey*, colectivo del TGM. En la Biblioteca Valentín Gómez Farias de la Delegación Tlalpan, 1989



La brocha gorda fue una modesta publicación presentada como boletín del Taller de Gráfica Monumental, el formato era elaborado en un tríptico vertical que al desplegarse formaba un boletín-mural, cuyo primer número apareció en julio de 1986, y cuya intención fue crear un espacio que colaborara en la reflexión, crítica y difusión de la gráfica, la cultura y la ideología proletaria. Sus cuatro primeros números aparecidos entre julio de 1986 y noviembre de 1987, se publicaron entre los maestros ⁴⁹ y alumnos del Taller, de la generación más prolífica en los tiempos del taller.

Para el número 5 la publicación buscó ampliarse y propició el contacto con otros productores de imágenes independientes pero afines en la tarea de contribuir a la lucha política a través de la gráfica.



⁴⁹ Mauricio Gómez-Morín Fuentes. y Eduardo Juárez Garduño.



Los boletines se repartían de mano en mano en las distintas manifestaciones políticas y culturales o en escuelas de arte y la universidad por brigadas organizadas para su distribución, y se pegaban en las paredes cual cartel o pequeño periódico-mural. El número 7 y último que apareció fue publicado en julio de 1988.





En la práctica el taller estableció vínculos con organizaciones populares, de colonos, sindicales, cooperativas, campesinas, de jóvenes, de mujeres y grupos culturales, debemos señalar que la gráfica monumental no es sólo el diseño y la producción de mantas.



Igualmente como parte de esta búsqueda de la *gráfica alternativa* se produjeron carteles monumentales a partir de y en papel heliográfico empleado para las copias de planos arquitectónicos o a base de grandes placas de madera a la usanza tradicional de la xilografía en grandes planchas de madera o *neolite*, y en offset, siempre a partir de un diseño modular que mediante la adición de partes alcanzaba un formato monumental; así adecuando y adaptando signos y medios se construía de forma práctica una propuesta de producción de imágenes alternativa.

El taller de gráfica monumental por medio de volantes, carteles murales, grabados en gran formato, copias heliográficas, folletos, periódicos, historieta monumental, escenografías, mantas ilustradas, exposiciones, murales y publicaciones, buscó los códigos plásticos y gráficos concretos sin perder su sentido estético; lo que le dio una dimensión política que trascendió las soluciones facilistas.



El taller apoyo consistentemente las necesidades de comunicación gráfica que surgieron a partir del terremoto de 1985, en un contexto de fuerte crisis social y aguda represión, por lo que se generó un clima de efervescencia política y movilización social, incrementada, ante el mal manejo de las demandas de los damnificados. Desde antes existían vínculos con organizaciones vecinales como con la Unión de Vecinos de la Colonia Guerrero, para quienes producimos una serie de mantas y carteles, y, a quienes –entre otras organizaciones- también les propusimos la formación de brigadas permanentes para la producción gráfica y propaganda, así, llegó a asistir una comisión pero esta iniciativa no llegó muy lejos pues los calendarios de la universidad y la organización vecinal son muy distintos. Empero si se llegó a concretar diversos trabajos de mantas, carteles y exposiciones con estos vecinos así mismo de la colonia Roma, la Morelos, Doctores, así, como con organizaciones campesinas de la CNPA y sindicatos como la Sección XXII del SNTE y el SITUAM que, es nuestra propia organización gremial y con quienes cotidianamente hicimos talleres, producción de mantas y carteles; de este vínculo se generó la publicación de la revista literaria *El tintero*.

Esta etapa culmina con el cierre del taller en 1991, producto del bloqueo sistemático de diferentes instancias universitarias; quienes sostuvieron una política de agresión continua y de acoso por motivos de discrepancias frente al taller; por su intención, su método e ideología, por su orientación explícita con las causas populares y las posturas críticas hacia las políticas de la universidad –las cuales-, paulatinamente la alejaban del proyecto original.



8.1 Las Mantas, Murales ambulantes

En el cartel encontramos un medio siempre transportable, los murales pertenecen a los muros –de aquí su nombre- de los edificios en que se alojan sean interiores o externos. La idea de hacer de los murales un medio transportable tiene que ver con la evolución misma de la producción mural. Luego de que Siqueiros se enfrentara a la necesidad de tener que adaptar la imagen *nueva* de un mural a los soportes *viejos* de los edificios públicos; así también por la necesidad de proteger los murales del deterioro del medio ambiente y de posibles temblores. La estancia de Siqueiros en Nueva York en los años de 1935 a 1936, lo llevaría a



continuar la experiencia con los materiales e instrumentos de la tecnología moderna, acrílicos, resinas, pistola de aire, proyectores, asbesto, etc. Y al mismo tiempo con experimentaciones de las que obtuvo el llamado accidente controlado, origen e inspiración del *dripping* de J. Pollock participante del *Experimental Workshop* de Siqueiros de aquel tiempo.⁵⁰ En esta misma estancia elaboró colectivamente paneles modulares y carros alegóricos para demostraciones públicas y marchas.

La manta ilustrada o telones es una manera en que posteriormente la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios LEAR, buscó acompañar mítines y manifestaciones públicas. A partir de esta experiencia se siguió produciendo un género gráfico que no es propiamente un telón pero funcionaba como una suerte de mural ambulante. El soporte flexible de la manta permitiría en lo

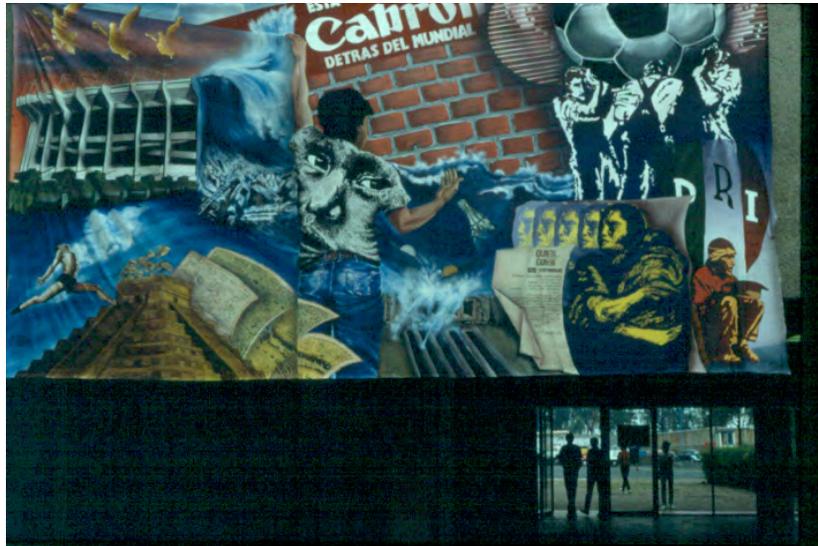
⁵⁰ En una carta que acerca de ello envió Siqueiros a Maria Asúnsolo le comenta: "... Esta pintando al duco, pero de una manera que no había empleado antes y la cual he descubierto por razón de mis modernas herramientas y materiales, Se trata del uso de lo accidental en la pintura; esto del uso de un método especial de absorciones de dos o más colores superpuestos que al infiltrarse el uno en el otro producen las fantasías más mágicas que pueda imaginar la mente humana[...]algo sólo parecido a la formación geológica[...]a la integración de las células[...]Esa cosa organizada que surge del misterio quien sabe por qué leyes terribles en su profundidad..." fechado el 6 de abril de 1936 y transcrito en *Un mexicano y su obra, David Alfaró Siqueiros*. Raquel Tibol. Empresas Editoriales, S.A. México. 1969 pp. 195-201

sucesivo un modo para la transportación y movilidad de la imagen pública mural; en cualquier momento puede desplegarse en lugares distintos y sobre diferentes superficies.

Desde entonces la producción de mantas ha sido utilizada como medio eficaz de comunicación, en los ámbitos comercial y social, desde el cual se ha ejercido la crítica y denuncia por parte de los movimientos y organizaciones populares, así como propuesta plástica –en el sentido *artístico* y estético- y de comunicación gráfica -en el sentido *diseñístico*.

Igual que en el cartel se enfrenta a un entorno interior o exterior en el que debe tener impacto así como capacidad comunicativa. De distintos modos el cartel experimentó técnicas y formatos, el cartel es directo y elocuente, en su lenguaje se busca la síntesis visual de diseño; tanto conceptualmente como en sus formas. La manta como soporte de anuncios y rótulos originalmente manufacturado en pequeños talleres, es una forma de adaptación de la tradición cartelista; pero también de las formas de reproducción actual en medios electrónicos.

Las mantas ilustradas es una modalidad posterior del género cartelístico, en donde no sólo la imagen subsidia un mensaje escrito sino que adquiere jerarquía se trabaja la imagen como texto y el texto como imagen.



Las mantas en las demostraciones de los colectivos y grupos como Germinal evolucionan de lado de las marchas multitudinarias, los mítines y plantones, en donde se encuentra con estandartes, y carteles, volantes, pintas, judas y monigotes. El contacto de estas formas alternativas provoca un enriquecimiento de sus formas y sus códigos para significar la naturaleza

de la lucha, en la que y para la que adquiere sentido dado su carácter espontáneo, anónimo y variado; resulta complicado decir quien pinta por primera vez una manta; en México la encontramos desde las manifestaciones de maestros y sindicalistas en los años treinta del siglo XX o en las demostraciones públicas de la LEAR, así como en las revueltas estudiantiles del 68, en las luchas de los años setenta y ochenta, así posteriormente en las movilizaciones de apoyo a la causa zapatista; es un producto colectivo con continuidad histórica, que se nutre de distintas experiencias locales y extranjeras pero afines.



8.2 Diseño Comercial de Gran Formato

Es posible trazar la evolución de los espectaculares y gráfica en grandes formatos a partir de la evolución del cartel.

Los rótulos y anuncios tienen su origen y desarrollo en la necesidad de designar, orientar o hacer un llamado de atención, como medio de información sus orígenes se remontan a la antigüedad.

La industria como parte de su desarrollo impulsa el comercio y la necesidad de difusión de los productos en su forma mercancía. La producción de carteles se ubica en las imágenes producidas de manera masiva, a partir del desarrollo de la tecnología para la estampación: el grabado, la litografía, la fotografía, el offset, etc.

Gran parte de las imágenes contemporáneas tiene que ver con el crecimiento de las ciudades, en las metrópolis circula en cada uno de los distintos momentos de la trama social, imágenes de

imágenes de imágenes fluyen en el circuito del diseño gráfico⁵¹, un cúmulo de imágenes como producción seriada e industrializada. Los productos del diseño gráfico -en este caso-, están sujetos a prioridades económicas y tecnológicas, dirigido a las masas. Como trabajo enaltecido tiende a un embellecimiento de las mercancías, simulando virtudes de un valor de uso un tanto deficiente a cambio de un valor simbólico, para aparentar un elevado status social en el consumidor.⁵²

En la sociedad de consumo, los objetos son consumidos no sólo por su valor de uso (su funcionalidad) ni como portadores de un valor de cambio (valor económico) sino porque permiten manifestar un status simbólico.

En el diseño gráfico, especialmente la publicidad, se apropia los recursos técnicos y semánticos en aras de incrementar las ganancias -algo que no transforma ni mejora los objetos, sino sólo incita a su compra- adapta, crea y reproduce imágenes y formatos. En la Publicidad se economizan los signos muchas veces hacia un reduccionismo excesivo en un medio, en el cual domina el sentido comercial (llamado así por las prioridades consuntivas).

En la sociedad de consumo el cartel se vuelve póster comercial. Los espectaculares, como se conoce a los anuncios exteriores en grandes formatos, es una adaptación en gran escala del cartel, resulta así un cartel gigantesco elaborado en módulos regulares en los muros y azoteas de los edificios. El espectacular que más tarde se unen y se mezcla con la evolución del rotulismo, las marquesinas y anuncios luminosos; retoma además el lenguaje de los *mega murales* de las bardas neoyorquinas. El desarrollo de la economía de mercado potencia el desarrollo de ciertos géneros e inhibe otros.

Las imágenes de la publicidad resultan más restringidas y más monótonas a pesar de que la industria circula una serie de imágenes técnicamente muy atractivas, imágenes que se apuntalan desde las teorías semióticas, argumentativas, y retóricas así como por los nuevos recursos y el uso de tecnología reciente, iconografía que paradójicamente renueva sus códigos, pero muchas

⁵¹ En una etapa en la cual se industrializó la producción durante la segunda mitad del siglo XIX en Europa, (aunque otras experiencias intervendrían como la apuesta de los artistas rusos del periodo inmediato a la revolución de octubre, por acercar el arte a pueblo, y producir un arte socialmente útil - no sólo en el capitalismo-) el proceso de confección se socializó, interviniendo varios trabajadores especializados, en las distintas fases de producción, entonces el diseño se fue autonomizando dentro del proceso general de producción y generó una nueva profesión.

⁵² Véase el trabajo de Juan Acha, *Introducción a la teoría de los diseños*, de Trillas, México, D.F. 1990, pp. 95-106

propuestas resultan ser la misma solución reiterativa, cuando obedece a formulas repetidas, y temática gastadas y estereotipos.

Este tipo de imágenes está en dependencia directa con el ambiente de las grandes metrópolis. En el caso de la ciudad de México se puede apreciar claramente la sobre producción de imágenes así como la rapidez con la que se diseñan y rediseñan campañas en un escenario en el cual la oferta rebasa la demanda, el despliegue de imágenes es desorbitante y desordenado, la cantidad de anuncios visuales si lo comparamos con grandes capitales del mundo industrial y comercial, como Los Ángeles, Londres o Roma resulta un exceso y en muchos casos una contaminación visual.

La irrupción y el empleo de imágenes del ámbito diseñístico comercial, data de los inicios del siglo veinte en Francia e Inglaterra aunque quizá sea en los 60s con el *Pop art*, en donde tuvo mayor cercanía, el Pop fue un movimiento cultural de Norteamérica el cual pone de manifiesto las condiciones capitalistas de la sociedad industrial, caracterizado por cierta estabilidad política y económica en el periodo de auge de la posguerra. La temática del movimiento Pop se enfocó entonces en lo trivial⁵³, los nuevos modos del consumo y en ciertos casos en una cultura juvenil comprometida y de fuerte crítica al sistema.

⁵³ Los temas del arte pop eran la subcultura, la cultura popular, la industria, el diseño y los objetos de consumo masivo, así como los íconos de una nueva época. La trivialidad era un elemento que había probado sus frutos en las piezas del movimiento Dada entre la primera y segunda década del siglo XX; por los que se recuperaron las nuevas formas de lo Kitch y lo industrial sin ningún prejuicio, recuperando e interviniendo elementos de una gráfica de tinte *comercial* en los ámbitos del arte.

9. Análisis de un mural

Por otro lado, en el marco de esta investigación, retomo un método para el análisis de una pieza mural que plantea estudiar las condiciones de producción y las condiciones de consumo, que se determinan mutuamente, pero no son idénticas. El siguiente esquema busca ejercer la fortuna crítica y explorar el sentido simbólico de las imágenes. Sin embargo es pertinente aclarar qué entendemos por símbolo y por simbólico.

En principio la palabra técnica de símbolo esta cargada, o energizada de sentido, en la lengua griega designa la *tessera hospitalis* o tablilla de recuerdo. G. Gadamer ha mostrado que símbolo hace referencia a algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido, de modo que un símbolo contiene una carga energética, afectiva de parentesco entre la forma que representa y el significado, por lo que no resulta tan arbitraria esta relación.

Lo simbólico es una experiencia, y quiere decir que representa un fragmento de ser que promete contemplar en un todo integro al que se corresponda con él, este significado nos evoca la integración de un todo integro a modo de recuerdo o de presencia simbólica. De aquí que la búsqueda del sentido implique la búsqueda de las ligas y relaciones que instauran la relación de las partes; como una suerte de sutura, volver a unir los fragmentos, en un modo de recomponer la unidad.

Desentrañar el sentido de una imagen así es *enlazar*, vincular la relación simbólica de las partes. Significante y significado resultan de este modo en lo simbólico la conjunción de las partes complementarias, una especie de *estar con* y un vinculo de opuestos que engendra el sentido.

«En la representación que es la obra de arte, no se trata de que la obra de arte represente algo que ella no es; la obra de arte no es en ningún sentido una alegoría, es decir, no dice algo para que así se piense en otra cosa, sino que sólo y precisamente en ella misma puede encontrarse lo que ella tenga que decir...»⁵⁴

Esta energización de los signos se proyecta en dos esferas, una directa y otra indirecta y variada.⁵⁵ Umberto Eco plantea que todo fenómeno cultural es un acto de comunicación, por lo

⁵⁴ Véase de H :G : Gadamer *La actualidad de lo bello 1987*

⁵⁵ El concepto de connotación esta documentado desde el siglo XIV por Guillermo de Okham (Lógica escolástica tardía) quien en medio de la discusión acerca de la pertinencia de los términos universales definió, "los absolutos son aquellos que significan de un modo lo que significan, es decir que no significan algo de un modo principal y otra de un modo secundario..." en Garza Cuarón, Beatriz, *La connotación: problemas del significado*, El colegio de México,

que señala: «será conveniente individualizar la estructura elemental de la comunicación donde esta se produzca -o mejor dicho- en sus términos mínimos...» Así mismo establece la diferencia entre un proceso de información y otro de comunicación; la información por completa que sea entraña un código al que llama denotativo, mientras que en la comunicación, sobre el primer código de base, están contruidos otros menores a los que llama códigos connotativos o subcódigos. Pareciera ser que por denotación se refiere a las relaciones puramente formales de un sistema de signos, y por connotación se entiende el significado en su totalidad. «La connotación es el conjunto de todas las unidades culturales que una definición intencional del significante puede poner en juego; y por lo tanto es la suma de todas las unidades culturales que el significante puede evocar institucionalmente en la mente del destinatario...».⁵⁶ Éste último nivel es la parte polisémica del mensaje y como señala R. Barthes es el componente de la retórica y por lo tanto la parte ampliada de las lecturas posibles; lecturas derivadas de los saberes y experiencias de los receptores, lecturas cuya finalidad es acceder al nivel profundo de generación de sentido, a condición de recorrer la descripción, narración, el cruce de la fruición y las distintas maneras de comprensión, usos y aprehensión de las imágenes.

La semiótica como teoría de los signos, emplea distintos procedimientos; en realidad se debe hablar de las semióticas en plural, ya que se han propuesto múltiples categorías y métodos en su apuesta reveladora, es una tentativa fructífera por su necesidad de siempre, tener que inventarse de nuevo en cada caso.

Pero las diferencias y matices apelan siempre al desciframiento del sentido y la búsqueda o indagación metodológica, sin perder su coherencia interna, de forma genérica recorre tres grandes niveles, el de la sintaxis, semántica y pragmática. En el nivel sintáctico describe las relaciones de los signos entre si y su morfología; en el semántico estudia la correlación entre la significación y los signos; y en el pragmático el uso y relación de los signos para la gente.

1978, México. En cambio los términos llamados connotativos poseen una significación doble o simultánea, significan algo *in recto* y otra cosa *in obliquo*, o sea un sentido primario y otro secundario.

⁵⁶ Para un acercamiento mayor a las tesis semióticas véase en Eco Umberto, *La estructura ausente, introducción a la semiótica*. Barcelona, 1972

9.1 Sinopsis:

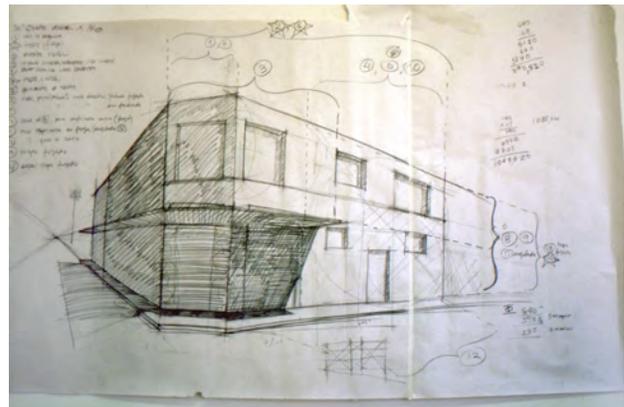
- A) Estudio del espacio arquitectónico;
- B) el análisis interno a partir de sus significados y significantes;
- C) la estructura narrativa (secuencia discursiva, elementos de unidad visual y narrativa);
- D) la inserción del mural en el escenario histórico;
- E) las condiciones de su producción, por un lado la situación política específica; la organización del proceso de trabajo.
- F) finalmente las formas de su circulación,
- G) y de consumo, el sentido que tiene en la comunidad, y en los usos que ésta le dan a la pieza.



9.2 El Mural

El mural de la Esperanza, *La resistencia del pueblo Chicano en los Estados Unidos de América*, fue realizado en la fachada del edificio que ocupa la organización One Stop Immigration Center; esta localizado en la esquina de Whittier y Esperanza en el este de Los Ángeles, la fachada forma una esquina sesgada - ochavada - en donde se encuentra el acceso principal, es de una arquitectura austera a base de ladrillo sin aplanado, de dos pisos, en el se encuentran instaladas las oficinas -en el primer nivel y un auditorio en la parte alta, el local es de un particular, por lo que es rentado por la organización.

El Este de Los Ángeles es el área de mayor concentración de la comunidad Chicana. Whittier Boulevard es una calle donde en 1972 se suscitaron enfrentamientos después de que la policía intentó reprimir una manifestación pacífica del movimiento chicano.



9.3 Datos históricos de la temática

Los *Chicanos* son el resultado de una conquista imperialista de una nación a través de la invasión militar.

Casi al tiempo de consumarse la vida independiente de La Nueva España (México) una serie de incidentes permitían ver las ambiciones expansionistas del exterior, tres hechos marcarían al México independiente: la guerra con Texas, la llamada de los pasteles (con Francia en 1838) y la invasión norteamericana (1847).

La lejanía del norteño estado de Arizona y los problemas internos, lo fueron convirtiendo en un blanco de la codicia y los intereses expansionistas de Estados Unidos de América.

Previendo tal amenaza la nueva república trató de limitar las concesiones a los anglosajones y prohibió la venta de territorios de Texas, buscó conformar un ejército reclutando soldados de los distintos estados del norte y repoblar Texas con inmigrantes de otros estados mexicanos sin éxito, los estados tenían que batallar con sus propios gastos, limitados por la política centralista recientemente implementada, además se negaban a financiar un ejército que protegería un estado alejado con el presupuesto de cada uno de los estados.

En 1831 movidos por la negativa a aceptar la abolición de la esclavitud —decretada por Guerrero— así como el rechazó a lo que consideraron límites impuestos desde el centro, y el fin de concesiones, los tejanos iniciaron un movimiento de rebelión que intentaba convertir a Texas en estado independiente.

La dificultad de conformar un verdadero ejército y la incapacidad para financiar una guerra en el alejado estado de Texas, así como los agravios producidos por la expansión de la peste llevaron a México a perder la guerra con Texas. Pronto los Estados Unidos de América reconocieron la independencia de Texas e iniciaron una política hostil hacia México, demandando una indemnización a los anglosajones por agravios en la guerra -de Texas-, que culminaría con la declaración de una nueva guerra el 11 de mayo de 1846.

Una vez iniciada la guerra los motivos expansionistas de EUA resultaron obvios, la anexión de Texas y las Californias, pero tuvieron que expandirse para lograr sus propósitos. La situación del país era crítica muchas batallas marcan sucesos sangrientos y los soldados norteamericanos

cometieron toda clase de excesos previsibles en cualquier invasión. La toma de Matamoros (1846), y la posterior extensión de la guerra hacia el oeste entre agosto y noviembre pronto ocuparon Santa Fe, San Diego y Monterrey, los bombardeos en el puerto de Veracruz el 16 de marzo de 1847, mostraban la debilidad del ejército mexicano y la capacidad de la escuadra norteamericana

Las batallas de Churubusco, Chapultepec y El molino del Rey fueron heroicas pero el ejército norteamericano avanzaba rápidamente y, a pesar de la resistencia de los habitantes de la ciudad de México, -quienes provocaron bajas a los gringos de 2 703,- la toma de la capital se significó por la bandera de las barras y las estrellas ondeando el 16 de septiembre en palacio nacional.

Finalmente en 1848 el tratado de Guadalupe Hidalgo legalizó que poco más de la mitad del territorio del norte de México -60 %- formara parte de Estados Unidos de América EUA. Dos millones cuatrocientos mil kilómetros cuadrados de superficie (Alta California, Arizona, Nuevo México, además la línea divisoria afectó los estados de Tamaulipas, Sonora y Baja California) a cambio de una guerra y posterior indemnización de 15 mil millones de pesos. Los grandes territorios obtenidos permitían a Estados Unidos de América convertirse en potencia continental. A partir de aquí la comunidad de origen mexicana que se quedó en estas tierras despojadas, inició la conformación de la comunidad chicana.

Posteriormente las distintas olas de inmigración de mano de obra de trabajadores mexicanos inicia con la expulsión de inmigrantes asiáticos y el estallido de la primera guerra mundial y en el periodo de posguerra engrosando lentamente la población de origen mexicano en los campos agrícolas del sur de EUA y en los años treinta tiene lugar la primera deportación masiva.

El pueblo chicano constituye la segunda minoría étnica -numéricamente hablando- al interior de la sociedad norteamericana.

La explotación laboral se incrementó con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, por los requerimientos del trabajo agrícola. Firmándose en 1942 el primero de muchos Convenios sobre braceros.

EUA cuenta con la suficiente infraestructura desde entonces para evitar la inmigración de trabajadores, si de veras lo quisiera, pero la mano de obra mexicana es más susceptible de explotación, justamente por su condición clandestina, así que no la evita sino la administra.

Oficialmente se habla de alrededor de 300 mil mexicanos que año con año se internan en la aventura de cruzar la frontera.

La frontera norte de México es una de las zonas más controvertidas en el mundo, aquí tiene lugar el choque de dos mundos el primer mundo —EUA.—y el de un país en vías de desarrollo del llamado tercer mundo —México— Por su nivel de vida y los 3200 kilómetros de frontera son el umbral que separa un país que no ha logrado su pleno desarrollo y que se cierra en si mismo y el resplandor del frenesí del sueño americano.

Huelga decir que E.U.A. es un buen sitio para los mexicanos -ilegales, indocumentados, trabajadores migratorios o simplemente trabajadores pobres y muy pobres- que requieren mejorar sus condiciones de vida, el trabajo del *otro lado* les permite sostenerse y enviar dinero a su país de origen para coadyuvar con el mantenimiento de la familia o simplemente para sobrevivir.

Entonces se da una situación en la que surge el instinto de supervivencia y hace que el inmigrante se aferre a su pasado cultural, su pasión, sus sueños y se crea una añoranza, por el terruño de los jefes (papas) y el suelo del que se procede, se comen frijoles, se baila y se escuchan canciones populares mexicanas, se recuperan las imágenes de los ídolos del cine mexicano, y se cultivan ciertos rituales con elementos culturales de la cultura mexicana pero adaptados a las condiciones de los EUA.

Los trabajadores indocumentados empiezan a tener una visión distinta consciente de su importancia para la economía norteamericana y empieza a organizarse independientemente para defender sus intereses.

Durante los años sesenta numerosos jóvenes de todos los orígenes raciales agobiados por la crisis se manifiestan contra la guerra, la educación deficiente, el desempleo y el racismo. En este contexto los chicanos inician un movimiento político y cultural de gran alcance.

El movimiento chicano lucha sistemáticamente por un mejoramiento de las condiciones socio-económicas, políticas y culturales de la comunidad chicana. Una de las demandas esenciales es la necesidad de una enseñanza bilingüe y bicultural que se arraigó a la tradición socio-histórica del chicano.

Chicano es un vocablo que deriva de *meshicano*, utilizado genéricamente para identificar al trabajador mexicano inmigrado a los Estados Unidos; se uso desde el siglo XIX como gentilicio

afectivo, posteriormente adquiere connotaciones derogatorias. A fines de los sesentas se empieza a usar como grito de afirmación e identidad del Movimiento Chicano adquiriendo significado de orgullo y militancia.

Distintos artistas chicanos han hecho del arte mural y de los carteles junto con otras expresiones de la cultura⁵⁷, una forma de afirmación de la cultural chicana, pero tiene su origen en la cultura mexicana, impregnándolos de mensajes políticos, han educado al pueblo en temas que afectan sus intereses.

Para los artistas chicanos el arte es una forma de ver el mundo ida a ida, es un arte de protesta ante la segregación racial de que son objeto y contra el rechazo de las galerías y el medio artístico. «Al comprender el significado político del arte chicano y su poder de unión, el artista chicano despertó, quizá por primera vez [...]se consideró a los artistas como parte importante de El Movimiento pues deberían convertirse en productores de la educación visual [...]Discusiones más amplias demostraron la necesidad de trabajar en los barrios y la importancia de utilizar el arte como un arma (a veces cruel) para combatir las circunstancias que hasta este momento habían hecho de los chicanos sentirse alienados de la tendencia principal de la sociedad».⁵⁸

A mediados de los ochentas la población hispana como se conocía entonces a las comunidades de origen *latino* no sólo mexicana sino que engloba a centro y sudamericanos se encontraba en un contexto desfavorable, dado que una iniciativa del gobierno se abre aparentemente dando pie a la legalización de la situación de miles de indocumentados, quienes inician una serie de trámites por alcanzar el derecho a aspirante, de la *green card*; en ese momento confiados en la aparente apertura, salieron del clandestinaje tan sólo para ser deportados y perder todos los ahorros de años de trabajo.

A pesar de los malos tratos y el endurecimiento de la patrulla fronteriza, la crisis en México y el tercer mundo sigue haciendo comparativamente mejor el *American way of life* de modo que las olas de inmigrantes se incrementarían motivados por la búsqueda de acceder a un mejor nivel de vida. La cultura de la frontera es rica y variada de agudos contrastes y mucha intensidad. México

⁵⁷ Desde la aparición de la primera novela chicana, *Las aventuras de Don Chipote o Cuando los pericos mamen* publicada por *El Heraldo de México* de Los Angeles en 1928, significó un esfuerzo por reivindicar la cultura del obrero chicano.

⁵⁸ Malaquias Montoya. "Una perspectiva crítica sobre el estado del arte chicano" en *A Través de la Frontera*, Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo, A.C. y el Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, Méx. 1983 pp. 91-105

es el principal proveedor de inmigrantes en los EUA (350 millones de *cruces* al año). El trabajo de migrantes legales e ilegales constituyen parte importante de la economía de los EUA y quizás, la penetración cultural de los hispanos en los Estados Unidos, constituya uno de los fenómenos sociales y culturales más importante hoy por hoy.

Durante la presidencia de Ronald Reagan, 1981-89 (periodo en el que se llevo a cabo el mural), se impuso un programa de rígido conservadurismo, caracterizado por su alianza con las políticas reaccionarias del gobierno de Margaret Thatcher en el Reino Unido y el Papa Juan Pablo II en el Vaticano. Se implemento una política económica neoliberal (en un proceso de expansión a nivel internacional) a ultranza, un rearme militar y una política exterior más agresiva. Este tiempo constituyó la última fase de lo que se dio en llamar la *guerra fría*. Periodo en el cual EUA dio un cambio a su política militar en lo referente a la carrera armamentista, con la iniciativa de Defensa Estratégica nombrada *guerra de las galaxias*: en vez de aumentar las armas nucleares, se opto por crear nuevos misiles más poderosos, para crear un escudo contra las armas nucleares enemigas. Esta administración gastó 3000 millones de dólares sólo en el desarrollo conceptual del escudo.⁵⁹ Al mismo tiempo se financió y armó a grupos contrarrevolucionarios en Centroamérica , particularmente para forzar la caída del régimen sandinista en Nicaragua, se intervino militarmente en Granada en 1983 y Libia en 1986; también se reforzaron los vínculos con la OTAN con el apoyo al plan de *euromisiles*. Ésta política económica si bien tuvo cierto crecimiento durante los primeros años, el déficit presupuestario no fue a la alza, produciendo tipo de intereses altos que acabaron pesando sobre la economía norteamericana.

⁵⁹ A cerca las políticas norteamericanas de este periodo véase el texto de Jhon Eric Hobsbawm. *Historia del siglo XX*. Argentina, Crítica Grijalbo-Mondadori, 1999

9.4 La realización del *mural*

La comunidad en One Stop esta formada por activistas defensores de los derechos humanos, indocumentados - trabajadores en proceso de legalización de su estancia migratoria - y Chicanos. Desde el primer contacto con los asistentes a las asambleas nos permiten conocer de cerca el ambiente que prevalece, en el asunto migratorio; entablamos una relación estrecha con los distintos actores: indocumentados, legales, escritores, y anglos que poco a poco aportan ciertos elementos simbólicos que se discuten, trabajan, acuerdan durante el diseño y bocetaje del *mural*. Una de las primeras cosas que llamaron nuestra atención fue que la misma noche que llegamos a los Ángeles, durante un mitin, un trabajador indocumentado al enterarse que no prescribió para aspirante a su legalización toma la extrema medida de arrojarse de un puente para quitarse la vida.

El espacio a pintar es ideal ya que se encuentra en el Este de los Ángeles, corazón de la comunidad chicana, una zona con muchos de los murales de los sesentas y setentas, en medio de un público conocedor; un lugar muy *ad hoc* por la gran concurrencia, no sólo de los asistentes al centro, *One Stop*; sino que el lugar esta frente a una hamburguesería, y espacio de encuentro de jóvenes chicanos quienes se dan cita por las noches para comerse una *chiliburger* (versión chicana de una *Big Mac*, pero aderezada con una salsa espesa como el tradicional mole poblano o el amarillito oaxaqueño) con la raza o simplemente encontrarse o dar un paseo en las motos y algún viejo pero flamante *low raider*.

9.5 Descripción de escenas:



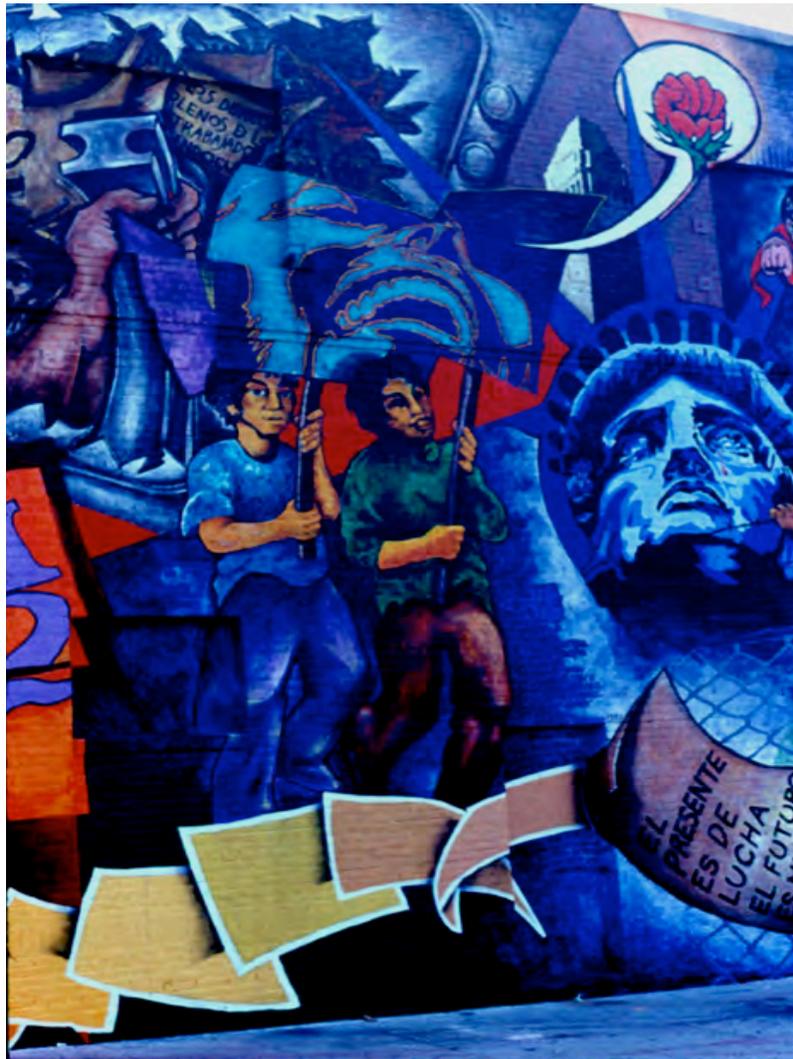
a) Un trabajador agrícola levanta la mano en señal de alto en un fondo rojo de un anuncio de coca cola, asechado por un águila imperial.



b) Una multitud en protesta irrumpe desde el interior de un televisor hacia fuera resquebrajando la pantalla y empujando a superman.



c) La serie de hojas volando en la parte baja del muro, se juntan formando el retrato de Ricardo Flores Magón.



d) Una pareja de niños eleva unas pancartas que al traslaparse forman un rostro sonriente.



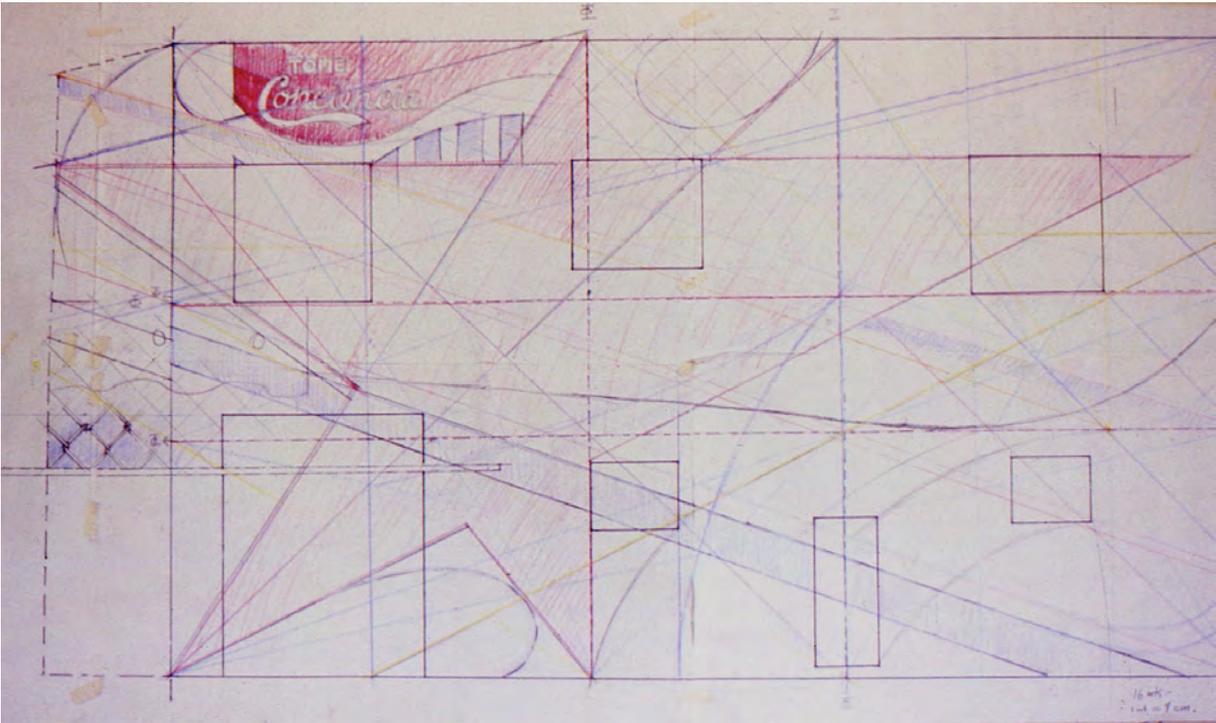
e) El rostro de la estatua de la libertad aparece del otro lado de una malla metálica que un trabajador indocumentado intenta saltar.

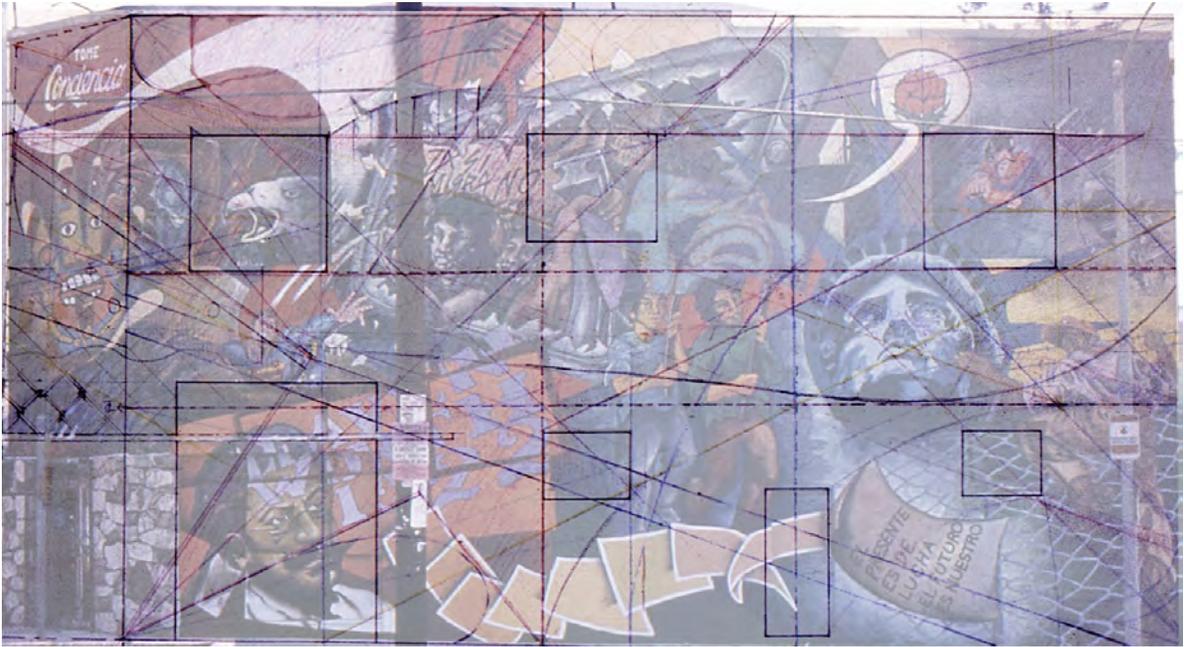


f) Superman y la patrulla fronteriza Border Patroll vigilan desde un helicóptero la cerca.



g) Unas hojas de papel coloreadas vuelan hasta que finalmente una muestra un texto escrito.





9.6 Orden Espacial

La organización formal se ensambla a partir de una red derivada de la composición áurea así mismo se trazo una estrella en perspectiva que surge de proyectar ciertas líneas inclinadas y diagonales en el boceto; el eje vertical derecho de la línea áurea define la altura de la estrella. Es el andamiaje geométrico el que permite el montaje de escenas.

Los elementos de integración plástica empleados son: la diagonal que sale de izquierda a derecha, de abajo hacia arriba cruzando todo el mural, y un recorrido que crea espacios de integración de las distintas escenas con las que se cruza; el plano rojo del fondo de los niños relacionado gráficamente con el rostro mecanizado del trabajador agrícola; las líneas curvas que descienden de la ola roja hacia el desplazamiento de las hojas, las líneas curvas de la direccionalidad en las hojas es resaltada por la degradación cromática de naranja hacia ocre.

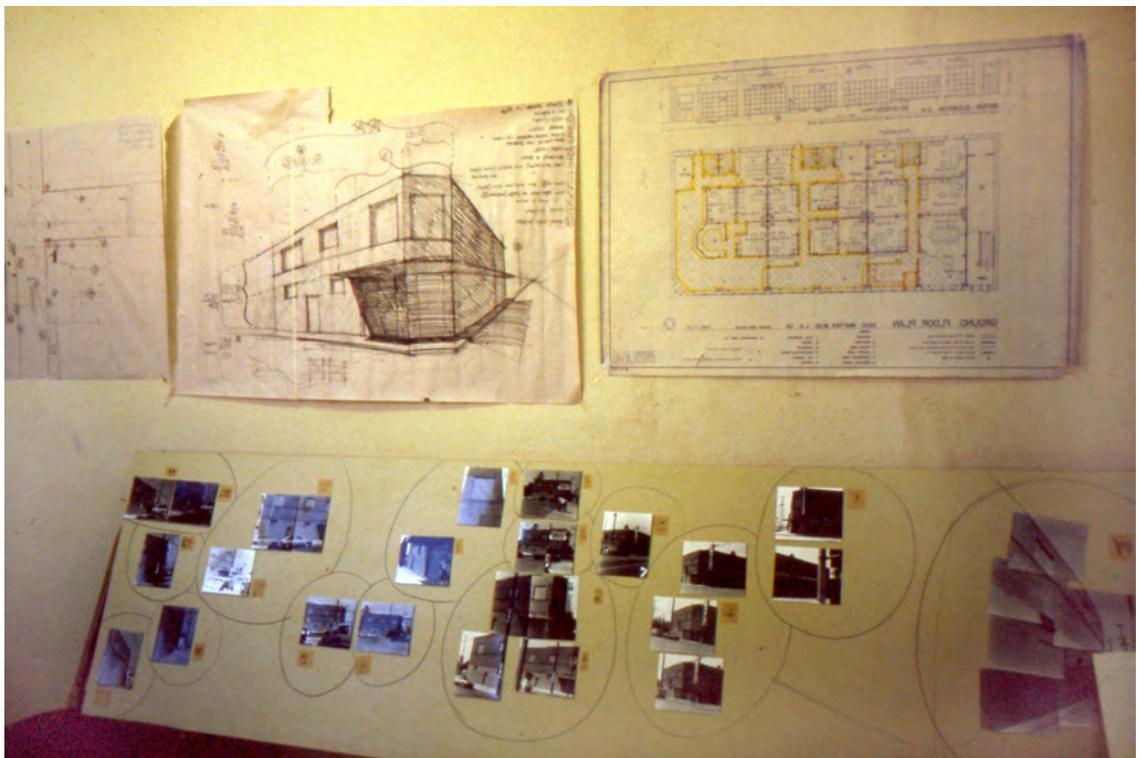
La diagonal que asciende con el trabajador hacia lo alto de la corona de la *Estatua de la Libertad*. La malla de acero se va abriendo hasta desvanecerse de derecha a izquierda sin llegar a los niños que avanzan hacia la izquierda con paso alegre, sólo uno sonrío, el otro mira hacia el espectador.

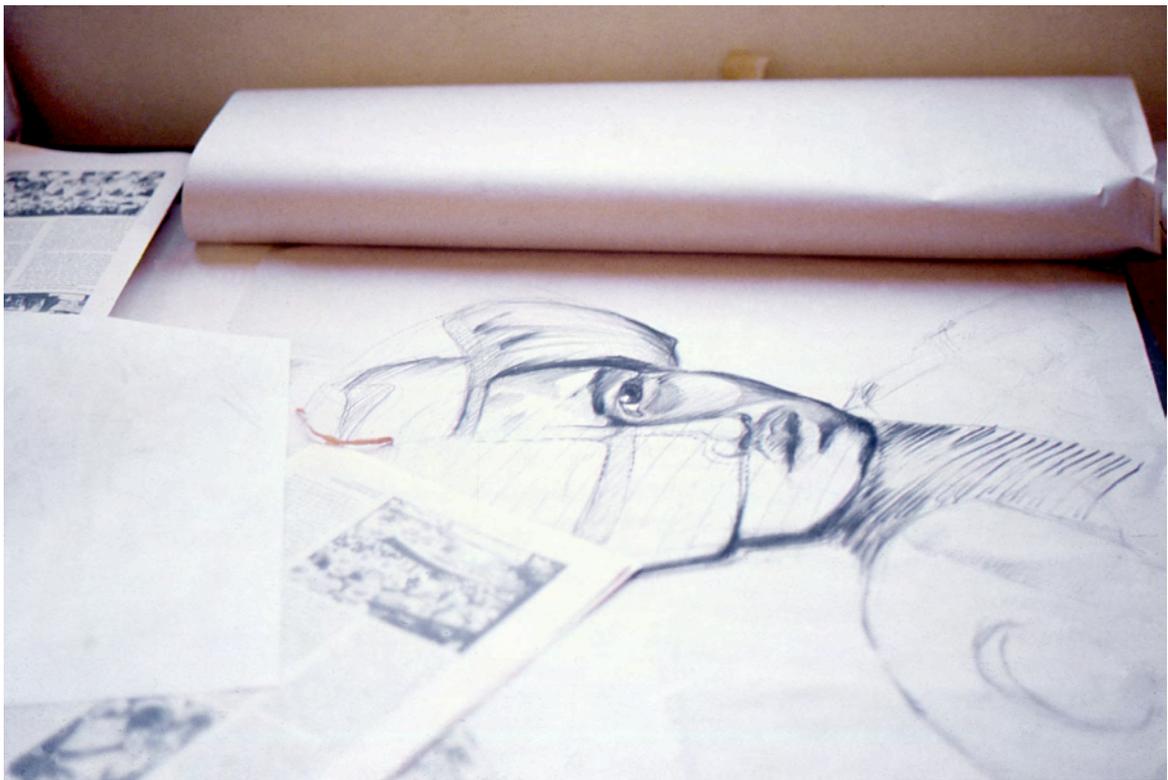
La distribución de los personajes y sus perspectivas están ordenadas a partir de los puntos de mayor permanencia en los recorridos y los cruces de la gente en la topografía del lugar.



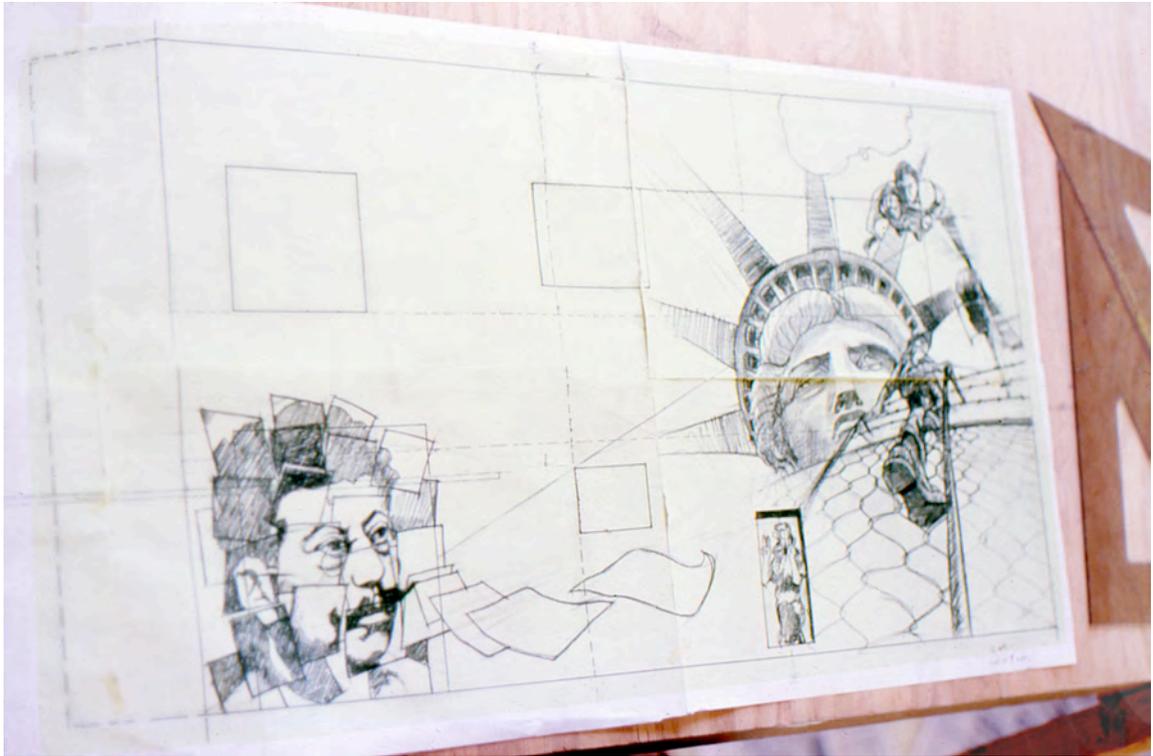
La dirección de las formas esta dada para que las lecturas empiecen desde cualquier punto, la distribución va creando un ritmo envolvente, que al recorrer el mural se cierra circularmente.













Hay elementos de tensión dinámica como la perspectiva del televisor, la diagonal y la mano del campesino con el símbolo del sol náhuatl en la mano.

Los colores son casi tímbricos, esto es, de fuerte contraste y poco matiz, con la idea de recuperar el colorido de la gráfica chicana, y popular, e igualmente el calculo estimado, para alargar el contraste cromático que se ve afectada la imagen en el exterior, por los agentes de deterioro como el aire, los rayos del sol y la contaminación atmosférica; la integración a la luminosidad de un espacio con un sol muy intenso, una bóveda de azul profundo, los colores propios de la arquitectura, la piedra de la fachada, fueron consideraciones que sopesaron en cada elección cromática.

Las onomatopeyas son un elemento simbólico y contextual del lenguaje gráfico de los cómics igual que superman.

El trabajo se organizó colectivamente entre los participantes: Isela Guerrero, Norma Urenda, Esther Cimet, Mauricio Gómez y Eduardo Juárez. Maestros los tres últimos del taller de Gráfica Monumental.

Fue financiado por el colectivo mismo y por la organización One Stop Immigration Center.

Se realizó en los meses de agosto septiembre del año de 1987.

9.7 Secuencia Narrativa

A lo lejos de la avenida Whittier se distingue el anuncio de la coca cola transformado —en la esquina alta de la izquierda del mural— que se mezcla con otros anuncios volados y luminosos. Bajo el anuncio se encuentra un trabajador agrícola con el rostro mitad humano, mitad maquina, imagen paradójica que anuncia la era tecnomoderna, con la mano en señal de alto interpela al público, en la palma de su mano el símbolo de Tonatiuh —quinto sol— es índice de la era en que vivimos según la cosmogonía náhuatl y, referente de *identidad*.





El anuncio de coca cola está resemantizado y así, se lee: *tome conciencia*. La ola blanca de la coca cola se abre uniendo esta ala del muro hacia la parte central del mural, entre ésta y la banda blanca en el recuadro de una ventana tapiada, el rostro de un águila de cabeza blanca acecha al trabajador con eufóricos graznidos. Esta escena es la más vista por encontrarse en lo alto de la entrada principal.



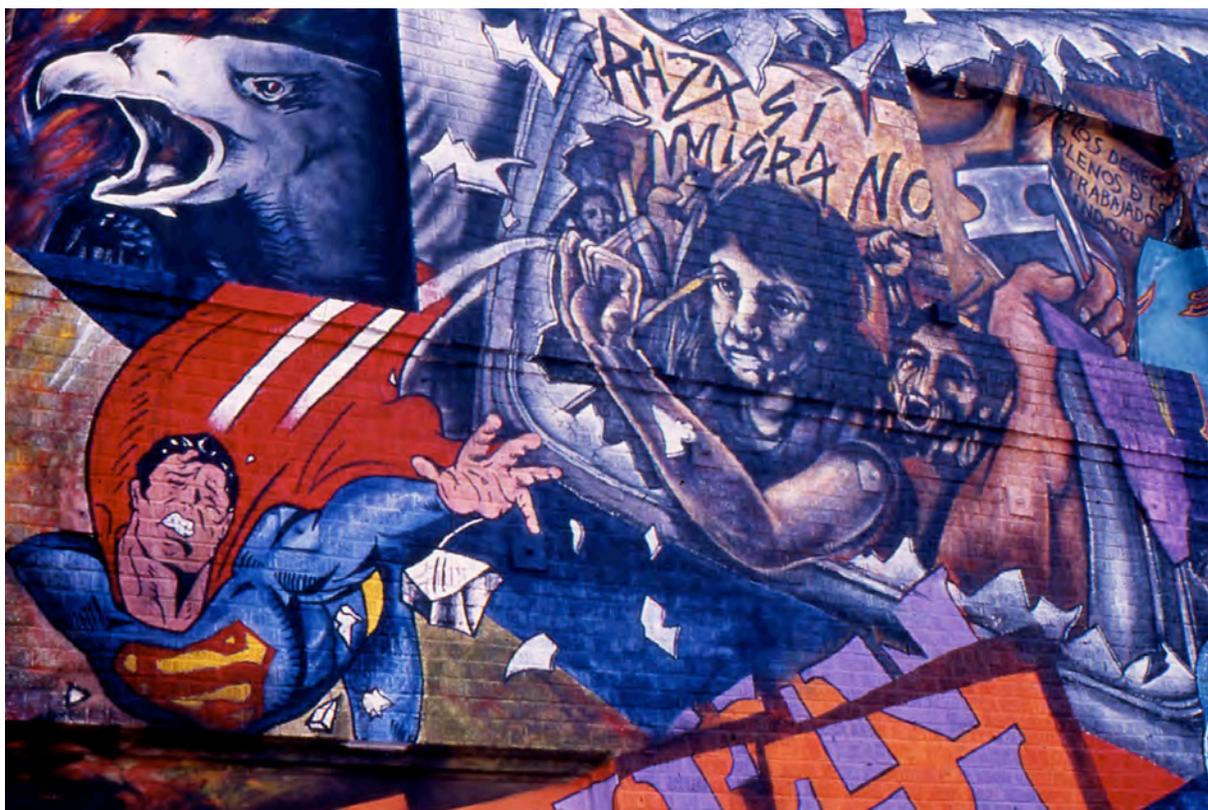
Entre el simbolismo que se presenta se alude a Ricardo Flores Magón, mexicano ilustre que a principios del siglo pasado tuvo una estancia en los EUA. En la parte baja a la derecha el rostro de R. Flores Magón⁶⁰ mira al horizonte, unas palabras parecen taladrar su rostro Leaven Worth y una fecha marca 1922, como recordando los días en esa triste prisión donde permaneció prácticamente enterrado vivo hasta su muerte.

⁶⁰ Ricardo Flores Magón junto con su hermano Enrique son fundadores del Partido Liberal Mexicano, publicaron el periódico "Regeneración". En 1906 el grupo Regeneración lanzó un manifiesto desde el exilio de éstos en St Louis Missouri, exigiendo la libertad de Expresión y de Prensa, la supresión de los caciques políticos, la secularización de la educación y la restitución de las tierras enajenadas al campesinado.

Del retrato de Flores Magón se desprenden hojas de colores que vuelan hacia el centro, en donde un par de niños avanza como en las manifestaciones de ayer, los chicos pasan alegremente portando cada uno pancartas que al unirse forman un rostro sonriente del que sale una onomatopeya con una flor-puño, símbolo del mañana que se hace desde hoy, y como superación de aquellos años de las luchas históricas -del pasado reciente.



Tras ellos, una multitud en colores ocres eufórica eleva una serie de mantas y pancartas, son símbolos e imágenes de las luchas que datan desde los años sesenta con César Chávez y la organización de la Raza, entre otras, quienes arremeten contra superman, arrojándolo fuera de la pantalla de televisión estrellada.



La metáfora de la multitud que irrumpe, da sentido a un interior y un exterior, igualmente a los distintos escenarios de la lucha y resistencia del centro a la periferia y, de la periferia al centro, el aparato como símbolo de la era –también– de los medios, de la cultura de masas y la manipulación tecnológica del presente. La TV es el medio de comunicación e incomunicación de mayor penetración hasta la aparición del internet. Estar dentro de los límites es de algún modo estar institucionalizado, así la fuerza que rompe, el orden que se abre entre los huecos y resquebrajaduras de la pantalla, dan paso a una multitud de gente trabajadora cuyo brío esperanzador, desplaza al *superhombre*.





Por el ángulo derecho en dirección desde la calle de Esperanza hacia Whittier, área en que se linda con un panteón, se ve en principio a un trabajador indocumentado intentando saltar la cerca de alambre, una cerca que separa, dos lenguas, dos tierras, dos culturas, dos destinos, símbolo de represión y al mismo tiempo de los sueños; detrás de la cual se levanta imponente el rostro de la libertad, (estatua de la Libertad) sólo que no ríe, pero tampoco permanece incólume, una gota de sangre al escurrir de sus ojos, nos indica que la libertad es algo vivo y, que es anhelada en las dos partes del bordo. Pero ¿el hombre anhela pasar al *otro lado* o huye de éste?



La estatua es alegoría de la libertad y símbolo de EUA y, para muchos trabajadores indocumentados también, el símbolo de un sueño, la puerta al primer mundo, el arribo al país más rico del mundo; el *american dream*, el sueño del estado de bienestar, el sueño por una vida mejor y de la realización económica, el sueño anhelado, del *american way of life*.



Empero la frontera que separa al trabajador del país de la libertad y las oportunidades es férreamente vigilada por superman que ve en los trabajadores indocumentados no la mano de obra barata y sin seguridad social, sino una amenaza, una amenaza que *dicen algunos*: les quita el trabajo, por supuesto, un trabajo que ningún norteamericano quieren realizar por extenuante, así se delegan los trabajos mas duros a los indocumentados, a quienes se espera, se subcontrata, en la mayoría de los casos con los salarios más bajos, sin ningún derecho y se les emplea.

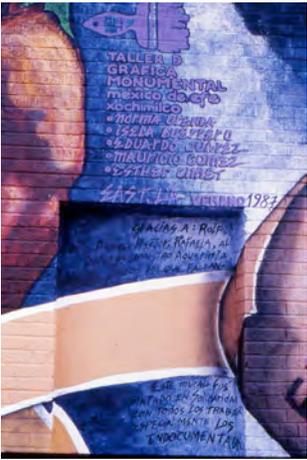
¡Mas no se preocupen! Superman los defenderá de los inmigrantes, —¡esa amenaza exterior!— aunque muchos de éstos hayan contribuido al sostenimiento de la gran nación, ¡que importa que la historia de la humanidad sea la historia de las migraciones!, ¡que importa que los EUA se hayan formado por inmigrantes!, ¡ por el simple hecho de trabajar en un país que no les pertenece se les criminaliza!, quizá ésta fue su tierra en el pasado, ¡pero eso fue hace mucho!, y también quizá parte de su familia, desde entonces, se quedó del otro lado, -sin preguntarle ¿de que lugar querían estar?; ó trabajar por temporadas del otro lado, es tradición en su familia, pueblo, estado, y además por su cercanía con el país vecino, también los norteamericanos fluyen en dirección al sur sin ningún problema, pero, ¿a quien le importa?..., y si es la víspera de elecciones o precisamente por ello; así el defensor de *la justicia*⁶¹ se dirige hacia el trabajador el cual voltea hacia el espectador con un rostro de angustia, superman el superhombre y el helicóptero simbolizan a la patrulla fronteriza, alegoría de los miles de trabajadores que cruzan a diario la frontera, debatiéndose entre la esperanza y el desencanto del sueño americano.

En el costado del televisor se proyecta un edificio del centro histórico de Los Ángeles como referente del lugar. Estos elementos junto con la onomatopeya de los niños cierran una suerte de espiral, onda que crece desde el vértice alto del campesino hasta el borde del globo del niño, en una composición circular en donde la libertad como alegoría y elemento visual tiene como centro el ojo izquierdo de la *Libertad*.



⁶¹ ¡A luchar por la justicia! es el grito de batalla de superman.

En la última de las hojas que vuelan en secuencia desde el rostro de Flores Magón aparece un texto que revela una frase del Che Guevara: *El presente es de lucha, el futuro es nuestro.*



imágenes se fusionan en flujos de secuencias que convergen como un todo, concretando un discurso que crea el sentido en su totalidad.





10. CONCLUSIONES

Los capítulos precedentes indagan de forma panorámica conceptos como *arte*, *diseño*, *artesanía* y *arte popular*, con la finalidad de comprender en qué sentido se recuperan en la llamada gráfica monumental.

El *arte* es un fenómeno complejo, y a lo largo de la historia los miembros de todas las culturas han cantado, bailado, esgrafiado, dibujado, pintado, esculpido, generado lenguajes, a través de los cuales han contado historias, representado gráficamente acontecimientos, honrado a sus muertos; y, si bien estas actividades han estado ligadas a causas sociales, rituales, mágicas, religiosas o simplemente estéticas, reflejan además de las habilidades de sus hacedores, conocimientos de sus distintos términos y funciones), que muestra la dimensión estética del hombre.

Considero que la *Gráfica monumental* es arte público porque actualiza y renueva el muralismo; es diseño gráfico adaptado a los emplazamientos públicos y ambientales; es parte del arte popular en tanto muchas de sus piezas se vinculan a procesos sociales y a las necesidades de significación de grupos subalternos o marginados y, su autoría se diluye en un proceso de apropiación colectiva; esta legitimación y permanencia se da a partir de la afirmación de la gente.

Así al estudiar la gráfica monumental debemos enfocarla en su contexto y especificidad en cada caso. Gráfica monumental es una hechura colectiva y una concepto que se emplea para designar la gráfica en grandes formatos. Tiene que ver con el diseño, con lo artístico y con lo popular de distintos modos.

El Taller de Gráfica Monumental, llamado así por sus generadores en la UAM-Xochimilco, formó parte de la currícula en la licenciatura de Diseño de la Comunicación Gráfica; desde su surgimiento en 1983 se planteó como un espacio de debate, de experimentación y producción de propuestas alternativas en el ámbito del *arte* y el diseño; lo que importaba era la comunicación con públicos de movimientos sociales con los que se vincularon. Inspirados por su trabajo trataron de movilizar el poder comunicador de ciertos géneros plásticos como el cartel, el mural, la manta, la museografía, etc., ciertamente en grandes proporciones y formatos. Distanciados del diseño comercial y decorativo, también rechazaron la pintura como una mercancía cultural y pugnarón por la desmistificación del *arte*.

El trabajo colectivo fue la forma idónea en que se produjeron gráficos para organizaciones sociales y sectores diversos urgidos de significantes.

La concepción de diseño en el TGM no estaba cifrada en las líneas de la gráfica comercial y dominante, sino por una gráfica que recuperó insumos y códigos del *arte* público, de la gráfica popular de los medios artesanales y de la gráfica política, siempre con el afán de construir lo que se conceptualizó entonces como *gráfica alternativa*.

Si bien en este trabajo he hablado de una experiencia del pasado, el término gráfica monumental se sigue usando como continuidad histórica de una hechura colectiva; hoy por hoy, han cambiado

los escenarios sociales y artísticos, empero en las luchas de resistencia y los procesos de emancipación la gráfica monumental funciona; así se expone desde el *arte público recargado*.

Existen otros grupos, colectivos e individuos que no se mencionan, algunos en los que su trabajo no se planteó una proyección social ni política; por otro lado, hubo y hay propuestas que se producen de manera anónima o porque simplemente creemos que no existen ya que los desconocemos, por lo que creo que es importante hacer un recuento, reflexionar nuestras propias experiencias y distribuirlas, con el fin de combatir la desmemoria.

Este trabajo llevó a cabo un recorrido que intenta esclarecer ciertos conceptos referidos anteriormente, sin pretensiones de cubrir todas y cada una de las posturas, definiciones y tendencias del fenómeno, sino a partir de aproximaciones. Igualmente, valdría la pena explorar aún más, para determinar su impacto en las prácticas concretas de ayer y de hoy.

Por otro lado necesitamos definir la modernidad desde América Latina, no porque necesitemos aislarnos del mundo, más bien por la necesidad de recuperar el multiculturalismo propio de nuestra manera de pensar y de sentir; en nuestro mestizaje hay una energía y una vitalidad que necesitamos recuperar ante la decadencia imperialista y el autoritarismo actual en nuestro país. Tal vez esta reivindicación del mestizaje nos ofrezca la posibilidad de acometer, con mayor fuerza un horizonte cultural más incluyente y democrático.

11. BLIOGRAFÍA

Acha, Juan. Introducción a la teoría de los diseños. Editorial Trillas Méx. 1988

- Arte y Sociedad: Latinoamericana El Sistema de Producción. Fondo de Cultura Económica, Méx. 1979
- El Arte y su Distribución. UNAM, México 1984
- Los Conceptos Esenciales de las Artes Plásticas. Ediciones Coyoacán, México 1997

Adorno, Th. W.. Teoría Estética. España, Akal, 2004

Agustín, José Tragicomedia mexicana I La vida en México de 1940 a 1970. Editorial Planeta Mexicana S.A. de C.V. Méx. 1990

Alfaro Siqueiros, David. Como se pinta un mural. Ediciones Mexicanas, SA México 1951

- No hay más ruta que la nuestra, Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna: el primer brote de reforma profunda en las artes del mundo contemporáneo. Talleres Gráficos de la SEP, Méx. 1945

América en la Mira. Muestra de Gráfica Internacional, Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, México 1978

Benjamín, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México, Editorial Itaca, 2003

Berger, John. Modos de ver. Barcelona, España, Gustavo Gili, 1990

Brocha Gorda, La. Publicación periódica del colectivo La Brocha Gorda y el Taller de Gráfica Monumental, Números 1 al 7, México D.F. 1986-1988

Berman Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad. Siglo XXI Editores, Méx. 1989

Charlot, Jean. El renacimiento del muralismo mexicano. 1920-1925. Editorial Domes, México. 1985

Cimet Shoiget, Esther. Movimiento Muralista Mexicano. Ed. Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco. Méx. 1992

- Cuadernos del Taller de Gráfica Monumental. UAM-X Méx. 1986

Danto, Arthur C.. Después del fin del arte. España Paidós. 1999

- Estética después del fin del arte. España . La balsa de la medusa, 2005

De los Grupos Los Individuos. Museo Carrillo Gil. INBA, Méx. Junio-Agosto 1985

De Michelle, Mario. Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX. Alianza Editorial, Madrid 1984

Dondis, D.A. La Sintaxis de la Imagen. Editorial Gustavo Gili, Barcelona Esp. 1985

Dunitz, Robin J. and Prigoff, James. Painting The Towns. Los Ángeles, Cal. USA, RJD Enterprises, 1997

Eco, Umberto. La definición del Arte. España, Ediciones Destino, 2005

Exposición Arte Luchas Populares en México, Museo Universitario de Ciencias y Artes, Dirección General de Difusión Cultural/UNAM, México D.F. 1978

García Canclini, Néstor. Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Editorial Grijalbo, Méx. 1989

Híjar Serrano, Alberto. FRENTE, COALICIONES Y TALLERES. Grupos Visuales en México en el siglo XX. México, Casa Juan Pablos y Centro Nacional para la Cultura y las Artes, 2007

Híjar, Cristina. ” Siete grupos de artistas visuales de los setenta. México. UAM-Xochimilco, CONACULTA-INBA 2008

Historia General de México. Tomo I El Colegio de México, Méx. 1981

Hobsbawm, Jhon Eric. Historia del siglo XX. Argentina, Crítica Grijalbo-Mondadori, 1999

Juárez Garduño, Eduardo. De la Comunicación Emergente. En, En Síntesis. Revista de la División de Ciencias y Artes ara el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, Año 9, núm. 27, Otoño de 1998

- La gráfica emergente. En Espacio Diseño. Boletín mensual de la División de Ciencias y Artes para el Diseño, UAM-Xochimilco. México, Núm. 73, Noviembre de 1998

Kosik, Karel. Dialéctica de lo concreto. Editorial Grijalbo, Méx. 1963

Krauss, Rosalind E. La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. Madrid, España, Alianza Forma, 2006

Manrique, Jorge Alberto. Arte y Artistas Mexicanos del Siglo XX. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, Méx. 2000

Mantas, Manual de. Colección Autonomía. Carrera de Diseño de la Comunicación Gráfica de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México, 1984

Meggs, Philips. Historia del Diseño Gráfico. Editorial Trillas, Méx. 1991

Mitzi, Sims. Gráfica del Entorno. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1991

Los movimientos Pop. Salvat Editores S.A. Colección de Grandes Temas, Barcelona 1973

Prieto, Daniel. Diseño y Comunicación. UAM-X, Méx. 1982

Rodríguez, Mariángela. Mito, Identidad y Rito. Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, Ediciones Miguel Ángel Porrúa, Méx. 1998

Ruptura. 1952-1965. Catalogo de la Exposición. Museo de Arte Alvar y Carmen T. Carrillo Gil, Museo Biblioteca PAPE, México 1988

Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de Experimentación 1979, enero-marzo Instituto Nacional de Bellas Artes, Galería del Auditorio Nacional, México, D.F. 1979

Sánchez Vázquez, Adolfo. Antología Textos de Estética y Teoría del Arte. Lecturas Universitarias, No 14, Universidad Nacional Autónoma de México. Méx. 1997

- Estética y Marxismo Tomos I y II, Ediciones ERA, Méx. 1980

Shifra M., Goldman. Pintura Mexicana Contemporánea en Tiempos de Cambio. Instituto Politécnico Nacional, Editorial Domés, S.A. 1989

Tibol, Raquel. Historia general del arte mexicano, época moderna y contemporánea. Tomo II, Editorial Hermes, Méx. 1981

- Confrontaciones. Ediciones Samara, México 1992

Varios Autores Integración Plástica. Cuadernos de Arquitectura No 20INBA, Departamento de Arquitectura, México 1968

Vattimo, Gianni. El fin de la Modernidad. Editorial Gedisa España, 1997