



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“LA GRÁFICA DEL 68 ;
COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN VISUAL”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA
PATRICIA MALDONADO TORAL

DIRECTOR DE TESIS
MTRO. JESÚS FELIPE MEJÍA RODRÍGUEZ

MÉXICO D.F., OCTUBRE 2009





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ÍNDICE

Introducción pág 3-9

Capítulo I

El 68

1.1 Antecedentes históricos del movimiento del 68. Pág 10-14

1.2 El movimiento Mexicano Estudiantil del 68. Pág 14-17

1.3 Contexto Mundial del 68. (Política, Economía y Sociedad)

Pág 17-23

Capítulo II

La Imagen.

2.1 La lectura de las imágenes Pág 26-28

2.2 La naturaleza de la imagen icónica. Pág 29-40

2.2.1 Iconismo y Realidad.

2.2.2 Resultado Final: La imagen.

2.3 Realidad e Imagen Pág 40-52

2.3.1 Nivel de realidad en las imágenes.

2.3.2 La apariencia de las imágenes.

2.3.3 La memoria visual en el receptor.

Capítulo III

Identidad Colectiva y otros elementos sociales.

3.1 El poder de la imagen Pág 56-59

3.2 El diseño gráfico en el 68. Pág 59-60

3.3 El compromiso social del productor gráfico. Pág 60-67

Capítulo IV

Imagen, Arte, Artista y Sociedad.

4.1 Arte, artista y sociedad. Pág 68-61

4.2 Historia de la animación. Pág 82-90

4.2.1 Historia y Técnicas de Animación.

Conclusión Pág 91-94

Bibliografía Pág 95-96

Anexos. Pág 97-104

INTRODUCCIÓN

Casi resulta innecesario decir que la expresión “el 68” remite a un episodio crucial de la historia reciente de México, cuyos efectos son palpables en varios espacios de la vida política, social y cultural del país a más de 30 años de distancia. El 68 es un punto de referencia que alude a la transformación de la sociedad mexicana.

Este trabajo se relaciona con el 68 en uno de sus múltiples aspectos: la producción gráfica. En efecto, el movimiento estudiantil que revolucionó la rutina de la ciudad de México entre los meses de julio a octubre de 1968 generó un efectivo canal de comunicación con la sociedad a través de carteles, volantes, pintas, periódicos murales, mantas y estampados, que en su conjunto representan un fenómeno visual muy interesante por su contenido, impacto y versatilidad.

Dando por entendido el hondo contenido político de los productos gráficos del 68, este trabajo expone la manera como hemos retomado algunos de sus motivos para generar, a partir de ellos, una animación orientada a recalcar el papel social del artista en la sociedad contemporánea. Nuestro propósito no consiste, pues, en realizar un análisis de la gráfica en cuestión sino en aportar una relectura que, situada en este momento, deriva hacia nuestra propuesta, la cual consiste en una breve animación.

En este sentido, es importante aclarar que concebimos esta tesis como el espacio donde manifestar las motivaciones, intenciones y considerando que nos condujeron hacia la materialización de nuestro producto plástico, más que como el lugar para dar cuenta de los procesos técnicos que subyacen en éste.

Por otro lado, creemos que la apropiación de un universo visual específico exige comprender tanto el contexto en que surge como sus características formales y temáticas. Por ello en este trabajo se presentan los rasgos relevantes del movimiento estudiantil del 68 y se revisan las soluciones plásticas características de la gráfica a través de la cual se expresó.

De aquí a la propuesta de una animación hay, si se quiere, un salto en el tiempo, las motivaciones y las técnicas. Pensemos tan sólo —lo estamos adelantando—

que hemos resuelto la animación empleando los recursos de la tecnología digital. Pero al apropiarnos de aquel lenguaje hacemos un reconocimiento de su valía y sugerimos que está vigente, resignificado como producto artístico.

Esta afirmación, por supuesto, no asombra a quienes conocen la historia de la imagen: los motivos plásticos surgen y resurgen en el tiempo, oscilando entre el homenaje y la farsa. Lo importante en nuestro caso es que desde fines del siglo XX, la tendencia a expropiar imágenes se ha consolidado como un recurso creativo legítimo.

Por nuestra parte, tenemos dos puntos de contacto con la gráfica del 68. El primero se refiere al compromiso social del artista; el segundo a la capacidad expresivo-comunicativa de la imagen. Es decir, nuestro proyecto encuentra en la gráfica del 68 dos razones de ser. Por cuanto al compromiso del artista, sentimos la necesidad de poner el tema a discusión hoy, cuando los productores se encuentran en la encrucijada del mercado del arte y de la imagen al servicio de la manipulación, lo cual se traduce en un individualismo extremo. Acerca de la capacidad expresiva-comunicativa de la imagen, pensamos que es preciso llamar la atención sobre el carácter motivado de la imagen, justo ahora cuando avanza la idea de que los productos plásticos surgen espontáneamente, desligados de una causalidad.

Cabe señalar

es un tema que abarca distintos elementos sociales, históricos, políticos y artísticos en México y en todo el mundo. En ese momento la sociedad pasó por grandes cambios sociales y sobre todo existió gente que empezó a intervenir en esos cambios, no solamente como espectador sino como activa parte de los mismos.

Al marco histórico del movimiento estudiantil del 68 le precedieron movimientos artísticos y corrientes intelectuales tales como el romanticismo, el renacimiento, el surrealismo, el modernismo y el post-modernismo, cuyos exponentes crearon; y aunque todo es un reinvento de lo anterior, es la intención con la cual se crea lo importante.

Ser parte de una sociedad conforme es lo que todos los individuos hemos aprendido a lo largo de nuestra poca o vasta experiencia. El ser parte de una comunidad artística no solamente es querer ser “diferente” sino es tener la posibilidad de crear obras las cuales puedan ser vistas, escuchadas, habladas, e interactuadas, y es ahí donde empezó mi gusto por las artes visuales.

Al ser extranjera fui invadida por el deseo de conocer el desarrollo de una historia social diferente, llamaron mucha mi atención los acontecimientos del 68, y lo que más llamó mi interés hacia este tema es la gráfica que se desarrolló durante este proceso de cambio. Involucrarse en un proyecto de investigación llena de grandes expectativas a la meta que se quiere alcanzar; y aunque la mía, en lo personal, no es un descubrimiento mundial, es un redescubrimiento de mi pasión por las artes visuales y sobre todo el interés de llevar imágenes realizadas con una cierta intención a un producto visual en movimiento, como es el caso de la animación.

Por ello, el texto que se encuentra en esta investigación es una ruta trazada por su autora para la elaboración de una tesis donde se expone la elaboración de la Gráfica del 68 como elemento de comunicación visual y finalmente llegar a la creación de un producto visual con esta gráfica.

La generación de los años 60 está integrada por individuos que tomaron conciencia y sintieron deseos de involucrarse en la toma de decisiones de una sociedad llamada “ democrática ” ; pero más conocida como autoritaria para la mayoría de jóvenes que vivían en ella. En esta época la formación de movimientos estudiantiles empezó a crecer poco a poco, hasta que llegó a su punto máximo a finales de los 60, en donde tanto en México como mundialmente dichos grupos, aunque separados por la distancia geográfica llevaban entre ellos ideales comunes y una unión de los mismos. El resultado de estos movimientos, deriva en una gran convocatoria, tomando en cuenta los medios de comunicación de la época, fue basada principalmente en su gráfica.

“.....el panorama de las Artes Plásticas de ese momento prevalecía la necesidad de cambios hacia expresiones contemporáneas, por lo que las nuevas manifestaciones artísticas de otros países centraban el interés de diversos artistas mexicanos.” (Grupo Mira, 1998: 17)

Este movimiento a nivel mundial, influenciaba a otros movimientos en otras partes del mundo y no solamente los pensamientos, ideales, sino también con respecto a la gráfica que cada uno de estos movimientos en los diferentes lugares utilizaban. La expresión gráfica obviamente era común en la mayoría de los movimientos , pero su característica diferencial era su contenido urbano-popular de la sociedad que la originaba. El movimiento además de poder llevar a toda una sociedad joven, hacia una lucha en común también abarcaba a la sociedad en general, los conducía a un análisis de lo qué acontecía en ese momento en su sociedad, si las actitudes de ellos frente a la misma tal vez eran las correctas.

Cuestionamiento que llama mucho mi atención; porque pienso y creo que ahora los jóvenes artistas nos hemos acostumbrado a trabajar de cierta manera y de realizar productos visuales de una cierta forma. En donde la exposición de dichos productos es más importante que su resultado final; así como también la llegada de el mensaje concreto a su receptor; receptor que no siempre es el visitante de los museos o de las galerías, sino el receptor que se encuentra y convive con uno todos los días, el que esta en la calle, en el metro, el que camina a lado, la persona sentada frente a uno en el camión, etc.

La convocatoria de los movimientos estudiantiles del 68, es un ejemplo bastante claro de la importancia del artista visual en este tipo de eventos, y así como en la cotidianidad que le es propia.

“.....en las escuelas de arte siguieron su curso los cuestionamientos a los sistemas de enseñanza, las especulaciones formales, así como la aplicación de técnicas nuevas; se incrementaron las actividades de grupo influidos por las corrientes artísticas en boga.....” (Grupo Mira, 1998: 22)

En todos estos movimientos la Gráfica jugo un papel importante; fue gracias a ella, que los movimientos de la época tuvieron el poder de convocatoria y pudieron llegar a un grupo mayor de gente, incluyendo a quienes no estaban en los círculos artísticos.

La simbología de las imágenes forma parte importante de esta tesis, para poder llegar al producto visual final deseado; y también porque en mi opinión la función social de un artista visual, se basa en la creación de imágenes y en la respuesta que generan en los individuos. Existen algunos textos donde podemos encontrar una explicación amplia sobre este tema, en mi trabajo de investigación quise concretarme a las imágenes, a su realización y luego al análisis de las mismas al llegar a su receptor.

Textos como; " Introducción de la Teoría de la Imagen " , de Justo Villafañe, " La Sintáxis de la Imagen ", de D.A.Dondis, son libros que me han servido de base para realización del capítulo II, en donde se encuentra una explicación sobre este tema. La intención con este capítulo no es descubrir una nueva teoría de análisis, es simplemente la conjunción de varios conceptos aprendidos a lo largo de mi experiencia como estudiante de artes visuales, para desarrollar mi intención con este trabajo de investigación, que va más allá de un trabajo requerido para obtener un título, es la manifestación de un gusto personal.

Es por ello que como consecuencia de esta investigación, existe la elaboración de un producto visual, basado en animación. Este producto visual tiene como objetivo principal exponer las imágenes utilizadas en la Gráfica del 68, elemento que lleva una carga significativa bastante importante; tanto para aquella época como para la actual.

Con este producto visual, no sólo quiero mostrar el material visual creado, sino también introducir la utilización de una técnica; la animación. La cual creo que, en la educación del artista visual puede significar un enriquecimiento y lograr una combinación interesante en los productos visuales, con el aprendizaje de este tipo de técnicas. La gama de técnicas que tenemos en el presente es muy amplia, pero no debemos olvidar que todas las bellas artes se conjugan entre ellas mismas, para ser la base del sistema creativo en la actualidad.

Al hablar de animación, estamos hablando de imagen en movimiento. Uno de los ejemplos gráficos mas antiguos sobre animación, considerado por algunos historiadores es el de los jabalíes pintados en las cuevas de Altamira, hace 20.000

años. Sus cuatro pares de patas representan cierto movimiento en un dibujo estático, dibujos como estos también tenemos en las culturas Griegas y en las Egipcias. Posteriormente la aparición de personajes destacados en las artes graficas como fue; Leonardo Da Vinci, quien fue : pintor, escultor, arquitecto, científico e inventor renacentista, representa en su famosa ilustración de las proporciones del cuerpo humano dos fases de una misma acción, reconocemos en esta imagen cierta aproximación a lo que ahora conocemos como animación. El primer intento de animación se conoce en Alemania, hacia 1640, cuando Anthonasius Kircher inventa el primer proyector de imágenes llamado :“Linterna Mágica. Todo proceso de creación contiene un método de realización el cual sirve de base a su autor, es por esto que en el capítulo IV, me he servido de algunos textos de animación para poder tener dichas bases y realizar el producto visual final de esta investigación.

En este capítulo también se encuentra el texto sobre la responsabilidad social que tiene que adquirir el artista visual , siendo creador de imágenes que comunican. Con esto no quiero decir que en la actualidad no existan grupos de artistas interesados por esta causa, sino que debería existir con mayor cantidad, tomando en cuenta la sobrepoblación de creadores de imágenes que ahora somos. Si nos ponemos un momento a analizar nuestro entorno podremos darnos cuenta que la sobre exposición de imágenes publicitarias son infinitas y que cuando existe una imagen con carácter social, nos llama mucho la atención pero la respuesta a la misma no siempre es de forma positiva. Es por esto que la responsabilidad de la existencia o no de imágenes con carácter social cae sobre nosotros los artistas visuales; quienes tenemos que estar concientes de nuestro compromiso con la puesta en práctica de todos los conocimientos que hemos adquirido a lo largo de nuestro aprendizaje, y que dicha práctica no solamente se basa en elementos ya expuestos con una intención ya conocida sino que contradictoriamente tenemos que realizar la búsqueda de nuevas intenciones, las cuales en la actualidad son infinitas así como también los formatos de exposición.

El tiempo que he tomado para realizar esta investigación me ha servido no sólo como medio de conocimiento personal o la puesta en práctica de conocimientos

adquiridos, sino también tener la conciencia, de la exposición de mis trabajos posteriores y la responsabilidad que con lleva la creación de los mismos.

CAPITULO 1

EL 68

1.1 Antecedentes históricos del movimiento del 68

La situación política, es la parte central del tema objeto del presente capítulo; La Gráfica del movimiento estudiantil del 68, es el tema fundamental de la presente tesis. En la llamada revelación de los 60's; tenemos a una sociedad joven que unió ideales, fuerza y sintió una obligación de lucha, dando paso a la formación de movimientos alrededor del mundo, no siendo México la excepción. En años anteriores al 68, los estudiantes mexicanos ya habían experimentado procesos de cambios con movimientos a través de los cuales expresaban sus peticiones, tales como: la creación de organismos de participación en las instituciones educativas, cambio a las reformas universitarias, un mayor acceso a la clase económicamente baja a una educación superior; así mismo se sentía el gran descontento hacía las políticas de guerra del país del Norte, como fue la Guerra de Vietnam y un apoyo a una corriente política que crecía mundialmente; como fue el socialismo. Varias instituciones se unieron en este tipo de movimientos. La UNAM, el Politécnico, las Universidades de Puebla, Nuevo León, Michoacán. La presidencia de Gustavo Díaz Ordaz, marcó esta etapa de la historia de la política en México, manejando una política progresista e industrializada, la cual se encontraba desarrollándose en el mundo. El Estado construyó una imagen de estabilidad nacional hacia el exterior.

“Desde el punto de vista político, el sistema mexicano ofrecía en ese momento la posibilidad de un pluralismo limitado, en el que el partido mayoritario en su calidad de *“emanado de la revolución”*, controlaba corporativamente la participación política de amplios sectores de la población, en especial el campesino y el obrero”.

(Andaluz, 1968: 7)

Con la sociedad controlada, se esperaba una confrontación entre los jóvenes estudiantes y las autoridades como respuesta a cualquier conflicto que viniera a futuro.

A lo largo de los años; las preguntas de expertos historiadores, e investigadores sobre la razón de la formación del movimiento, no ha tenido una sola respuesta; por lo contrario la misma pregunta se responde por medio de varias conjeturas elaboradas a través de los años. En este texto analizaremos cuatro razones que pueden ser validas para la formación del movimiento. Las cuales son:

- " El movimiento mexicano sólo se entiende en el marco de la inestabilidad estudiantil que privaba en el mundo".
- " La disputa a nivel del gabinete por la próxima candidatura presidencial ".
- " El robustecimiento de la izquierda en México con toda su extensa gama de denominaciones: marxista leninista, trotskista, maoísta y cheguevarista.- no quedaba otra alternativa que la represión surgida con cualquier pretexto".
- "Se alude también a una supuesta conjura internacional contra México que, o bien podría haber sido obra de agencias del capitalismo, dado el apoyo de nuestro país al régimen cubano, por citar ejemplo, o producto de la ideología contraria, una maquinación soviética para desencadenar el caos en el país y posteriormente implantar un régimen comunista". (Grupo Mira, 1998: 22)

Ante todas estas conjeturas no se ha podido establecer una clara y segura razón por la cual se formó el movimiento, sin embargo en una revisión cronológica tenemos que todo empieza a partir del día 22 de Julio de 1968. Cuando alumnos del Instituto Politécnico Nacional y de la preparatoria Isaac Ochotorena incorporada a la UNAM, se enfrentaron unos a otros, las razones del conflicto no se encuentran claras, pero se dice que pandillas pertenecientes a esa ciudadela fueron los que causaron los disturbios. Pero este tipo de conflictos se agravaron cuando elementos de la fuerza pública de la ciudad intervinieron y con esto crearon una atmósfera de violencia.

Tal inicio marcó definitivamente la forma en que este conflicto se desarrollaría, las dos partes que protagonizarían dichos acontecimientos serían: el movimiento estudiantil como tal y la otra serían las autoridades que mantienen el orden a través de los cuerpos policíacos y militares. A partir de esta fecha los conflictos continuaron incrementándose, a medida que pasaban los días y agudizándose las consecuencias como: la encarcelación de varios estudiantes y una gran cantidad de heridos. Luego las organizaciones estudiantiles empezaron a tener mayor difusión y con esto una creación de mítines y una fuerza mayor a la estimada por las autoridades.

Personalidades administrativas como el propio rector de la UNAM, el Ing. Javier Barros Sierra, se unían al movimiento brindándole una fortaleza y una estabilidad que las autoridades políticas nunca imaginaron.

A partir de estos mítines y reuniones se realizó un Pliego Petitorio, en donde el movimiento estudiantil solicitó al gobierno lo siguiente; la liberación de sus presos políticos, la destitución de autoridades policíacas las cuales estuvieron involucradas en las manifestaciones ocurridas a partir del 22 de Julio de 1968; la indemnización a las familias de los estudiantes heridos y muertos ocurridos en los enfrentamientos ocurridos antes del 2 de Octubre.

“Como se puede apreciar, el contenido del Pliego Petitorio no concernía a ideologías específicas, aunque fueron muchas las que participaron en el movimiento del 68, sino a demandas que en su conjunto resquebrajaban la credibilidad en el propio sistema político. Es por eso que la salida airosa para la posición gubernamental se dificultó, en cuanto a que suponía un compromiso de revisión que se fue dando en los años subsecuentes, pero que en ese momento no pudo atajar sino con la violencia.” (Andaluz, 1968: 10)

Lo que más llama la atención a historiadores e investigadores sobre el movimiento estudiantil del 68, es la capacidad organizativa que el grupo de estudiantes, maestros y gente involucrada en varios grupos de la sociedad tuvieron para lograr aquel papel tan importante en una sociedad; logrando ser escuchados.

Aunque la respuesta de las autoridades no fue la esperada, el movimiento estudiantil abarca con gran importancia una parte de la historia política de México.

Posteriormente al Pliego Petitorio, continuaron días llenos de marcado activismo por parte de los estudiantes y a su vez respuestas radicales por parte de las autoridades, como por ejemplo; ocupaciones violentas de los distintos recintos educativos, tal es el caso de Ciudad Universitaria, es decir el recinto educativo de la UNAM. Las autoridades se encontraban en un caos interno, ya que el Informe Anual por parte del presidente se acercaba y la realización de las Olimpiadas también, las autoridades desconocían la reacción del pueblo ante estos acontecimientos.

Por la importancia de la situación política en ese momento, aquí expondré dos fragmentos del Informe de Gobierno que aporta elementos para comprender mas claramente, la crisis política que se vivía en esos momentos.

Gustavo Díaz Ordaz

IV INFORME DE GOBIERNO, 1° DE SEPTIEMBRE DE 1968 (fragmentos)

"...Los Juegos Olímpicos van a celebrarse, por primera vez, en un país de habla española; por primera vez en una Nación Latinoamericana; y por primera vez, el anfitrión va a ser un pueblo que no está catalogado entre aquellos que se encuentran en pleno desarrollo... Cuando hace años se solicitó y obtuvo la sede no hubo manifestaciones de repudio ni tampoco en los años siguientes y no fue sino hasta hace unos meses, cuando obtuvimos informaciones de que se pretendía estorbar los juegos. De algún tiempo a la fecha, en nuestros principales centros de estudio, se empezó a reiterar insistentemente la calca de los lemas usados en otros países. El ansia de imitación se apoderaba de centenares de jóvenes de manera servil y arrastraba a algunos adultos. Se ha llegado al libertinaje en el uso de todos los medios de expresión o difusión; se ha disfrutado de amplísimas libertades y garantías para hacer manifestaciones, ordenadas en cierto aspectos, pero contrarias al texto expreso del artículo 9° constitucional, hemos sido tolerantes hasta excesos criticados; pero todo tiene un límite y no podemos permitir ya que se siga quebrantando irremisiblemente el orden jurídico, como a los ojos del mundo ha venido sucediendo; tenemos la ineludible obligación de impedir la destrucción de las fórmulas esenciales, a cuyo amparo convivimos y progresamos..."(Informe, GustavoDíazOrdaz

http://redescolar.ilce.edu.mx/redescolar/act_permanentes/historia/html/historia.htm.)

En estos dos fragmentos, podemos apreciar que la crisis interna del gobierno había sido en parte causada por las varias formas de expresarse que el movimiento había encontrado y que el gobierno iba hacer todo lo posible para salvaguardar la idea de un país tranquilo frente al mundo, pero las manifestaciones políticas organizadas por el movimiento estudiantil del 68, alcanzaron a crear razonamientos a las autoridades y a todos los grupos que conformaban en la sociedad que vivían . Entre las varias manifestaciones que realizaron los estudiantes, la llamada *Manifestación del Silencio*”, el día 13 de Septiembre de 1968, en la cual participaron aproximadamente 300.000 personas, quienes sin la utilización de la palabra como en las anteriores manifestaciones, se trasladaron desde el museo de antropología hasta el centro de la ciudad, (Zócalo), en silencio. Oscar Oliva joven perteneciente al movimiento estudiantil comenta:

“Ha llegado el día en que el silencio es mas elocuente que las palabras que ayer acallaron la bayonetas” (UNAM, Imagen y Símbolos ,1994: 113)

Diversos sectores de la sociedad mexicana presentaron su aceptación o rechazo hacia el movimiento, muchos culparon a las autoridades por la falta de control que permitió que el movimiento cobrará mayor magnitud. Los hechos que acontecieron posteriormente se remonta a aquella fecha recordada por todos los mexicanos hasta el presente, 2 de Octubre de 1968. Acontecimientos que forman y seguirán formando parte de la historia política de este país; aunque este no es el tema de esta investigación, esta recapitulación de los hechos nos sirve para dar a conocer históricamente la importancia de este movimiento y como la organización de este movimiento fue gracias a la comunicación y difusión del mismo, factor donde se involucra, el tema de esta investigación, **La Gráfica del 68.**

1.2 El movimiento Mexicano Estudiantil del 68.

En 1968 en México y todo el mundo se vivía en una sociedad afectada por grandes cambios políticos, estos la transformaban en actitudes impuestas hacia

los individuos que eran parte de la misma. Llevando como resultado la formación de grupos que reaccionaron a dichas imposiciones. Este tipo de grupos o movimientos se vieron marcados por la integración de estudiantes, maestros, que dejando a un lado sus obligaciones educativas se unieron al trabajo voluntario, en donde expresaban su rechazo a la corrupción, e impulsaban una lucha contra las injusticias ejecutadas en su sociedad, y en pro de la libertad de expresión.

Como nos explica Ramón Ramírez en su libro: **Movimiento Estudiantil de México**,

“.....un movimiento en el que se sintetiza un conjunto de reivindicaciones progresistas y democráticas; amparadas por los preceptos constitucionales; de un movimiento sin los precedentes en la historia de México, sin duda el más importante de los últimos años.” (Ramírez, México: 23)

Fue un movimiento en el cuál, sus miembros y colaboradores adquirieron un gran poder de alianza, olvidando las diferentes escuelas a la cuales pertenecían, ganando con esto mayor cantidad de participantes y adquiriendo mayor fuerza para la exposición de sus demandas frente al Estado.

Por esto aunque desde un principio, la mayoría de sus miembros eran solamente estudiantes; posteriormente hubo otros grupos de diferentes sectores de la población que se unieron al movimiento.

Igualmente existían otros sectores sociales que se encontraban totalmente en contra de este movimiento.

“.....ha ayudado al estudiante a tomar conciencia de que un movimiento exclusivamente estudiantil sin base popular fenece en el tiempo”. (Ramírez, México: 24)

Dado que el “leive motiv” de la presente obra es el análisis de la gráfica del 68, y puesto que esta gráfica en su gran mayoría fue realizada por dicho movimiento estudiantil; podemos decir, que la importancia de la producción gráfica del

movimiento se basa en su realización testimonial y las reacciones inmediatas que buscaba provocar.

Existió gran participación en la realización del trabajo gráfico colectivo; ya que se encontraban en una lucha contra el tiempo, y sólo se podían valer de recursos menos tecnológicos en comparación con lo que existe en la actualidad.

Por esto, grandes escuelas como la "Academia de San Carlos", sirvieron como recinto para maestros, alumnos, activistas, trabajadores de imprenta y administrativos; en donde realizaban extensas jornadas de trabajo voluntario para tener un resultado rápido e impactante; para que su trabajo pudiera ser difundido en breve posible y con ellos alcanzar una mayor capacidad de convocatoria a eventos realizados por el movimiento; al tiempo que con ello generará reacciones sociales. En el mes de Julio de 1968, La Academia de San Carlos se convirtió en un gran Taller de producción gráfica. A medida que el tiempo transcurría, y los enfrentamientos de los estudiantes con las "autoridades policíacas iban en aumento; esta Escuela cerró sus puertas a las actividades académicas; y así, con el apoyo total del personal académico se pudo realizar la producción de esta obra gráfica. La gráfica del 68' también tiene un carácter "urbano-popular", ya que su gráfica contenía imágenes y símbolos que representaban figuras reconocidas por la sociedad urbana. Utilizando menos personajes representativos de la clase campesina, la cual, en los años 30's fue utilizada para la realización de varias gráficas. En el 68 la gráfica se involucra mucho más a la ciudad y al individuo que interactúa con los personajes públicos propios de esta. Como en estas dos imágenes que a continuación se presentan, en donde la utilización de elementos convencionales como son; en la imagen A, tenemos la representación caricaturesca del poder militar y la acusación por parte de las dos casas estudiantiles UNAM y IPN hacia estas autoridades; y en la imagen B al animal (gorila), que representa la represión de las autoridades militares hacia los jóvenes.



IMAGEN A



IMAGEN B

1.3 Contexto Mundial del 68 (Política, Economía y Sociedad.)

A finales de los años 60's, existía un común denominador en los grupos de jóvenes que habitaban las principales ciudades de Europa; como Roma, París, Berlín, Turín. Fueron una generación influenciada con grupo de imágenes, las cuales vendían una imagen de una sociedad tranquila, pero por otro lado tenían la influencia de libros y música protesta que referían y simbolizaban una nueva forma de comunicación, una comunicación que ellos encontraban verdadera. Todo ese tipo de influencias llegaron a la mente de una juventud en donde los sistemas de comunicación masivos como; la televisión, la radio y los mensajes de autoridades políticas, se mezclaban para construir una respuesta y reacción de los mismos.

".....las imágenes de los noticiarios: los tanques rusos entrando en Praga, Carlos y Smith levantando sus puños enguantados de negro en el podium de los Juegos Olímpicos de México, el rostro de Che Guevara; todas estas imágenes provocaban reacciones, indignaciones, adhesiones violentas que soliviantaban a muchos jóvenes cualquiera que fuese su nacionalidad." (Bendit, 1993: 17)

Como jóvenes, de cualquier época, que se encuentra en plena formación de ideales, opiniones y reacciones ante hechos e imágenes que los involucran, los

60 no eran la excepción, la forma que los comunicadores manejaban este tipo de noticias eran diversas y por ello las reacciones fueron expresadas en diferentes formas. En Estados Unidos, en 1962 empieza la formación del grupo SDS (Student for a Democratic Society). Así mismo grupos de poetas como los llamados; Beatnicks. Este tipo de agrupaciones influenciaban a la formación de pensamientos con respecto, a la igualdad para todos respetando, la raza, o la proveniencia de cualquier individuo con la acumulación de ideas, opiniones e intenciones de luchas, las cuales poco a poco se fueron dispersando por toda América Latina.

Eventos políticos tales como, la guerra de Vietnam o la invasión a Bahía de Cochinos en Cuba, fueron algunas de las causas para que; grupos como los mencionados, realizaran productos informativos, comunicacionales y gráficos.

“Ya no hay una contracultura donde apoyarse para provocar una forma de conciencia política. Lo único que hay tiene una dimensión política en este país es la cultura latinoamericana.” (Bendit, 1993: 29)

Esta fue la opinión de Abbie Hoffman, un personaje muy conocido en los años 60's en Estado Unidos, estas palabras fueron habladas en una entrevista realizada a Hoffman en Marzo de 1985. Para esta época, la llamada revolución de los 60, había terminado; la juventud se había estancado en una aceptación de su situación, sin tener que razonar la información que les daban sino simplemente ser parte de ella; y es por esto que ahora en el presente, como artista visual, este tipo de razonamientos son los que se debe tomar en cuenta como elemento importante en la creación de nuestros productos visuales.

“ Cada generación tiene sus jóvenes, y ,en el mejor de los casos, son precisamente los jóvenes los que dan color y la definen. Si en cambio son demasiado dóciles y aquiescentes, su talante se va oscureciendo, va perdiendo enjundia. Es bueno que el joven tenga algo de aguafiestas, que incomode al poder y al poderoso, que denuncie su vulnerabilidad y su injusticia. Lo malo es que a veces, cuando pasan los años, los hombres y mujeres van mellando sus dardos juveniles y lentamente se convierten en aliados del poder. Los gobiernos, sobre todo los autoritarios, suelen tener a su servicio connotados psicólogos, una de cuyas funciones primordiales es amortiguar, casi diríamos apagar, la pujanza y la visión crítica de los muchachos.” (Benedetti, 2004: 13)

En 1967 se formo el grupo conocido como YIP (Youth International Party), El Partido de la Juventud Internacional. También fundaron periódicos, comités de defensa en contra de la política. Este tipo de reuniones, servían para la interrelación de jóvenes que se encontraban en desacuerdo con la sociedad americana en la cual vivían.

Por primera vez en la sociedad occidental todo un pueblo protestaba contra su gobierno aún cuando el pueblo se encontraban en tiempo de guerra. En los años 60's, la intervención de la sociedad en una guerra fuera de su país, era casi imposible. Por ello se tenía la concepción de que; la democracia se debe construir mediante las contradicciones y las aspiraciones de todos los seres que constituyen una comunidad. La imagen de John Carlos y Tommy Smith, dos atletas de color, alzando sus manos con guantes negros, cuando recibían sus medallas de oro; en las Olimpiadas de México 68, causaron una gran controversia. Una terrible consecuencia para los jóvenes atletas quienes por mucho tiempo después no

tuvieron muchas oportunidades de trabajo. No sólo en América se vivían este tipo de acontecimientos de igual manera se vivía en Europa.

En 1965, en Holanda nació el grupo de los "Provos", surgido del rechazo al armamento nuclear. Los jóvenes que pertenecían al grupo de los Provos, tenían la característica de ser personas creativas, y responder ante cualquier circunstancia con imaginación e iniciativa.

"La democracia no es solamente una filosofía o un modo de vida; es algo que debe salir del pueblo, estar hecho por y para el pueblo." (Bendit, 1997: 59)

Al pasar de los años muchos jóvenes involucrados en este tipo de movimientos, cambiaron su manera de pensar, influenciados con la corriente general de pensamiento de su sociedad. Tal como sucediera con Roto Stolk, joven participante de los Provos, quién comentó lo siguiente en una entrevista realizada en Febrero de 1985:

"En el 68, la revolución estudiantil empezó a formarse por los diferentes cambios que algunos grupos sociales estaban viviendo; uno de estos grupos eran los proletariados. Los cuales se los podría llamar la ante-sala del 68, ya que los movimientos del mismo año, tanto en lo mítines como en los folletos o carteles, siempre se asignaba un muy importante papel a la clase obrera en las revoluciones futuras. En Mayo del 68, en Francia ocurre una de las más grandes huelgas en la historia, dos meses antes del 22 de Marzo, 142 estudiantes ocupan los edificios administrativos de la ciudad de Nanterre. Los estudiantes de esta institución exigían su participación en la política, encabezando este movimiento se encontraba un joven francés llamado; Daniel Cohn-Bendit; quien comentó:

"Muchos de los involucrados en estos eventos, en un principio tenían la idea que estos acontecimientos estaban formando nuevas ideas literarias que propagaban los cambios en ciertos comportamientos sociales; por esto muchos no esperaban el Gran Mayo del 68." (Bendit, 1997: 59)

La gran cantidad de producción gráfica es una de las características principales para la evolución y comunicación de este movimiento, y son documentos bastante importantes para la historia del mismo. Mayo del 68, tuvo una convocatoria bastante impresionante para los "media" de aquel tiempo, siendo los media todos los sistemas de comunicación masiva; como la televisión, la radio, y periódicos. Esta fue una manifestación que contó con la participación de una gran cantidad de gente, siendo estos estudiantes, maestros y trabajadores públicos. Es por esto que cuando medios de comunicación encuentran su manera de contar hechos como los de Mayo del 68, todo es muy ambiguo porque las demás características se encuentran ocultas.

Así nos explica Micherl Charmin, otro parisino del 68. " El 68 significa que las cosas se tambaleaban, la revolución en la cabeza de la gente , estar hasta el moño de vivir mal, hasta el moño de los principios y hasta el moño de los tabúes. Fue una exasperación más que una revolución. Era evidente.....Tenía que llegar....Durante y después de la guerra, la gente se destruyó, no existían y después de repente desearon vivir.....". (Bendit, 1997: 105)

Cualquier época crítica que vive la sociedad, es influenciada por una anterior, y en el caso del arte todos los movimientos artísticos nacen a consecuencia de un movimiento antecesor, y de un entorno logrado por influencias de algo vivido antes de su nacimiento, la Grafica del 68, no es la excepción. Así también las generaciones venideras se apoyaron en el 68 para realizar ciertas propuestas intelectuales; las cuales a través de la tecnología y los medios han sido valoradas; en diferentes aspectos de la creación de una comunidad cultural. Pero algunas ideas que han marcado, y siguen marcando las "revoluciones"; que hoy en día se llaman "liberaciones", son los pensamientos sobre el uso de las armas. Gaby Ceroni, joven involucrado en el 68 comentó sobre las armas:

"En el 68, mi cuerpo estaba armado con un fusil. Hoy aunque pienso que no puede excluirse totalmente el uso del fusil, debe ser el último, realmente el último recurso." (Bendit, 1997: 135)

En estos mismos grupos, también existía una lucha de poderes bastante impresionante, estaba en primer lugar la lucha contra el poder al ingresar al movimiento; luego la adquisición de este al pertenecer al movimiento y sin embargo estar contra el. Al mismo tiempo jugar en la relación o unión entre intelectuales y obreros. Muchos de los involucrados en el 68, posteriormente formaron parte de la sociedad cotidiana, trabajaron en fábricas; en donde se dieron cuenta que esta les llevaba a la realidad del día a día; de la cual se encontraban alejados, por causa de una realidad que sólo los libros les

describía. Y estos se convirtieron en uno de sus recursos mas importantes, ya que la palabra en ellos contenida era su principal instrumento de lucha. En el 68, se peleaba contra las guerras que estaban aconteciendo y poco a poco se unieron hasta llegar a formar movimientos internos en contra de comportamientos de una sociedad.

En la mayoría de movimientos que se realizaron alrededor del mundo en aquella época existía un denominador común, la guerra de Vietnam.

Esto no ha cambiado mucho en el presente, porque hasta ahora estamos claros que:

“Las guerras sólo las ganan los más fuertes, los más decididos y los más crueles, y cuando se accede al poder por ese medio, se conserva ese carácter.”
Alfredo Sirkis (1985). (Bendit, 1997: 163)

El movimiento estudiantil francés no sólo influyó a países que estaban pasando situaciones similares, sino que formó una mezcla de ideosincracias, entre ellas la europea, la asiática, la americana. La violencia fue una característica que se desarrolló a lo largo de la evolución de estos movimientos, pero la violencia revolucionaria se degeneró en oficio, por lo cual una buena respuesta a esa revolución fue la gráfica.

La gran distribución de imágenes que esta época tuvo, convoco a grandes sectores a incorporarse a los movimientos.

En poco tiempo más cantidad de jóvenes se enteraban e iban formando parte de dichos grupos, tiempo que tomando en cuenta las herramientas comunicativas de la época, fue impresionante el desarrollo de este fenómeno comunicacional a través de imágenes.

CAPITULO II

La imagen

El productor visual —tanto diseñador como artista— vive la imagen como un problema. El estudiante o productor visual neófito pueden valerse de dos recursos para enfrentarse a la imagen: un acercamiento a través de fuentes formales secundarias y la propia vista, que como fuente natural ofrece un acceso directo a las imágenes.

“La visión es una experiencia directa y el uso de datos visuales para suministrar información constituye la máxima aproximación que podemos conseguir a la naturaleza auténtica de la realidad”. (Dondis, 1976: 14)

Pero simultánea a la visión *directa* de las imágenes se encuentra el acercamiento mediado por su historia. De hecho, es muy difícil pensar en un acercamiento a las imágenes poniendo a un lado su carga histórica, pues la historia de la imagen es la historia misma de la humanidad. La historia del arte es una de las líneas más importantes para leer el devenir de las sociedades y es la imagen aquello que testimonia los sistemas de ideas y valores en que han vivido los hombres.

En nuestro trabajo es importante recuperar uno de los problemas más importantes y vivos de la historia del arte: la relación entre *funcionalidad* y *belleza*, también expresado como *utilidad* y *estética*. Desde nuestro punto de vista, la *utilidad* representa la *funcionalidad* de un objeto visual, mientras que la *estética* alude a su *composición*. Composición, por su parte, se refiere a la conjunción de varios elementos de forma y contenido que dan por resultado tanto la creación de una imagen como su *valor icónico*.

Cabe señalar que el significado genérico del concepto *icono* o *ícono* —también aceptado así por la Real Academia de la Lengua Española (RAE, 2005; TII, 33)— se refiere a la relación de semejanza que tiene el objeto visual con el objeto representado, de modo que el valor icónico de una imagen consiste en el grado de similitud y representación que ésta tenga con el entorno en que fue creado. Asimismo, en el terreno de lo conceptual, un icono aporta una contextualización

semántica porque es resultado de la integración de la imagen con el concepto que representa.

Ahora bien, cuando se habla de la gráfica del 68 se hace referencia a un conjunto de imágenes que tuvieron un gran valor icónico en su propio momento y, en gran medida, lo siguen teniendo en el presente, como lo demuestra su empleo en el marco de la conmemoración de los 40 años del 2 de octubre de 1968, organizada por la UNAM en su centro Tlatelolco durante octubre de 2008. Por ende, es posible señalar que la gráfica del 68 posee un valor icónico sumamente funcional, ya que permite acceder de forma inmediata y elocuente al marco socio-político que le dio origen.

De hecho, gracias a este atributo, las imágenes del 68 lograron ser un llamado a la comunidad estudiantil y a la sociedad; en una palabra, lograron ser una convocatoria. Lo que queremos resaltar al respecto es cómo la imagen se convirtió en un mensaje visual capaz de identificar, cohesionar y motivar a los miembros de una sociedad en un momento dado.

En este sentido, una reflexión que surge al revisar las obras del movimiento estudiantil es cómo respondieron, desde el capital estético de sus realizadores, a su circunstancia sociopolítica, a su contexto inmediato, a una disponibilidad concreta de materiales y medios, así como a la urgencia de su realización. Villafañe diría al respecto que la significación plástica de una imagen implica adoptar una actitud;

“basada en la consideración de los elementos icónicos como portadores de un tipo de significación que no es susceptible de ser analizada semánticamente ni de ser reducida a sentido”. (Villafañe, 1987: 21)

2.1 La lectura de las imágenes

Como parte del recorrido que debemos seguir para aprehender las imágenes de la gráfica del 68, es necesario tener en cuenta que en la lectura de una imagen se conjugan tres elementos fundamentales que son:

1. Una selección de la realidad
2. Un repertorio de elementos fácticos
3. Una sintaxis

Además de estos factores fundamentales, tenemos otros más, como los soportes propios de la imagen y el proceso de generación y transmisión que tendrá la misma para que sea exitoso el acto comunicacional que la motiva. Esta última consideración introduce al receptor de la imagen. Veamos lo siguiente:

“ En este campo del diseño y la fabricación para satisfacer las sencillas necesidades de la vida, se supone que todo miembro de la comunidad no sólo puede aprender a producir sino que también puede, mediante el diseño y la decoración, dar una expresión individual y única a su trabajo... Lo importante es que el aprendizaje sea esencial y aceptado. La posibilidad de que un miembro de la comunidad aporte innovaciones en numerosos niveles de expresión visual trasluce una especie de implicación y participación que se ha marchitado en el mundo moderno, proceso que se ha visto acelerado por numerosos factores entre los cuales hay que destacar el concepto contemporáneo de “bellas artes”. (Dondis, 1976: 15)

En la cita anterior, el autor ofrece una perspectiva de la participación del receptor en la lectura e interpretación de un mensaje visual. Es justamente en la reacción del receptor donde recae uno de los puntos de esta investigación, por ello debemos explicar la conceptualización de la imagen, para luego poder exponer cada elemento que la compone y cómo el significado de dichos elementos afecta la recepción de la imagen.

2.2 La naturaleza de la imagen icónica

El concepto de imagen puede comprender varios ámbitos que van más allá de los productos de la comunicación visual y del arte porque la imagen implica también

TEMA	IMAGEN	SOPORTE
Un niño	Imagen natural recibida mediante la percepción directa	Retina del observador
	Imagen elaborada en la memoria como el recuerdo de su fisonomía cuando está ausente	Memoria del observador
	Imagen plasmada en un retrato a través de medios físicos	Lienzo (o superficie similar)
	Imagen registrada a través de fotografía tradicional	Superficie fotoquímica
	Imagen en movimiento registrada en un video	Cinta de video

procesos cognitivos como la percepción y la memoria, y puede promover la realización de ciertas conductas específicas. Esta situación es clara en el caso de las imágenes pertenecientes a la gráfica del 68, pues siendo el recurso sensible que dio forma a las ideas de sus autores, tenían como último fin crear conciencia de los acontecimientos sociopolíticos que estaban ocurriendo en ese momento.

Volvamos a las generalidades de la imagen. Dado que el universo de imágenes es vasto y diverso, estudiarlo requiere pensar y aplicar criterios de análisis. Uno de

éstos —básico y por eso mismo siempre pertinente— consiste en diferenciar las imágenes por el soporte que las contiene. Veamos el siguiente ejemplo, donde el tema es el mismo:

El cuadro anterior permite mostrar cómo una imagen resulta de un elemento de la realidad, un proceso de representación y un soporte, que pueden ser citados así:

1. *Input* visual
2. Material visual representacional
3. Infraestructura abstracta

El *input visual* consiste en el elemento de la realidad aprehendido por la mirada del receptor, en este caso el niño; el *material visual representacional* se refiere a todo lo que reconocemos visualmente de nuestro entorno, representado en distintos soportes, como en este caso la fotografía, la pintura y el video; y la *infraestructura abstracta* consiste en el registro alojado en un componente que, distante del input visual, lo significa y conserva, por ejemplo, nuestra memoria.

Aplicando un criterio basado en la elaboración de la imagen, al cual llamaríamos “criterio de pertenencia”, podemos clasificar los casos anteriores así:

Un niño	Imagen natural recibida mediante la percepción directa	Natural
	Imagen elaborada en la memoria como el recuerdo de su fisonomía cuando está ausente	Mental
	Imagen plasmada en un retrato a través de medios físicos	Creada
	Imagen registrada a través de fotografía tradicional	Registrada
	Imagen en movimiento registrada en un video	

Como se observa, es factible clasificar la imagen, pero en nuestra opinión existe un problema más profundo que éste, el cual consiste en responder a la siguiente pregunta: ¿Qué tienen en común estas imágenes? Nuestra primera respuesta es que poseen una misma naturaleza. Villafañe escribe: “...existen tres hechos irreductibles: una selección de la realidad, unos elementos configurantes y una sintaxis, entendida ésta como una manifestación de orden. Todo fenómeno que admita reducirse de esta manera sin alterar su naturaleza puede considerarse una imagen”. (1987: 30)

Así, al crear una imagen se lleva a cabo una selección de la realidad (input visual), se eligen ciertos elementos configurantes (material visual representacional) y se realiza un proceso de ordenamiento que le da significado y la fija (infraestructura abstracta). En este sentido, la representación es la demostración de una forma particular de la percepción que depende de los elementos empleados para asemejarse a la realidad:

“Al ver hacemos muchas cosas más: experimentamos lo que está ocurriendo de una manera directa; descubrimos algo que nunca habíamos percibido o posiblemente ni siquiera mirado; nos hacemos conscientes, a través de una serie de experiencias visuales, de algo que eventualmente llegamos a reconocer y saber; contemplamos cambios mediante la observación paciente”. (Dondis, 1976:0 19)

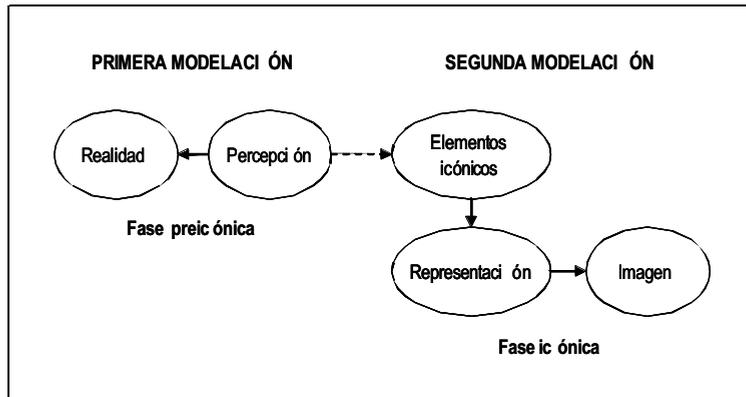
2.2.1 Iconismo y realidad

Toda imagen mantiene un nexo con la realidad y, aunque provenga de la imaginación, conserva un grado de similitud con la realidad que le permite ser reconocida por su receptor; o sea: “toda imagen posee un referente en la realidad independientemente de cuál sea su grado de iconicidad, su naturaleza o el medio que la produce”. (Villafañe, 1987: 35)

En la percepción de estímulos visuales, el individuo mezcla los conocimientos visuales que ha construido a lo largo de su vida en todos sus entornos, y aunque así procede en la lectura de otros códigos —como el escrito y los auditivos— la importancia que ha cobrado la imagen en la sociedad contemporánea se ha traducido en el estudio particular de la relación entre la imagen y su receptor.

Así, en la teoría del arte planteada por Antón Ehrenzweig, se propone la existencia de dos momentos en la percepción de la imagen artística: el nivel preconscious y el nivel consciente. Refiriéndose al primero, Ehrenzweig explica que el niño es capaz “de ver todo el conjunto [del entorno, de la imagen] con una visión global” y, en su opinión, este talento no desaparece en el adulto; provocarlo —señala— invoca una “potente herramienta” útil para acceder a la imagen. (Dondis, 1976: 27)

Por otra parte, para que el receptor de la imagen acceda a su percepción debe existir una “modelación icónica del objeto visual”, como llama Villafañe a la creación de la imagen. Este autor divide tal creación en dos partes: la *percepción* de la imagen por parte del productor, y la *elaboración* de la imagen. Las fases propias de cada parte se presentan en el siguiente gráfico:



A partir de este esquema podemos plantear que la primera modelización, de carácter preicónico, constituye la primera visión del artista. La acción que realiza es elemental, pero decisiva, consiste en percibir la realidad a través de los sentidos. De su apertura y sensibilidad depende lo intenso de ese momento perceptivo.

Como se observa, la obtención de la imagen se encuentra todavía muy distante, pero es un hecho que el artista prefigura su obra con base en el referente que ha llamado su atención.

La segunda modelización, ya de carácter icónico, se distingue por la elección o desarrollo de elementos icónicos (como el color, el tono, la textura, la dimensión y la proporción, entre otros) y su consecuente empleo, lo cual desemboca en objetos representacionales que una vez integrados se manifiestan como imagen.

Aprovechemos este esquema para señalar que la producción de las imágenes de la gráfica del 68 puede explicarse a la luz de dicho proceso de modelación. Así, durante la primera fase los productores habrían aprehendido la problemática sociopolítica de la realidad y, en la segunda, habrían generado las imágenes que,

surgidas de los estímulos iniciales, expresaban su posicionamiento frente a la realidad y cuya intención era comunicarse con el receptor.

Al respecto, y siguiendo el caso de la gráfica del 68, es importante señalar que la elección de elementos icónicos conlleva su articulación en una sintaxis. Este hecho, de suma relevancia en la efectividad de la imagen como portadora de significado, puede ser remarcado en los siguientes términos:

“Existe una sintaxis visual. Existen líneas generales para la construcción de composiciones. Existen elementos básicos que pueden aprender y comprender todos los estudiantes de los medios audiovisuales, sean artistas o no, y que son susceptibles, junto con técnicas manipuladoras, de utilizarse para crear claros mensajes visuales. El conocimiento de todos estos factores puede llevar a una comprensión más clara de los mensajes visuales . (Dondis, 1976: 24)

Cabe hacer notar que el gráfico presentado tiene el inconveniente de sólo sugerir el proceso que venimos comentando. Esta limitación no obedece a la presentación del esquema en sí mismo, sino al hecho de que alude a un fenómeno abstracto que sólo se materializa en la imagen misma. Villafañe refiere esta situación cuando señala:

“Un ejemplo gráfico que ilustre lo que estoy diciendo es imposible, ya que todo lo que está representado es ya una imagen, y la naturaleza del esquema descrito está a caballo entre lo perceptivo y lo icónico: sin embargo sería razonable compararlo, por ejemplo, con el primer estudio de composición que Picasso hizo para el Guernica . (Villafañe, 1987: 31)

En efecto, cuando se compara el boceto del Guernica con la obra terminada, se encuentra que desde la primera modelización el autor había anticipado la naturaleza narrativa de la obra, presente en la distribución del espacio, en la manera como se induce su lectura y en la presencia de los personajes. En este sentido, las diferencias entre uno y otro momento de la obra radican en detalles, ciertamente significativos en términos de su función dentro del conjunto plástico. (Arnheim, 1976, 44) Desde la perspectiva de Villafañe, la segunda modelización

“supone una abstracción por parte del emisor icónico al seleccionar unos elementos plásticos que deberán ejercer el papel de los elementos reales”. (Villafañe, 1987: 35)

Dada la importancia de los elementos a que acude el productor de imágenes para dar sentido, dirección y persuasión a sus mensajes, a continuación presentamos una descripción de la manera como se emplearon los elementos gráficos esenciales en la gráfica del 68. Nos referimos a los elementos de la serie punto, línea, contorno...

El *punto* es la unidad mínima que conforma una composición visual. La alineación de puntos dirige la mirada del receptor en una dirección; de igual manera, crea la ilusión de tono o color. “La capacidad única de una serie de puntos para guiar el ojo se intensifica cuanto más próximos están entre sí”. (Dondis, 1976: 56)

La *línea* consiste en la agrupación de puntos. Las líneas crean la sensación de movimiento a la composición:

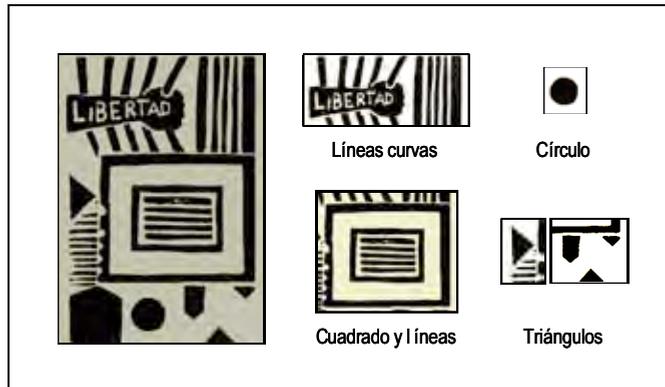
“En las artes visuales, la línea, a causa de su naturaleza, tiene una enorme energía. Nunca es estática, es infatigable y el elemento visual por excelencia del boceto. Siempre que se emplea, la línea es el instrumento esencial de la previsualización, el medio de presentar en forma palpable aquello que todavía existe solamente en la imaginación”. (Dondis, 1976: 57)

El *contorno* de un objeto plástico es el resultado de la agrupación de líneas. Existen tres contornos básicos: el cuadrado, el círculo y el triángulo equilátero. A cada una de estas formas se les asigna cierto carácter de significación. Por ejemplo, al cuadrado se le asocian significados de torpeza, honestidad, rectitud y esmero; al triángulo, la acción, el conflicto y la tensión; mientras que al círculo, la infinitud, la calidez y la protección.

La *dirección* es otro de los elementos gráficos. Las figuras básicas presentan una dirección. El cuadrado tiene una dirección horizontal y vertical, el triángulo tiene una dirección diagonal y el círculo, curva. Estos significados direccionales son muy

importantes en la composición visual de una imagen, ya que su empleo permite al productor visual materializar la intención y contenido de su obra.

Ahora observemos cómo están presentes algunos de estos elementos en una obra correspondiente a la gráfica del 68:



Continuando con los elementos gráficos, presentamos ahora el *tono*, el cual se refiere a la intensidad de oscuridad o claridad que presenta la imagen. El tono es un factor primordial para atraer la atención del receptor. “Vivimos en un mundo dimensional y el tono es uno de los mejores instrumentos de que dispone el visualizador para indicar y expresar esa dimensión”. (Dondis, 1976: 63)

Por su parte, el *color* es un elemento codificado para el receptor, ya que posee significados culturales. Frente al color, el receptor tiene reacciones aprendidas. “Las representaciones monocromáticas que aceptamos con tanta facilidad en los medios visuales son sucedáneos tonales de color de ese mundo cromático real que es nuestro universo tan ricamente coloreado”. (Dondis, 1976: 64) Por ello, el productor visual ha de estudiar previamente la utilización de un color, sobre todo con el propósito de dar congruencia a su intención.

El *matiz* es el elemento que aporta luz al color y por ello la *intensidad* que tendrá.

Hay tres matices primarios o elementales: amarillo, rojo, azul. Cada uno representa cualidades fundamentales. El amarillo es el color que se considera mas próximo a la luz y al calor; el rojo es el más emocional y activo; el azul es pasivo y suave. (Dondis, 1976: 67)

Los matices comunican algo al receptor, lo que demuestra la alta codificación cultural que tiene el color y sus atributos, así como nuestra relación con éste. El color provoca siempre una reacción en el espectador.

Aunque privilegian la vista, las obras plásticas conectan también el sentido del tacto a través de la *textura*. “La textura está relacionada con la composición de una sustancia a través de variaciones diminutas en la superficie del material”. (Dondis, 1976: 70)

Otro elemento gráfico importante es *la escala*, la cual define en gran parte el espacio que las figuras tendrán en la imagen. A la par de la escala, es fundamental la *dimensión*, elemento que crea el volumen de las figuras. En una composición bidimensional la tercera dimensión se lograra mediante la *perspectiva*, que crea la ilusión de profundidad y volumen.

Observemos los elementos anteriores operando en la gráfica del 68:



La conjunción de los elementos gráficos —desde el más sencillo hasta el más complejo— dan como resultado fuerzas visuales que, a su vez, se traducen en

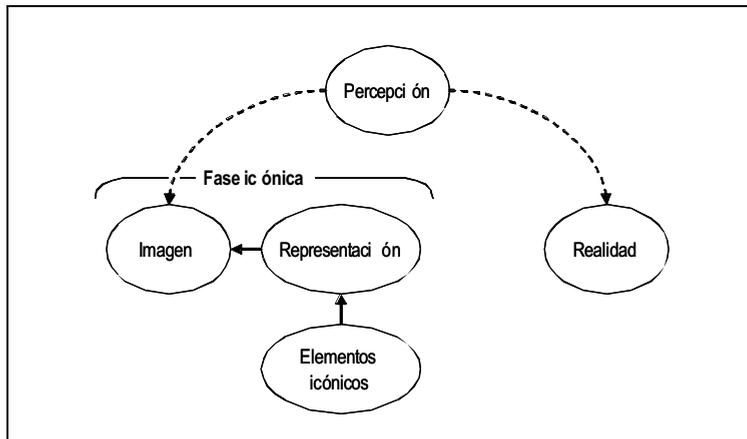
movimiento. En muchas imágenes, el movimiento visual se encuentra explícito y el receptor lo percibe inconscientemente, pero toda imagen atrae al espectador por la tensión o tranquilidad que el movimiento expresa.

El lenguaje es complejo y difícil; lo visual es tan rápido como la velocidad de la luz y puede expresar instantáneamente numerosas ideas. Estos elementos básicos son los medios visuales esenciales. La comprensión apropiada de su carácter y su funcionamiento constituye la base de un lenguaje que no respetará fronteras ni barreras. (Dondis, 1976: 81)



Es conveniente señalar que la imagen anterior es rica en movimiento, gracias al empleo de los elementos que hemos venido señalando. Las líneas onduladas y la perspectiva con que se ejecutaron son el recurso más evidente del grabado y aquel en el cual descansa la energía de la protesta “Exigimos Libertad Presos Políticos” (sic). Al respecto, es interesante observar cómo las líneas superiores son discontinuas en su inicio. De hecho, revelan que se trata de puntos que, uniéndose conforme avanza el trazo, terminan en ondulaciones que recuerdan *El grito* de Edvard Munch. Por otra parte, el contraste entre las líneas, el texto y la figura, con un fondo plano, es otro recurso efectivo porque remite a la idea de un espacio opresivo, vacío, donde la protesta se convierte, efectivamente, en una voz ascendente, situación que acentúa el dinamismo de las letras.

Pero es necesario regresar al espectador, ya que la imagen es el recurso sensible a través del cual se comunican el autor y sus posibles receptores. En este punto vuelve a ser fundamental la teoría de la modelización, pues al leer las imágenes, el receptor recorre el mismo camino que el productor visual, pero en sentido inverso:



El esquema plantea que el receptor inicia su lectura percibiendo la imagen, de la misma manera que el productor inició su elaboración. Acto seguido, el observador “extrae” la imagen y la compara con su realidad. Esta situación lo ubica ante una realidad *modelizada* por el productor y una segunda realidad, que a él mismo se le presenta como realidad “objetiva”, pues se trata de la realidad documentada en su experiencia. En este momento tiene lugar una de las dos siguientes respuestas:

Dos son los resultados posibles: que el observador conceptualice la imagen en cuyo caso se produce y una conexión con la realidad objetiva mediante un mecanismo similar al feedback y en el que se puede producir, incluso una transferencia de la imagen a la realidad: o que siendo imposible la conceptualización (casi siempre porque la imagen posea un elevado nivel de abstracción o porque ésta sea arbitraria o fruto de una convención), se interrumpa esta conexión última con dicha realidad. (Villafañe, 1987: 35)

¿Cuál de las dos situaciones se presentó en el caso de la gráfica del 68? Creemos que en este caso particular fue decisivo el que tanto la elaboración o modelización por parte de los autores, como la percepción de las imágenes por parte de la comunidad de estudiantes y la sociedad, se encontraran acotadas por un tiempo muy breve: el que suponía la necesaria oportunidad de los mensajes y la urgencia de inducir una rápida toma de conciencia que derivara en acciones.

En esta circunstancia, los productores no se plantearon la posibilidad de elaborar imágenes con un alto nivel de abstracción sino que, justamente al contrario, las produjeron apelando a los elementos formales y de significado más inmediatos y directos, por eso mismo más efectivos.

2.2.2 Resultado final: la imagen

La realidad modelizada es una parte del proceso que cruzan todas las imágenes creadas, pero éste puede tener tres diferentes formas básicas: modelización representativa, modelización simbólica y modelización convencional. Estas formas básicas de modelización pueden combinarse, si bien siempre es posible reconocer una función icónica dominante. De hecho, la función icónica dominante es la más evidente para la percepción del observador. Dondis (1976) señala una forma más, la modelización abstracta. Esta forma expresa la decodificación de los elementos básicos de un mensaje y también los medios directos emocionales llegando a lo más primitivo del mensaje.

Las diferencias existentes entre estas formas dependen de la relación de la imagen con la realidad, así como del grado de iconicidad o abstracción que posea la imagen. Pero también debemos recordemos que se “habla de una modelización representativa si la imagen que sustituye a la realidad lo hace de forma analógica. Entre la imagen y la realidad existe una correspondencia estructural que puede ser variable en cuanto a la iconicidad”. (Villafañe, 1987: 36)

Aunque la imagen es una representación de la realidad, nuestra lectura puede seguir dos rutas, de acuerdo con el grado de abstracción que tenga una imagen en sí misma. En algunos casos, nuestra lectura relaciona la imagen con la realidad bajo el supuesto de que existe una correspondencia entre ambos elementos; en otros, asumimos la imagen como la abstracción de un concepto o idea.

Un caso del primer tipo puede ejemplificarse con la caricatura política, en la cual identificamos a los personajes representados independientemente de que los trazos ejecutados por el cartonista distorsionen, subrayen o exageren su rostro o su cuerpo. El lector de la caricatura política no se plantea el hecho de que la imagen guarda una relación mimética con la realidad.

Por otra parte, en un cierto contexto, la imagen de una paloma remite al concepto de paz, al margen de que la representación sea realista o gestualista. Este caso es el de las imágenes simbólicas, cuyo uso en la gráfica del 68 fue fundamental, como se observa en los dos casos insertados en este texto.



De acuerdo con Villafañe, "cualquier imagen puede actuar como un símbolo, para que esto suceda sólo es necesario un acuerdo colectivo en tal sentido". (1987: 37) El proceso de simbolización consiste en reducir al mínimo los detalles visuales de la imagen, ya que el símbolo no sólo debe ser visto y reconocido sino que, para ser efectivo, tiene que ser recordado y reproducido. Dondis plantea que "cuanto

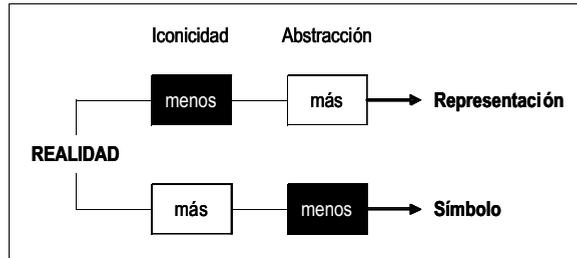
más abstracto es el símbolo, con mayor intensidad hay que penetrar en la mente del público para educarla respecto a su significado". (1976: 88)

En este aspecto, la gráfica del 68 utilizó símbolos ya existentes y creó otros nuevos, exclusivos de su contexto, que fueron socializados de manera rápida y efectiva al punto que hoy mismo no han perdido su fuerza. La paloma como símbolo de la paz —representada con fidelidad mimética o de forma sintética— es un ejemplo de símbolo aprovechado; el gorila —éste siempre representado a grandes trazos— ejemplifica el caso de un símbolo creado que en pocos días constituyó un referente común para los estudiantes y la población. Veamos:



Es importante señalar que en el gorila se presentan dos niveles de representación. En el primero, se representa al primate como tal; mientras que en el segundo, se proyecta como una metáfora del empleo de la fuerza en contra de la población civil, de una manera irracional y en contra de todo marco legal. Estos dos niveles corresponden al de la iconicidad y al de la abstracción, respectivamente. En el caso de las imágenes donde aparece la paloma se da la misma situación.

En *Introducción a la Teoría de la imagen*, Villafañe presenta una explicación que reelaboramos en el siguiente esquema:



El esquema señala que en la *representación* existe una menor iconicidad, por eso la imagen no constituye un símbolo. En contraparte, tiene un mayor grado de abstracción lo cual exige una total atención del receptor. Por su lado, el *símbolo* tiene mayor iconicidad y menor grado de abstracción. En consecuencia, el mensaje visual está completamente claro para el receptor.

Para cerrar esta cuestión, cabe agregar que en la modelización convencional, los signos son arbitrarios en el sentido de que no poseen relación causal con la realidad. Es decir, se *refieren* a la realidad pero no *representan* sus características sensibles. Esto, sin embargo, no obstaculiza que los emisores y receptores se comuniquen entre sí. Mensajes expuestos a través de la gráfica del 68 se sustentan en esta propiedad de la comunicación humana.

2.3 Realidad e imagen

2.3.1 Nivel de realidad en las imágenes

Para seguir aproximándonos a la realización de la animación donde desemboca esta investigación, es necesario detenerse a considerar las relaciones existentes entre la realidad y la imagen. La premisa de la cual partimos es que las imágenes citan la realidad a diferentes niveles. Esto es: el nivel de realidad que contienen las imágenes depende del grado de abstracción que posean. En la práctica, es el

receptor quien identifica esta cualidad de la imagen, dado que al leerlas las compara con su entorno.

Una importante variable define este nivel de realidad: la “cantidad” de abstracción/iconicidad que contiene la imagen. Villafañe propone una escala de once niveles para determinar dicha “cantidad”. En su escala, el nivel once corresponde a las imágenes con un 0% de abstracción, y el nivel uno, a las imágenes con un 100% de abstracción. Por su importancia para analizar la gráfica del 68 presentaremos la escala propuesta por Villafañe partiendo del nivel once.

NIVEL 11. Corresponde a la imagen natural. Como su nombre lo indica es la que suministra al cerebro del receptor el material necesario y suficiente para reconocer un objeto, por eso su nivel de abstracción es 0: tiene un alto contenido de iconicidad.

NIVEL 10. Corresponde a las imágenes que consisten en modelos tridimensionales a escala. Por esta razón representan de manera muy fiel la realidad y aunque son un modelo, una representación, se pretende que “pasen” por reales.

NIVEL 9. Corresponde a las imágenes de registro. Los hologramas son el caso característico de este nivel. Si bien contruidos a partir de elementos no volumétricos —como los modelos a escala—, los hologramas representan la realidad de suerte que los receptores la reconozcan sin dificultades. Su relación con la realidad es, por tanto muy estrecha.

NIVEL 8. Corresponde a las imágenes de fotografía a color. Como los tipos de imágenes mencionados en los niveles 9 y 10, las de fotografía en color tienen una función descriptiva de la realidad, por lo que muestran con suficiente claridad las características del objeto representado.

NIVEL 7. Corresponde a las imágenes de fotografía en blanco y negro. Muy semejante al caso anterior, se le ubica en un mayor nivel de abstracción porque no registra la característica del color propia de la realidad.

NIVEL 6. Corresponde a la pintura realista. Entendiendo que la principal cualidad de este tipo de imágenes es la de pertenecer al ámbito artístico, Villafañe considera que se encuentran en el espacio intermedio de la escala: ahí donde el vínculo con la realidad y los elementos abstractos se encuentran en equilibrio.

NIVEL 5. Corresponde a la pintura figurativa no realista. También ubicada en el espacio intermedio de la escala, la pintura figurativa no realista conjuga elementos abstractos alusivos a la realidad. El término *figurativa* hace referencia a que los objetos de esta vertiente artística mantienen un vínculo con el mundo exterior.

NIVEL 4. De acuerdo con Villafañe, en este nivel se ubican los pictogramas que, surgidos de una cierta “imitación” de la realidad evolucionan hacia una identidad gráfica propia en la cual los elementos realistas se diluyen hasta casi desaparecer debido a un proceso de síntesis y abstracción.

NIVEL 3. Los esquemas *motivados* son las imágenes que se ubican en este nivel, ya muy cercano al punto culminante de la escala. Un organigrama ejemplifica las características del esquema motivado: amplio contenido en pocos elementos gráficos. Al respecto, es importante señalar que el término “motivado” se refiere a que los elementos gráficos aluden a conceptos reales. Por ejemplo, en el caso del organigrama, la ubicación arriba-abajo significa jerarquía.

NIVEL 2. Por su parte, son los esquemas *arbitrarios* el tipo de imágenes que se sitúan en este nivel. Hablamos de señales cuyo significado es, por ejemplo,

“Ceda el paso” Estas imágenes poseen una gran abstracción y ésta es intencional ya que su propósito es comunicar un mensaje de manera inmediata, lo cual se logra reduciendo la cantidad de elementos gráficos y, en paralelo, potenciando su capacidad de significar.

NIVEL 1. Villafañe clasifica en esta categoría al arte abstracto. Su argumento es que las obras de esta vertiente no sólo simplifican la realidad de un objeto, sino que proponen la realidad de ese objeto de distinta manera. Es el caso de la mayor parte de las obras de Miró, Dalí o Picasso.

Esta escala resulta de interés para este trabajo porque permite entender mejor el grado en que las obras de la gráfica del 68 presentan la realidad, así como la manera en que lo hacen. Igualmente, permite justificar la animación en la cual desemboca nuestra investigación desde la perspectiva de su relación con la realidad. Justamente en este acercamiento gradual a nuestra propuesta es necesario dedicar unas líneas a la interacción de las unidades gráficas que constituyen la imagen. Desde este punto de vista, es preciso señalar que en la imagen coexisten tres tipos de elementos:

1. Elementos morfológicos (punto, línea, plano, textura, color y forma)
2. Elementos dinámicos (movimiento, tensión y ritmo)
3. Elementos escalares (dimensión, formato, escala y proporción)

La conjunción de estos tipos de unidades da como resultado el equilibrio de la imagen, importante en términos de su composición pero particularmente como factor que facilita o no la percepción de un mensaje visual, pues el receptor reacciona frente al equilibrio de manera inmediata.

Lo extraordinario es que, aunque todos los *patterns* visuales tienen un centro de gravedad técnicamente calculable, no hay un método de cálculo tan rápido, exacto y automático como la sensación intuitiva de equilibrio que es inherente a las percepciones del hombre. (Dondis, 1976: 36)

Los ejes que utiliza el productor de imágenes para determinar el equilibrio en una imagen son reconocidos por el espectador de manera intuitiva en el seno de una cultura. Así, por ejemplo, en Occidente dichos ejes responden a las direcciones **izquierda-derecha** y **arriba-abajo**. Sin embargo, no se crea por esto que el equilibrio constituye una norma en la elaboración de imágenes. Los artistas plásticos y los diseñadores gráficos operan sobre el equilibrio incluso rompiéndolo con fines expresivos y de comunicación. Cuando esto ocurre, el receptor se ve forzado a hacer una lectura distinta a la habitual que redundaría en una comprensión más efectiva del mensaje.

Como es fácil suponer, la ruptura del equilibrio crea una tensión entre las unidades gráficas, la cual no pasa inadvertida para el receptor. Este tema ha sido suficientemente estudiado, de tal suerte que representa un tópico clásico en el diseño. Así, se habla de *opuestos* cuya presencia implica la ruptura del equilibrio. Dondis (1976) ofrece una lista de estos opuestos:

- | | |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| 1. Contraste / Armonía | 14. Profundo / Plano |
| 2. Exageración / Mesura | 15. Agudeza / Difusión |
| 3. Espontaneidad / Reitramiento | 16. Actividad / Pasividad |
| 4. Acento / Neutralidad | 17. Aleatoriedad / Secuencialidad |
| 5. Asimetría / Simetría | 18. Irregularidad / Regularidad |
| 6. Inestabilidad / Equilibrio | 19. Angularidad / Redondez |
| 7. Fragmentación / Unidad | 20. Representación / Abstracción |
| 8. Economía / Profusión | 21. Verticalidad / Horizontalidad |
| 9. Audacia / Sutileza | |
| 10. Transparencia / Opacidad | |
| 11. Variación / Consistencia | |
| 12. Complejidad / Sencillez | |
| 13. Distorsión / Realismo | |

Queremos insistir en el hecho de que a una mayor tensión en la imagen, el receptor se ve obligado a esforzarse más —pues ésta sale de sus convenciones culturales— para leerla, lo cual intensifica su atención del receptor; por eso los creadores de imágenes manipulan el equilibrio.

Cuando el material visual se ajusta a nuestras expectativas en lo relativo al eje sentido, a la base estabilizadora horizontal, al predominio del área izquierda del campo sobre la derecha, y al de la mitad inferior del campo visual sobre la mitad superior, tenemos una composición nivelada y de tensión mínima. Cuando se dan las condiciones opuestas, tenemos una composición visual de tensión máxima. (Dondis, 1976: 43)

Agreguemos a los conceptos equilibrio y tensión los de *atracción* y *agrupamiento*. Estos últimos elementos explican nuestro comportamiento cognitivo-perceptual en situaciones como esta: Si nos acercamos a una imagen o la descomponemos en su mínima expresión, podemos ver el agrupamiento y atracción de miles de puntos, los cuales unidos por nuestra visión forman la imagen.

Un claro ejemplo de este comportamiento es cómo el hombre primitivo “encontró” formas en la bóveda celeste al unir las estrellas considerándolas “puntos”. Dondis cita este fenómeno como lo positivo y lo negativo: “La significancia de lo positivo y lo negativo en este contexto denota simplemente que hay elementos separados, pero unificados en todos los acontecimientos visuales”. (1976: 56)

Frente a la complejidad de la imagen en sí misma y en relación con el espectador, los productores de imágenes deben ser cuidadosos. Un riesgo presente es que el receptor “vea” cosas que no están en la imagen. En este sentido, si se pretende que el mensaje visual sea recibido claramente, la alternativa del productor es la sencillez porque así logrará comunicar y evitará la fatiga visual del espectador.

Hablamos, claro está, de una sencillez deliberada, producto de una intención y como respuesta a la naturaleza comunicativa de la imagen. Esto es que así como en la escritura se emplean diversos recursos para asegurar la transmisión de un

mensaje, el artista visual controla la lectura de su propuesta a partir del conocimiento de los procesos cognitivo-perceptuales que entrarán en el juego en el proceso de recepción.

2.3.2 La apariencia de las imágenes

Las imágenes contienen diferentes apariencias icónicas, las cuales han sido clasificadas en el texto de Villafañe de la siguiente manera:

1. Imágenes mentales
2. Imágenes naturales
3. Imágenes creadas
4. Imágenes registradas

Las primeras son las imágenes que, como su nombre lo indica, se forman en la mente. La Psicología cognitiva ha desarrollado ampliamente este tema desde la década de los 60, y ha encontrado evidencias suficientes para postular que la mente elabora imágenes visuales con el fin de recrear el pasado o diseñar situaciones futuras. Los trabajos de Rumelhardt (1987) y Schank (1982) se citan constantemente al respecto. Asimismo, es importante caracterizar a las imágenes mentales como aquellas en las cuales el soporte es nuestra propia mente; somos, por decirlo así, nosotros mismos. Villafañe explica: “son estas imágenes las únicas que no tienen un soporte físico pero las características específicas de su naturaleza están definidas”. (1987: 44)

Finalmente, cabe decir que el diseñador gráfico y el artista plástico trabajan a partir de imágenes mentales. Son, de hecho, las que están presentes en primera modelación presentada en el esquema del punto 2.2.1.

Por su parte, las imágenes naturales —segundo tipo de la categorización anterior— son las que el individuo recibe en su propio entorno y tienen como soporte la retina del ojo.

Las imágenes creadas y registradas, que constituyen el tercero y cuarto tipo, respectivamente, suponen modelos de la realidad y por ello representan una intervención material de su emisor, pues pretenden comunicar un mensaje en un entramado de relaciones comunicativas de carácter visual.

Es un hecho que todas las personas se sirven de imágenes para comunicar ciertos aspectos de la realidad, pero son los profesionales de la comunicación visual quienes trabajan sobre ellas de manera especializada y bajo el conocimiento de su naturaleza, sus propiedades y los recursos disponibles para potenciar su contenido. En este marco, y para aportar elementos al análisis de la gráfica del 68, es fundamental citar los tres recursos básicos para la producción de imágenes creadas y registradas. Estos recursos son los siguientes:

ADICIÓN. Consiste en agregar al soporte de la imagen nuevos elementos. Por ejemplo, las pinceladas en un lienzo o luz en una fotografía.

MODELACIÓN. Consiste en la obtención de la imagen a partir del soporte. Por ejemplo, el positivo en el grabado o el molde en la escultura. En estos casos, la mayoría de las veces se destruye el soporte al obtener la imagen.

TRANSFORMACIÓN. Consiste en una alteración en el soporte, como es el caso del revelado en la fotografía analógica, donde agentes químicos permiten obtener la imagen.

La obtención de las imágenes no está desligada de su percepción por parte del receptor, por eso toda teoría de la imagen visual pasa por una consideración acerca de las capacidades perceptivas del ojo y cerebro humanos y su funcionamiento en la práctica. La amplitud y complejidad de este tema explican por qué se aborda desde diversas disciplinas, como la Filosofía, la Fisiología, la Psicología e incluso los estudios de cultura.

De acuerdo con nuestros propósitos, acudimos a la Psicología para precisar algunas cuestiones relativas a la percepción, a fin de no dejar inconcluso el tema

de la apariencia de las imágenes. En particular, seguimos los postulados de la teoría de la gestalt, que se ha significado por su interés en el estudio de la percepción, y ha dado pie a numerosos trabajos relativos a la imagen.

Así pues, según la teoría de la gestalt, la percepción es la primera fase para decodificar la realidad. Decir que la percepción “es la *primera* fase para decodificar la realidad” implica señalar que decodificar la realidad es un proceso. En efecto, se trata de un proceso de gran complejidad, en el cual participan los sentidos y toda la fisiología cerebral cuyo funcionamiento es objeto de estudio en este momento.

No obstante lo anterior, se cuenta con postulados sólidos que nos permiten aproximarnos al fenómeno de la percepción. Uno de ellos es el que plantea la relación entre la percepción y la estructura del estímulo percibido, situación de la cual deriva la importancia de la forma de los estímulos visuales como parte esencial de su estructura. En este cuerpo de ideas, la forma está asociada al contorno, y éste posee dos modalidades: la figura y el fondo.

De acuerdo con la gestalt, la figura es el espacio que se encuentra dentro del objeto y el fondo es lo que la rodea. Esta caracterización resulta de gran utilidad para los creadores de imágenes, pues desde ella pueden aportar soluciones al universo visual que define al momento actual. En efecto, los objetos visuales se interrelacionan entre sí y generan una constante confusión al receptor. Producir nuevos objetos sin contrarrestar este fenómeno sería, desde luego, erróneo.

También son fundamentales los conceptos de *teoría de campo* y *principio de isomorfismo* porque permiten comprender la manera como el cerebro humano procesa los estímulos. Al respecto, la teoría de campo plantea que la configuración final de un estímulo depende de los factores que coexisten en el momento que es percibido, y que estos factores pueden mantener una relación interactiva o interdependiente. Por su lado, el principio de isomorfismo plantea que cada proceso psíquico tiene lugar en un área neurofisiológica específica.

Los estudios de la gestalt han permitido a los productores de imágenes tener en cuenta diversos factores en la realización de su trabajo. Un aporte esencial es la *ley de la pregnancia*.

La pregnancia en este sentido está asociada a la fuerza de la estructura del estímulo. La organización visual será estable y existirá pregnancia cuando las fuerzas cohesivas y segregadoras se contrarresten, si no es así cuanto mayores sean las diferencias entre ambas fuerzas más energía existiría en el campo visual capaz de producir trabajo perceptivo. (Villafañe, 1987: 62)

La ley de pregnancia se desglosa, a su vez, en:

Ley de la proximidad, que se refiere a que el sujeto tiende a agrupar los elementos que se encuentran cercanos, ya sea en el espacio o en el tiempo.

Ley de continuidad, que se refiere a que las personas tienden a imaginar que una figura continúa dentro de otra.

Ley de semejanza, que se refiere a que la mente tiende a agrupar los elementos parecidos por sus propiedades. Por ejemplo: forma, color y tamaño.

Ley de cierre, que se refiere a que tendemos a “cerrar” las figuras que se encuentran incompletas, es decir percibimos el todo como algo completo.

Es evidente que la gestalt ha impactado positivamente en las disciplinas donde se generan imágenes, como las artes visuales y los diseños, señaladamente el gráfico. Por esto se retoman sus aplicaciones en la literatura sobre el tema, como es el caso del texto de Villafañe que hemos venido siguiendo en este trabajo.

En este sentido, queremos citar cómo este autor ilustra el concepto de isomorfismo en el ámbito del diseño gráfico, mediante el llamado “ejemplo de Boring” (1942). El ejemplo dice así:

“...si sobre un hule se marcan una serie de puntos y luego se tensa sobre un objeto irregular, los puntos de esta superficie tensa e irregular serán

isomórficos respecto a los de la superficie plana inicial, independientemente de que las distancias entre los puntos hayan variado . (Villafañe, 1987: 61)

Finalmente —y para cerrar este breve recorrido “por las contribuciones de la gestalt— señalamos que los gestalistas suponen también que el reconocimiento del objeto visual por parte del observador depende, en gran medida, de que tengamos una experiencia cotidiana del estímulo. Villafañe (1987) escribe:

“La Gestalt es la teoría clásica por excelencia: los gestalistas formularon un buen número de leyes que formalizan el complejo fenómeno de la organización perceptiva explicando de esta manera el proceso de integración de la conciencia. [Pero] La teoría psicofísica es quizá el mejor instrumento para entender la percepción del espacio aunque, como yo he dicho, es profundamente incompleta pues omite la parte del proceso perceptivo que trasciende a la percepción retínica de los estímulos . (74)

Como se advierte, lo anterior nos conduce a una última consideración: con toda su importancia, la gestalt no es la única teoría de la percepción; otra más es la psicofísica que, enfocándose al espacio, propone que la relación entre los estímulos externos y la respuesta del espectador proviene directamente de la retina, pues lo que llega a ésta proviene de las distintas variables del entorno visual que nos rodea. ¿A qué se llama “variables del entorno visual” en el marco de la psicofísica? A la luz y a la textura.

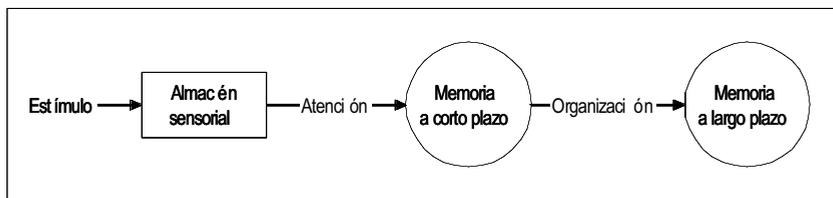
Para concluir este subíndice del presente trabajo resta recalcar que en la percepción también participa una función básica de nuestras potencialidades humanas: la capacidad de abstracción. En efecto, al momento de observar un elemento visual, abstraemos sus datos específicos y los comparamos con nuestro aprendizaje de la realidad. Por ejemplo, al ver una mariposa no atendemos de manera inicial a lo que ésta tiene de singular, sino a aquello que la hace ser mariposa. Este proceso de abstracción nos permite decodificar y memorizar el objeto visual observado.

La importancia de tomar en cuenta los hallazgos de las teorías perceptuales es que aportan elementos al productor de imágenes para configurar sus mensajes en función de los posibles espectadores. Cuando un productor emplea los recursos que provienen de las teorías va más allá de su perspectiva “personal” y se encuentra en posibilidades de lograr sus objetivos comunicacionales. Es por esto que Dondis escribe:

El arte y significado han cambiado profundamente en la era tecnológica, pero la estética del arte no ha respondido al cambio. Más bien ha ocurrido lo contrario: la estética del arte se ha ido fijando cada vez más a medida que el carácter de las artes visuales y su relación con la sociedad ha cambiado espectacularmente. El resultado es la idea difusa que las artes visuales constituyen exclusivamente el reino de la intuición subjetivo, juicio tan superficial como lo sería el énfasis excesivo en el significado literal. (1976: 31)

2.3.3 La memoria visual en el receptor

Si fue necesario dedicar un apartado a la percepción dado el hecho de que hablamos de imágenes en este trabajo, ahora es preciso hacer mención de la memoria visual del receptor, pues todo producto visual pretende ser recordado. En esta materia, es la Psicología cognitiva la vertiente psicológica que ha trabajado más ampliamente. De ésta tomamos el siguiente esquema:



Tomado de Rosenthal y Zimmerman (1995), el esquema, muestra el trayecto del estímulo visual hacia la memoria a largo plazo. En dicho trayecto, participa un almacén sensorial —que corresponde a la *memoria icónica* citada en obras sobre

la imagen—, los procesos de atención y organización, y una memoria a corto plazo. Este esquema genérico sirve a nuestros propósitos para introducir al receptor como destinatario de los mensajes visuales, y para señalar la importancia de la atención y la organización en el trayecto.

Por otra parte, es importante para nosotros señalar que la percepción de la imagen es la puerta de entrada a un proceso mucho más trascendente: la toma de posición por parte del receptor frente al mensaje que ella transmite. En este sentido resulta conveniente recuperar la participación activa del sistema cognitivo, pues conduce a dos categorías: el pensamiento y la acción.

El pensamiento —escribe Villafañe— constituye el ámbito de la relación de las diversas instancias que intervienen en la percepción: la estimulación aferente a través de la sensación visual la información almacenada en los sistemas de memoria y los procesos de la conducta que intervienen como elementos modificadores del resultado perceptivo. (1987: 88)

Hasta aquí, hemos presentado los elementos que componen una imagen acudiendo a los aspectos que, proviniendo de las teorías para su análisis, consideramos pertinentes.

CAPITULO III

Identidad colectiva y otros elementos sociales

El impacto de la gráfica del 68 no se comprende si no se le concibe como un producto social inserto en una circunstancia histórica. Es decir, aun si los objetos visuales de la gráfica del 68 hubiesen sido concebidos con pleno apego a los principios teóricos relativos a la imagen, su trascendencia sería diferente de no haber respondido a un movimiento social reivindicatorio de lo que llamamos libertades ciudadanas desde los años 90, como el derecho a la información y la rendición de cuentas por parte del gobierno en un marco democrático.

Efectivamente, en movimiento estudiantil del 68, la cohesión de la sociedad jugó un papel fundamental. En *La noche de Tlaltelolco*, Elena Poniatowska (1968) señala que el movimiento contó con la adhesión de amplios sectores de la ciudadanía, como los obreros, los comerciantes, los profesionistas independientes e incluso los trabajadores al servicio del gobierno.

En este contexto, es fácil suponer que la producción gráfica contribuyó a la creación de una vibrante atmósfera libertaria acentuando lo emotivo del contexto social. Cabe especular que el testimonio gráfico de los sucesos conmovía a los espectadores, al tiempo que representaba un argumento que, aludiendo a la desigualdad en la lucha contra el poder de Estado, removía conciencias.

A este respecto, observemos cómo la imagen que se presenta a la derecha expone una suerte de júbilo: el júbilo de manifestarse. El joven situado en el centro —nítido por la definición de su efigie y por la blancura de su playera—, hace oír su voz y esto lo llena de alegría. Pero sabemos que *su voz*, es también la del contingente en el cual se encuentra.

Es un hecho que no toda la sociedad se contagió de la euforia estudiantil, pero el propio estado dio



fuerza al movimiento al emplear una fuerza desmedida en su contra

Una perspectiva interesante para observar el movimiento estudiantil puede elaborarse a partir de la psicología de masas. De acuerdo con Gustave Le Bon, esta vertiente de la psicología plantea que la conducta de los individuos se ve determinada por el hecho de que forma parte de colectividades, por ejemplo, un pueblo. Pero es la masa, la colectividad donde el individuo se manifiesta de manera más activa. Le Bon define la masa como un ente provisional que consta de elementos heterogéneos, los cuales se unen entre sí como las células se unen para formar un nuevo organismo con propiedades diferentes a las que posee cada célula aislada.

Según Le Bon, al integrarse a la masa, el individuo ve aflorar un *sentido étnico*, un *inconsciente racial*, que uniforma en todos los individuos. Suceden así varios fenómenos:

1. En la masa el individuo adquiere un sentimiento de poder invencible. Actuando al lado de otros, el individuo siente la fuerza colectiva como suya.
2. En la masa desaparece la responsabilidad individual. Envuelto en el colectivo, el individuo deviene un ser anónimo.
3. En la masa el individuo puede exteriorizar sus mociones pulsionales inconscientes. Las fuerzas que reprimen al sujeto se rompen en la masa, ya que desaparece la conciencia moral cuyo núcleo es la angustia social.
4. En la masa se contagian los sentimientos y actos. El individuo aplaza su interés personal a favor de los intereses de la masa por lo que es guiado.
5. En la masa se presenta el fenómeno de la sugestionabilidad. El sujeto es permeable a las ideas, creencias y deseos de esa nueva entidad que es la masa en la cual deposita las motivaciones de su conducta.

Por todo lo anterior, en la masa las ideas se convierten en acción. Inserto en la masa, el individuo adquiere un alma colectiva por la cual piensa y siente de distinta manera que si lo hiciese por sí mismo. Esto pudiera explicar en parte cómo los jóvenes estudiantes desafiaron la autoridad del Estado mediante una crítica sin concesiones que sólo tendría precedente en la caricatura política de fines del porfiriato y en la gráfica testimonial representada por José Guadalupe Posada.

El movimiento estudiantil, pues, puede ser visto como una expresión de identidad —si bien no étnica ni racial— fortalecida desde su propia definición colectiva y por la contundencia de sus argumentos democratizadores. Conformado de este modo, el movimiento retó al aparato gubernamental, pese a la innegable estructuración que éste posee y a su potestad sobre el uso de la fuerza. (Weber, 1991)

Es precisamente la asimetría de esta confrontación uno de los tópicos que llaman mi atención en el tema de esta tesis: cómo un sector social sin medios económicos propios, sin acceso a los medios de comunicación y sin una estructura organizativa legítima previa enfrentó al Estado. Y llama mi atención porque responder esta interrogante pasa por considerar a la gráfica uno de sus medios más efectivos de comunicación y denuncia.

De hecho —y sin desconocer la presencia de las ideas del 68 en la sociedad mexicana actual— es la gráfica el elemento *más* vivo de aquel movimiento, pues da cuenta del sentir y actuar de los estudiantes. Inclusive, representa un contrapunto interesante respecto al derroche visual que emprendió el Estado a propósito de la celebración de los Juegos Olímpicos en la ciudad de México.

Puede decirse que la gráfica del 68 tuvo una función identitaria, la cual encontramos asociada en cierto sentido al comportamiento de la masa. En

efecto, este medio cristalizó las expectativas colectivas y fue el vehículo de las emociones comunes.



“Para que los horrores no vuelvan a ocurrir conviene recordarlos y estudiar a fondo su génesis y su desarrollo”. (<http://bibliofal.bibliog.unam.mx>)

3.1 El poder de la imagen

La imagen representa uno de los productos humanos más poderosos en términos de su capacidad de comunicación y expresión. Si bien es cierto que la imagen tiene un gran auge hoy en día, ésta se encuentra presente a lo largo de la historia, cumpliendo funciones sociales de primera importancia. De hecho, es imposible imaginar el desarrollo de la humanidad sin la imagen. ¿No es verdad que la pintura rupestre es un referente clave para reconocer nuestra aparición en la historia? ¿No es verdad que sabemos cómo se ha visto el hombre a sí mismo a través de la pintura y escultura de la antigüedad hasta el presente?

La imagen refleja el auto concepto de lo humano, refuerza la identidad personal y colectiva, es vehículo de las ideologías, porta el testimonios y representa el núcleo de las artes visuales. La imagen recrea, identifica, cohesiona, sugiere, muestra, sublima, convence, vende, agita, conmueve, ordena...

Si bien venimos trabajando a partir de la premisa de que imagen tiene un carácter social, es importante recalcar este hecho porque la gráfica del 68 es elocuente justamente por esta razón. El conjunto de obras que la conforman

remite a un momento de la historia reciente de México. A esto nos referimos cuando hablamos del poder de la imagen.

Las imágenes del presidente Gustavo Díaz Ordaz, en funciones cuando tuvo lugar la matanza de estudiantes el dos de octubre, así como las de policías, miembros del cuerpo de granaderos y efectivos del ejército se leen hoy día a la luz del significado de la gráfica del 68. Una prueba de esta afirmación es la manera como el lector de esta tesis leerá las siguientes imágenes:



Proponemos al lector que piense cuál sería su respuesta a lo siguientes preguntas:

- ¿Qué sensación le produjeron?
- ¿Qué le provocaron en el plano emocional?
- ¿Qué le provocaron en el plano de lo racional?

Creemos que este ejercicio prueba el poder de la imagen, su elocuencia y capacidad para portar significados expresos e implícitos; prueba, en nuestra opinión, que el poder de la imagen se relaciona también con el hecho de que la leemos en relación con otras imágenes: la situamos en un contexto significativo.

En este sentido las imágenes anteriores llevan a solidarse con el movimiento estudiantil del 68, independientemente de los argumentos que ha venido dando

el gobierno mexicano, e incluso de acciones jurídicas como la integración de una “Comisión de la verdad” durante la administración de Vicente Fox (2000-2006

Es interesante citar las siguientes líneas publicadas en *La crónica* —diario de la ciudad de México— el 16 de diciembre de 2001:

Llaman la atención la prepotencia de los captores que apuntan pistolas y sostienen rifles frente a muchachos inermes; por la juventud de los detenidos, difícilmente puede creerse que fueran culpables de conspiración alguna; el trato que se les dio como si fueran criminales; la desvergüenza con que actuaron los captores, tan seguros de su impunidad que se dejaron fotografiar sin recato alguno.

Los testimonios gráficos que dio a conocer *Proceso* en su edición del domingo pasado y que se complementan con las fotografías y documentos que ayer publicó *La Jornada* confirman la participación del Ejército Mexicano y otras corporaciones en la represión del 2 de octubre de 1968 y la detención ilegal de centenares de personas.

Tales documentos permitirán profundizar las investigaciones sobre ese episodio que, como podrá apreciarse en las reacciones que suscitará, dista de ser una herida cerrada en la historia mexicana. Aunque han transcurrido más de 33 años la felonía del gobierno de aquel entonces sigue causando indignación.

Gestos de rabia y decoro

Más allá del valor jurídico que puedan tener esos documentos y al lado de las responsabilidades históricas que confirman, lo que más llama la atención es el gesto de los estudiantes detenidos. Son miradas de rabia, de impotencia, de profunda dignidad.

Varias de las gráficas de *Proceso* muestran a una docena de personas fotografiadas cuando bajan de un piso a otro en el edificio Chihuahua, en donde estuvieron los dirigentes del Consejo Nacional de Huelga que encabezaban el mitin violentamente suspendido por francotiradores al atardecer de aquel 2 de octubre.

Custodiados por agentes de distinta indumentaria, los detenidos tenían gestos de sorpresa en ese primer momento de la acción policiaca y militar. El resto de las fotos que publicó la revista parecen haber sido tomadas más tarde: a los muchachos les han ordenado quitarse los pantalones, algunos aparecen solo en ropa interior, colocados frente a una pared. Varios de ellos eluden mirar a la cámara pero otros dejan registro de su coraje intenso.

Hay quienes sacan el pecho con arrojo aunque están rodeados de soldados y agentes armados. Unos cuantos aprietan los puños, casi ninguno los labios. En sus ojos, más que miedo, hay inmenso coraje. Aquellos muchachos del 68 tuvieron, en el momento de la peor represión, un decoro que sus victimarios jamás alcanzarían.

Las imágenes que presentamos anteriormente y las aludidas en la nota de *La crónica* plantean un mismo mensaje: la violencia política no es aceptable. La sociedad repudia a un gobierno autoritario y represor, que se olvida de un hecho esencial: la existencia de un pacto primigenio entre el Estado y la sociedad. Ciertamente, el retrato del presidente Díaz Ordaz (“Hordas” decía la sociedad civil en el 68 haciendo referencia a los grupos represores) ostenta la banda presidencial sobre el pecho y el águila en la silla presidencial, pero quien lo mira piensa en el conflicto entre lo legal y lo legítimo.

3.2 El diseño gráfico en el 68

Los años sesentas fueron marcados por importantes sucesos a nivel mundial, particularmente en el año 68: El asesinato de Martin Luther King (4 de abril), el Movimiento estudiantil en París (mayo), el asesinato de Robert F. Kennedy (5 de junio), la invasión de las tropas del “Pacto de Varsovia” a Checoslovaquia (20 de agosto) y en México la matanza de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas (2 de octubre), dos semanas antes del inicio de los XIX Juegos Olímpicos cuya sede era la ciudad de México.

Por otra parte, también quedaron marcados por la expansión de la televisión, la llegada del televisor a color, la consolidación de la sociedad de consumo, el movimiento hippie, el uso de fibras sintéticas en la confección de prendas de vestir, así como la explosión de manifestaciones plásticas de contracultura.

Todo lo anterior implicó cambios en la dinámica de los medios de comunicación, la presencia de las marcas comerciales, la vida diaria y el escenario del arte.

Entre dichos cambios se encuentra el protagonismo de la imagen: la imagen en la televisión, en los periódicos y revistas, en los aparadores, en los objetos cotidianos y en los cada vez más diversos espacios ocupados por el arte.

Por estas razones, no fue difícil que el Comité organizador de los XIX Juegos Olímpicos utilizara la imagen y el diseño como instrumentos esenciales. En efecto, el diseño gráfico materializó la estrategia de difusión de la Olimpiada a nivel internacional y nacional. En pocas semanas, la ciudad de México se pobló de las imágenes propias del sistema visual de identificación y publicidad generado para informar a los asistentes a las competencias deportivas, así como a quienes las siguieran a través de la prensa y la televisión.

El Comité organizador nombró al norteamericano Lance Wyman como director del área de diseño gráfico y al británico Peter Murdoch como director de productos especiales. Tras estudiar los aspectos visuales de la cultura mexicana, Wyman decidió utilizar las curvas como elemento base. Se dice que extrajo este elemento de las trenzas huicholes, y lo derivó en los “aros olímpicos” que simbolizan valores como la fraternidad.



3.3 El compromiso social del productor gráfico

Si el diseño cumplió un papel fundamental en el marco de los Juegos Olímpicos, es innegable que el productor gráfico tiene la capacidad de incidir en su entorno a través de los objetos que produce. Este hecho conlleva una reflexión ineludible: ¿el productor gráfico es tan sólo un medio en el entramado social o tiene la opción de comprometerse con ideas y acciones sociales?

Nuestra respuesta a esta cuestión es que la praxis del productor gráfico implica una responsabilidad social. Esta perspectiva —en nuestra opinión olvidada por una mayoría de los productores visuales en el medio latinoamericano— significa que el diseñador y el artista plástico deberían comprometerse con las causas sociales, tanto por las desigualdades que caracterizan a la región como por el hecho de que, en general, su propia formación profesional es resultado de la educación pública.

Creemos que el concepto de promoción es útil para abordar el compromiso social del productor de imágenes:

En un primer sentido, la palabra *promoción* aparece en planes de desarrollo realizados a raíz de la Alianza para el Progreso y en la corriente de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), en los años 60's y 70's. El término es utilizado en documentos de los gobiernos y de organismos multilaterales, en los que promover es plantear y desarrollar propuestas técnicas a través de la acción de sujetos promotores. (Reygadas, 2006)

Sin embargo, la noción de *promoción* ha venido siendo resignificada a partir de la práctica social latinoamericana y rescatada de esa visión técnica, que únicamente se refiere a la adaptación de los sujetos a propuestas de desarrollo decididas sin ellos y externas a su cotidianidad. La noción de *promoción* también fue leída de otra manera a partir de fuentes cristianas y marxistas. Se refiere, por un lado al quehacer de los educadores sociales frente a los sectores populares, campesinos, indígenas, de trabajadores, mujeres, jóvenes, y otros, a fin de que las relaciones entabladas entre ambos los conduzcan a transformarse mutuamente en sujetos activos de sus propios procesos, de su propia historia; esto es, que los vínculos construidos aporten no sólo respuestas y alternativas para las demandas vividas, sino elementos que generen capacidad teórica y metodológica a fin de que los sujetos de la educación puedan gestar sus propios

proyectos en la perspectiva de una solución justa y de fondo a las causas de la situación social que viven.

[La promoción] parte de una posición frente a la situación social, de una conciencia histórica y ética [...] no se trata de un simple subsidio a las carencias populares [...] sino de poner en movimiento los procesos requeridos de transformación, y los sujetos que en ella deben participar. (Reygadas, 2006)

La promoción no se refiere sólo ni primordialmente al discurso, sino a una praxis que implica reflexiones y acciones articuladas, de cara a problemas concretos, se refiere a la congruencia entre la palabra, los estilos de trabajo y los métodos propuestos para enfrentar los retos externos conjuntamente.

La promoción es un elemento al que como artistas gráficos tenemos mayor acceso, pues el conocimiento que poseemos acerca cómo operan elementos gráficos y comunicativos, nos proporciona una visión profunda y distinta del modo en que lo perciben el común de los espectadores.

Lo que a los ojos de cualquier espectador es *sólo* un material impreso o digital portador de un mensaje, para el productor de imágenes es *un objeto* de análisis, de reflexión, de re-creación. En esta distinción reside el que podemos convertirnos en factor de cambio, en portavoces de los intereses sociales. Creemos que el productor plástico debería plasmar en su trabajo lo estético, lo social, lo colectivo. En resumen, promover lo inherente a la sociedad a la cual pertenece.

El 68 planteó esta situación en su momento. De hecho, como otros movimientos reivindicatorios y populares, venía exigiendo a los artistas e intelectuales, pero sobre todo a los estudiantes, una acción frente a la sociedad:

Muchos de los fenómenos aparecidos en las instituciones de educación superior durante los últimos años, se originan en la interacción que guardan las relaciones sociales que se han entablado entre los egresados universitarios y su entorno. Sería una presunción afirmar que la universidad es, en sí misma, causa de los diversos fenómenos; ya que es sólo uno más

de los actores colectivos en el escenario de los conflictos y las confrontaciones sociales. Tras el conflicto de 1968 [en París], Alain Touraine se preguntaba: ¿Ha pasado el tiempo de la universidad? ¿Asistimos a la muerte de las universidades? Estas no eran figuras retóricas; Touraine consideraba que el 68 [francés] planteaba, como fenómeno social, varias explicaciones: "Expulsados, privados de influencia y a veces de empleo, los jóvenes de la clase media se sublevaron al mismo tiempo que la debilidad de la burguesía nacional estallaba". (Tourain, 1973: 531)

De esa manera, la relación del empleo con la vida universitaria se convirtió en un tema central para los analistas contemporáneos. Lo citamos en coincidencia del pensamiento que nos obliga a situarnos en la realidad donde la lucha social, la izquierda, el populismo incluso, están supeditados al empoderamiento económico. Es decir, ni en lo individual ni en lo colectivo es posible plantearse metas y/o concretar proyectos de cualquier naturaleza, mientras el creador, el artista, el profesionista, el estudiante o el ciudadano común —cada vez con más frecuencia desempleado— no pueda satisfacer sus necesidades básicas debido a un sistema de acumulación de riqueza. En cerrado en el círculo del apremio, el productor no puede lanzarse a la acción como agente modificador de su entorno para mejorar sus condiciones de vida y las condiciones sociales que así lo definen.

Aquí convergen nuevamente los elementos que hemos venido revisando: poder, imagen, comunicación. El siguiente enunciado los reúne: El poder de la imagen como elemento constructor de realidades, ya sea del lado del poder o de la sociedad civil. Diversos teóricos explican cómo el poder se ha ejercido a lo largo de la historia universal —desde la formación del Imperio Romano hasta los actuales bloques representados por los Estados Unidos de América, la Comunidad Europea y China— conforme a las siguientes prácticas:

- *Agenda-setting*, donde el gobierno incluye los asuntos que le son convenientes y excluye aquellos que le generen problemas.
- *Culturológica*, donde se explica cómo a través de los medios de comunicación y un sistema oficial, se va creando un ambiente favorable para influir en la opinión pública a favor del gobierno e incluso, de ser necesario, infundir temor a la ciudadanía para evitar que se cuestione la conducta del gobierno.
- *Funcionalista*, donde se establece y se educa en el sentido de que cada miembro de la sociedad tiene una función social definida que, a su vez, ayuda a conservar el estado de las cosas. Este tipo de práctica se refleja en aquel sentido del concepto *globalización*, según el cual a cada nación corresponde desempeñar un papel en la escena mundial.

Podemos pues, reflexionar sobre nuestro papel social, pensarnos y asumimos como los productores de un círculo virtuoso: la gráfica como consecuencia de un móvil individual y social, la influencia que ésta ejerce en un entorno que se modifica, una modificación que renueva la creación. Asimismo, la formación académica de los productores plásticos nos obliga a tener una postura objetiva y, en la medida posible, científica, sin que esto merme la vocación o sustituya el particular punto de vista a que también tenemos derecho.

Sin embargo, debemos ser capaces de analizar la realidad, procurando ser objetivos. Por ejemplo, pudiendo no estar de acuerdo con el régimen nazi por razones morales o ideológicas, no sería objetivo desconocer la eficacia de su estructura y la capacidad de mando de sus líderes. Igualmente, aún estando en desacuerdo con los objetivos y acciones del estudiantil del 68, no puede ignorarse la capacidad de organización del Comité Nacional de Huelga, su capacidad de acción y su compromiso popular.

Lo anterior se pone de manifiesto a través de la gráfica producida durante la duración del movimiento. El conjunto de impresos que llamamos así, gráfica del 68, es uno de los referentes históricos de aquella lucha. Por encima de las circunstancias técnicas y materiales en que se elaboró, y más allá de que sólo en unos cuantos casos pueda saberse quién los produjo, los objetos gráficos del movimiento estudiantil muestran cómo cumplieron su responsabilidad social aquellos productores plásticos.

Las siguientes muestras, que datan de los meses de junio a noviembre de 1968, ejemplifican cómo los estudiantes pudieron dar a conocer a la ciudadanía sus demandas, así como denunciar la represión que se estaba llevando a cabo en su contra.



La presentación de las imágenes anteriores nos permite hacer algunas breves consideraciones acerca de las técnicas empleadas en la gráfica del 68. Esto es pertinente también porque imágenes de ese corpus general alimentan la propuesta en que desemboca este trabajo. La afirmación fundamental en este sentido es que fueron la serigrafía y el aguafuerte las principales técnicas empleadas por aquellos productores-activistas.

Ciertamente, en la animación que presentaremos las imágenes cambian de medio, pues saltan de un ambiente matérico a uno digital, pero conservan una suerte de “identidad gráfica” que no sólo estamos reconociendo sino que deseamos destacar. Creemos, además, que la descripción general de aquellas técnicas permite contrastar sus productos con nuestra obra.

Serigrafía. La serigrafía es una técnica plana de estampación que se basa en un procedimiento semejante al estarcido. La imagen que se desea estampar se realiza en una pantalla de tejido natural o sintético montado en un bastidor.

El productor plástico configura la imagen que desea obtener obturando las zonas que no desea estampar, mediante procedimientos manuales o fotomecánicos. En el caso de los procedimientos manuales, se puede obstruir parcialmente la trama de la pantalla serigráfica mediante una sustancia obturadora; es decir, que impida el paso de la tinta durante el posterior proceso de estampación. En el segundo caso —el de obturación fotomecánica— se aplica una película o emulsión fotosensible sobre la pantalla, la cual realizará la misma función.

Durante el proceso de estampación, la tinta líquida se esparce sobre la pantalla serigráfica, lo que permite que se transfiera al papel pasando a través de las zonas no obturadas. Este procedimiento de estampación explica por qué las imágenes obtenidas con esta técnica tienen colores planos. En las culturas orientales el uso de esta técnica es antiguo, pero su aplicación en Occidente, y especialmente en las artes visuales es relativamente reciente.



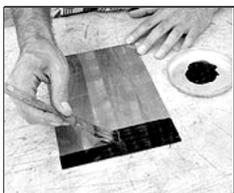
Aplicación de la tinta sobre la malla tipográfica

Aguafuerte. En el aguafuerte se cubre una plancha con un barniz resistente a la acción del ácido que después se usará. Una vez que seca el barniz, el productor realiza el dibujo sobre la plancha, empleando un instrumento agudo que permita levantar la capa de barniz.

Posteriormente se sumerge la plancha en ácido, cuya composición varía en función del material de la plancha, así como de los resultados que se desea obtener. El barniz actuará sobre los trazos ejecutados por el instrumento. La

profundidad de las líneas será diferente de acuerdo con el tiempo de exposición de la plancha al ácido y según la concentración del mismo. Si esta acción se realiza en diferentes etapas, variando el tiempo de exposición y/o la concentración del ácido, se producirán distintas profundidades sobre la plancha.

Finalmente, se entinta la plancha y desde ella se transfiere la imagen al soporte definitivo —generalmente papel— mediante presión. Esta técnica se conoce desde el siglo XV y es en el siglo XVII que es empleado por artistas tan importantes como Rembrandt.



**Aplicación del barniz
sobre la plancha**



**Ejecución de los trazos
sobre la plancha**

CAPITULO IV

Imagen, arte, artista y sociedad

4.1 Arte, artista y sociedad

Lo que nos concierne en este capítulo es reflexionar acerca de las relaciones entre el arte y la sociedad. Expondremos nuestra perspectiva del tema acudiendo al apoyo de algunos de los autores más reconocidos en la sociología del arte. Partamos de una caracterización de esta disciplina:

La sociología del arte no centra su atención en las obras en sí mismas o en su evolución estilística, ni tampoco en el análisis del conocimiento de ambos aspectos —las obras y el medio en que se producen— sino que pretende poner de relieve la dimensión social del hecho artístico. Por lo tanto, cabe subrayar el término *relaciones* en el binomio *arte-sociedad*. Se trata de estudiar influencias, condicionamientos, y de proponer interpretaciones que fundamenten y expliquen la citada interdependencia. (Furió, 2000: 21)

La Historia del arte es un punto de partida para cualquier investigación relacionada con el arte y la sociedad. Recordemos así, que el siglo XIX se caracterizó por el movimiento artístico llamado realismo en el cual predomina la representación mimética de la realidad y de la naturaleza. La búsqueda de la similitud era el objetivo primordial del artista. Esta corriente era favorecida por la burguesía. Cabe mencionar que muchos artistas representaban este estilo de vida en sus obras, ya que los burgueses eran sus mayores clientes.

Pero, poco a poco, los artistas de la época sintieron la necesidad de reflejar los contrastes entre la burguesía y el proletariado. Muchos de estos artistas fueron reconocidos en su posteridad. Luego de esta corriente artística se dio una ruptura abrupta, pues se dio paso a la utilización de formas y figuras que representaban las ideas más profundas de los artistas cuyo deseo era transmitir emociones y no “la realidad”. Hablamos de corrientes como el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo.

Cuando nos enfrentamos con las obras de Braque, Chagall, Rouault, Picasso, Henri Rousseau, Peul Klee, percibimos siempre que en medio de todas sus diferencias nos hallamos frente a un segundo mundo, un súper mundo que, por muchos rasgos de la realidad común pueda exhibir, representa una forma de existencia que sobrepasa esta realidad y no es compatible con ella.

(Hausser, 1998: 489)

En la historia del arte existen elementos artísticos que representan el apogeo o poder de una cierta cultura, pero así como existen este tipo de objetos, existen influencias o clases de arte las cuales revelan una demanda hacia la sociedad de la época: una “revolución interna”. De esto son claro ejemplo *Los Caprichos* de Goya.

Estudiar este fenómeno sería por sí mismo tema de una investigación, pero vale la pena mencionarlo como influencia del tema tratado en este proyecto. La dimensión social que implica un hecho artístico puede ser igual al estudio de la Historia del arte.

Debemos pensar que tal hecho artístico más que un factor específico de la sociedad, es un factor que influye en una obra de arte; es un campo organizado en diversas formas y relaciones entre las mismas. El arte es una interpretación particular de una realidad que posee variables y una relativa autonomía, como lo demuestra el hecho de que las formas artísticas no siempre son complacientes y pasivas hacia las fuerzas sociales dominantes.

Al contrario, las corrientes artísticas más relevantes se han caracterizado por esa función denunciante. Históricamente, la evolución de cada corriente ha sido dada por la decadencia de una anterior, pero es en el presente en el cual nos vemos invadidos por la mezcla de todos estos pensamientos desarrollados siglos atrás. Cuando vemos una obra artística actual nunca encontramos la

justificación adecuada y preferimos culpar a una idea mal conceptuada de lo que debe ser el arte

El arte moderno es, sin embargo, antiimpresionista en otro aspecto todavía: es un arte fundamentalmente “feo”, que olvida la eufonía, las atractivas formas, los tonos y colores del impresionismo. Destruye los valores pictóricos en pintura, el sentimiento y las imágenes cuidadosas y coherentes en poesía, y la melodía y la tonalidad en música. Implica una angustiada huída de todo lo agradable y placentero de todo lo puramente decorativo y gracioso. (Hausser: 1998, 489)

Hausser postula lo anterior hacia 1962, y podemos apreciar ese cambio o transformación en los aspectos de la sociedad en la cual vivía y cómo los mismos influenciaban en el arte. Ese rompimiento de lo conocido como lo estético, atrae comentarios negativos y positivos; es por ello que una afirmación sobre el texto extraído de este libro, no cabría en la actualidad, pero un análisis del mismo es lo que trae la incorporación de este texto a la presente investigación.

Todo lo que pasa en un entorno social forma parte de una gran influencia en los productos visuales, los mismos que se basarán en esa influencia para lograr su formación y posteriormente los productos artísticos causan otras reacciones en el comportamiento de los individuos y una respuesta a cualquier corriente nueva que se origine a partir de las influencias del entorno. Por ello, todo lo relacionado con el arte está estrictamente unido a los hechos sociales.

Por ejemplo, cuando se han dado conflictos bélicos mundiales, muchas de sus repercusiones caen directamente en el arte. En el periodo de entre guerras, y por supuesto después de la Segunda Guerra Mundial, en Estados Unidos todos los personajes de caricatura representaban un mundo inocente e infantil.

Es decir, los productores de imágenes aludían a un entorno posible, donde lo inocente podía existir, ya que debían dar todo el apoyo a una sociedad que se encontraba en la crisis de sus valores: la gente necesitaba sentirse entendida para llenar el gran vacío y la angustia que un conflicto acarrea al ser humano.

Desde el marxismo Morawsk refiere:

1. Que el arte no depende de un único factor, sino de varios elementos idiogenéticos y también alogénéticos combinados, entre los cuales el decisivo suele ser la situación histórica contemporánea, caracterizada por conflictos de muchos tipos vinculables a las polarizaciones ideológicas del momento.
2. Que la investigación de estas interdependencias no solo incluirá a los elementos del llamado contenido, sino también de la forma.
3. Que el arte, además de verse influido por la sociedad, desempeña un papel activo en el moldeamiento de la conciencia social.
4. Que estas interrelaciones del arte y la sociedad no surgen de una manera impersonal, sino que son producto de la mediación, sobre todo de la efectuada por la personalidad creadora (y también por los espectadores específicos, psicológica e históricamente determinados). (Furió, 2000: 48)

Todos estos puntos son muy claros para los artistas contemporáneos pero debemos estar claros que no sólo deben permanecer en nuestro conocimiento sino también en su realización, al momento de crear nuestras imágenes.

El Estado, como fuerza política, también influye en el pensar y hacer del artista. A través de la historia se manifiesta la manera como esta instancia interviene sobre el arte.

No es lo mismo la estructura económica de una sociedad que la acción política de sus dirigentes, como tampoco es igual hablar de las creencias religiosas que del pensamiento científico o bien de las ideas sobre el arte. Y esta heterogeneidad de la sociedad también la hemos de considerar en relación a la estructura social especialmente en lo que respecta a los diferentes sectores sociales que participan de diversa manera del hecho artístico. (Furió, 2000: 26)

La sociología del arte comprende varias interrelaciones entre elementos de una sociedad, como son el Estado, la economía y la política, pero sobre todo la historia de todos estos elementos y su influencia en un momento específico. Es fácil hacernos la siguiente pregunta:

¿Y la obra de Goya? ¿Sería tan rica e interesante si el artista no hubiese vivido en un momento histórico crucial, y si su particular temperamento y talento no hubiesen entrado en contacto con un ambiente tan saturado de acontecimientos políticos y sociales? (Furió, 2000: 89)

Este conjunto de hechos no son ajenos a la sociedad actual. Al contrario, podríamos decir que tenemos un abanico de opciones para escoger y poder tomar nuestro papel social como artistas visuales insertos en la cultura. Al respecto, es importante señalar que para efectos de este trabajo, la cultura es el conjunto de términos sociales, religiosos, filosóficos en que todo individuo se encuentra involucrado.

Ninguna maquinaria estatal puede hoy prescindir de los “dirigentes”. Ejercen el poder político en representación de masas más o menos amplias, lo mismo que los técnicos dirigen sus fábricas y los artistas pintan y escriben para ellos. La cuestión es siempre el interés de quien ejerce el poder. Ningún gobernante de mundo se atreve hoy a admitir que no tiene exclusivamente el interés del pueblo en su corazón. Desde este punto de vista estamos, en efecto, viviendo en una sociedad de masas y en una democracia de masas. Las grandes masas tienen, de todas maneras una participación en la vida política, en cuanto que los poderes que hoy están obligados a preocuparse para ir las sacando adelante. (Hausser, 1998: 487)

La cultura nos determina a lo largo de nuestra existencia, y es en ella donde cobran sentido los conceptos, actitudes y fundamentos en los cuales nos basamos para responder al entorno.

Existe acuerdo en que el ser humano es un ser social por naturaleza, pero nos preguntamos si en el caso de los creadores de imágenes no tendremos un

compromiso mayor. ¿Acaso no nos corresponde ser más denunciantes? Lograr una sociedad justa y equitativa es muy difícil, pero denunciar dichas injusticias y promover una conciencia social es una responsabilidad que bien podríamos asumir al socializar nuestras obras.

En el presente, el individuo evade comprometerse con su entorno. Y ¿cuál es su entorno? En mi opinión, es la ciudad en la cual nace, se desarrolla, vive y muere.

Desde la Antigüedad la relación del sujeto con el poder y su espacio ha sido motivo de reflexión. En “La República”, Platón expone: “Pues bien —comencé yo—, la ciudad nace, en mi opinión, por darse la circunstancia de que ninguno de nosotros se basta a sí mismo sino que necesita de muchas cosas”. (Platón, 1971)

Gran parte de nuestra educación como artistas visuales se basa en el poder de atracción de nuestras obras y fundamentalmente en la idea que queremos transmitir con ellas, es por ello que la interacción del artista con sus pensamientos, creatividad y materiales al momento de realizar su obra puede ser infinita. Pero, ¿qué pasa con la interacción e intervención del artista y su público?

Los intelectuales, por tanto, no debe inhibirse ni recluirse en su torre de marfil, sino que tienen que intervenir en la cultura mediática, haciéndose presentes en los medios de comunicación, manteniendo una actitud crítica de análisis y difundiendo opiniones. (Furió, 2000: 166)

Es verdad que en la actualidad existen organismos que proveen al artista de un espacio de denuncia, pero, creo yo, mucho recae en la educación que recibe el mismo. Es decir: ya dependerá de los conocimientos que posee el artista y la prevención de mantener estos siempre en vigencia, para poder lograr una proyección siempre actual y social de su producto visual.

Nada es más típico de la filosofía de la cultura predominante en esta época que el intento de hacer la “rebelión de masas”, responsable del

enajenamiento y decadencia de la cultura moderna, y el ataque se hace contra ella en el nombre de la inteligencia y del espíritu. La mayoría de los extremistas de derecha y de izquierda profesan una creencia en el espiritualismo, generalmente algo confuso, que subraye esta filosofía. Es verdad que los dos partidos lo toman como si significara cosa absolutamente distinta, y emprenden su guerra contra la “desalmada” visión científica del mundo teniendo en la mente el positivismo por una parte, y el capitalismo, por otra. (Hausser, 1998: 487)

Las contradicciones sociales, tales como; la pobreza, la riqueza, las diferentes creencias religiosas, raciales y políticas traen con ellas una intención de creatividad para los artistas visuales, pero esta misma influencia va a la par con el demandante consumismo que existe en la sociedad actual. La proliferación de imágenes que vemos a diario es producto de un consumo masivo y se relaciona con la llamada cultura de las masas, la cual puede traer una amplia gama de influencias al artista como emisor y al individuo común como receptor.

En el mundo contemporáneo y en el campo del arte y de la cultura de masas se pueden encontrar muchos ejemplos de obras cinematográficas o de formas musicales que han influido e influyen en el pensamiento, modas y pautas de comportamiento de ciertos sectores de la sociedad. (Furió, 2000: 138)

Esta forma de influencia puede llevar a una evolución al momento de ser recibidas ya que la audiencia se encuentra acostumbrada a verlas, pero esta misma característica positiva puede ser llevada a una homogenización de las imágenes, perdiendo el receptor su voluntad crítica.

El nuevo siglo está lleno de tan profundos antagonismos, y la unidad de su visión de la vida está tan profundamente amenazada que la combinación de los más remotos extremos, la unificación de las más grandes contradicciones, se convierte en el tema principal, muchas veces el único, de su arte. (Hausser: 1998, 489)

Esta idea es una realidad en nuestra sociedad, y es por ello que la creación de imágenes en forma masiva se realiza de una manera bastante común y simple

para que pueda ser llevada a más receptores: “Las clases populares acostumbran a preferir las imágenes que les confieren el status que aspiran, imágenes que suelen ofrecer un tipo de belleza fácil que les evade una realidad a menudo prosaica”. (Furió, 2000: 138)

Pero también este concepto generalizado puede y debe ser destruido, reeducando al receptor, para la apreciación de imágenes fuera de lo común.

Es decir como artistas visuales no debemos pretender ser los descubridores de imágenes nuevas; sino tener muy en cuenta que disponemos de múltiples opciones para utilizar objetos conocidos, y que estas mismas opciones pueden atraer la atención del receptor. En cierto sentido, podemos partir del principio de que en la sociedad actual, el ser humano siente ansia de consumir todo lo que esté a su alrededor. Por ello tenemos que saciar ese sentimiento con imágenes que además den un sentido crítico al receptor. “Lo visible puede permanecer alternativamente iluminado u oculto, pero una vez aprehendido forma parte sustancial de nuestro medio de vida”.

(Furió, 2000: 7)

Pese a que la idea de que el arte es un lenguaje universal está muy extendida, es completamente falsa, ya que en realidad se trata de un lenguaje particular con normas y códigos de interpretación específicos que, por muchas razones, algunas de ellas seguramente injustas, no todo el mundo conoce. (Furió, 2000: 79)

El conocimiento de las imágenes tiene un sistema de comunicación que aunque no siempre es conocido sin embargo es ya desarrollado bajo un instinto muy natural del mismo. Es por ello que este sistema da como consecuencia el nacimiento de un espacio social con dos características esenciales, las cuales dejan a este espacio en la libertad de ser visible o invisible para el receptor del mismo. El espacio social del artista es ilimitado para el artista ,y esta opción ha sido mucho mas liberada en nuestra época contemporánea es por ello que las

imágenes deben contribuir a la libertad; confiando en que sus creadores siempre mantengan una característica demandante sin sobrepasar las leyes de respeto y convivencia, que rigen nuestra sociedad.

En relación con el artista moderno, tanto las características raciales como otros rasgos físicos y mentales particulares-el talento, la inteligencia, el temperamento o su propia salud-son algunos de los aspectos que podemos tomar en consideración. (Furis, 2000: 188)

La heterogeneidad social ha contribuido al nacimiento de una nueva estructura social y cultural, la clase << media >> , caracterizada por poseer nuevas creencias, en una diversidad que señala la importancia de la personalidad individual , y a la vez esta diversidad da como consecuencia unas tendencias externas y sea hacia la privatización del arte o hacia la humanización del mismo.

O aceptamos que existen diferentes realidades sociales que el artista puede interpretar, o bien que una misma realidad puede interpretarse de maneras distintas. (Furis 2000: 11)

Las imágenes creadas por los artistas visuales son consecuencia de la influencia del entorno en el artista, como bien lo sabemos, pero estas influencias del entorno, cuentan con una diversidad de contrastes y de interrelaciones, las cuales pueden ser promovidas por la individualidad del artista como tal; así como también por órdenes arbitrarias que pueden provenir de fuentes independientes al artista.

Anteriormente, no se pintaba o se esculpía porque la sociedad se interesara por las ideas o problemas de los artistas, sino porque su trabajo tenía clara función social, colectiva, porque serviría a los intereses de su cliente y determinados sectores sociales. (Furis 2000: 122)

El arte es conocido como un elemento que sirve para ser un vehículo de ideas, valores y conceptos, de política, economía , religión, etc. Y es por ello que es

interesante constatar, que ha sido en esta época donde se encuentra la posibilidad de que las artes visuales puedan ser utilizadas como instrumento de denuncia social, y es en este punto donde los creadores de imágenes deben aprovecharlo para contemplarlo como medio de exposición de sus proyectos.

las obras tienen una función ideológica-quieren comunicar determinadas ideas, conceptos o valores- y ocupan un lugar en el tejido social, lo que quiere decir que las funciones del arte no son independientes de las condiciones sociales.

Ahora bien, puede ser útil considerar que esta función ideológica seconvierte también en social cuando las obras tienen una finalidad de alcance expresamente social, es decir, colectivo o público, aunque no llegue a ser una cuestión de masas. (Furis 2000: 125)

A través de la historia del arte, conocemos como la importancia de la difusión del artista es fundamental; en museos, galerías, exposiciones, etc. Pero creo que hemos prestado menos atención a la exposición más importante, la urbana-popular; la que nos llega a mover algo del pensamiento y la conciencia de toda nuestra sociedad y no de una parte que se quiere denominar como una clase: alta-intelectual. La gráfica del 68; en mi opinión fue eso, un movimiento artístico –involuntario, ya que fue exigido por los acontecimientos político-sociales que ocurrieron en el 68, y por ello llevaba un mensaje claro logrando que dicho mensaje llegue a la mayor cantidad de gente posible. Como describe el Maestro Antonio Salazar , en su tesis de doctorado:

El activismo artístico surge así de una unión del activismo político con las tendencias estéticas democratizadas originales en el arte conceptual de finales de los 60 y principios de los 70, que nos ofrecieron una crítica a la incapacidad del sistema artístico para generar una obra que escapara de la tradicional esfera del arte, divorciada de la vida real. (Salazar, España: 37)

Estos acontecimientos dieron un gran cambio para las artes visuales, pero es mi pensar que ahora no hemos puesto la atención necesaria al aspecto social , sobre todo porque pienso que como artistas no hemos sabido apreciar y

aprovechar los recursos tecnológicos que poseemos en el presente. Para mí una pregunta es clave ¿ Cómo hace más de 20 años lograron un poder de convocatoria de esa magnitud, a través de imágenes visuales?.

Y como ahora teniendo más razones para transformar una sociedad en la cual encontramos suficientes aspectos denunciados, el artista visual encuentra más estable la exposición simple y sencilla en una galería; y también el estudiante encuentra en su escuela conocimientos que le brindan la preparación en el mundo profesional; pero es ahí cuando también uno se encuentra con la facilidad de seguir lo establecido, sin llevar la intención de proponer proyectos visuales, diferentes.

Desde los primeros balbuceos del hombre de la selva, la finalidad del arte no fue conjurar las acechanzas y la incógnita de la muerte, ni la copia del perfil o de la voz de los animales para capturarlos más fácilmente engañándolos, sino más bien entrar en contacto, valiéndose del poder de esos medios utilitarios, con el secreto inviolable de la divinidad creadora. . (Expertos, Conferencia sobre el arte: 24)

La libertad que tiene el ser humano como un ser individual y si en la actualidad añadimos la libertad de expresión, podemos decir que la expresión se puede dar por medio de la realización de una comunicación visual. En el libro de Bruno Munari , llamado Diseño y Comunicación visual, encontramos la división de dos tipos de comunicación visual que son; La Comunicación Visual Casual y la Intencional. La primera como su nombre lo indica esta por casualidad en un espacio específico, no tiene ninguna intención de comunicar un mensaje; comúnmente se encuentra en nuestro entorno natural. Mientras que la segunda clasificación, es en la cual, nosotros los comunicadores visuales nos encontramos involucrados directamente. En donde nuestras obras deben y tienen que llevar un mensaje a sus receptores. El problema no reside en el sistema comunicación de las obras, reside en el contenido de las mismas; estos

mensajes visuales, llevan muchas características y elementos, que podremos analizar y verlos detenidamente en cada una de las imágenes escogidas de la Gráfica del 68', que serán expuestas para el producto visual a consecuencia de esta investigación.

Pero lo que en este capítulo nos concierne es el papel tan importante del artista visual en la ciudad, el artista visual de esa época funciono ante todo con la practicidad del momento ya que dependía de la rapidez con la que elaboraran las imágenes para la exposición de la misma; en una conferencia mundial sobre la influencia del artista en la sociedad, realizada en Italia hace algunos años atrás, comentaron:

la inquietud del hombre, y nuestros debates deben por tanto ocuparse de ella, ya que da nacimiento a diferentes problemas, cuyo origen se quiere hallar en lo que se ha llamado, en mi opinión algo arbitrariamente, el divorcio del público y del arte. Expertos, Conferencia sobre el arte: 24)

En la gráfica del 68', existió una gran comunicación entre el público y el artista, es más, la diferenciación de estas dos partes, fue casi nula y eso llamó mi atención sobre el tema. En la actualidad contamos con muchos más medios tecnológicos, pero como si pareciera contradictorio, esta unión de estos dos grupos para la comunicación visual, se ha ido separando y segregándose, a grupos selectivos; los cuales mantienen el mensaje visual bastante cautivo sin tener una acción consecuente al mismo.

Con la llegada de la tecnología en la comunicación, la difusión alcanzado muchos avances y ha sabido llegar a mayor cantidad de gente; pero esto ha traído al mundo una gran descarga de información diaria, la cual aumenta nuestro conocimiento pero reduce nuestro razonamiento. Con la aparición de nuevos elementos de trabajo, la perspectiva del artista y del receptor cambiaron drásticamente. Antes de la aparición de la cámara fotográfica y del cine, el

artista enseñaba su perspectiva como la única posible para el receptor. Esta idea tomo otro contexto; cuando el espectador tuvo una visión mucho mas amplia con relación a dicha perspectiva.

“Soy un ojo. Un ojo mecánico, Yo, la máquina, os muestro un mundo del único modo que puedo verlo. Me libero hoy y para siempre de la invalidad humana. Estoy en constante movimiento. Me aproximo a los objetos y me alejo de ellos. Rapto bajo ellos. Me mantengo a la cultura de la obra de un caballo que corre. Caigo y me levanto con los cuerpos que caen y se levantan. Esta soy yo, la máquina, que maniobra, con movimientos caóticos, que registra un movimiento tras otro en las combinaciones más complejas”. . (Berger, 2000: 24)

Esto no quiere decir que detrás de la máquina no existe la visión de un hombre, al contrario al individuo la invención de estos objetos ópticos ayudaron a una mayor percepción de su realidad y a un amplio campo de trabajo para sus proyectos. Esto es lo que ocurre en la actualidad el artista visual posee muchísimas herramientas para la adquisición de imágenes en un contexto mas interesante para el receptor. Pero de igual forma estos elementos trasciende imágenes del pasado, es decir ahora la adquisición o visualización de imágenes antes inalcanzables, ahora son comunes elementos en la vida diaria del individuo. Y este uso con lleva consigo una alteración del significado primero, de dicha imagen; ya que su reproducción masiva permite una significación de su significado, con ello quiero decir que la contextualización de esta imagen cambia y con ello el significado para el nuevo visualizador de la misma. No solo por su contexto, también por su uso. La variedad de imágenes visuales se destacan hoy en día por sus espacios, muchas veces limitados. La ciudad moderna y el progreso han ayudado para que muchos artistas tomaran estos espacios industriales y los hicieran suyos, como el claro ejemplo de los grafiteros.

Las imágenes han sido creadas a partir de la evocación de un sentimiento, o alguien ausente para el autor; luego ha medida que ha pasado el tiempo y la evolución del ser humano, dichas imágenes empezaron a tomar un sentido de pertenencia, desarrollando un individualismo y conciencia histórica en la mayoría de los seres humanos.

Al momento de ver una imagen o una obra de arte existen muchos elementos que se conjugan para permitir esa visión; como en el caso de arte e imagen, tenemos hipótesis o suposiciones que se refieren a :

la belleza la forma

la verdad la posición social

el genio el gusto, etc.

la civilización

Pero muchas de estas hipótesis , se han elaborado a través de la historia y llegando a una conclusión bastante clara; “el miedo al presente lleva a la mitificación del pasado”. La densidad de imágenes se refieren a la cantidad de imágenes que encontramos en todos los lugares comunes de una ciudad; la publicidad ha sido una gran causa de dicha ploriferación de imágenes y obviamente las mismas son consecuencia de una sociedad 100% influenciada por la necesidad de adquisición y la necesidad de ver y recordar un pasado y anhelar un futuro incierto.

“En ningún tipo de sociedad de la historia ha habido tal concentración de imágenes, tal densidad de mensajes visuales“.
(Berger, 2000: 143)

Con esta investigación no ha sido mi objetivo el llevar algo nuevo al conocimiento del lector, sino analizar un ejemplo claro de comunicación social; y con este análisis elaborar otro proyecto comunicativo visual, combinando elementos pasados y presentes como es el caso de la animación con la gráfica del 68'; dicha gráfica lleva una carga social realizada con la combinación de un pasado que sigue existiendo en el presente . El 68 es un suceso que llamo mucho mi atención, y también me ayuda a tener un ejemplo de lo que nosotros como comunicadores visuales, mas que como artistas; tenemos la responsabilidad en nuestro mundo social , en el cual existimos.

....a propósito de la estructura del campo artístico, los agentes que operan en el campo ocupan el espacio de fuerzas sociales una determinada posición, que condiciona tanto las causas como los efectos de las acciones y luchas que se producen. El alcance de lo que diga un crítico desconocido en un modesto diario o revista la cual es diferente del que tienen las ideas de un crítico de prestigio internacional que escribe en una publicación que tiene una tirada de centenares de miles de ejemplares. (Furis, 2000: 78)

4.2 Animación

4.2.1 Historia y Técnicas de la Animación

La animación empieza con el principio básico que tiene la cámara cinematográfica. Esta cámara pasa 24 fotogramas o cuadros por segundo, con este paso de imágenes creamos la ilusión de movimiento.

La ilusión de movimiento es creada por una acción del cerebro conocida como: persistencia de visión, es la combinación de espacio con velocidad, ya que el cerebro humano no podría ver el movimiento si es que pasaran las 24 imágenes por separado; porque este podría captar los espacios en negro que existen entre cada imagen. Si reemplazamos estas imágenes, captadas por la cámara cinematográfica, por dibujos, tenemos como resultado una película de dibujos

animados. Al hablar de animación, estamos hablando de movimiento. Algunos historiadores reconocen que desde la prehistoria existió la necesidad del humano por representar dibujos en movimiento. Como ejemplo tenemos; a los jabalíes pintados en las cuevas de Altamira, hace 20.000 años.

Sus cuatro pares de patas representan cierto movimiento en un dibujo estático, dibujos como estos también tenemos en las culturas Griegas y en las Egipcias. Leonardo Da Vinci, quien fue pintor, escultor, arquitecto, científico e inventor renacentista, representa en su famosa ilustración de las proporciones del cuerpo humano dos fases de una misma acción, reconocemos en esta imagen cierta aproximación a lo que ahora conocemos como animación.

El primer intento de animación se conoce en Alemania, hacia 1640, cuando Anthonasius Kircher inventa el primer proyector de imágenes llamado : "Linterna Mágica". Este proceso de animación se realizaba de la siguiente manera: Dibujaba imágenes en placas de cristal, las cuales posteriormente se proyectaban en su aparato. Uno de los dibujos que proyectaba ,consistían en un hombre que mientras dormía abría y cerraba su boca, este efecto lo conseguía de una forma mecánica, ya que añadía partes móviles en el cristal donde aparecía el dibujo de su personaje. Luego pasamos a 1824 donde resurge la idea de movimiento con Peter Mark Roget quién descubre el principio mencionado anteriormente de persistencia de la visión, utilizo su invento llamado "Traumatopo". Un traumatopo es : un círculo de cartón formado en un eje por dos cuerdas, en cada lado del círculo existe un dibujo. El espectador gira en este círculo mediante el eje de las dos cuerdas , estas dos imágenes se funde formando una sola. Este método fue realizado en base a la persistencia de la visión, por ello el espectador percibe cierto movimiento en los dibujos. Con este principio se crearon varios inventos que no pasaron de ser simples intentos, por ello se convirtieron en juguetes ópticos, como por ejemplo: el inventor George Horner con su: "Daedaleum". Pero uno de estos inventos que llamo mucho la atención es el de William George Horner : el "Zootropo". Este juego óptico se realiza de la siguiente manera, primero se construye un tambor cilíndrico ranurado, en su interior se coloca una tira de papel cuya longitud es igual al perímetro de

la circunferencia interna del tambor. En esta tira de papel se dibuja una figura en movimiento, las fases de movimiento tienen que coincidir con la misma cantidad de ranuras que tenga el tambor. Al colocar el cilindro sobre de cualquier eje el cual puede ayudar a girar, así podremos visualizar el movimiento por medio de las ranuras. En Viena hacia el año 1832, un profesor llamado Stamfer, desarrolló un aparato para ver la imagen en movimiento, llamado Estroboscopio: "Aparato por medio del cual se consigue reproducir movimientos. haciendo pasar ante la vista una serie de detalles interrumpidos, de dicho movimiento". (Tiejens: 12)

Este invento visual funciona de la siguiente manera: Teniendo un dibujo igual, o ampliando una fotografía, realizamos varios dibujos de la misma figura en movimiento. Luego se pegan estas figuras en un cartón y se recortan ranuras, de donde se podrá observar el movimiento, en el centro se coloca un lápiz o una ajuga para que pueda funcionar como eje, y finalmente se coloca el aparato frente al espejo para visualizarlo por medio de las ranuras. En 1831, Joseph Antoine Plateau, inventa el: "Phenakitscopio", este proceso se basaba en el uso de una serie de dibujos que representaban una acción simple como: caminar, dormir, etc. El phenakitscopio funciona de la siguiente manera: Los dibujos se encuentran montados en un disco que a su vez está debajo de otro disco, este segundo disco contiene una serie de ranuras radiales; por ello el primer disco que contiene los dibujos, se encuentra semi-oculto. Los dos discos tienen su propio eje, que les permite girar de una manera separada. En este proceso tenemos nuevamente la aparición de la ilusión de movimiento cuando el espectador observa los dibujos mediante las ranuras del segundo disco. Uno de los inventos más importantes para la animación es el creado por el inventor francés Emile Reymaud, quién es conocido como precursor de este arte por sus conocidas; Pantomimas Luminosas, Reymaud fue el primero en proyectar una serie de dibujos, que tuvieran argumento, ya que anteriormente sólo se trataba de mos

trar el movimiento mas no de contar una historia. Las proyecciones de Reymaud se encontraban realizadas en un material llamado cristaloides, el cual era transparente. A este material se lo conoce como el antecesor del celuloide cinematográfico. El celuloide es el material básico utilizado para la captación de imágenes cinematográficas. En 1868, se inventó el “Kinetógrafo”, en la actualidad se conoce como “Flip-Book”, consiste en una serie de dibujos encuadrados. Cuando el pulgar de cualquiera de las dos manos, se desliza rápidamente por cada una de las esquinas de los dibujos, la velocidad en que pasan estos dibujos permite crear, la ilusión de movimiento. Este movimiento que realiza el pulgar entre una página y otra se lo llama, flipear. El libro mágico como lo llaman los expertos, se utiliza hasta la actualidad ya que con el se puede realizar ejercicios de animación y también pruebas del movimiento de una figura. Al mismo tiempo que existía un desarrollo en la animación, la fotografía también crecía, siempre muy ligada con el arte de la animación. En 1823, Nicéphore Niépce, al colocar una placa de zinc expuesta a la luz, tuvo como resultado una imagen fotográfica permanente. En 1843 Louis Daguerre presento su Daguerreotipo, que consiste en fijar las imágenes sobre una placa de cobre plateado, luego es expuesta a vapores de yodo durante algunos minutos. Este invento es considerado como el nacimiento oficial de la fotografía, y el comienzo para el desarrollo de varias creaciones destinadas a captar la imagen en movimiento. El principio de la fotografía llevó a los creativos a querer reproducir el movimiento natural. Este principio se convirtió en primordial para Edward Muybridge, quien consiguió realizar los principios del 7º Arte (cine). Colocó una serie de cámaras fotográficas que tomaban de manera consecutiva una serie de fotos a la persona o animal que se encontraba realizando una acción. Los más conocidos en el principio del séptimo arte son los hermanos Lumiere quienes el 28 de Octubre de 1886 ofrecieron la primera proyección pública de su material. Este mismo año pero al otro lado del Atlántico, Thomas Alba Edison patenta la cámara de cine y empieza a realizar sus primeras películas. En 1896 el dibujante

de un periódico de Newyorkino ,el *New York Evening World*, James Stuart Blackton quien empezó a experimentar proyectos de animación con el método llamado : “foto a foto”. Combinando su gran habilidad para el dibujo y sus experimentos cinematográficos dieron como resultado la película llamada : *Humorous Phase of Funny Faces*. Esta película fue realizada en 1908 , contenía mas de 3000 dibujos realizados con giz en una pizarra y luego fotografiados uno a uno.En 1905, el español Segundo de Chomón utilizó la misma técnica para realizar su creación : El hotel eléctrico, fue la primera película en donde se combino imágenes reales con dibujos en animación.En 1908, Emile Cohle, presentó en la Sala Folies Bergeres de París su trabajo llamado Phantasmagorie. En esta producción se encuentra el nacimiento del primer personaje animado llamado; el Fantoche. Este artista se manejo en base a dibujos muy simples, los cuales pudieron transmitir la emoción y personalidad del personaje creado. Por esta demostración de habilidad , Cohle se convierte en un verdadero precursor de la animación clásica.Otro importante ilustrador fue Windsor McCay quién creó el personaje llamado Little Nemo, el cual aparece en la prensa de principios de siglo. En 1914 McCay presenta su película llamada: *Gertie, el dinosaurio*. En 1918 realiza la primera película de animación seria, llamada: *El hundimiento de Lusitania*, esta película cuyo tema fue , la propaganda de la Primera Guerra Mundial. Otro ilustrador que incursionó en el mundo de la animación fue, John R. Bray, quien invento las **barras de pivote**. Estas barras son utilizadas en la parte superior de la mesa de luz, (mesa en donde se trabaja los dibujos para la animación) . Las barras sostienen el papel, para que este no se mueva mientras se dibuja. A este ilustrador también se lo acredita, la utilización de acetatos transparentes para evitar la repetición de aquellos elementos que se mantendrán inmóviles en la escena; los acetatos se mantienen debajo de la hoja sin tener que volverlos a dibujar.Así como Bray y McCay, muchos artistas en Estados Unidos comienzan a formar el concepto de

estudio de animación. Llevando el arte de la animación a un realismo y a una producción de entretenimiento inconfundible, las personalidades mas destacadas en ésta área fueron: Paul Terry, Raul Bare, posteriormente tenemos a : Walter Lantz, Rat Sullivan, Dave Floescher, Walt Disney, etc.

Existen dos clases de animación la clásica, también llamada 2D y la 3D, en la cual se maneja además el volumen. En la animación 3D, además de utilizar la computadora como herramienta de realización, también se utiliza la técnica stop-motion, o la elaboración de animación por medio de marionetas. Estos personajes son creados mediante materiales como : la plastilina, el latex, el metal, alambres, etc. La historia de esta técnica, conocemos que alrededor de 1896 George Melies empezó a experimentar con marionetas para realizar teatro infantil, y con ello realizar ilusiones de desapariciones y apariciones con la cámara, provocando una sensación mágica para su audiencia. También realizó varias metamorfosis ópticas de personas hacia objetos o hacia animales. En 1902 saco su primer proyecto visual y el primer acercamiento a la técnica stop-motion, con su cortometraje llamado *Viaje a la Luna*, donde se basó en la técnica de tomar fotografía a cada cuadro por segundo y así lograr el movimiento deseado. Algunos de los precursores de la técnica stop-motion fueron: Arthur Melbourne Cooper, en 1899 realizó un anuncio publicitario de fósforos en movimiento, luego años más tarde realizó películas de entretenimiento con esta técnica como ; *El sueño del juguetero* en 1913. Las historias sobre juguetes que cobran vida fueron y siguen siendo bastante utilizados por los animadores del pasado y del presente, sobre todo por la influencia europea de los cuentos clásicos de la época. Otro de los precursores fue el artista, Starewich, quien en 1920, realizó una animación sobre luciérnagas, al no poder tomarlas en acción-real , tomo algunas de ellas y las embalsamo y produjo una película sobre pelea de estos animales, cuadro por

cuadro. Utilizó mas de 500 cuadros por 30 segundos de proyección. Este producto se llamo Lucanus Cerus, fue la primera animación En 1964 el animador Svankmajer, trajo a la animación herramientas teatrales con máscaras, títeres, combinándolas con modelos de animación tradicional. Este animador trataba en sus películas temas inusuales como : fobias, celdas oscuras, casas vacías y objetos relacionados con la muerte. Un claro ejemplo es su película *El último truco*, realizada en 1964.Sus historias tenían una mezcla de Lewis Carrol y Edgar Allan Poe, y representaba su fascinación sobre los sueños y los mundos irreales. El combinaba la animación con acción real.

Otro animador de este género fue él Húngaro George Pal, quién a temprana edad empezó la realización de animaciones con la técnica de stop-motion. Sus primeras marionetas eran cabezas hechas con madera, y el cuerpo era construido con un alambre cubierto. Usaba 24 diferentes posiciones de piernas y 100 posiciones de cabeza, para poder cambiar al personaje según el movimiento. Realizó algunas animaciones anti-nazistas, narrando historias sobre la post-guerra.El Checoslovaco Jiri Trinka, fue otro animador quien siendo ilustrador entró al mundo de la animación con historias extraídas de cuentos clásicos, pero todas estas historias las realizó con la técnica de stop-motion. Uno de los precursores mas conocidos de este medio visual es el japonés Kihachiro Kawamoto, quién en 1979 combino la influencia europea para elaborar marionetas con la tradición artística japonesa iniciada en el siglo XVII, logrando así resultados muy efectivos, con precisión al dar movimiento a los personajes y un producto visual muy bien elaborado.En Norte América tenemos ya en los años 50´s el primer programa en la TV. con marionetas, se llamó *Howdy Doody*, y posterior a esto tenemos una de las series mas conocidas en el ámbito del entretenimiento infantil, se llama *Muppets* y *Plaza Sésamo*, siendo su creador el conocido artista, Jim Henson, llevó a la pantalla un producto visual que a *Imagen*,

perdurado hasta el presente. Con esta clase de productos visuales se empezaron a manejar historias que tienen como protagonistas a animales que se comportan y visten como humanos. En los años 80, se empezó a conocer nuevas formas de contar historias, con un nuevo artista quien salió de los estudios Disney, Tim Burton, quién en la actualidad es uno de los directores vanguardistas mas conocidos de la época. Combinando las técnicas de stop-motion con acción -real, ha podido ubicarse como uno de los directores mas reconocidos con un estilo poco común, hasta el presente, y no sólo por la forma visual que los presenta sino por la forma de narrar sus historias. Una de las películas mas conocidas en la utilización de la técnica stop-motion, en una película de acción-real; es *King-Kong*, realizada en 1933, también en películas como *2000 leguas de viaje submarino*. Son películas en donde la técnica de stop motion ha servido para la realización de efectos especiales.

¿Qué es una película de dibujos?. Cuando se piensa en una película de animación se piensa siempre primero en personajes ya famosos y conocidos, pero estos personajes lo que tienen en común, es que son figuras que hablan, que se mueven en la pantalla, parecen burlándose de todas las leyes físicas. Según las circunstancias se muestran con rigidez o con una flexibilidad increíble. Para la realización de una película de dibujos, existen una variedad de técnicas que la mezcla de ellas es lo que lleva a la elaboración de un gran producto visual. Una de las técnicas mas conocidas y más antiguas, se llama : “cut-out”,(recortes), es la realización por recortes de figuras. Esto se hace de la siguiente manera: recortamos la forma del personaje y la colocamos sobre un fondo. El movimiento se consigue desplazando poco a poco la figura recortada, también se recorta varias formas en distintos movimientos de las extremidades del personaje; para que así el desplazamiento tenga coherencia con la forma del mismo. Para esta técnica se ayudaban mucho con los personajes sin extremidades, por ejemplo, cuando los personajes se encuentran dentro de un coche, así en la

figura del coche es donde se realizan el movimiento. Esta técnica es el principio de la animación realizada en stop-motion. La animación en crecimiento, es otra técnica de este arte, en la cual se va dibujando la figura cuadro por cuadro fotografiando cada una de ellas. Esta técnica se puede realizar dibujando en una pizarra con gis, borrando el cuadro anterior para poder realizar el siguiente. Otro ejemplo bastante claro de esta técnica es la realización del dibujo línea por línea y fotografiar este proceso del mismo modo. A principios del siglo pasado se conoce al artista Emile Cohl, quien realizaba esta técnica pero en fondo de papel negro, pintaba al papel y dibujaba sobre el, así lograba sacar el fondo blanco del papel y dibujaba la figura deseada. Como esta técnica no se basa en los detalles, la utilización de nubes de pensamientos para el diálogo de los personajes, es una buena manera de facilitar el trabajo. Una de las técnicas que más evolucionó al mundo de la animación y ayudó a desarrollar una facilidad en el trabajo de los artistas, es la técnica del "acetato de celulosa" o "cell". De esta forma el fondo podía seguir siendo el mismo y sólo se volvía a dibujar a la figura o al personaje; colocando encima la hoja transparente de acetato. Para esta técnica se utiliza lo que ahora se conoce como mesa de luz, la cual también se utiliza cuando dibujamos con papel normal, ya que la luz nos da la claridad para mantener al personaje en movimiento sobre una misma línea en todos los dibujos y guardar su mismo tamaño. Con la técnica de acetato también se dibuja el cuerpo y sus extremidades aparte con ello sólo se cambia las extremidades mientras continúa el movimiento. En el libro de Tiejens, encontramos una descripción de la manera que la antigua escuela realizaba los efectos especiales, con la técnica del acetato.

"Si por ejemplo, deseamos que en nuestra película aparezca el efecto de niebla, colocaremos sobre la primera celofana una hoja de papel vegetal. Este material no es transparente sino translúcido, y se coloca sobre un dibujo de colores vivos se consigue a la perfección el efecto de "niebla". Variando el número de hojas de papel vegetal se puede graduar a voluntad la densidad de la niebla". (Tiejens: 66)

Otro método conocido antiguamente para la realización de películas con dibujos era el dibujar directamente en la película. En una tira de película en blanco de la suficiente longitud, se dibuja en lado de la emulsión, con tinta china para contornos y tinta de anilina para colorear superficies. La película blanca se conseguía velando la película normal, haciéndola pasar por la cámara con el diafragma a la máxima abertura y apuntando desde una distancia muy corta una lámpara encendida y filmar la cantidad de película que se necesite. Existen dos clases básicamente de animación 2D, la animación completa y la semi-animación. La primera es el movimiento de todo lo que se encuentra en la escena, un ejemplo muy evidente y claro son las películas realizadas por los estudios Disney, en donde cada elemento esta perfectamente animado. La segunda clase es la elaboración de personajes en movimiento pero su fondo se encuentra estático, como es el caso de las caricaturas realizadas por los estudios; Hanna-Barbera, como es la serie animada: “Los Picapiedra”.

La animación es un tema complejo, que puede llevarnos a la realización de otra tesis , es por ello que este capítulo concluye con el anexo, del story-board de mi producto visual, una animación con la gráfica del 68; con esto se podrá tener una idea de lo que posteriormente veremos visualizado en la pantalla.

Conclusión:

Cuando uno empieza a trabajar en un proyecto que requiere una cierta formalidad y seriedad muchas veces se olvida de la parte importante del mismo que no solamente es redactar un texto leído o transcribir el mismo, sino tener en mente la intención que uno quiere lograr con el mismo; la misma muchas veces se convierte en una idea personal en donde el reto es lograr el entendimiento del lector, esta es la dificultad de redactar un texto de esta magnitud. No por lo complejo de su cantidad de hojas sino por la redacción clara que tiene que llevar. Es por esto que al concluir este trabajo me siento satisfecha con mi meta personal lograda pero lo que espero del lector es entendimiento a un texto que lleva un objetivo profesional y personal de su autora.

Con este proyecto deseo dar conocer sobre uno de los años mas importantes en la conducta de los individuos de una sociedad, en donde el individuo busca ser un ser sociable, trabajando como grupo por un objetivo común, a lo cual podemos llamar trabajo en comunidad. De aquí parte mi interés hacia este período en donde la gráfica fue un elemento muy importante en la llamada lucha de ideales. En esta tesis se encontraron aspectos históricos para poder tener un conocimiento sobre la intención de este movimiento y así conocer la intención de los símbolos y elaborar una propuesta visual, basada en los mismos. En el texto del Grupo Mira , “La Gráfica del 68, Homenaje al Movimiento Estudiantil”, se expone:

“La importancia de la producción gráfica del movimiento radica en su carácter testimonial y en las particulares condiciones en que se realizó: sin otras intenciones que la de responder a las necesidades inmediatas de propagandización, romper el cerco de mentiras y deformaciones, en el que se envuelve a la sociedad por medio de vastos aparatos de ideologización masiva, de difundir con imágenes la decisión de lucha y llamar a la participación las brigadas de producción gráficas establecieron un importante precedente de trabajo colectivo.” (Grupo Mira, 1998: 15)

Al tener una educación dedicada a las artes visuales uno no deja de contemplar la cantidad de imágenes que existen en su entorno, pero no solamente imágenes que tienen una intención comercial sino por lo contrario un producto visual que se encuentran con una intención clara de razonamiento o simplemente que se encuentran en un punto específico al azar. Es por ello que al tener la libertad de realizar un trabajo con un tema abierto, uno se encuentra con un abanico de posibilidades para explorar , las cuales se van determinando y puliendo a través del trabajo y el tiempo dedicado al proyecto. Por esta razón mi gusto hacia eventos sociales que marcaron y marcarán la historia de los individuos fueron decisiones importantes al momento de trazar un tema para la investigación.

Aunque muchas veces este recurso es comúnmente utilizado en una investigación, no debemos olvidar que la existencia de estos eventos son las marcas que pautan el comportamiento de nosotros como individuos en una sociedad, y que es la sociedad el entorno en donde nosotros co-existimos. Cuando hablamos de un pasado lleno de dudas, incertidumbres, conflictos son elementos que vivimos en nuestro presente; obviamente se desarrollan de distintas formas , pero son esas formas las cuales debemos tomar como recursos y adquirir la responsabilidad de denunciarlas. Nos encontramos involucrados en profesiones donde el “crear” es parte fundamental de la misma, pero esta obligación tiene que estar coordinada por una denuncia existente. Denuncia que no simplemente tiene que ser llevada a un producto visual sino concientizada por cada uno de nosotros. Al escribir todo este texto como conclusión no quiero simplemente llenar páginas para poder aumentar la cantidad de hojas en mi proyecto; sino quiero llegar a una explicación clara de todo leído en las páginas anteriores.

En el transcurso de mi poca experiencia como estudiante de artes visuales, el gusto hacia ciertos temas específicos se han desarrollado y crecido a través del tiempo, con este proyecto mi objetivo principal es poder tomar un acontecimiento social importante y combinarlo con una herramienta que esta tomando fuerza en

la actualidad. La mezcla de teorías artísticas pasadas con la tecnología de la actualidad, llamo mucha mi atención no solamente como un reto profesional sino porque se reafirma una vez más que en cualquier cosa que nosotros hagamos, tenemos que regresar a los elementos básicos que nos han hecho llegar a nuestro mundo actual. La animación claramente es un elemento básico en mi trabajo y es por esto que he recorrido todo este camino de palabras leídas y escritas para poder no llegar a una sola conclusión sino que este mismo proyecto sea una pauta personal para mis trabajos posteriores; la experiencia que adquirido con la elaboración de este no sólo se quede en un papel escrito sino que será reconstruida con más seguridad y experiencia en lo que la vida como artista visual me depare.

La conciencia es ubicua
la siento a veces en el pecho
pero también está en las manos
en la garganta en las pupilas
en las rodillas en los pulmones
pero la conciencia más conciencia
es la que se instala en el cerebro
y allí ordena prohíbe festeja
y hasta recorre interminablemente
los archipiélagos del alma
la conciencia es incómoda
usa el reproche y las bofetadas
las penitencias y el sosiego
las recompensas y las paradojas
los gestos luminosos y libertarios
pero la conciencia más conciencia
es la que nos aprieta el corazón
y vaga por los canales de la sangre.

(Benedetti,2004: 31)

Agradecimientos:

A mi familia por siempre tener la paciencia y el tiempo para enseñarme a crear.

Al Maestro Felipe Mejía que con su apoyo y entendimiento he podido realizar este trabajo.

A mis maestros, que ha lo largo de mi vida me han enseñado a no rendirme.

A mis amigos quienes siempre en mi vida son y serán las piezas que complementan mi existencia.

Y a mis ángeles, que me han enseñado ha escuchar mas a los sabios.

Bibliografía:

ÁLVAREZ, Raúl (2002). *La estela de Tlatelolco*. México: Ítaca.

Barcelona, Paídos, 1983.

BENEDETTI, Mario (2004). *Memoria y esperanza. Un mensaje a los jóvenes*. Bogotá: Alfaguara.

BERGER, John (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

BLAIR, Preston (1994). *Cartoon Animation*. California: Walter Foster.

CANEMARKER, John (2003) *The Art and Flair of Mary Blair*. New York: Disney Enterprises.

COHN-BENDIT, Dany (1997). *La revolución y nosotros que la quisimos tanto*. Barcelona: Anagrama.

CULHANE, Shamus (1989). *Animation: from Script to Screen*. London: Columbus.

DONDIS D. A. (1976) *La sintaxis de la imagen*. México: Gustavo Gili.

ELIADE, Mircea (1999). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Santillana.

FURIÓ, Vicenc (2000). *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra, 2000.

GARCÍA, Raúl (1995). *La magia del dibujo animado*. Madrid: Ayuso.

GOMBRICH, Ernest (1983). *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza.

GÓMEZ ALONSO, Rafael (2001). *Análisis de la imagen. Estética audiovisual*. Madrid: Laberinto.

GRUPO MIRA (1993) *La gráfica del 68. Homenaje al Movimiento Estudiantil*. México: UNAM.

HAHN, Don (2000). *Animation Magic*. New York: Disney Press.

HART, Christopher, *How to Draw Animation*. New York: Watson-Guption.

HAUSER, Arnold (1998). *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Tusquets.

LE BON, Gustave (2004). *Psicología de las masas. Estudio sobre la psicología de las multitudes*. En www.laeditorialvirtual.com.ar/Pages/LeBon [Consultado en 12.2007].

LENBURG, Jeff (2002) *The Encyclopedia of Animated Cartoons*. New York.

- MIRZOEFF, Nicolás (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- MONSIVÁIS, Carlos (1994). "Dramatis personae". En Sergio Zermeño. *México: una democracia utópica. El movimiento estudiantil del 68*. México: Siglo XXI.
- MUNARI, Bruno (1985) *Diseño y comunicación visual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PANOFSKY Edwin (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- (1979). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- PERICOT, Jordi (1987). *Sírvase de la imagen. Un análisis pragmático de la imagen*. Barcelona: Ariel.
- PLATÓN (1987). *Sírvase La República. Un análisis pragmático de la imagen*. Barcelona: Ariel.
- PONIATOWSKA, Elena (1968). *La noche de Tlateloco*. México: ERA.
- REYGADAS, Rafael (2006). *Abriendo veredas*. México: vinculando.org.
- Salazar, Antonio, *Tesis de Doctorado*, Madrid España.
- SPERBER, Dan (1988). *El símbolo en general*. Barcelona: Anthopos.
- TAYLOR, Richard (2003). *The Encyclopedia of Animation Techniques*. London: Cuarto.
- Tiejens, Ed, *Así se hacen las películas de dibujos animados*.
- Tourain, Alain (1973). "¿Muerte o transformación de las universidades?". En *Perspectivas*, vol. III, núm. 4. París: UNESCO, pp. 531-544.
- VILCHIS, Lorenzo . *La lectura de la imagen: Prensa, cine, televisión*
- VILLAFANE, Justo (1987). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- WEBER, Max (1991). *Escritos política*. Madrid: Alianza Pirámide.

Anexos:

Zermeño, Sergio: *"México: una Democracia Utópica. El movimiento estudiantil del '68"*. Siglo XXI, México, 1984.

El apoyo popular al movimiento estudiantil de 1968

Imaz Bayona Cecilia

Revista Mexicana de Sociología, Vol. 37, No. 2 (Apr. - Jun., 1975), pp. 363-392

El movimiento estudiantil de 68 [videgrabación]. México : Fondo Nacional para la Cultura y las Artes : Uníos : Frente del Pueblo, 2002. 1 videocasete VHS (160 minutos).

Operación galeana : la historia inédita del 2 de octubre de 1968 [videgrabación]. México : Canal 6 de julio : National Video Resources, [2000]. 1 videocasete VHS (74 minutos). (Guerra de baja intensidad).

Patiño, Eduardo, productor. El movimiento estudiantil del 68 : 2 octubre 68 [videgrabación]. México : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Canal 22, 1997. 1 videocasete VHS (30 minutos). (Memoria viva de ciertos días ; 7).

Prensa, cómplice en el 68

Las primeras cuarteaduras del sistema priista impactaron en los medios y abrieron espacios para la crítica. La cobertura periodística del movimiento estudiantil del 68 fue un poco —y sólo un poco— más abierta que el silencio periodístico sobre los casos de ferrocarrileros, estudiantes, guerrilla, médicos y campesinos. El sociólogo Ramón Ramírez hizo un enorme trabajo de sistematización del movimiento a partir del seguimiento de los medios. Y si bien hubo pocos espacios críticos a los excesos del poder público y contra la represión, los medios se abrieron a las denuncias de los afectados: Su obra *El movimiento estudiantil de México*, recogió una prensa cuando menos más abierta a la publicación de desplegados estudiantiles.

Pero aun así, los medios escritos no se atrevieron a dar un paso decisivo hacia adelante. La cobertura periodística del 2 de octubre de 1968 y los días posteriores fue muy limitada en la prensa. Inclusive los comentaristas, que después se convertirían en punta de lanza del periodismo crítico contra el Estado priista, fueron en esos días posteriores de la matanza en Tlatelolco voces tolerantes contra los excesos del poder. Los medios no analizaron, no investigaron las causas de la masacre, no indagaron el número real de muertos en la Plaza de las Tres Culturas. Los editores callaron.

Los espacios críticos se concretaron a lamentar las muertes, a convocar a la paz, a exigir comprensión, y sugirieron darle la vuelta a la hoja de la represión. Muchos años después, la prensa escrita fue un pivote fundamental para la denuncia consistente y de investigación de la guerra sucia del Estado contra la guerrilla en la segunda mitad de los años setenta. Pero en 1968 los medios eludieron las razones de fondo del conflicto: la protesta juvenil contra la estructura antidemocrática, autoritaria y represiva del Estado priista.

Las noticias principales de los diarios el 3 de octubre de 1968 fueron en el sentido del poema de Rosario Castellanos:

La Plaza amaneció barrida; los periódicos dieron como noticia principal el estado del tiempo.

Las ocho columnas o noticias principales de los diarios de la ciudad de México fueron las siguientes el 3 de octubre:

Excélsior: “Recio combate al dispersar el ejército un mitin de huelguistas”.

El Universal: “Tlatelolco, campo de batalla”.

El Heraldo de México: “Sangriento encuentro en Tlatelolco”.

Novedades: “Balacera entre francotiradores y el ejército, en Ciudad Tlatelolco”.

El Día: “Muertos y heridos en grave choque con el ejército en Tlatelolco”.

El Sol de México: “Responden con violencia al cordial llamado del Estado. El gobierno abrió las puertas del diálogo”.

Y si en los titulares principales había una distancia del conflicto o una justificación a la represión —el uso de la palabra francotirador o el titular editorializado de El Sol—, en las notas de importancia de la primera plana se destacó la versión del secretario de la Defensa Nacional, general

Marcelino García Barragán, de que el ejército había sido agredido. Nadie habló en ese momento de las bengalas. Ningún medio investigó el operativo militar de la represión. Años después, en la represión del Jueves de Corpus de 1971, la prensa indagó el origen de Los Halcones y probó que habían sido entrenados en el Departamento del Distrito Federal

El 2 de octubre del 68 sometió a los medios a la información oficial, oficiosa o distante, pero los propios medios no se atrevieron a abrir la concha del ostión autoritario.

En el 68 se magnificaron los hilos de poder del sistema presidencialista priista, como se revela en la investigación hemerográfica Antología periodística 1968 de Aurora Cano Andaluz, editada por la UNAM. El enfoque editorial de la prensa escrita —tanto el editorial institucional del diario como los comentarios editoriales de los colaboradores— se redujo a una visión crítica hacia los estudiantes y a una falta de reflexión profunda sobre las causas reales del conflicto: la ausencia de democracia, la acumulación de protestas sociales, la desigualdad social y el exceso de autoritarismo y violencia del Estado.

Acríticos, ajenos

El papel de los medios frente al Movimiento Estudiantil del 68 resume, en toda su dimensión, la expresión sublime del periodismo crítico, objetivo y declarativo. El 28 de septiembre, el editorial de El Día celebraba la decisión del rector Javier Barros Sierra de retirar su renuncia. El 30 de septiembre, Excélsior editorializaba con optimismo el reencauzamiento de las negociaciones pacíficas y celebraba la salida del ejército de Ciudad Universitaria.

El primero de octubre, un día antes de la matanza en Tlatelolco, los medios ofrecían una visión ajena a la realidad.

En su espacio, Francisco Martínez de la Vega —político prestigioso, voz crítica, priista progresista que después pasaría totalmente al terreno de la

crítica al poder— analizaba el conflicto desde los extremos: los estudiantes con el afán de derrocar al gobierno y el gobierno viendo a los estudiantes como invasores extranjeros. Era la típica visión no comprometida o que tenía que criticar a los estudiantes para hacerlo tibiamente contra el gobierno.

Con timidez, Martínez de la Vega asumía el enfoque crítico pero aún en la lógica del poder: llegó la hora de “comprender, tolerar y concertar, bajo la base de que todo esto —rebeldía y represión— son expresiones de un evidente deterioro social, del que nadie en particular y todos

en cierta forma somos responsables”. Este enfoque sería común: los estudiantes tenían razón en su protesta pero el Estado tenía más. Y críticas muy tibias al autoritarismo del Estado

Excélsior —bajo la dirección de Julio Scherer García desde agosto de 1968— llevaría este enfoque de política informativa hasta la contusión. En su editorial del primero de octubre, un día antes de la matanza, celebraba la salida del ejército de CU y se ubicaba en el enfoque oficial: “recordemos las atinadas palabras del secretario de la Defensa Nacional”, de que la ocupación de CU no favorecía ni a los estudiantes ni al ejército. Envuelto en el optimismo oficializado, Excélsior rechazaba tajantemente la palabra “militarismo” para México por la intervención militar en el conflicto estudiantil. Era “excesiva suspicacia o retorcimiento”, agregaba.

Para ese diario, que comenzaba a abrir tibios espacios a la realidad pero que no se atrevía aún a ejercer el enfoque crítico contra el poder, México seguía siendo una isla singular. Frente a la denuncia estudiantil de antidemocracia, represión, pobreza y rebeldía, Excélsior hablaba de “la paz de los últimos 40 años, la tranquilidad cívica, el desarrollo industrial y comercial del país”, todo lo que “había borrado al ejército de nuestro horizonte”. El diario olvidaba, ocultaba o justificaba las represiones militares contra estudiantes en provincia antes del 68, las golpizas a maestros, ferrocarrileros y médicos y el artero asesinato por un comando

del ejército del líder campesino Rubén Jaramillo y de su esposa embarazada. Para Excélsior, la intervención del ejército en el movimiento estudiantil y la ocupación castrense de CU había sido “efímera, como correspondía a los intereses de la nación y a la ilustre tradición civilista”.

El recurso elusivo

Días más tarde, Excélsior se vería obligado a editorializar sobre la matanza de estudiantes por tropas militares en Tlatelolco. Y era el otro lado de la moneda informativa. Desolación, era la palabra que usaba el diario para referirse a ese manotazo autoritario y represivo. Fue difícil para los medios salirse de los esquemas tradicionales que concebían al periodismo como parte del aparato de control político e ideológico del Estado priista. No hubo en los medios una consistencia crítica al poder y a sus excesos. Y cuando existieron tibias referencias críticas, siempre iban acompañadas de regaños a los estudiantes por sus excesos. Así, los excesos condenables eran de los estudiantes y los excesos necesarios eran del poder.

Editorializó Excélsior: “si bien es cierto que el comportamiento estudiantil —y el de buen número de maestros— rebasó por momentos los límites de la sensatez y llegó a la insolencia y el reto inconsciente, sobreestimando las propias fuerzas, no es menos verdad que la respuesta a tal desbordamiento no ha sido prudente ni adecuada”. “El desborde de la prepotencia estudiantil” reveló posiciones “adolescentes pueriles y soberbias”. Y frente a la magnitud de una matanza que no pudo reportarse con veracidad porque el gobierno controló la información, Excélsior opinó que el derramamiento de sangre “exige, con dramática vehemencia, una reconsideración de rumbos”. Los estudiantes se buscaron la represión, pues.

El párrafo final de este editorial del 3 de octubre fue una obra maestra del periodismo justificatorio de la represión:

“El gobierno está formado por adultos, por personas que saben cómo suele cegar el orgullo, cómo suele resentir el amor propio. Esos adultos

saben que el ardor y la pasión juveniles llevan a fútiles (sic) y peligrosas insolencias. Sin embargo, tal adultez (sic) tendrá que funcionar en el futuro —y así lo esperamos— en toda su grandeza.”

Paso a la impunidad

Nada de exigencia de cuentas, nada de señalamientos de responsabilidades públicas, ninguna condena al exceso de la fuerza militar contra estudiantes. Los medios y su política informativa oculta en la objetividad o las declaraciones fueron, al final de cuentas, la coartada de la represión.

Lo explicitó el editorial de Novedades del 3 de octubre: Tlatelolco fue “un eslabón de la conjura que pretende socavar los cimientos institucionales de México”. O el editorial de El Herald de México que atacaba los reportes de las agencias extranjeras con la afirmación de que “México está saliendo limpio y airoso de los atentados que quieren cometer contra su soberanía y su prestigio”. O la decisión de El Sol de México de cancelar el servicio de la agencia UPI porque reportó la posibilidad de cancelar las olimpiadas. O el editorial de El Universal del 4 de octubre hablando de la “juventud engañada” y de los estudiantes como “cortina de humo tras de la cual maniobran, arteramente, sórdidos intereses al servicio de las intrigas extranjeras”. O el artículo de Jacobo Zabludovsky en Novedades el 24 de octubre celebrando que el verdadero México, el de la paz, se habla impuesto con las olimpiadas.

Al final, la línea informativa de los medios, acotados por el periodismo objetivo y declarativo, fue la que impuso aun a golpes —en la sesión en la Cámara de Diputados registraron una lucha a golpes entre el líder juvenil panista Diego Fernández de Cevallos contra un diputado priista— la mayoría del PRI y el PARM en el Congreso: las medidas adoptadas por el presidente Díaz Ordaz fueron del tamaño y la magnitud de la gravedad de los acontecimientos....

Calzada México Tacuba No.235 4o piso

Colonia Popotla, delegación Miguel Hidalgo México, D.F.

Teléfonos: 53 41 65 90 y 53 41 65 97

email:periodicozocalo@hotmail.com

<http://www.periodicozocalo.com.mx>

http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB180/030_Movimiento%20de%201968.pdf

Arnheim, Rudolf (1976). El Guernica de Picasso. Génesis de una pintura. Barcelona: Gustavo Gili, 157 pp.

Rosenthal T. L. y B. J. Zimmerman (1988). “Cognición, cambio de conducta y aprendizaje social” en Ángel Pérez Gómez y Julián Almaraz (1995). Lecturas de aprendizaje y enseñanza. México: FCE, pp 143-216.