



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES CUAUTILÁN

ANÁLISIS COMPARATIVO FORMAL Y DE CONTENIDO
ENTRE EL CARTEL DEL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL
DE 1968 EN MÉXICO Y FRANCIA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

PRESENTA:
RICARDO ISAAC MARTÍNEZ HERNÁNDEZ

ASESOR: M.A.V. MARCO ANTONIO SANDOVAL VALLE



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.

"Mirar la vida a la cara, conocerla por lo que es, quererla por lo que es, y amarla por lo que es, y entonces guardarla".

Virginia Wolf

Índice

Introducción	5
1. El cartel	10
1.1. Características.	12
1.2. Imagen	13
1.3. Texto	13
1.4. Formato y escala	14
1.4.1. Tamaño de papel para los carteles	15
1.5. Composición	16
1.5.1. Ley de la unidad	18
1.5.2. Ley de la variedad y el interés	18
1.5.3. Ley del resalte y subordinación	18
1.5.4. Ley del contraste y el conflicto	18
1.5.5. Ritmo	19
1.5.6. Simetría	19
1.5.7. Intensidad	19
1.5.8. Equilibrio	19
1.6. Síntesis histórica del desarrollo del cartel	20
1.7. El cartel político	30
2. Síntesis histórica de los movimientos estudiantiles en México y Francia en 1968	37
2.1. México	40
2.1.1. Julio	41
2.1.2. Agosto	42
2.1.3. Septiembre	44
2.1.4. Octubre	45
2.1.5. Noviembre	46
2.1.6. Diciembre	47
2.2. Francia	48
3. El cartel en los movimientos estudiantiles	55
3.1 Influencias	56
3.1.1 México	56
3.1.1.1 Taller de Gráfica Popular	58
3.1.1.2. Diseño para los XIX Juegos Olímpicos	64
3.1.2. Francia	71
3.1.2.1. Situacionismo	71
3.1.2.2. Cartel polaco	74

3.2. Análisis	78
3.2.1. México	78
3.2.1.1. Técnica	80
3.2.1.2. Soporte	80
3.2.1.3. Colores	80
3.2.1.4. Temas	80
3.2.2. Francia	88
3.2.2.1. Técnica	90
3.2.2.2. Soporte	92
3.2.2.3. Colores	92
3.2.2.4. Temas	92
3.3. Comparación	100
3.3.1. Elementos formales básicos	100
3.3.1.1. Color	101
3.3.2. Composición	101
3.3.2.1. Contraste – armonía	102
3.3.2.2. Contraste de tono	103
3.3.2.3. Contraste de colores	103
3.3.2.4. Contraste de contornos	103
3.3.2.5. Contraste de escala	104
3.3.3. Ritmo	105
3.3.4. Simetría	106
3.3.5. Intensidad	106
3.3.6. Equilibrio	106
3.3.7. Tipografía	107
Conclusiones	111

Introducción

EL presente trabajo de investigación pretende ser un análisis sobre el contenido temático y formal de los carteles elaborados por los movimientos estudiantiles surgidos en 1968 en México y Francia, así como una comparación entre estos dos ejemplos de producción gráfica que fungieron como un factor importante para la difusión de las ideologías y por lo tanto como agente primordial de cambio social.

A lo largo de la historia las manifestaciones artísticas como lo ha sido el cartel han servido para proporcionarnos documentación visual de los sucesos históricos, pero muchas veces los artistas y diseñadores sobrepasan este simple hecho al acoger una postura moral frente a la injusticia, la violencia, la guerra y en pro de los derechos igualitarios; es por ello que el diseño <<social>> nos lleva a revalorar el significado de la explotación, la opresión y las luchas contra estos males.

La toma de conciencia puede llevar al diseñador a la pérdida de confianza en la posibilidad de cambio, o bien a la esperanzadora conclusión de que cualquier hecho, incluidos el lenguaje de la opresión, tienen como característica inherente la autodestrucción.

Así en palabras de Tony Kushner refiriéndose a los carteles elaborados para protestar en contra de la invasión de Estados Unidos a Irak nos indica:

Lo mejor de estos carteles habla con una fuerza directa, más allá de nuestra valoración o contemporización, incluso de nuestros escrúpulos o nuestra sabiduría, a nuestra pasión, nuestro apetito, nuestro ávido afán de comprensión comunitaria, acción colectiva, pertenencia, justicia y cambio¹.

Lo anterior es un claro ejemplo de la fuerza comunicativa y un indicativo del papel del cartel es un reflejo directo de la situación social, cultural y política de un espacio y tiempo determinados, denotando su importancia en múltiples movilizaciones sociales y observando su evolución hasta la

1 Kushner, Tony (2006). Diseño de protesta. En Glaser, Milton. *Diseño de protesta*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. p.223.

actualidad, por ello es primordial hacer una revisión histórica sobre el papel del mismo como medio de comunicación, que se produce con fines ideológicos o mercantiles, así como una breve reseña acerca del momento histórico que envuelve a la gráfica estudiantil en México y Francia.

La década de 1960 deparó para el mundo un cúmulo de transformaciones en el cual los sectores progresistas, y particularmente los jóvenes, jugaron un papel de enorme peso histórico.

Esta década llega a su momento cumbre en 1968, un año donde las utopías se vuelven realidad y es poco probable que se vuelvan a repetir; donde naciones y culturas estaban aun más separadas entre sí.

En 1968 países como Polonia, Francia, Estados Unidos y México eran más distintos uno del otro de lo que son hoy en día, en ese momento tuvo lugar en todo el mundo una combustión instantánea de espíritus rebeldes.

Cuatro agentes de cambio confluyeron en 1968: el ejemplo del movimiento en pro de los derechos de los afroamericanos, tan novedoso en ese momento; una generación que se sentía distante e incomprendida por sus autoridades; una guerra en Vietnam que fue repudiada mundialmente y sirvió de causa a enarbolar para los que no tenían una; y simultáneamente esto ocurría en un momento en que las transmisiones televisivas por satélite comenzaban a cobrar relevancia en la sociedad. Estas circunstancias repercutieron en realidades tan dispares como las que existieron en ese momento en México y Francia.

Por una parte tenemos en México el aumento de la población menor de veinticinco años, el crecimiento de las universidades y el debilitamiento del aparato estatal surgido de la Revolución de 1910-1928.

La organización en la ciudad de México de los XIX Juegos Olímpicos en 1968 contribuyó también al desarrollo de un clima de participación cívica e ideológica que desencadenó

los sucesos por todos conocidos y que lamentablemente laceraron a la población juvenil y deterioraron sensiblemente la vida universitaria.

Mientras que en Francia se vivía en un periodo de aparente calma y estabilidad económica que pronto terminaría debido a las inconformidades de índole educativo y laboral que desencadenarían la avalancha de revueltas sociales en Mayo de 1968.

Durante este periodo de movimientos civiles, los carteles elaborados por los jóvenes de instituciones artísticas en ambos países fueron fundamentales para la propagación de las causas de sus respectivos movimientos sobrepasando el cerco informativo que se había creado en torno a ellos.

En México la intervención de la Escuela Nacional de Artes Plásticas perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México así como los alumnos del Instituto Nacional de Bellas Artes durante el movimiento estudiantil fue sumamente comprometida. La elocuencia y creatividad de su actividad gráfica jugó un papel trascendental que, bien puede decirse, imprimió un carácter propio al movimiento.

Es preciso añadir que la vocación dinámica y colectiva de las expresiones plásticas encontraron cauce, produciéndose un fenómeno artístico que por sus características sólo tiene paralelo en la producción gráfica posrevolucionaria.

En Francia durante las revueltas de mayo en París el cartel se convierte en una expresión emblemática de la revuelta estudiantil y obrera.

En aquel mes de mayo de 1968, el don de la palabra se había apoderado de todos los ciudadanos franceses. Además de las asambleas y reuniones que se realizaban en cualquier lugar, la palabra liberada encontró en el cartel otro vehículo de expresión. Con los carteles se pretendía animar a los ciudadanos a prolongar la lucha, se recordaban futuras manifestaciones, se criticaba al gobierno y su represión desmesurada y se instaba a una reflexión sobre un futuro mejor.

Como primer parte nos dedicaremos a describir las características principales del cartel y sus elementos compositivos más importantes.

Como siguiente punto describiremos su historia haciendo énfasis en sus etapas destinadas a temáticas bélico-políticas mediante una primera aproximación analizando sus influencias más importantes dentro de cada propuesta gráfica para entender su forma y contenido, para finalmente estudiar sus características compositivas más importantes y comparar las producciones gráficas buscando similitudes y diferencias para a partir de ahí vislumbrar el proceso de realización de cada una de ellas y su importancia dentro de los movimientos estudiantiles como principal medio de comunicación, y sus aportaciones para el diseño.

El cartel

EL cartel es un material gráfico que sirve como vehículo para transmitir un mensaje, siendo una unidad constituida por imágenes que causan impacto y por textos breves, volviéndose de vital importancia la disposición de los elementos gráficos; este material se encuentra en el espacio público y su forma requiere de un vínculo especial con el observador.

John Barnicoat lo define como:

Una forma artística impresa de múltiples copias que sirve como anuncio o recordatorio de algún producto, evento o sentimiento. Se encuentra en el cartel una de las formas más típicas de comunicación visual: su mensaje, su información deben entrar visualmente, captarse al paso. La lectura global del cartel debe hacer comprensible todo su significado. El texto escrito se reducirá a lo imprescindible, un nombre, una frase breve, una dirección, el resto de la información debe darlo la imagen².

“Las características de su formato hacen necesario que todos los elementos sean presentados al mismo tiempo. Esta circunstancia nos obliga a determinar claramente la estructuración de los elementos para captar la atención, informar y expresar”³.

Por sus particularidades iconográficas, proporciones, técnicas, impresión y distancias de lectura es uno de los medios que ofrece más posibilidades para la experimentación y la confrontación de ideas en un mismo espacio. (fig. 1)

A lo largo de su historia el cartel se ha establecido como un indicador político y social dentro de su contexto histórico, además de ser el medidor del avance del diseño como disciplina individual.

Sin duda el cartel pertenece al espacio público, ya que en gran medida su existencia está ligada a la calle.

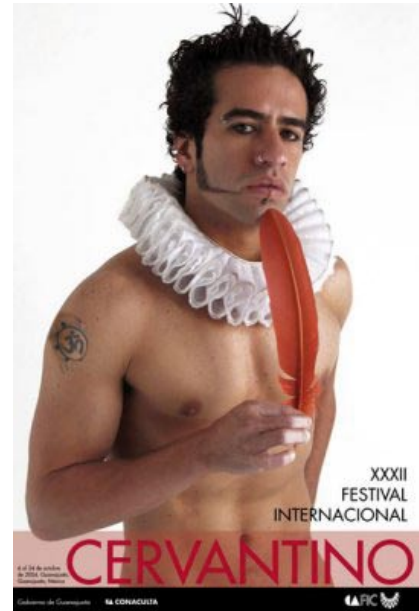


fig.1. Luis Almeida, Lourdes Almeida, *Cervantes XXI*, 2004.

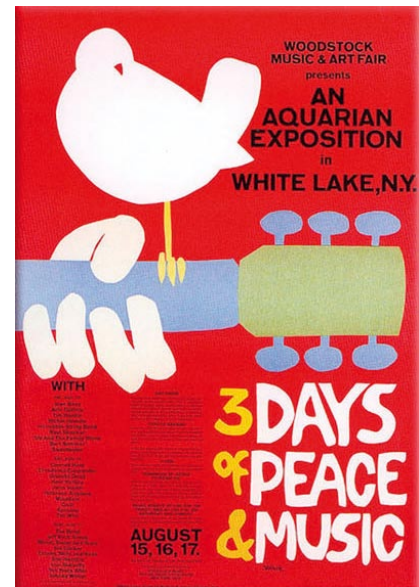


fig.2. Arnold Skolnick, *Woodstock*, 1969.

2 Barnicoat., John.,(1995), *Los carteles: su historia y su lenguaje*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. p.

3 Tena Parera., Daniel. (2005). *Diseño Gráfico y comunicación*. España: Ed. Pearson Prentice Hall, p. 172

Actualmente nuestra forma de vida está más sujeta a los nuevos medios de comunicación donde predomina la imagen, como la televisión y principalmente el *internet*, estos nuevos medios nos ofrecen las imágenes y noticias casi en el momento en que ocurren; esto plantea un desafío directo a las formas de comunicación más tradicionales en las que se incluye al cartel, pero al mismo tiempo esta inmediatez e intangibilidad de los medios más recientes nos plantea una nueva relación entre el medio-objeto tangible y esta nueva revalorización de los medios antiguos.

En este último periodo de la historia el cartel no ha sufrido significativas variaciones, ya que por su naturaleza directa ha sido bien recibido por el observador que mantiene una relación estrecha con él, mientras que los elementos principales: texto e imagen siguen teniendo tanto peso como en el pasado.

El cartel junto con la valla publicitaria de reciente creación han servido para promover productos comerciales, pero a diferencia de este último el cartel no solamente ha servido únicamente para fines comerciales ya que su historia se vuelve más sustancial en la medida que se ha usado como vehículo para ideas que desafían el *status quo* dominante y para promover eventos de índole cultural. (fig.2)

1.1. Características.

El mensaje de un cartel debe ser global, percibiéndose como un todo en el que cada elemento se integra armónicamente y crea una unidad estética de gran impacto. Para facilitar el aprendizaje y el manejo de estos elementos los dividiremos en físicos y psicológicos.

Los elementos psicológicos dentro del cartel son todos aquellos que incitan, impactan y orientan el mensaje para que el espectador realice lo que el cartel le indica.

Los elementos físicos que provocan este tipo de atención son: imagen, texto, color, composición, tamaño y formato.

1.2. Imagen

La creación de imágenes está basada en la comunicación de mensajes e ideas mediante metáforas visuales, las imágenes empleadas tienden a poseer una comprensión universal pero en otros casos se basan en que puedan ser reconocidas y asimiladas en el contexto de la sociedad para la cual fue creada y el mensaje a transmitir se entienda en su totalidad. (fig.3)

Esta asimilación del mensaje mediante la imagen dependerá en gran medida de la familiaridad del espectador con el contexto de la misma, por lo tanto el significado y la percepción depende en gran medida también del contexto en que se exponga el cartel y el grado de análisis y comprensión, más allá de lo superficial, al cual puede acceder el observador.

La imagen en un cartel está constituida por formas, que desde nuestro punto de vista, pueden ser básicamente: naturales, geométricas o abstractas.

Se debe ser muy cuidadoso al examinar el efecto de la imagen, aparte de que sea inteligente, esté bien hecha, sea potente y todo el resto ¿Funciona? ¿Es efectiva? ¿La gente se transforma gracias a ella? ¿Les hace sentir diferentes sobre el tema después de contemplarla, o simplemente les repele y evita que se enfrenten a la cuestión?⁴

No olvidemos que la imagen en un cartel no es un fin en sí misma, sino un medio para llegar al fin propuesto, que es la comunicación y fijación del mensaje.

1.3. Texto

El texto cumple una doble función en el cartel, refuerza el mensaje implícito en la imagen y es en sí mismo un elemento importante en la composición que ayuda a dar la impresión de equilibrio. Este elemento del cartel debe cuidarse tanto en la redacción como en el tipo de letra, tamaño de la misma y su colocación. (fig.4)



fig.3. Shepard Fairey, *Hope*, 2008.



fig.4. Pierre Collier, *Festival de cine de Cannes*, 2008.

El texto transmitirá parte del mensaje es por ello que se opta por usar mensajes cortos, directos y claros que trasmitan al observador la idea primordial a comunicar dado que su lectura tiende a ser rápida.

Tampoco debemos olvidar que su redacción estará determinada por el nivel cultural y social de las personas a las que irá dirigido el mensaje. (fig.5)

Cuando existe un vínculo familiar entre el observador y la tipografía esta última tiende a caer en la invisibilidad aunado a la gran sobreexposición de imágenes y mensajes a los que nos enfrentamos diariamente; este es el contexto el cual se toma como punto de partida para idear una estrategia acorde al mensaje para que éste se abra paso a través de un mar de ruido visual.

Otro aspecto importante de la tipografía es que por si sola puede ser la imagen principal del cartel, así este elemento visual se jerarquiza y organiza de manera que exprese de una manera particular un aspecto específico del contenido ya que se fija mejor en la memoria de las personas con un mensaje más directo a diferencia de la imagen que es un elemento más ambiguo. (fig.6)

Cuando ponemos especial atención a la forma y al tipo de letra esto se vuelve un elemento que nos brinda sensibilidad gráfica sobre todo cuando lo aunamos al uso de colores planos y fuertes; también se puede recurrir a dar profundidad a la tipografía para dar un efecto de relieve.

1.4. Formato y escala

“El espacio es simplemente lo opuesto al signo, y queda suficientemente evidente observando una composición gráfica. En el espacio - formato se crean las tensiones que originan las proporciones”⁵

En el diseño gráfico se relaciona el soporte de la impresión con el espacio - formato.

“El espacio-formato que se emplea corrientemente en los trabajos gráficos suele tener forma de cuadrilátero rectangular o cuadrada, pero en ciertos trabajos

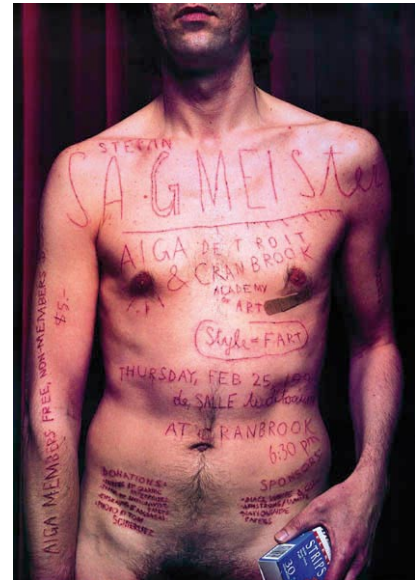


fig.5. Stefan Sagmeister, *AIGA*, 1999. El diseñador pidió a su ayudante que grabara la información en su torso con un cuchillo y después fotografió el resultado para finalmente transformarlo en un cartel.



fig.6. Richard Perez, *Things i like number*, 2009.

5 Germani-Fabris. (1973). *Fundamentos del proyecto gráfico*. Ediciones Don Bosco: Barcelona. p.3.

eminentemente publicitarios el espacio - formato asume contornos muy diversos e incluso adopta formas de objetos”⁶

El tamaño del cartel depende generalmente de las limitaciones presupuestarias ya que se debe ajustar a una escala de papel ya establecida esto no significa una limitante para la creatividad del diseñador, mientras que la forma que adopte se verá influenciada por el contenido del mensaje recordando que el estilo de comunicación también varía dependiendo de la escala a realizarse. (fig.7)

Las dimensiones del cartel serán puestas a consideración dependiendo del lugar donde esté expuesto ya que el cartel ofrece la posibilidad de dominar el entorno próximo y captar la atención del transeúnte. Otro aspecto interesante del formato es que permite la experimentación con la escala, las dimensiones y la relación entre el espacio tridimensional, el espacio de las vallas publicitarias, la arquitectura y la posible interacción del público a través de intervenciones directas al propio cartel.

El tamaño dependiendo del lugar en que estará colocado y la distancia en la que pasarán los que lo observen, determinará sus dimensiones. (fig.8)

1.4.1. Tamaño de papel para los carteles

La International Standard Organization (ISO) ha adoptado el sistema de la Deutsche Industrie Norm (DIN) para los tamaños de papel A y B. Las series A y B se relacionan mediante la raíz proporcional 2 (1:1.414). Esta proporción presenta la propiedad única de que cuando se divide por la mitad en el lado más largo guarda su proporción original. Las hojas de papel se presentan en subdivisiones de los formatos origen (A₀) (841 x 1189 mm) y B₀ (1000 x 1414 mm). Los formatos A_i (594 x 841 mm) y B_i (707 x 1000 mm) son los que suelen utilizarse en los carteles. Es frecuente racionalizar el formato B_i a 700 x 1000 mm.

En Gran Bretaña, antes de la generalización del sistema métrico se utilizaban las medidas imperiales. Algunas siguen usándose como Crown (381 X 508 mm), Double Crown (508 X 762 mm) y Quad Crown (762 X 1016 mm). Crown y Quad Crown guardan una proporción de 3:4 y Double Crown de 2:3.



fig.7. Carteles montados en soportes especialmente realizados para este medio.



fig.8. Cartel vertical sobre contenedor de basura.

6 *ibid.* p.p. 5, 6.

Los carteles de mayor tamaño, como los que se exhiben en las estaciones del metro o vallas publicitarias, siguen manteniendo el sistema de medidas imperial. Se denominan según el tamaño de la hoja, por ejemplo, hoja 16, 32 y 96. El tamaño individual estándar es de 1016 X 1514 mm. Este formato se denomina hoja 4, ya que corresponde a 4 hojas Double Crown.

Un cartel con un tamaño de hoja 48 comprenderá 12 secciones (6 de ancho y 2 de alto) de este formato. Per ejemplo, los carteles que se exhiben el metro suelen ser una hoja 16 y la mayoría de vallas publicitarias utilizan una hoja 48 o 96. El tamaño Weltformat (Formato universal) mide 905 x 1280 mm y es un estándar suizo.⁷

1.5. Composición

La composición se refiere a la distribución de los elementos, tanto a las imágenes como a los textos, en el área utilizable del formato. La composición debe buscar el equilibrio y la armonía, no sólo en lo referente a la imagen, sino también en cuanto a colorido y estética.

En palabras de Germani - Fabris “La tarea de disponer en el espacio-formato varios signos, según una idea directriz, para obtener un resultado estético que provoque el efecto deseado y una lectura fácil y agradable”⁸.

A su vez “los elementos gráficos son objetivos, poseen una tensión propia una energía intrínseca, un lenguaje particular”⁹.

Todo lo anterior a través de medios fisio-psicológicos que se transmiten por medio de los sentidos necesitando directamente de la expresión y la acción del intelecto.

El acomodo de los signos en el espacio gráfico da como resultado la expresión formal y/o cualitativa de una composición determinando su estilo.

Germani-Fabris divide a la composición en dos estilos o clases principales: la composición clásica y la libre, aunque existen más categorías como: la composición continua, en espiral y la polifónica.

7 Bestley, Russell. (2003). *Nuevo diseño de carteles*. Ed. Gustavo Gilli: Barcelona, p.156.

8 *op. cit. Germani-Fabris*. p.15.

9 *ibid.*, p.16.

La composición clásica o estática se basa en los elementos que se han venido utilizando a lo largo de la historia en distintas expresiones artísticas y expresan los vaivenes del espíritu con normas ya establecidas, en tanto que busca reafirmar el sentido de continuidad y evitar todo lo que trasmite evolución o cambio.

Así la composición clásica se vale del equilibrio, el ritmo y la simetría para producir estatismo armónico dentro de la unidad, que a su vez es resultado de las tensiones, la proximidad espacial y las combinaciones entre los signos que como consecuencia tiene una riqueza expresiva aunada a un serenidad visual. (fig.9)

La composición libre o dinámica es aquella que basa su estructura en el contraste en todas las formas posibles que los signos que la constituyen puedan ofrecer. Es por ello que la composición libre no se basa en reglas, sino mas bien en la inspiración momentánea y plantea un flujo constante, no por ello se contrapone a los lineamientos requeridos para el equilibrio y la unidad. (fig.10)

La composición continua es aquella en que la acción se desarrolla en la totalidad del espacio gráfico de manera sucesiva y ninguno de sus signos llama la atención de manera preponderante ya que pretende que la lectura visual se desarrolle de manera sucesiva.

La composición en espiral parte de punto focal para la distribución radial y continua de los signos gráficos replegándolos hacia sí mismo o expandiéndolos al exterior del formato, así esta composición sugiere principalmente el sentido de profundidad.

La composición polifónica consiste en desarrollar diversos tópicos compositivos simultáneamente y que se complementan entre sí.

Las definiciones anteriores centran sus ideas en que la composición es una organización de fuerzas, por lo cual diremos que dicha organización se complementa con dichas fuerzas mediante una serie de leyes universales que se describen a continuación.



fig.9. Experimental Jetset, *Meet the cast*, 2007.



fig.10. Henning Wagenbreth, *Festival International de cartel de Chumont*, 2009.

1.5.1. Ley de la unidad

“La función de una composición debe resolverse en la unidad, es decir, en la armonía viva y total entre el lenguaje y el signo, entre el contenido y la forma”¹⁰ evitando la disolución formal, la distribución al azar de los elementos y el desorden

1.5.2. Ley de la variedad y el interés

Consiste en seleccionar los elementos que se ubicarán dentro de nuestro espacio compositivo. Su uso radica en la necesidad de crear un interés y evitar la monotonía; a su vez el interés surgirá a partir del conflicto, el contraste y las tensiones que surgen entre los elementos. (fig. 11)

1.5.3. Ley del resalte y subordinación

La composición necesita de la tensión entre fuerzas y que los elementos que integran la misma, tengan un elemento dominante, que a su vez establezca la unidad, el orden, según el significado y la finalidad de la composición.

1.5.4. Ley del contraste y el conflicto

La composición clásica se fundamenta en la lucha de elementos antagónicos, así la ley del contraste y conflicto se fundamenta en la ley de la subordinación ya que el resalte implica el contraste.

En la composición, las fuerzas o energías que la conforman son reguladas por el ritmo, la simetría, la intensidad y el equilibrio.

Como complemento a las leyes compositivas, tenemos una gran variedad de técnicas comunicativas que nos ayudaran para expresar con mayor claridad el contenido.

Debido la gran cantidad de técnicas visuales únicamente enlistaremos las más comunes que nos servirán como herramienta para poder analizar la gráfica estudiantil.

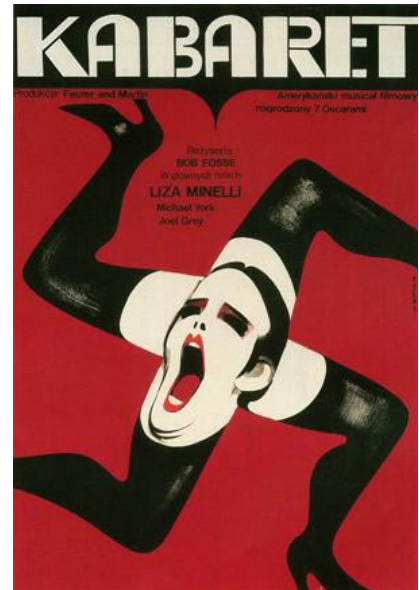


fig.11. Wiktor Gorka, *Kabaret*, 1973.

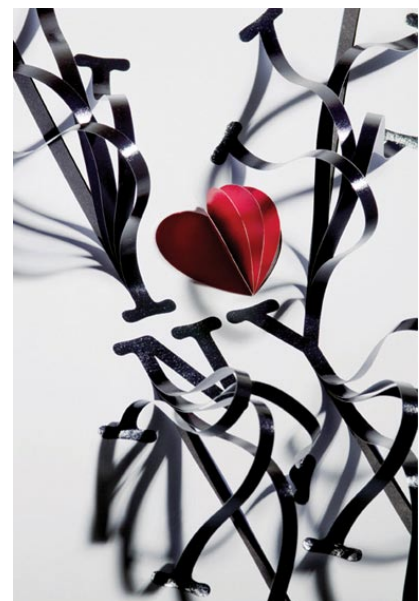


fig.12. Oded Ezer, *I love Milton Glaser*, 2008.

1.5.5. Ritmo

Es la sucesión y armonía de los valores visuales mediante una repetición de los mismos para darle una intensidad. La unidad rítmica se basa en la repetición de sus elementos que la conforman por medio de una progresión numérica. (fig. 13)

1.5.6. Simetría

Es la distribución semejante y equidistante de los elementos por medio un eje. (fig. 14)

“Decimos que hay simetría cuando existe un equilibrio de energías o fuerzas contrastantes”¹¹.

1.5.7. Intensidad

Es la representación de diversas maneras tanto cualitativas como cuantitativas de la manifestación de los signos, por ende también está presente en la tensión.

Las dos representaciones fundamentales con que se manifiesta la intensidad son siempre el dinamismo y el estatismo; y es la fuerza primordial de este último.

1.5.8. Equilibrio

Es el resultado de la distribución de los elementos bidimensionales y tridimensionales en el espacio compositivo. Por otra parte el equilibrio balancea el peso formal y el peso específico de los elementos con relación a la apreciación de la unidad.

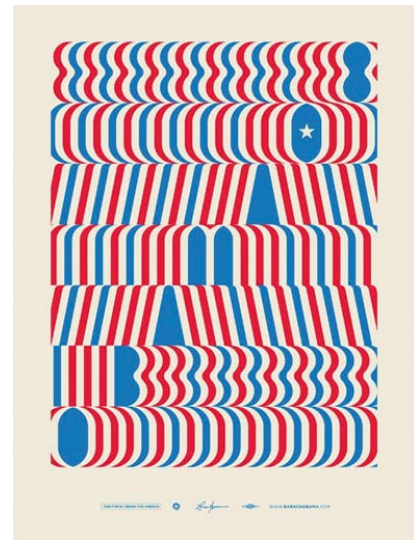


fig.13. Lance Wyman, *Obama 08*, 2008.



fig.14. Alex Majoli fotografía, Christopher Renard diseño, *cartel para el Festival de Cannes*, 2007.

11 *ibid.*, p.40.

1.6. Síntesis histórica del desarrollo del cartel

Aunque la litografía fue inventada en 1798 por Aloys Senefelder, esta técnica era al principio demasiado lenta y costosa para la producción de los carteles. La mayoría de los carteles eran producidos en bloques de madera (xilografía) o grabados del metal con poco color o diseño. En 1866 Jules Cheret (1836-1933) comenzó a realizar carteles litográficos en color en París con una prensa propia.

El proceso que Cheret desarrolló abrió una brecha para que los artistas lograran alcanzar la gama de los colores del arcoiris con tan solo 3 piedras litográficas: rojas, azules y amarillas. Mediante el procedimiento seguido por Cheret el resultado fue una notable intensidad en el color y textura, con transferencia de impresión de las transparencias y los matices de gran calidad imposibles en otros medios. (fig.15)

La capacidad de combinar la imagen y la palabra en un solo espacio, resultaba atractivo y económico además que “combinan la técnica y la interpretación tradicional del arte mural con otro ingrediente esencial: el sentido del humor”¹².

A inicios del 1870 en París el cartel se convirtió en el medio predominante de comunicación de las masas en las ciudades más importantes de Europa y América. Las calles de París, Milán y Berlín se transformaron en la <<galería de arte de la calle>> así este medio de comunicación entra en la edad moderna de la publicidad.

Durante la *Belle Époque* en Francia, el cartel tuvo un auge nunca antes visto. A finales del siglo XIX con el primer trabajo de Toulouse-Lautrec, <<Moulin Rouge>> el cartel se elevó a la categoría de arte. (fig.16)

Los expositores y distribuidores proliferaron debido a la gran demanda que se tenía por este material gráfico.

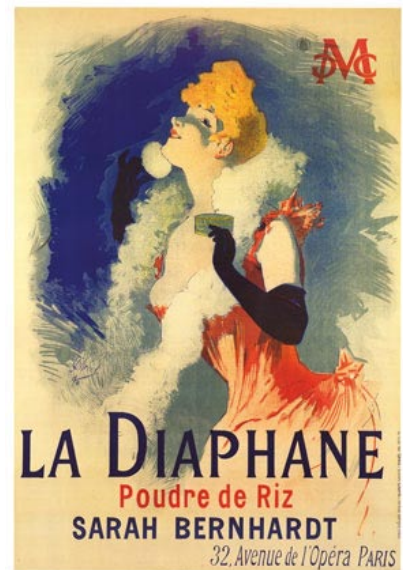


fig.15. Jules Cheret, *La Diaphane*, 1898

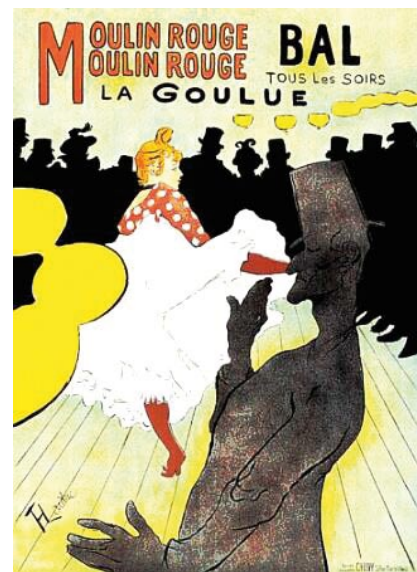


fig.16. Toulouse Lautrec, *Moulin Rouge*, circa 1890.

12

op. cit. Barnicoat, p. 12

En 1884 Alphonse Mucha (1860-1939), el cual era un funcionario checo que vivía en París, fue el creador de la primera obra maestra del cartel Art Nouveau. El estilo florido de Mucha, nace de la influencia de la vida nocturna debido a que el artista fue presionado para producir un cartel para Sarah Bernhardt, una actriz que trabajaba en París. (fig.17)

El Art Nouveau “surge en parte del movimiento inglés de Artes y Oficios, se desarrolló en los diversos países de Europa y en los Estados Unidos”¹³. Con influencias de los Pre-Rafaelistas, los grabados japoneses y del arte bizantino, este estilo dominó la escena parisina en los diez años siguientes y se convertiría en el principal movimiento decorativo internacional del arte hasta la Primera Guerra Mundial.

El cartel fue paulatinamente haciéndose presente en otros países desde 1880, cuando se incrementó su fama. Para la sociedad europea el cartel fue un elemento principal en diversos eventos culturales y sociales, como ejemplo de ello tenemos los carteles taurinos en España, en Italia los programas operísticos, en Francia la propaganda comercial para cafés, así como publicidad para festivales, comercios, libros, diarios literarios en Gran Bretaña y en actividades circenses en América.

Las primeras distribuciones en grandes cantidades sucedieron en Gran Bretaña e Italia en 1894, Alemania en 1896, y en Rusia en 1897. La más importante fue la ocurrida en Reims, Francia a finales del siglo XIX donde se repartieron carteles por todo el país.

Aún con el surgimiento de estilos diversos durante la *Belle Époque* y la combinación de ellos, los estilos propios de cada país se mantuvieron y llegaron a ser muy notorios. Los carteles holandeses tendían a ser muy lineales; los carteles italianos abogaban por una escala mayor y por una notoria estridencia; los alemanes por su naturalidad y reminiscencias medievales.



fig.17. Alphonse Mucha, *Dance*, 1898.

13 *ibid.*, p.29.

El Art Nouveau permaneció después de acabado el siglo XIX, aunque carecía de su dinamismo tan característico a causa de la imitación y la repetición en su última etapa.

A la muerte de Toulouse-Lautrec acaecida al inicio del siglo XX, y con el abandono de la producción de carteles por parte de Mucha y Cheret se originó un vacío significativo en la producción gráfica; que posteriormente fue subsanado por el italiano Leonetto y por el ilustrador francés Cappiello, este último estuvo muy influenciado por el trabajo de Toulouse-Lautrec y Chertet y rechazó algunos rasgos y detalles del Art Nouveau, en lugar de eso produjo imágenes simples, frecuentemente extrañas o con toques de humor que volvieron a acaparar la atención del público en las calles.

Simultáneamente el Art Nouveau en su etapa temprana estaba siendo muy influenciado por la Secesión Vienesa y Deutscher Werkbund de Alemania y por los artistas que laboraban en la escuela de Glasgow en Escocia, ya que estas instituciones apoyaron una estructura rectilínea que favorecía el funcionalismo de las piezas anteponiéndose a las líneas ornamentales curvilíneas.

El nuevo papel del cartel fue la propaganda. La guerra supuso la más grande campaña publicitaria jamás vista hasta nuestros tiempos, diversificando sus fines que iban desde recaudar dinero para la causa bélica, reclutar soldados, estimular la producción, hasta provocar temor en los países enemigos.

La Rusia bolchevique se sirvió de todo lo aprendido de la publicidad norteamericana durante la Primera Guerra Mundial para hacer sus propios carteles durante el periodo de la guerra civil.

Lenin y sus partidarios demostraron ser los amos de la propaganda política, y en ese momento el cartel se volvería un arma de persuasión, amedrentación y ostentación del poder a lo largo de los distintos conflictos armados de la centuria pasada.

En las primeras décadas del siglo XX dos elementos parecen haber incidido directamente en la producción artística: el diseño formal moderno y el modernismo decorativo, el primer término se refiere al diseño que entrelaza el arte con la industria y pone especial atención a la funcionalidad, por otra parte el segundo término hace alusión al modernismo decorativo como un estilo atrasado en una época de grandes avances industriales, y en lo que al cartel concierne estuvo generalmente relacionado con la pintura.

El modernismo formal alcanzaría su momento cúlpe en la Bauhaus con el ocaso del Art Nouveau en la última década del siglo XIX hasta el apogeo de la de la escuela alemana y su influencia en la década de los treinta del siglo XX. (fig.18)

Las nuevas realidades fueron expresadas mejor en los movimientos modernos del arte.

El cubismo que fue una revolución tanto intelectual como sensorial: la mayoría de los críticos de arte subrayan la primera, pero los pintores han demostrado que es, cuando menos, igualmente significativa la llamada a los sentidos y el lenguaje técnico de la pintura misma [...]¹⁴.

Por otra parte el futurismo que parecía, adelantarse a la mecanización de la guerra, el dadá y el expresionismo, que tendrían una influencia profunda en el diseño gráfico. Todas las innovaciones provenientes de la pintura se vieron reflejadas directamente en los carteles que se desarrollarían a lo largo del siglo XX. (fig.19)

En la década de los 20 en la Unión Soviética, el movimiento Constructivista encabezó las acciones para crear una nueva sociedad tecnológica; surge inicialmente como un término en el <<Manifiesto Realista>> de Naum Gabo en 1920. Alexei Gan manejó la expresión *Constructivism*, para su libro impreso en 1922, mientras que la abstracción geométrica es en parte resultado del <<Suprematismo de Malevich>>.



fig.18. Joost Schmidt, *Plakat zur Bauhaus-Ausstellung en Weimar, 1923.*



fig.19. Este cartel Dada utiliza una diversidad de tipos de letra, como comunmente se utilizan en la publicidad. El diseño es innovador y enérgico, al mismo tiempo que la tipografía lucha contra la retícula. Iliazd, 1923.

14 *ibid.*, p. 77.

El fundamento de la enseñanza para este nuevo movimiento fue puesta por el Comisariado del Pueblo para la Educación del gobierno Bolchevique encabezada por Anatoli Lunacharski que eliminó la academia de Petrogrado de Bellas Artes y la Escuela de Moscú de Pintura, Escultura y Arquitectura en 1918. El centro del Constructivismo en Moscú residía en Vkhutemas: la escuela para el arte y el diseño, establecida en 1919; este recinto fue dirigido hacia un análisis político e ideológico mas que hacia la creación artística.

El resultado del cubismo y el futurismo en Rusia fué el <<Movimiento Suprematista>> de Kasimir Malevich.

El constructivismo desarrolló un estilo en la composición que se basaba en diagonales, collage, fotomontajes y la utilización de colores primarios, estaba encabezado por Lissitsky Gustav Klutssis, Alexander Rodchenko y Stenberg y tuvo una influencia muy importante en el diseño occidental a través de la Buahaus y del movimiento <<de Stijl>>. (fig.20)

El lenguaje científico del diseño fue popularizado en un nuevo movimiento decorativo internacional llamado Art Déco. En este estilo la máquina, la energía y la velocidad se convirtieron en los temas primarios. Las formas fueron simplificadas y aerodinamizadas, y los tipos de letra curvados fueron substituidos por los lisos, angulares. El Art Déco demostró una variedad amplia de influencias gráficas: de los movimientos modernos del arte, del Cubismo, del Futurismo y del Dadá; a los avances del diseño de la Secesión de Viena, de Plakatstil, y del Constructivismo ruso; del arte exótico de Persia, de Egipto, y de África.

El término Art Déco proviene de la exposición de Artes Decorativas que se llevó a cabo en 1925 en París, que dejó su influencia hasta los años cuarenta hasta que en los Estados Unidos surgieron elementos novedosos en el diseño.

En París, la expresión caricaturesca de Capiello (fig.21) llevó a las imágenes geométricas, intelectuales de A.M. Cassandre, que difundieron las técnicas del aerógrafo para



fig.20. Alexander Rodchenko, cartel para la oficina de publicidad estatal de Leningrado, 1924.

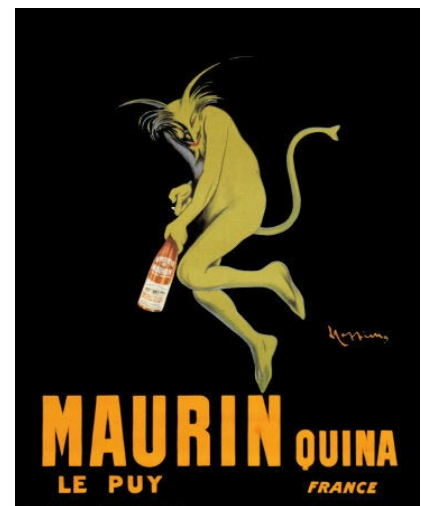


fig.21. Leonetto Capiello, cartel para el ajenjo de Maunn Quina, diablo verde con fondo negro y tipografía en palo seco marca una tendencia que permanecería hasta la aparición del Art Déco y ubica a Capiello como el fundador de la publicidad moderna, 1906.

el empleo del color. Sus carteles de cruceros de Normandíe, de Statendam y de Atlantique se erigieron como íconos de la era industrial.

“Las posibilidades decorativas del cubismo contribuyeron a la evolución del cartel, aunque por un camino totalmente distinto al de la austera influencia de los movimientos artísticos formales”¹⁵; así podemos decir que en ese momento existían dos líneas de desarrollo del cartel en el periodo comprendido entre 1910 y 1939, la primera de ella surge de la abstracción cubista y la segunda se basa en estructuras decorativas angulares que también están presentes en el desarrollo del cubismo.

El Art Déco, como el Art Nouveau antes de él, se extiende rápidamente a través de Europa gracias a artistas como: Federico Seneca y Giuseppe Riccobaldi en Italia(fig.22), Ludwig Hohlwein en Alemania (fig.23), el holandés Pieter Hofman, Otto Morach y el suizo Herbert Matter, E. McKnight Kauffer en Inglaterra, y Francisco Gali en España.

El cartel jugó otra vez un papel importante durante la Segunda Guerra Mundial, pero esta vez compartió el trabajo con diversos medios, principalmente la radio y otros medios impresos. Por este tiempo, la mayoría de los carteles fueron producidos usando la técnica de offset, que permitía grandes y rápidos tirajes.

El uso de la fotografía en carteles, que comenzó en la Unión Soviética en los años 20, llegó a ser tan común ahora como la ilustración. Después de la guerra, el uso de cartel declinó en la mayoría de los países mientras que la televisión y el cine se convirtieron en los protagonistas en la difusión de mensajes.

El último resplandor de la edad clásica del cartel litográfico ocurrió en Suiza, en donde el gobierno promovió la industria de la impresión y el perfeccionamiento del cartel; el establecimiento de un tamaño estándar del cartel y de un sistema nacional de quiosco en 1914 fue una ayuda adicional.

15 *ibid.*, p.97.

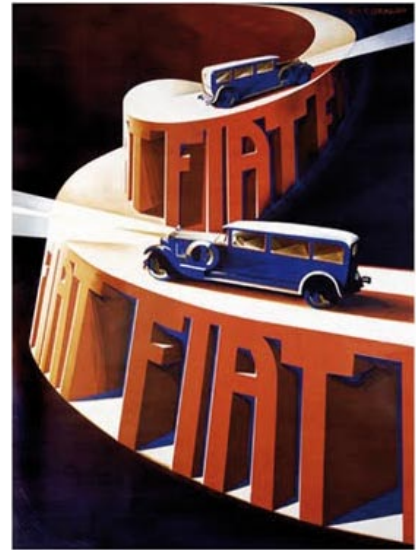


fig.22. Giuseppe Riccobaldi, *Fiat*, 1928



fig.23. Ludwig Hohlwein, *Riquetta*, 1926.

El diseño suizo se ha caracterizado siempre por la precisión, un rasgo importante en la cultura de este país, así durante la segunda Guerra Mundial y los primeros años de la década de los 50 emergió un estilo denominado *Sachplakat*, u Object Poster Style, así la imagen de objetos cotidianos se convirtieron en íconos de gran formato que se usaron a la par de un fino humor y una elegancia en la forma. (fig.24)

Durante los años 40 y 50 se suscita un cambio de estilo en el ramo de las artes decorativas. La combinación de estilos formales y decorativos que evolucionó en los países escandinavos fue imitada por diversos países europeos con menores resultados. En Estados Unidos surgió una versión amalgamada en la decoración denominada <<aerodinámica>> de los automóviles y la arquitectura. La diferencia más relevante entre estas dos corrientes es la forma en que esta fue imitada y adaptada en cada caso. En Europa los elementos exigüos de diseño basados en las concepciones constructivistas o del grupo De Stijl decayeron en una simple austeridad debido al quebranto económico por el cual estaban pasando después de la guerra. En los Estados Unidos, el crecimiento industrial y tecnológico dió como resultado el desarrollo de elementos de la cultura popular de diseño. (fig.25)

Los intentos por seguir considerándose modernos pero al mismo tiempo ser aceptados por la sociedad de consumo derivó en un cierto manierismo. Este término aplicado al arte se manifestaba de una manera paradójica y contradictoria, ya que era el resultado de funcionalismo, escalas excesivas, melodrama con un estilo clásico y anticlásico a la vez.

El manierismo del siglo XVI presenta muchas similitudes con el realizado en el siglo XX, el cual siempre sugiere un entorno dramático y dinámico que parece prever la pronta llegada del arte cinematográfico que posteriormente influiría directamente sobre el diseño de carteles.

La dominación de Suiza dentro del campo del cartel continuó creciendo en los últimos 50 años con el desarrollo de un nuevo estilo gráfico que tenía raíces en la Bauhaus. Debido a su fuerte confianza en los elementos tipográficos

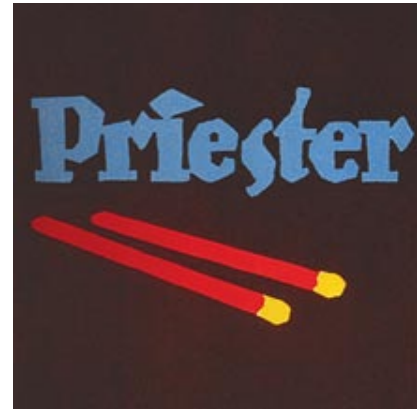


fig.24. Lucian Bernhard, *Priester*, 1905.



fig.25. Lucian Bernhard, *Pelikan*, 1913.

en negro y blanco, el nuevo estilo vino ser conocido como el estilo tipográfico internacional (*International Typographic Style*). Refinado en las escuelas del diseño en Zurich y Basilea, el estilo utilizó una rejilla matemática, reglas gráficas determinantes y una fotografía negra y blanca para proporcionar una estructura clara y lógica. Se convirtió en el estilo gráfico predominante del diseño en el mundo en los 70, y continúa ejerciendo su influencia hoy. (fig. 26)

El nuevo estilo encajó perfectamente en el mercado de la posguerra cada vez más global. El problema suizo de la lengua (tres idiomas importantes en un país pequeño) se convirtió en un problema mundial, y de ahí surge una fuerte necesidad de claridad en la palabra y el símbolo. Subsecuentemente las corporaciones necesitaron la identificación internacional, y acontecimientos globales tales como las Olimpiadas requerían soluciones universales que el estilo tipográfico podría proporcionarles. (fig.27)

La década de los sesenta estuvo marcada por los cambios sociales derivados de las luchas en diversos ámbitos.

Mientras esto sucedía la publicidad aun representaba a las minorías y a las mujeres en arquetipos de subordinación. Una gran cantidad de anuncios de esta década, reflejaban valores tradicionales y se apoyaban en facturas poco creativas. La publicidad se erigió como un ícono de la cultura encantada con el consumo, a la par que se convirtió a sí misma en símbolo de este consumo.

El movimiento hippie tuvo sus inicios a mediados de la década de los sesenta siendo el movimiento juvenil contracultural más importante de ese momento. La ideología hippie tiene su origen en el repudio a la sociedad de consumo, su violencia, industrialización desmedida y burocracia. Así es como surge este movimiento contracultural donde los valores primordiales serán el amor, a la naturaleza y un espíritu unificado en la paz, para ellos no había mitos ni tabúes, nada era prohibido, simplemente hacían lo que querían, aunque este exceso de auto libertad haya provocado que las drogas se convirtieran en parte de su identidad. Alucinógenos como la marihuana y el LSD eran



fig.26. Armin Hoffmann, *Die Gute Form*, 1954.

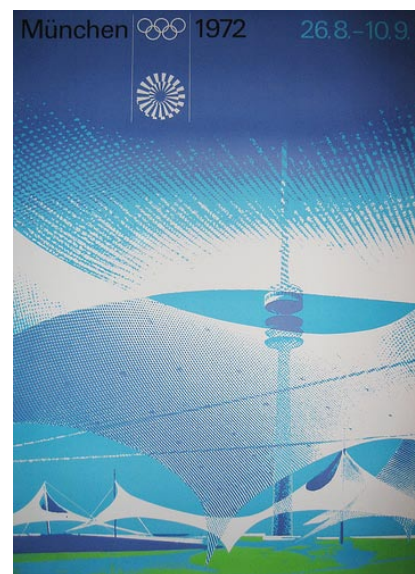


fig.27. Otl Aicher, *cartel para las olimpiadas de Munich, 1972.*

consumidos por jóvenes y a veces hasta por niños. Las primeras comunidades se habían formado en 1964.

La novedad descubierta por los medios de comunicación provocó un gran revuelo internacional, ya que no aceptaban la forma de vida que llevaban los hippies, su ropa estrafalaria llena de colores, el pelo largo y su discurso crítico, político y pacifista.

Los carteles hippies fueron influenciados por el Art Nouveau y por el simbolismo. Recurren mucho al pasado y al culto a lo extravagante, teniendo un tener un efecto muy deslumbrante al adosar colores que suelen provocar alteraciones visuales en el espectador debido a la yuxtaposición de motivos. Se mezcla decoración vegetal y los textos para que resulte más difícil distinguir el mensaje, debido a que se pretende apelar más a los sentidos que a la razón.

La clave de los carteles de los años 60, tanto los comerciales, que pretendían fomentar el consumo, como los del movimiento hippie que propugnaban por el amor y la paz, tenían una confianza en su atractivo sensual más que racional, apelando más a los sentidos y a las emociones; el público desarrolló un hábito de ver sin leer, incluso de oír sin escuchar realmente. Es una actitud mental y los mensajes llegan generalmente a través de los sentidos. (fig. 28)

Simultáneamente durante este periodo histórico se produjo una aproximación de manera más instintiva y sutil en varios países como Estados Unidos y Polonia. Donde el expresionismo, el arte pop y el surrealismo se conjugaron en nuevos modos de expresión, un ejemplo de estas conjunciones es el trabajo de Philip Meggs.

A finales de la década de los 70 y principios de los 80 el estilo conocido con el nombre de << Tipográfico Internacional >> comenzó a perder vigencia ya que mucho se le criticó por ser demasiado frío, ortodoxo y formal.

Wolfgang Weingart encabezó el cambio hacia un estilo que hoy en día se le conoce como Post-Moderno experimentando con la impresión en offset para producir



fig.28. Wes Wilson, cartel para concierto de rock, 1967.

carteles visualmente más complejos, sin aparentemente un orden establecido, divertidos y francos. (fig.29)

La liberación de Weingart de la tipografía era una fundación importante para varios nuevos estilos, de Memphis y de Retro, a los avances ahora que eran hechos en gráficos de computadora.

Tanto la función como el aspecto del cartel han ido evolucionando a la par de las necesidades de una sociedad que cambia vertiginosamente. Aunque su papel ha sido relegado a causa de la aparición de nuevos medios como el Internet es innegable su papel como vehículo para las ideas dentro de la historia contemporánea.

En palabras de Julián Naranjo:

Pareciera que en la era digital y del movimiento, el cartel -como medio- está viviendo sus últimos momentos. A lo largo de la historia, se pensó que muchos medios desaparecerían, como sucedió con la radio, cuyo caso es paradigmático, y con el cine, los cuales, después de un tiempo de profunda crisis, se revitalizaron, manteniendo su vigencia.

Creo que algo similar ocurrirá con el cartel. Puede ser que, por algún tiempo, mute hacia otras expresiones, pero en algún momento volverá a revalorizarse aún más, dado que su condición natural radica en lo monolítico de su expresión.

En un mundo cargado de medios eruginosos y en movimiento, el cartel como soporte constituye un descanso, una pausa, y este noble recurso jamás morirá [...]”¹⁶.



fig.29. Wolfgang Weingart, *UCLA extension*, 2000.

16 Naranjo, Julián. (2004). En Bienal Internacional del Cartel en México. *Octava Bienal Internacional del Cartel en México*: Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Veracruzana, Museo Franz Mayer. p.24.

1.7. El cartel político

En el periodo que comprende el final del siglo XIX y la Primera Guerra Mundial los carteles se vincularon directamente con el arte y la propaganda comercial a excepción de los carteles de Cheret, Toulouse-Lautrec y Mucha que colaboraron en la evolución de la pintura.

El cartel siempre fue un reflejo de los estilos de moda decorativa además de usar un lenguaje que resultaba lejano para la mayoría de las personas; en este tiempo también se emplearon en el ámbito político y bélico, pero debido a los convencionalismos en torno al cartel, la autoridad era representada sin sobrepasar las restricciones convenidas.

Al final de la Primera Guerra Mundial debido a la turbulencia política en Rusia y otros países se produciría un cambio en el cartel político, aunque muchos gobiernos no consideraron este cambio ni tampoco los diseñadores, como consecuencia los carteles políticos debido a ellos hasta la mitad del siglo XX parecieron para mucha gente una bifurcación en el rubro del comercial o un modo artístico de anunciarse.

“Estamos, pues, ante dos fases distintas en la historia del cartel ideológico; en la primera, de 1870 a 1919, la publicidad comercial; en la segunda, desde 1919 hasta ahora, aparece el cartel propiamente dicho”¹⁷, además estaban los carteles que transmitían la brutalidad de la guerra, en los que se representaba al enemigo como un villano, es por ello que los carteles de este tipo no correspondan al patrón característico de los carteles comerciales.

A principios del siglo XX, la postura antibelicista de la gente, aunado a un bajo reclutamiento en la Primera Guerra Mundial, desembocó en una campaña de propaganda destinada al reclutamiento y a solicitar dinero como préstamo de guerra.

17

op. cit. Barnicoat. p.222

Tal vez el cartel inglés más efectivo de los años de la guerra es el del reclutamiento militar de 1915 de Alfred Leete (1882-1933) (fig.17), que muestra al popular lord Horatio Kitchene, secretario de guerra británico, apuntando directamente al observador. Esta imagen apareció por primera vez como la portada de la edición del 5 de septiembre de 1914 de la revista London Opinion, arriba del cintillo se lee <<únete al ejército de tu país>>. [...] James Montgomery Flagg (1877-1960), cuyo estilo de pintura bocetado era ampliamente conocido, elaboró de prisa cerca de 46 carteles de guerra durante el año y medio en que Estados Unidos estuvo involucrado en la guerra, incluyendo su versión estadounidense del cartel de Kitchener¹⁸. (fig.30) (fig.31)

Por la gravedad que conllevaba el tema de la guerra se consideraba fuera de lugar la superficialidad que se asociaba más con productos domésticos; una alternativa al cartel heroico fue la incursión a la otra gran corriente, el cartel artístico. “Frank Brangwyn y Spencer Pryse realizaron en Gran Bretaña unas litografías de estilo monumental que nos proporcionan un retrato fiel y terrible de la vida en las trincheras”¹⁹

En contraste con el trabajo de Brangwyn y Pryse muchos carteles de guerra simplemente eran un conjunto de imágenes y textos puestas sin demasiado cuidado. Después de la guerra aparecieron en Estados Unidos un sin fin de carteles publicitarios debido a que la publicidad americana tenía gran reputación desde 1886.

El avance más relevante para la historia del cartel político, pero sobre todo dentro de los medios de comunicación, se llevó a cabo en Rusia. La función que cumple el cartel soviético es la pedagogía revolucionaria, la cual enaltece el paradigma comunista fundado en la voluntad popular y el futuro glorioso, y no escapa de lo establecido por el Estado en materia artística.



fig.30. Alfred Leete, *Your country needs you*, 1914.



fig.31. James Montgomery, *I want you*, 1917.

18 Meggs Philip B. (1991). *Historia del diseño gráfico*. México: Ed.Trillas. p.p.252, 253.

19 *op. cit.* Barnicoat. p.223

El constructivismo tuvo una clara influencia en el cartel como movimiento artístico muy importante; existiendo dos revoluciones, una política y otra artística, relacionadas entre sí, ya que como lo explica Claude Leclanche-Boulé:

Los artistas de vanguardia que habían permanecido en la Rusia soviética fueron situados al frente de la nueva administración encargada de organizar la vida cultural y artística del país ya que por entonces eran los únicos en el medio del arte que se habían implicado activamente en la Revolución²⁰. (fig.32)

En los países de occidente existía una idea generalizada que los diseños vanguardistas eran resultado del sistema soviético.

En la Alemania nazi Ludwig Hohlwein fue el principal diseñador de los carteles propagandísticos, ya que las ideas de Hitler ganaron terreno en la medida que las imágenes creadas por Hohlwein fueron teniendo una presencia mayor. (fig.33)

“La producción colectiva de carteles reaparece en las obras republicanas y comunistas realizadas en Madrid y Barcelona durante la Guerra Civil Española (1936-1939)”²¹.

Estos carteles se caracterizaron por el uso de técnicas innovadoras como el fotomontaje. Muchos de los regimenes que apoyaron el gobierno Franquista adoptaron sistemas de propaganda que se caracterizaron por su buen uso, como los diseños que se elaboraron para el régimen de Mussolini, que consistían en monolitos evocadores del esplendor de la Roma Imperial.

En los años treinta la producción de carteles resulta desestimable en comparación con la pintura de gran formato que pintó Picasso titulada <<El Guernica>> para la Exposición Internacional de París en 1937.

Aunque no se puede considerar al Guernica como un cartel, la pieza tiene un especial énfasis en las formas sencillas y acentuadamente dramáticas, por lo tanto el cartel pudo



fig.32. Gustav Klutsis, *Udarnaya Brigada Proletariata Vsego Avant Garde*, 1931.



fig.33. Ludwig Hohlwein, *cartel para el regimen nazi*, 1936.

20 Leclanché-Boulé, Claude. (2003). *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*.Valencia: Ed. Campgràfic. p.12.
21 op. cit. Barnicoat. p.231

haber tenido una influencia durante los primeros trabajos de Picasso, “podemos ver este gran mural supera con mucho a cualquiera de las pantagruélicas carteleras publicitarias”²². (fig.34)



fig.34. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937.

Después de la Segunda Guerra Mundial la producción de carteles no aportó nada nuevo a los logros en la evolución del cartel. Y la información fluía a través de los medios electrónicos.

A mitad de la década de los 40 se produjo un cambio sustancial en la opinión global que se tenía acerca de la guerra, que desembocó en la enorme publicidad que han recibido los carteles antibelicistas.

Aquí se llega al punto donde los carteles se vuelven portavoces de minorías dentro de estructuras sociales de mayoría hostil, donde la producción y distribución se hará de forma clandestina, esto marcará el diseño tanto en su forma como en su estilo.

Durante los sucesos de mayo de 1968 en París fueron la ocasión favorable para que “tras cien años de respetable evolución, el surgió súbitamente como un medio de comunicación joven y viril en la ciudad que lo había visto nacer”²³

22 *ibid.*, p.238
23 *ibid.*, p.244.

Los carteles hechos durante el movimiento estudiantil parisino fueron producidos para utilizarse al momento con el sentimiento de inmediatez requerido por los sucesos, además que la radio y la televisión estaban siendo rebasados por la velocidad de los acontecimientos, así el cartel se vuelve la respuesta factible debido a su gran impacto, especialmente si se retoma su carácter primigenio dejando a un lado lo sofisticado de la obra de arte a la cual el público llegó a acostumbrarse.

Los carteles hechos en el Atelier Populaire durante la revuelta estudiantil parisina tuvieron el impacto directo debido a su buena relación entre imagen y texto. Toda la producción de carteles se mantuvo dentro del concepto genuino de cartel: un papel impreso con un mensaje fácil de entender.

Al final de la década de los 60 se vio un claro avance en la evolución del cartel como una alternativa de expresión en contraposición con los carteles comerciales, así se dio paso al cartel ideológico, que podía expresar mensajes políticos y al mismo tiempo el ideal de la joven generación que buscaba un cambio.

Los carteles chinos hicieron una de las mejores aportaciones a la historia del cartel ya que tenían influencias del arte popular.

Los diseños chinos más interesantes son los dedicados a los dirigentes y símbolos del Partido en gran formato que son comparables con el diseño comercial en Estados Unidos, aunque el cartel oriental no cayó en la banalidad de su contraparte Occidental. (fig.35)

El cartel cubano se vio muy influenciado por las dos ideologías: capitalista y comunista, debido a que está geográficamente cercano a los Estados Unidos pero ideológica y culturalmente alejado de este último. La fama alcanzada por los carteles cubanos de la Revolución radican en el amalgamiento del estilo Occidental y del mensaje Oriental, aunado a la libertad con la que los diseñadores cubanos pudieron trabajar aun en un régimen socialista que impuso mayores restricciones en la Rusia soviética o en China. (fig.36)



fig.35. Jin Jifa, *Gran fiesta del pueblo triunfante*, 1977.



fig.36. Eduardo Muñoz Bachs, Cartel para la película *Vampiros en la Habana*, 1985.

En la década de los 60 la situación del cartel cambió drásticamente, debido a que la guerra de Vietnam provocó un resurgimiento del antibelicismo. Aunque este tipo de cartel no era nuevo, nunca había logrado el impacto que se alcanzó en la década de los 60 y 70. La creciente oposición a la guerra tanto en Estados Unidos como en el resto del mundo lograron cambiar la opinión pública a favor de la paz lo cual influyó directamente en los gobiernos para poner fin al conflicto armado, y sin dudarlos los carteles fungieron un papel preponderante durante el proceso de paz.

“Entre los principales carteles del movimiento antibelicista se encontraba *I Want Out* (Quiero abandonar) , del Comité to Help Unsell the War (Comité para desprestigiar la guerra). (fig.37)

Este cartel presenta al Tío Sam, herido y cansado, pidiendo al espectador, que lo libre de esta situación”²⁴.

Durante las administraciones de Johnson y Nixon nunca existió una campaña de carteles por parte del gobierno estadounidense ya que no se necesitaba de la intervención del grafismo para cumplir su tarea de mostrar su posición frente a los estadounidenses, porque se servían de la televisión como medio para cambiar la opinión pública a su favor; por eso el movimiento antibelicista solo lograba llamar la atención mediante acciones como: manifestaciones, debates y carteles para informar a la población sobre distintos eventos a realizar logrando llamar la atención de la población en general.

Durante la primera Guerra del Golfo, se mantuvo una severa censura gubernamental opuesto a lo que ocurrió en la guerra de Vietnam, la prensa tuvo acceso limitado al campo de batalla con la prohibición de mostrar muertos civiles y militares iraquís.

Las manifestaciones antibélicas fueron casi inexistentes, al igual que la producción de carteles contra la guerra, además aun no surgía el Internet como medio de comunicación masivo.



fig.37. Steve Horn fotografía, Larry Dunst dirección de arte, *I want out*, 1971.

24 Lampert, Nicolas. (2003). Historia del arte antibelicista. En Mann Jr, James Henry. *Carteles contra una guerra: signos por la paz. España*: Ed. Gustavo Gili. p. 6

En el 2003 durante la guerra de Irak, el Internet tuvo un valor preponderante durante las campañas en contra de la guerra ya que cambió la manera de cómo nos comunicamos y permitió a sus usuarios organizarse masivamente.

En poco tiempo los artistas expresaron su repudio hacia la guerra de Irak y lograron contrapesar el discurso gubernamental estadounidense. Debido a la existencia de programas de diseño, fotocopiadoras y escáneres cualquier persona podía realizar una obra gráfica que ayudara a cavilar sobre los acontecimientos que estaban ocurriendo en el mundo, así el movimiento gráfico antibélico no solamente fue integrado por un pequeño grupo de artistas políticamente activos, ya que no era ya un movimiento sectorizado, sino un movimiento de masas. (fig.38)

Por lo general artistas y diseñadores realizaron sus carteles con el apoyo de programas computacionales, buscando eslóganes simples y recurriendo a imágenes de bombas, torres petroleras, políticos y líderes políticos.

Los colores más utilizados fueron el rojo y le negro para representar muerte, sangre y el anticapitalismo como un tema imperante en la gráfica antibélica contemporánea. (fig.39)

Por otra parte se usaron los colores de la bandera estadounidense al igual que las barras y las estrellas como representación del poder y el abuso del mismo. También se llegó a usar la bandera iraquí y sus colores, verde, blanco, negro y rojo los cuales tenían connotaciones ambiguas. Otros artistas utilizaron una paleta cromática más suave para representar, un punto de vista más pacífico o irónico. La impronta con que fueron hechos los carteles quedó plasmado en las imágenes simples pero contundentes.

“Los artistas han desempeñado un papel muy importante en el movimiento antibelicista del años 2003. Su obra ha servido de inspiración a otros, ha imaginado un mundo mejor y ha proporcionado a muchos el valor necesario para expresar su opinión con claridad”²⁵.



fig.38. Daniel Pownall, *Stop the oil war*, 2003.



fig.39. c.a.t, *Disney War*, 2003.

**Síntesis histórica de los movimientos
estudiantiles en México
y Francia en 1968**

No debe pasarse por alto que los jóvenes de la generación de los 60 tienen una preparación e inquietud política propia y distinta a la de generaciones anteriores. Vivían en un mundo de vertiginosos cambios en los que la interrelación mundial de fuerzas ha determinado que el imperialismo no sea factor preponderante en el panorama mundial; el cual se encuentra a la defensiva.

Todo este cúmulo de procesos, junto a otros de acción activa y diaria como los específicamente universitarios, las manifestaciones masivas a favor de la paz mundial, en contra de la guerra Vietnam y la discriminación racial, radicalizaron la conciencia juvenil, situándola, en múltiples países, más a la izquierda de lo que estaba la conciencia social de la clase obrera.

La inquietud social-estudiantil siempre ha sido una constante en la historia contemporánea de la humanidad y ha estado presente en la mayoría del orbe. A pesar de las diferencias, los estudiantes en diversos países manejaron un lenguaje similar, porque su problemática solía ser parecida. Por lo general, sus ideologías estaban basadas en características similares como:

La incuestionable dirección progresista y democrática de sus movimientos, ya que generalmente repudiaban el sistema político y social vigente en ese momento histórico el cual estaba basado en la utilidad y el beneficio como impulsores morales y económicos. (fig.41)

Usualmente condenaban la política de atropello, por parte de los Estados Unidos, abogando por la independencia y vida propia de los pueblos débiles, expresada mediante un sentimiento anti-autoritario y anti-imperialista.

Los movimientos juveniles aspiraron a ser vanguardia en la denuncia y en la negación de las estructuras de la sociedad contemporánea, misión generalmente atribuida a la clase trabajadora, que no siempre llevó a cabo, permaneciendo en alarmante estado de pasividad a juicio de los propios estudiantes.



fig.40. El festival de Woodstock Music & Art Fair se realizó en agosto de 1969. Contó con la afluencia de más de 500.000 personas y tuvo un impacto cultural, político y social que perdura hasta nuestros días.



fig.41. Manifestación en contra de la guerra de Vietnam, 1968.

Las pocas exigencias que como grupo específico expusieron y la evolución inmediata de éstas en demandas que concuerdan con los intereses de la clase trabajadora y de las amplias capas populares, son otro argumento de la semejanza de los movimientos estudiantiles, independientemente del lugar en que se efectúen.

El acrecentamiento del número de estudiantes como consecuencia de la revolución técnica que afectaba en mayor o menor medida a todos los países. A esto agregaremos la conciencia unánime de que la organización social en el régimen capitalista no consiente el auge de las posibilidades técnicas y humanas de la sociedad industrial moderna; de que las inconformidades, la huelga y el desempleo van en aumento; de que las posibilidades laborales cada día son más escasas y los salarios menos atractivos.

Otra idea de las más generalizadas en los movimientos estudiantiles fueron la certeza de que el capitalismo frena el desarrollo de las cualidades creadoras del ser humano; que como profesionistas y técnicos han de servir, más que a intereses colectivos a los de mezquinos corporativistas globales cuyo objetivo fundamental es el lucro personal; que han de ser integrados en un sistema económico y social cuyos propósitos y sentido les prohíbe discutir, negándoles ser partícipes en la elaboración de una política social más libre y democrática.

2.1. México

En 1964 el PRI eligió al ministro del interior, el Licenciado Gustavo Díaz Ordaz como el siguiente presidente de México, que a pesar de ser el más conservador de todos los candidatos posibles, había establecido buenas relaciones internacionales sobre todo con Estados Unidos, lo que era un buen indicio para que los inversionistas extranjeros regresaran a México. “El país vivía uno de los mejores momentos de expansión económica, con un índice decrecimiento anual entre el cinco y el seis por ciento, que ascendería al siete en 1967”²⁶.

En este marco de bonanza económica, México había ganado la sede para realizar los XIX Juegos Olímpicos en la Ciudad de México y en otras sedes alternas en el país en el año de 1968.

Durante el final de la década de los 60 y conforme se acercaban los Juegos Olímpicos sólo existía un grupo que el gobierno de México no había puesto bajo control, los estudiantes, que se erigían como una nueva fuerza política en el México posrevolucionario, además de ser un producto del acelerado crecimiento económico.

Díaz Ordaz siempre tuvo la preocupación por la intervención de ideologías del extranjero que pudieran poner a los estudiantes en su contra, boicotear la realización de los Juegos Olímpicos e intervenir contra la soberanía del país, además de estar obsesivamente preocupado por el movimiento estudiantil francés, debido a la fascinación de los jóvenes por el citado movimiento aunque se exageraba su trascendencia, ya que los movimientos estudiantiles norteamericanos, alemanes entre otros que ya existían eran más antiguos, estaban mejor organizados y tuvieron mayor impacto, el movimiento parisino sería el hecho por excelencia en 1968.

Ello sucedía a causa de un concepto decimonónico que perduraba en México: el de que Francia era la potencia imperialista mundial. Los france-

26 Kurlansky, Mark. (2005). *1968: el año que conmocionó al mundo*. Barcelona: Ed. Destino. p. 420

ses habían gobernado brevemente en México. En 1968 una licenciatura francesa seguía siendo el título más prestigioso en México, y Sartre se consideraba el intelectual más destacado²⁷.

Los sucesos del movimiento estudiantil en México han sido abordados de manera cronológica en distintos textos por lo cual se ha decidido utilizar esta estructura para que se comprenda mejor la manera en cómo se sucedieron los hechos, por lo cual nos basaremos en los textos de la escritora Elena Poniatowska *La noche de Tlatelolco*, y del escritor Ramón Ramírez, *El movimiento estudiantil de México: julio – diciembre de 1968*. como orden referencial.

En esta atmósfera de participación política sucedieron los siguientes acontecimientos presentados a manera de cronología:

2.1.1. Julio

- “El 22 de Julio en la Plaza de la Ciudadela, dos pandillas delincuenciales, Los arañas y los Ciudadela, más los alumnos de la escuela Isaac Ocheterena, se enfrentan a los estudiantes de las Vocacionales 2 y 5 del Instituto Politécnico Nacional, ésta última ubicada en la Ciudadela”²⁸.
- El 24 de julio la Escuela de Económicas de la UNAM ofreció una reunión con dos estudiantes franceses, Denis Decreane y Didier Cueva, ambos de Nanterre.
- El 26 de Julio se realizaron dos manifestaciones: una organizada por la Federación Nacional de Estudiantes Técnicos (FNET) que protestaban por la intervención policiaca en la vocacional 6 y la otra organizada por agrupaciones de izquierda que conmemoraban el noveno aniversario de la Revolución cubana, estas manifestaciones

27 *ibid.*, p.427

28 Ramírez, Ramón. (1969). *El movimiento estudiantil de México: julio-diciembre de 1968*. México: Ed. Era. p.9

coinciden en la Alameda Central y deciden marchar juntas al Zócalo capitalino, las cuales fueron reprimidas violentamente.

- El sábado 27 son arrestados Eduardo de la Vega y otros miembros del Partido Comunista mientras se manifestaban por la irrupción de la policía a las oficinas del Comité Central.
- El domingo 28 de julio se discute en la ESCA (Escuela Superior de Comercio y Administración) del IPN sobre un posible movimiento de huelga por parte de la UNAM y el IPN.
- El lunes 29 hay movilizaciones por parte de las preparatorias 7 y 1 las vocacionales 7, 2 y 4.
- El martes 30 el ejército sitia la preparatoria nacional número 1 (hoy Antigua Colegio de San Ildefonso) y de un bazucazo destruye la puerta, que era una joya de la talla del barroco mexicano. En este desafortunado incidente hay estudiantes heridos de las Vocacionales 2 y 5 y múltiples detenciones; por lo tanto el movimiento estudiantil ahora tenía una razón con repercusión entre la sociedad mexicana: la represión brutal de la que fueron parte. (fig.42) (fig.43)

2.1.2. Agosto

- El jueves 1º desde Guadalajara el presidente Díaz Ordaz declaró:
Hay que restablecer la tranquilidad pública. Una mano está tendida, los mexicanos dirán si esa mano se queda tendida en el aire. Me han dolido en el alma esos deplorables y bochornosos acontecimientos. No ahondemos más las diferencias, dejemos de lado el amor propio, en la inteligencia de que me incluyo, naturalmente, yo²⁹.
- El lunes 5 los maestros del IPN, aprueban la creación del Comité de Profesores del IPN por



fig.42. El inmueble que actualmente funge como el Antigua Colegio de San Ildefonso, fue desde 1868 hasta 1978 la Preparatoria Nacional que se localizaba en el entonces <<barrio estudiantil>>, dicha institución fue el primer blanco de represión por parte del gobierno durante los acontecimientos de 1968.



fig.43.

29

Poniatowska, Elena. (1993). *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*. México: Ed. Era. p.278

Libertades Democráticas que pide la liberación de profesores y alumnos y la derogación del artículo. 145 del Código Penal

- El jueves 8 se forma el CNH (Consejo Nacional de huelga) conformado por “la UNAM, el IPN, las normales, El Colegio de México, Escuela de AgriculturaChapingo, la Universidad Iberoamericana, la Universidad la Salle y las universidades de provincia. El CNH lanza el pliego petitorio con los seis puntos”³⁰.
- El martes 13, ya fundado el CNH, se realiza la primera manifestación que va desde el Casco de Santo Tomás del IPN hasta el Zócalo capitalino, a la que asisten alrededor de 150 mil personas, con participación de estudiantes de las normales, UNAM, IPN, Chapingo y público en general, todos encabezados por la Coalición de Maestros. (fig.44)
- El jueves 15 El Consejo Universitario apoya las demandas de los estudiantes, a través de una comisión de 21 personas.
- El viernes 16 da inicio la serie de brigadas con las que se extenderán las demandas del CNH, que consistirán en pedir dinero en la vía pública, repartir volantes, además de una serie de mítines relámpagos en los cuales se explicaban las demandas estudiantiles.
- El jueves 22 el secretario de Gobernación Luis Echeverría propone diálogo con el CNH pero la agrupación estudiantil pone como condición que sea público y que se transmita por los medios de comunicación.
- El viernes 23 los alumnos y profesores insisten en el diálogo público así que sugieren que sea en el Auditorio Nacional, la explanada de Ciudad Universitaria o la de Zacatenco.



fig.44. Manifestación del 13 de agosto, 1968.



fig.45. Figura de cartón en forma de gorila que fue quemada en la manifestación del 27 de agosto, 1968.

- El sábado 24 el Sindicato Mexicano de Electricistas apoya el movimiento estudiantil y hace un llamamiento al diálogo entre estudiantes y el gobierno.
- El martes 27 se realiza una gran marcha que parte del Museo de Antropología con destino al Zócalo. Aquí se llevarán a cabo acontecimientos importantes: la mayor cantidad de personas reunidas durante todo el movimiento alrededor de 300 mil personas, se enciende el alumbrado del Zócalo y dos estudiantes de medicina piden permiso en Catedral para tocar las campanas, Catedral accede. (fig. 45) (fig.47)
- El miércoles 28 el gobierno organiza una manifestación la cual denomina en <<desagravio de los símbolos patrios>> por el evento ocurrido con un día de anterioridad, manda traer a los trabajadores de instancias gubernamentales los cuales obliga a ser partícipes de la manifestación en contra su de su voluntad. (fig.48)
- El jueves 29 el Ingeniero Heberto Castillo declara ser detenido y golpeado brutalmente.

2.1.3. Septiembre

- El primero de septiembre, se iza una bandera de huelga, la fuerza pública y el ejército reprimen la manifestación.
- El sábado 7 se realiza un mitin en Tlatelolco convocado por el CNH.
- El lunes 9 el ingeniero Barros Sierra convoca a regresar a las aulas ante el IV informe de gobierno de Díaz Ordaz. Que según su criterio respondía las demandas estudiantiles.
- El viernes 13 se realiza la <<manifestación del Silencio>>, como respuesta al informe presidencial y a la imagen vandálica que los medios de



fig.46. Joven portando cartel durante la manifestación de agosto 27, 1968.



fig.47. Zócalo capitalino, 27 de agosto de 1968.



fig.48. Agosto 28, 1968.

comunicación coludidos con el gobierno se habían encargado de formarles al movimiento estudiantil. (fig.49)

La Manifestación Silenciosa fue el factor que decidió la trayectoria del Movimiento estudiantil hasta el 2 de octubre y creó el estado de ánimo que hicieron posibles la fiestas del 15 de septiembre, la defensa del Casco de Santo Tomás y la reacción del repudio que siguió a la ocupación militar de CU³¹.

- El domingo 15 se da el grito de independencia en el Zócalo por Díaz Ordaz y un grito paralelo se lleva a cabo en Ciudad Universitaria encabezada por el Ingeniero Heberto Castillo.
- El miércoles 18 alrededor de las 22:00 hrs. el ejército entra a Ciudad Universitaria. (fig. 50)
- El jueves 19 el rector Javier Barros Sierra protesta por la ocupación de Ciudad Universitaria.
- El martes 24 el ejército intenta tomar las instalaciones del IPN (Casco de Santo Tomás, Zacateco y la vocacional 7), en el Casco de Santo Tomás los estudiantes se atrincheran durante 3 días dando batalla al ejército. (fig.51)

2.1.4. Octubre

- El martes 1º el CNH decide que no habrá un levantamiento de la huelga, aunque las instalaciones de Ciudad Universitaria serán desocupadas un día antes.
- El miércoles 2 de octubre se llevan a cabo pláticas entre el CNH y el gobierno en casa de Barros Sierra pero no llegan a nada. En la plaza de las 3 culturas un grupo paramilitar conocido como <<el batallón Olimpia>> comienza a disparar sobre



fig.49. <<Manifestación del silencio>>, 13 de septiembre de 1968.



fig.50. Toma de Ciudad Universitaria, 18 de septiembre de 1968.



fig.51. Toma de instalaciones del Instituto Politécnico Nacional, 1968.

31 Álvarez Garín, Raúl. (1998). *La estela de Tlatelolco. Una reconstrucción histórica del Movimiento estudiantil del 68*. Ed. Itaca: México .p.180.

los estudiantes y sobre el ejército, lo que provoca que los asistentes al mitin queden en este fuego cruzado y el ejército creyera que los estudiantes estaban armados así ocurre la masacre. “Si hubiese un lugar que pudiera contar la historia de México, sus conquistas, matanzas, ambiciones, derrotas, victorias y aspiraciones, sería Tlatelolco”³². (fig.52) (fig.53)

- El sábado 5 Sócrates Campos Lemus inculpa a políticos, e intelectuales.
- El miércoles 9 se confirma la tregua olímpica.
- El sábado 12 se inauguran de los Juegos Olímpicos.
- El sábado 26 son liberados 67 estudiantes y 165 son inculcados y llevados a Lecumberri.
- El jueves 31 la madre de un estudiante muerto habla en Ciudad Universitaria.

2.1.5. Noviembre

- El viernes 1º se discute tanto en la UNAM como en el unicamente se llevaron a cabo jornadas informativas.
- El domingo 3 el Lic. Agustín Yañez, entonces Secretario de Educación Pública hace un llamamiento por radio y televisión para que al día siguiente se reanuden las clases.
- El 4 de noviembre en diversos planteles del IPN y de la UNAM se llevan a cabo múltiples asambleas donde se acuerda seguir con la huelga. A partir de este momento se sucederán a lo largo de todo el mes una serie de discusiones y mítines sobre el término de la huelga y el rumbo que debe tomar el movimiento estudiantil.



fig.52. Detenciones en la Plaza de las 3 Culturas, 2 de octubre de 1968.



fig.53. Detenciones en la Plaza de las 3 Culturas, 2 de octubre de 1968.

- El 21 de noviembre el rector Javier Barros Sierra convoca al profesorado a reanudar sus actividades académicas el día 25 de ese mismo mes.

2.1.6. Diciembre

- El miércoles 4 se levanta la huelga debido a las presiones gubernamentales.
- El viernes 6 el CNH se disuelve.



fig.54.

2.2. Francia

A mediados de 1968 en París el presidente francés, el general Charles De Gaulle era un hombre del siglo XIX con un poder casi monárquico que gobernaba en aparente calma y estabilidad gracias a las modificaciones que el mismo había hecho a la constitución. Si bien los franceses decían estar satisfechos con la política exterior de De Gaulle, casi nadie en realidad lo estaba. Su particular nacionalismo parecía imitar a la mayoría de las organizaciones internacionales. (fig.50)

Desde 1930 Francia estableció una colonia en Argelia que tenía un estatuto de departamento, que después logró su independencia en 1962. La Quinta República que encabezaba en ese momento De Gaulle, con una duración de diez años y, el movimiento que cambiaría para siempre a la sociedad tenían ambos sus orígenes en la independencia de Argelia.

La juventud francesa se vió radicalizada a causa del movimiento independentista argelino, ya que los estudiantes de izquierda que apoyaban el movimiento del país africano tomaron el control de las organizaciones estudiantiles. "Francia experimentó un crecimiento económico considerable en los sesenta. Entre 1963 y 1969, los salarios tuvieron un crecimiento real del 3,6 por ciento, lo suficiente como para convertir a Francia en una sociedad de consumo"³³.

A mediados de la década de los 60 los precios comenzaron a subir, la población aumentó a causa de la inmigración proveniente de países del Norte de África lo cual dio como resultado un alza en los precios y un aumento en el desempleo. Los movimientos que en ese momento se llevaban a cabo en el mundo: a favor de los derechos civiles, la guerra de Vietnam y la serie de movilizaciones que desencadenarían, se verían a través de la televisión en miles de hogares franceses.

En Francia había un gran número de simpatizantes en los movimientos en contra de la guerra de Vietnam.



fig.55. Charles De Gaulle



fig.56. Policía francesa. CRS.

Debido al incremento económico, los franceses estaban teniendo acceso a la educación, pero los centros de estudio sobre todo universitarios se estaban viendo rebasados en su capacidad de admisión. En 1958 Francia contaba con 175.000 estudiantes universitarios, y en 1968 con alrededor 530.000, que correspondía al doble de gente matriculada en Gran Bretaña. Tres cuartas partes de los estudiantes franceses suspendían y abandonaban la carrera. Ésa fue la razón por la que De Gaulle menospreció en un principio al movimiento estudiantil; creyó que los estudiantes simplemente no se atrevían a enfrentarse a los exámenes.

Dentro de las universidades no había un diálogo entre maestros y alumnos, las decisiones que se tomaban provenían de una estructura arcaica donde no existía ningún tipo de debate.

Escondidos en el seno de aquella sociedad aburrida, masificada y complaciente había elementos apenas perceptibles una juventud radicalizada con un personaje totalmente pasado de moda por líder, universidades masificadas, trabajadores descontentos, un consumismo repentino que fascinaba a unos y enfermaba a otros, grandes diferencias entre generaciones, quizá incluso el aburrimiento mismo que, si se unían, podían resultar explosivos³⁴.

En el mes de Enero en la Universidad de Nanterre los estudiantes estaban extremadamente interesados por la revolución sexual y, sobre todo en lo que concierne en su campus, a los dormitorios los cuales separaban a los chicos y a las chicas sin un acceso libre, por lo cual un grupo de estudiantes manifiesta su inconformidad por medio de una circular.

“Esto no es del agrado del decano de la Facultad que, sin embargo, es liberal. No tolerara bajo ningún concepto que se organice una agitación en su Facultad sobre un tema de este tipo”³⁵.

34
35

ibid., p.286
Sitbon, Michel. (1988). *La primavera de París: Cronología gráfica de mayo del 68*: Barcelona: Ed. Muchnik. p. 8.



fig.57. París, 13 de mayo de 1968. Esta imagen se volvió un ícono del Mayo del 68. Se trata de Caroline de Bander una joven modelo proveniente de una aristócrata familia de Gran Bretaña que ondea la bandera del Frente para la Liberación de Vietnam del Sur. Se la bautiza como <<la Marianne de Mai`68, ícono de la revolución>>.



fig.58. Barricadas hechas con autos y adoquines.

En marzo de 1968, mientras Francia seguía en una aparente calma comparada con los ebullicentes acontecimientos mundiales, en la Universidad de Nanterre las cosas comenzarían a encenderse.

Esta es también la dinámica del movimiento estudiantil francés, si se quiere confuso y caótico, pero considerablemente rico en experiencia asimilada y en antecedentes. El movimiento de Les Enragés (Los Rabiosos) que nace el 26 de enero, y el grupo <<22 de marzo>>, no son entonces organizaciones casuales sin más herencia que los combates de Nanterre³⁶

Haciendo alusión al movimiento 26 de julio de Fidel Castro.

En Nanterre alrededor de mil 500 estudiantes se enfrentaron con la policía, lo que arrojó un saldo de 200 detenidos y un estimado de 20 policías y 30 estudiantes heridos lo cual nos brinda un panorama de la situación.

El Ministerio de Educación clausuró Nanterre, lo que provocó que todas las acciones estudiantiles se trasladaran a la Sorbona en París, al mismo tiempo que la ciudad estaba saturada de medios de comunicación debido a las conversaciones de paz de Vietnam que comenzarían el 14 de mayo del mismo año en la capital francesa. El viernes 3 de mayo la Sorbona es desalojada y cerrada violentamente por la policía lo que provoca el primer enfrentamiento con los estudiantes.

El lunes 6 de mayo fueron llevados <<los 8 de Nanterre>> a una comparecencia a París. Uno de los líderes de los *enragés* es Daniel Cohn-Bendit (fig.59) (fig.60) que con anterioridad había llamado la atención en conferencias y eventos públicos por su liderazgo, inteligencia y crítica mordaz hacia las autoridades educativas, esto provocó que alrededor de la Sorbona se reunieran un grupo de simpatizantes, lo que llevó a detenciones por parte de la policía que a su vez enfureció más a la gente congregada y se comenzaron a hacer espontáneos levantamientos contra la policía en ese momento.



fig.59. Daniel Cohn-Bendit fue uno de los líderes principales durante los sucesos en Francia en 1968.

Hijo de padres judío-alemanes, en 1967 comienza sus estudios de sociología en la Universidad de Nanterre. En 1968 explota el movimiento del <<22 de marzo>> del que fue líder.



fig.60.

36 Bartra, Armando. (1999). *1968 el mayo de la revolución*. México: Ed. Itaca. p.29.

Los estudiantes llegaron al barrio latino y regresaron posteriormente a la Sorbona para, enfrentarse a las CRS. Atacándolos con los adoquines que arrancaban del suelo entre gas lacrimógeno que inundaba la calle.

Los que se manifestaron en Francia en 1968 no eran militares, sino personas que recelaban de la organizaciones políticas de la izquierda y la derecha, y que intentaban seguir un código antiautoritario que rechazaba el liderazgo. Eran contrarios a la guerra fría, que obligaba a alienarse con uno de los dos bloques, y repudiaban también a De Gaulle³⁷.

El Partido Comunista Francés nunca estuvo con el movimiento estudiantil, pero Jean Paul Sartre, que era en ese entonces el comunista francés más famosos dio su apoyo incondicional a los estudiantes. “La forma en que ocurrieron los acontecimientos recordaba al movimiento situacionista de principios de la década de los sesenta, que empezó en la poesía y se transformó en político”³⁸.

Conforme transcurría el tiempo, más gente se adhería al movimiento, debido a que cada vez que el gobierno realizaba alguna represalia, más gente se unía al movimiento estudiantil y crecía la lista de demandas por parte de los jóvenes así como su descontento. En la calles, los estudiantes hablaban con profesores y catedráticos; por primera vez obreros y estudiantes conservaban entre sí, París se convirtió en una bacanal de la palabra donde reinaba este sentimiento de euforia en una sociedad rígida y decimonónica ávida de libertad. Durante este arrebató de libertad expresiva, se concibieron nuevas ideas que se plasmaban o pegaban en las paredes por todo París. Las escuelas de arte, *l'École des Meaux-Arts* y *l'École des Arts Décoratifs* de la Sorbona, establecieron un *atelier populaire*, que en mayo y junio produjo más de 250 diseños de carteles serigrafiados al día con gráficos simples e impactantes y *eslogans* concisos, al estilo de los *graffitis* de las paredes.



fig.61. Manifestación en la “Place de la République”, 1968.

37

ibid., p.288.

38

op. cit. Kurlansky. pp. 293, 294.



fig.62. Un oficial de policía lanza una lata de gas lacrimógeno para dispersar a la multitud, 1968.

Para el 13 de mayo los sindicatos emplazaron una huelga general con lo cual Francia quedó paralizada. Los trabajadores nunca estuvieron de acuerdo con los estudiantes, sólo algunos obreros jóvenes que no estaban adheridos a los sindicatos debido a que como lo dice Kurlansky “Los obreros no querían la revolución, no les importaban los problemas de los estudiantes, aparte del derrocamiento de De Gaulle. Querían mejores condiciones de trabajo, salarios más altos, más vacaciones pagadas”³⁹.

De Gaulle, en plena crisis decide viajar a Rumania alegando que los rumanos no entenderían la cancelación del viaje. Rumania estaba mostrando mucha independencia hacia el bloque soviético y De Gaulle estaba ávido por liderar un tercer movimiento mundial entre los dos bloques incluso con el país en crisis la política exterior cobraba más importancia que la interior.

Mientras De Gaulle permaneció fuera del país, Georges Pompidou ocupó su lugar, realizando acciones de negociación como: asumir la mayor parte de las exigencias estudiantiles, liberar a los estudiante detenidos, retirar a la policía y reabrir la Sorbona, todo esto sólo sirvió para que los estudiantes nuevamente la ocuparan como ya lo habían hecho con el teatro Odeón, por lo cual De Gaulle tuvo que regresar en medio de su gira por Rumania a Francia. Aunque parezca inverosímil durante el periodo de violencia que vivió Francia solo murieron 3 personas.



fig.63.

39 *ibid.*, p.301.

A causa de todos los problemas que le había causado al gobierno Cohn-Bendit, y con el pretexto que tenía la nacionalidad alemana se decidió deportarlo. Antea expulsión de Cohn-Bendit, el eslogan del movimiento estudiantil se transformo en <<Todos somos judíos alemanes>>. Durante este periodo De Gaulle desaparece del ojo público para refugiarse en su casa de campo. Tiempo después el 24 de mayo reaparece convocando un referéndum sobre la continuidad de su mandato, pidiendo <<una participación mayor de todos en lo que nos concierne>>, al mismo tiempo que 30000 personas se enfilan hacia la Bastilla, que estaba resguardada por la policía, pero la Bolsa quedó a merced de los manifestantes la cual fue asaltada y se le intentó prender fuego. Declaraciones desafortunadas por parte de Daniel Cohn-Bendit lo obligaron a retirarse a Alemania.

“El 27 de mayo es, como pocos, un día decisivo para el movimiento francés. En su transcurso se decide si la crisis se quedará en el nivel de una gran huelga general o si, por el contrario, se pasará claramente a una situación de coyuntura revolucionaria.”⁴⁰. Para este día el gobierno garantiza un incremento del 35% en el salario mínimo industrial y del 12% de media para todos los trabajadores, aunque en todos los establecimientos fabriles este acuerdo es rechazado por la base.

De Gaulle se asegura de que tiene el apoyo del ejército antes de la marcha de 500.000 trabajadores pidiendo un <<gobierno del pueblo>>, pero pidiendo ya un gobierno.

El jueves 30 De Gaulle reaparece en televisión anulando el referéndum y convocando a elecciones legislativas en 40 días, prometiendo medidas más conservadoras si todo el pueblo francés se implica para que la existencia normal no se rompa por aquellos elementos (comunistas y anarquistas) que intentan evitar que los estudiantes estudien y los trabajadores trabajen.



fig.64. 30 de mayo de 1968. Una multitud de cerca de un millón de personas marcha por los Campos Elíseos en apoyo al gobierno de De Gaulle.

Tres días antes, se han concertado acuerdos sobre la manera de poner fin a la huelga general en la que millones de trabajadores participaron.

40

op. cit. Bartra, Armando. p.81

Para el miércoles 5 de junio la mayoría de la huelgas han finalizado y para 17 de junio los últimos estudiantes que ocupaban la Sorbona la desalojan y los pocos que siguen manifestándose son detenidos en operaciones de índole militar.

Para finales de junio todas las manifestaciones callejeras fueron prohibidas, y el PCF (partido comunista francés) dejó de apoyar las protestas. A finales de mes se retomaron los institutos y se quitaron las banderas rojinegras de la Sorbona. En las elecciones, De Gaulle ganó con el 60% de los votos. “La revolución quizá fue posible, pero no tuvo lugar en Francia. Simplemente hubo un estallido contra una sociedad estancada y sofocante. El resultado fue la reforma, no la revolución. Solo los estudiantes deseaban la revolución”⁴¹.



fig.65. Enfrentamientos con los CRS, 1968.

El cartel en los movimientos estudiantiles

El cartel durante los movimientos estudiantiles tuvo un papel preponderante como medio para informar a la población de los eventos y manifestaciones, criticar las acciones gubernamentales, invitar a la reflexión y ser portavoz de las demandas de la población inconforme.

El trabajo gráfico tanto en México como en París nace con los movimientos de huelga, ya que los carteles han sido a lo largo de su historia, objetos producidos para un contexto específico, ya que son el resultado de momentos histórico-sociales y artísticos, que se han nutrido de propuestas anteriores.

3.1 Influencias

Lo particular de los carteles de 1968 es que sus influencias corresponden a producciones, elementos y sucesos inmediatos o al periodo comprendido durante la primera mitad del siglo XX. Los actores que contribuyeron a la generación de dichos carteles fueron motivados por sus distintas formaciones y por la apropiación personal o colectiva de las formas e imágenes pasadas.

3.1.1 México

Para el caso de México las influencias parten desde diversos puntos histórico-artísticos: la caricatura política destacando el trabajo de Rius, el Pop y Op Art, el cartel político latinoamericano principalmente el cubano, la producción del Taller de Gráfica Popular, el diseño gráfico para los XIX Juegos Olímpicos, que en mayor o menor medida sirvieron como punto de partida para la realización de los carteles.

Es importante hacer notar que únicamente se desarrollarán los temas del Taller de Gráfica Popular y el del diseño elaborado para los Juegos Olímpicos mexicanos, ya que son las dos grandes influencias que engloban mayoritariamente el grafismo estudiantil y nos permitirán entenderlo de una manera más sintética.

Como lo indica Georges Roque al escribir sobre la producción gráfica mexicana de 1968:

[..]La caricatura tiende a menudo a un fin lúdico, ausente en la producción de los estudiantes, aunque se manifiesta a veces en ella un sentido del humor muy caústico. Otra fuente posible podría ser la larga tradición del cartel político en América Latina, y en particular en Cuba. Sin embargo, al comparar ambas producciones no se aprecian muchas similitudes⁴².

Lo anterior puntualiza que si bien existieron elementos caricaturescos, las imágenes de los carteles no tenían en el humor una meta y que existieron influencias consideradas como menores.

42 Roque, Georges. (2007). Gráfica del 68. En Vázquez Mantecón, Álvaro. *Memorial del 68*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial del Gobierno del Distrito Federal – Secretaría de Cultura, Editorial Turner de México. p.219

3.1.1.1 Taller de Gráfica Popular

En la segunda década del siglo XX el nacionalismo cultural y el muralismo se convirtieron en un aliciente en la pintura y en la producción gráfica, en estos casos predominaron los artistas comprometidos con las causas sociales, intelectuales y morales que se dieron después de la Revolución mexicana.

Para muchos artistas el grabado era un arte que debería de servir a la mayoría y no solo satisfacer a una élite; así las obras se realizaban con destino netamente social, no para ser expuestas en una sala de arte, sino para ser distribuidas por las calles y llevar su mensaje al mayor número posible de ciudadanos⁴³.

En 1937 durante el mandato de Lázaro Cárdenas una agrupación juvenil integrada por al menos doce individuos discutían acaloradamente sobre la producción artística y su compromiso político, únicamente contaban con un litógrafo y dos prensas de mano. Poco antes de un año surgiría el Taller de Gráfica Popular (TGP) con una reglamentación interna, en un nuevo local en la calle de Belisario Domínguez y con una prensa litográfica.

Desde este humilde comienzo daría inicio una de las etapas más importantes en la gráfica mexicana que brindaría rostro e identidad a la nación a nivel internacional.

Muchos miembros del TGP habían participado con anterioridad en la Liga de Escritores y Artista Revolucionarios (LEAR), surgida a consecuencia de la campaña presidencial de Lázaro Cárdenas. Esta agrupación estaba conformada por integrantes del Partido Comunista los cuales organizaron diversas actividades como mesas redondas, debates, conferencias, obras de teatro y talleres para obreros.



fig.66. Ignacio Aguirre, *La tragedia del campo*, 1938.



fig.67. Pablo O'Higgins, *El hombre en la sociedad nazi*, 1938.



fig.68. Luis Arenal, *El soldado*, 1944.

43 Noelle ,Louise. (2008).Presentaciones en García de Germeños Pilar; Oles James. *Gritos desde el archivo grabado político del Taller de Gráfica Popular Colección Academia de Artes*. México: Ed. Universidad Nacional Autónoma de México. p. 11

La LEAR se convirtió en un espacio para aprender y revalorizar el arte como un vehículo para mantener un acercamiento con las masas; pero debido al burocratismo de muchos de sus integrantes que imperó en su última etapa esta agrupación se disuelve en 1937.

En el rubro de arte plásticas la LEAR publicó la revista Frente a Frente, elaboró carteles, volantes, murales en lugares populares como escuelas, mercados y diversos materiales que eran transportables, así como telones para asambleas populares y sindicatos.

De todos los conflictos violentos que le dieron forma al mundo a finales de los treinta y principios de los cuarenta, la Guerra Civil española tuvo la resonancia más profunda en México. Las fuerzas tanto de izquierda como de derecha entendían ese conflicto como algo que afectaba directamente a la escena política local. La comunidad española, que era en su mayoría conservadora y profundamente religiosa, otorgó apoyo financiero al golpe militar y se manifestó a favor de él por temor a la ascensión del comunismo y el socialismo. Franco incluso llegó a hacer alianzas con grupos conservadores en México, tales como la Iglesia católica local, que publicó una carta en apoyo a su nuevo gobierno en 1939⁴⁴.

El gobierno franquista hizo alianzas con grupos conservadores de México, al mismo tiempo que la izquierda en nuestro país veía a Franco como un ejemplo más del fascismo internacional. Además de la unión Soviética, el único gobierno en apoyar a la República española fue el de Lázaro Cárdenas abriendo las puertas de México a los refugiados entre los cuales se encontraban artistas e intelectuales.

Se le considera a la producción gráfica realizada por el TGP en apoyo a la Guerra Civil como el trabajo más importante sobre la guerra realizado fuera de España.

Durante la década de los años treinta del siglo XX, la política se convertía en un punto de ebullición, debido a que el gobierno de Cárdenas trataba de hacer valer los compromisos y metas propuestos por la Revolución.



fig.69. Raúl Anguiano, *Con la cruz en el pecho y el corazón sin Dios, comienzan su labor de exterminio*. 1938.



fig.70. Gonzalo de la Paz Pérez, *Guerra*, 1940

44 *ibid.*, p.41

Los artistas del TGP son herederos del academicismo y del trabajo de José Guadalupe Posada que fue el vínculo directo con la tradición y el periodismo de su época, su obra se volvió ejemplo de creatividad y un puente con el México moderno del siglo XX.

La primera producción del TGP fue un cartel realizado para felicitar a la Confederación de Trabajadores de México, posteriormente en respaldo a la República española.



fig.71. De izquierda a derecha, personas no identificadas, Elizabeth Cattlet, Pablo O'Higgins, Ángel Bracho, Raúl Anguiano, Mariana Yampolsky, persona no identificada, Fanny Rabel, Adolfo Mexiac.



fig.72. De derecha a izquierda el impresor Jesús Sánchez, Francisco Mora, Ignacio Aguirre, Isidoro Ocampo, Alfredo Zalce, Ángel Bracho, Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez.

Durante la expropiación petrolera, el TGP colaboró activamente con la producción de carteles apoyando dicho movimiento y criticando la postura de los Estados Unidos mediante la imagen icónica del Tío Sam.

Dentro este contexto histórico la organizaciones y la sociedad en general estaba ansiosa en ser escuchadas, pero no solamente se estaba mirando a situaciones nacionales también la preocupación se extendía hasta el ámbito internacional a causa de la inminente Segunda Guerra Mundial.

En nuestro país el TGP y la LEAR hicieron un frente común enarbolando las consignas de la Unión Soviética, con lo que se opusieron directamente al nazismo, el fascismo y el imperialismo, su producción visual fue una crítica directa a estas ideologías, por lo cual el TGP realizó 18 carteles para dos series de coloquios que organizó la Liga Pro-Cultura Alemana en México en febrero de 1938, esta serie es una magnifico trabajo que proponía este colectivo de artistas y que mantuvo hasta principios de los años cincuenta una representación figurativa en toda su producción destinada a llevar el mensaje a las masas; estos carteles fueron producidos en blanco y negro, los cuales se pegaron en las calles de las ciudades de México y Guadalajara compitiendo por su gran calidad con anuncios de mayor formato como los destinados a espectáculos como las corridas de toros o promover las peleas de box.

Los temas recurrentes de los grabados del TGP eran por lo general políticos, sociales o de denuncia, respaldando a agrupaciones populares, agrarias, maestros u obreros y sindicatos que por obvias razones no tenían el dinero suficiente para poder costear propaganda, de ahí que el TGP fuera vital en las movilizaciones de carácter social.

El modo de realizar la producción de carteles era fácil y poco costosa ya que se optó por utilizar la lineografía como técnica de impresión.

El proceso para realizar un cartel consistía primero en investigar el tema, posteriormente se realizaba una



fig.73. Pablo O'Higgins, *Para Franco*, 1938.



fig.74. Fernando Castro Pacheco, *Hombre clavado*, 1947.

propuesta individual o en conjunto que se discutía para posteriormente llevar a cabo el grabado.

Es por ello que el trabajo de Leopoldo Méndez (director y cabeza del taller desde su fundación hasta 1952), Luis Arenal, Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce, Ángel Bracho, Everardo Ramírez, José Chávez Morado, Alberto Beltrán, Francisco Dosamantes, Mariana Yampolski, y demás colaboradores que pasaron eventualmente por el TGP, son ejemplo de la gran calidad que se logró alcanzar contrariamente a las nulas ganancias económicas que se lograron con esta producción, aunado a la manutención de maquinaria, herramienta, material, y el alquiler del local que ocupaba la agrupación.

Al estallar la Segunda Guerra Mundial el TGP apoyo al régimen soviético con una serie de carteles que se colocaron tanto en la Ciudad de México como en el interior de la República.

La producción gráfica del taller en el transcurso de la guerra se centró en la temática bélica, es por ello que muchos de los carteles contienen imágenes de bombas, soldados y pueblos destruidos como representaciones de la brutalidad militar, pero hay que hacer notar que ninguno de los miembros del taller vivió de cerca los conflictos armados los emigrantes que llegaron posteriormente ha adherirse al taller pusieron al corriente a los demás integrantes del colectivo sobre la situación de la Guerra en Europa, así el TGP pudo comunicar en México sobre la guerra.

De alguna manera la imagen del soldado se intentó estandarizar representándolos como fascistas y su indumentaria: cascos y máscaras los deshumanizan y los convierten en un ícono clave que representa al conflicto, tiempo después al término de los enfrentamientos el taller realizó una serie de carteles enalteciendo la victoria.

Así pues el TGP retoma la grave situación mundial pero sin olvidarse de la problemática interna que vivía el país como el alza de precios, criticar al gobierno y dar voz a las demandas de la población.



fig.75. Adolfo Mexiac, *Libertad de expresión*, 1954.



fig.76. Adolfo Mexiac, *El indio desde la conquista*, 1959.

El trabajo del TGP también llamó la atención de artistas extranjeros que participaron activamente en la producción gráfica entre ellos los sudamericanos Roberto Berdecio de Bolivia y el ecuatoriano Galo Galeciano. Por parte de Estados Unidos se adhirieron artistas como: Elizabeth Catlett y Pablo O'Higgins.

Por otra parte Hannes Meyer, arquitecto de origen suizo y profesor de la Bauhaus ingresó al taller en 1942 apoyando a la editorial La Estampa Mexicana, la cual se encargó de la publicación de diversas recopilaciones del trabajo del TGP.

Las repercusiones del TGP en el extranjero también son evidentes sobre todo en el caso particular de Estados Unidos, con Gloria y Jules Heller que formaron el Graphic Arts Workshop, que realizó actividades similares a su contraparte mexicana.

Por medio de conocidos en el extranjero el TGP logró una mayor difusión y reconocimiento internacional a través de diversas exposiciones.

Después de los grabados de Guadalupe Posadas el trabajo del TGP se consolidó como la imagen más contundente del grabado mexicano por su fuerza en la expresión y la pasión, representada en la propaganda de carácter político-social.

El trabajo del TGP se vuelve un vínculo aun más contemporáneo al ser una clara referencia en la gráfica elaborada durante el movimiento estudiantil de 1968 en nuestro país, por lo tanto se convierte en puente entre dos momentos de nuestra historia en los que el arte es simultáneamente un arma y un horizonte crítico que, sobre todas las cosas, nos permite reconocer el indeclinable poder de la imaginación.

3.1.1.2. Diseño para los XIX Juegos Olímpicos

Los preparativos para las olimpiadas de 1968 fueron encabezados por el Comité Organizador de los Juegos Olímpicos presidido por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, el cual logró constituir un grupo interdisciplinario de trabajo que antepuso el diseño como herramienta crucial para la comunicación.

El Programa de Identidad del Comité Mexicano (COM) fue el encargado de realizar el diseño. Para que el programa resultara eficaz se estructuraron distintas dependencias de trabajo dirigidas por profesionales, nacionales y extranjeros, para asegurar la universalidad y claridad requeridas bajo las circunstancias de entonces, que estuvieron a cargo del arquitecto mexicano Eduardo Terrazas; diseño gráfico, con el estadounidense Lance Wyman; proyectos especiales, con el diseñador industrial inglés Meter Murdoch; y publicaciones, a cargo de Beatrice Trueblood.

En el amplio programa de diseño de los Juegos participaron también, otras personalidades como los mexicanos Alfonso Soto Soria (1926), museógrafo, Abel Quezada (1920-1991), caricaturas, y Jesús Virchez Alanís, arquitecto y diseñador. Otras figuras protagónicas de la labor desarrollada por el Programa de Identidad fueron el escultor alemán Mathias Goertiz (1915-1990), los diseñadores gráficos estadounidenses Bob Pellegrini y Michael Gross, y la diseñadora de moda británica, Julia Johnson-Marshall. Alrededor de 15 mil jóvenes mexicanos principalmente estudiantes de la Universidad Iberoamericana, bajo la dirección del arquitecto y diseñador Manuel Villazón (1932), se incorporaron a los dinámicos equipos de trabajo del Programa, adquiriendo una invaluable experiencia profesional y humana⁴⁵.

Además de la agrupación de profesionales, también se contó con la participación de un grupo de artesanos huicholes que colaboraron con sus ideas, y técnicas tradicionales.

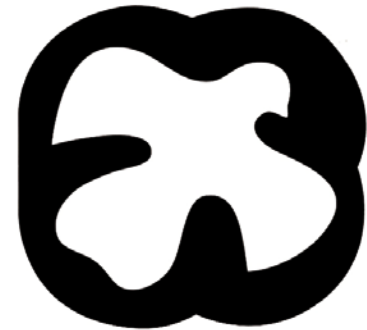


fig.77. Logotipo para los XIX Juegos Olímpicos de México.



fig.78.

45 Comisarenco Dina. (2008). 40 años después. "Diseño: concepto y forma en las olimpiadas". En: *al Diseño* Vol. 91. Año. 2008 México, D.F: Ed. Visualvox Internacional, S.C. pp. 81-96.

Desde el nacimiento de los Juegos Olímpicos de la era moderna, en 1896, se instauró que para fortalecer el espíritu pacifista de la justa deportiva internacional, los comités olímpicos de los países anfitriones debían estar apoyados por artistas y diseñadores que desarrollaran programas que interpretaran el símbolo de los rituales inherentes de la competencia deportiva, pero también las particularidades de la cultura del país anfitrión, para así colaborar, al entendimiento, respeto y la convivencia pacífica entre todas las naciones.

Hasta el momento no había existido un programa que se encargara de integrar todos los campos del diseño, sino únicamente se incurría en una acumulación de carteles y productos parcialmente independientes entre sí basados en diversos vocabularios precisos y expresivos al mismo tiempo, inspirados por algunos de los estilos en boga en el momento de su creación.

En 1963 cuando México fue electo como país sede, el COM decidió desarrollar un cuidadoso programa de comunicación destinado a definir las disposiciones originales del comité fundador, poniendo énfasis en los símbolos tradicionales de los Juegos y también para dar a conocer la riqueza cultural del país.

La extraordinaria Olimpiada Cultural de México 68, que por primera vez en tiempos modernos, complementó y enriqueció a los eventos deportivos, tal y como solía ocurrir en los Juegos de la Grecia antigua, es otra prueba clara de la profundidad de miras que animó al COM.

En la década de 1960, la identidad cultural nacional era un tema inevitable, que contaba ya con una larga tradición en el contexto artístico e intelectual del país, debido al pasado histórico de la nación, integrado por la rica herencia prehispánica y el choque cultural producido por la colonización y la imposición de la cultura europea, sumado al reconocimiento de las diversas etnias autóctonas del país, todo lo anterior impulsado por el movimiento revolucionario de 1910, lograron que el nacionalismo se erigiera como un tópico relevante.

La consideración artística e ideológica que el muralismo manifestó en relación con el arte y las luchas sociales populares, durante la década de 1960 se crearon museos y otras instituciones destinadas a impulsar y estudiar el folclor, a rescatar las culturas indígenas y urbanas, insignia de las raíces precolombinas y variada cultura mexicana que entonces provocaba gran orgullo y fascinación.

Por otra parte, la adopción del modelo económico de sustitución de importaciones (1941-1954) y la aplicación del programa de desarrollo estabilizador (1954-1970), que parecían haber logrado finalmente la demorada y anhelada inserción del país en la economía mundial, habían conllevado importantes cambios sociales y políticos que requería de un replanteamiento en la definición de la identidad nacional, que resultara congruente con la experiencia de la modernidad.

El crecimiento del poder adquisitivo general de la población redundó en la consolidación de una clase media con un nivel de vida alto, con trabajo, acceso a servicios de salud y educación, que desarrolló el gusto por las corrientes culturales internacionales más actuales.

En relación a la terminología usada para comunicar el mensaje por medio de una señalización definida, resulta fundamental el hacer énfasis en el trabajo de los diseñadores que consideraron apropiadamente que por tratarse de un mensaje orientado hacia un público tanto nacional como internacional, era de suma relevancia emplear una gramática visual accesible a todo el mundo, a través de un vocablo impactante y memorable desde una perspectiva emocional.

Sin caer en el cliché folclórico de una visión acerca de lo mexicano, ni tampoco una imagen universalista impersonal, la identidad mexicana tendría que mostrar arraigo y concilio con le resto de las naciones, como incorporar armónicamente elementos de la cultura de México, con los valores característicos de la modernidad.



fig.79. Diseño de boleto donde se muestra de manera descendente y de izquierda a derecha: lugar del evento, puerta de acceso, número de fila y número de asiento, fecha y hora.



fig.80. Estampilla postal.

Para expresar esta nueva identidad que exaltara las raíces mexicanas pero al mismo tiempo fuera un reflejo del cambio y la modernidad de los nuevos tiempos del país, los diseñadores se inspiraron en dos fuentes: por una parte el arte huichol y por otra el Op art, puntualizando sus coincidencias estéticas tanto temáticas como formales.

Los huicholes son un grupo indígena mexicano que a pesar del paso del tiempo, han logrado conservar sus tierras, creencias y tradiciones y que la reciente ciencia antropológica del siglo XIX descubrió, así esta etnia generó gran interés por sus extraordinarios bordados, tejidos y objetos que confeccionaban con fines rituales.

Desde ese momento se consideraron un pueblo de artistas y para el siglo XX las artesanías huicholas lograron colocarse en el gusto el mercado que a su vez generó un interés muy peculiar por conocer más acerca de su rica cultura.

En los últimos años de la década de 1960, <<el psicodélico>> arte huichol gozó de un verdadero auge debido a la creatividad, originalidad y determinación de muchas de las piezas, así los huicholes se convirtieron en un modelo posrevolucionario del nacionalismo cultural que sirvió para ejemplificar la esencia de la cultura mexicana.

Para el desarrollo del logotipo de México 68, el grupo de artesanos huicholes convocados por el Comité Organizador, creó una serie de tablas de madera cubiertas con coloridos estambres enrollados sobre si mismos con variaciones sobre el motivo de México 68 y la emblemática paloma de la paz que posteriormente los diseñadores usarían como inspiración para el logotipo de México 68. (fig.81) (fig.82) (fig.83)

La otra fuente de inspiración para el diseño de los Juegos de 1968 fue la corriente artística conocida como Op Art, la cual se determina por la creación de efectos visuales tales como movimiento aparente, vibración, parpadeo o difuminación, mediante la combinación y repetición, de formas, figuras y tamaños, por medio de el uso de figuras geométricas simples, que resultaron especialmente idóneas para su utilización en el diseño olímpico.

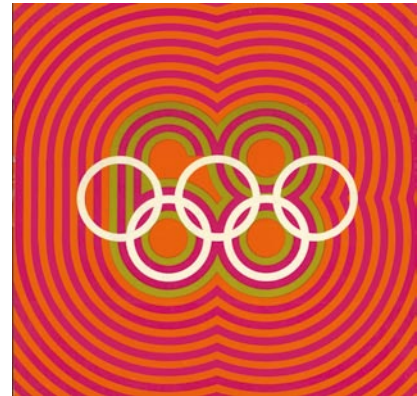


fig.81.



fig.82.

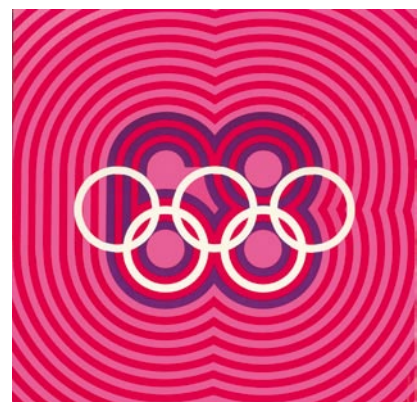


fig.83.

La precisión de las líneas y la simplicidad de las formas geométricas características del Op Art resultaron herramientas adecuadas para comunicar de manera clara y directa la racionalidad, eficiencia y actualidad alcanzadas por México en esa década.

Ya decidido el mensaje principal de los Juegos Olímpicos de México 68, el siguiente paso en terrenos del diseño sería basados en los conceptos de ancestral y moderno, se comenzó a realizar el diseño del logotipo que reforzara esta idea en la psique colectiva.

En cuanto al proceso creativo la incorporación del número 68 resultó decisivo junto con la geometría de los anillos que se integraron a esta cifra, después de esto el equipo integrado por Ramírez, Terrazas y Wyman decidieron integrar la palabra «México» con líneas que parecen difundirse desde el centro de la composición logrando un concepto de gran impacto y una realización sencilla, clara y concisa. (fig.84)

En el logotipo aparecen entrelazados los tradicionales anillos con el número 68 que se amplifica con la repetición paralela de las figuras que lo componen, dichas líneas combinadas mediante juegos de yuxtaposición y transparencias entre el número y los anillos, cambia visualmente el movimiento del centro a la palabra «México» como si un objeto cayera en el agua expandiendo la vibración por medio de ondas., todo esto con una sobria tipografía en negro con fondo blanco que hace destacar aun más los colores de los aros olímpicos. (fig.85) (fig.86)

El diseño del logotipo de México 68 se convirtió en la columna vertebral de la cual se proyectaron los diversos objetos producidos para los Juegos Olímpicos, logrando así una extraordinaria coordinación y coherencia visual para todo el programa comunicativo.

Uno de los principales difusores del mensaje olímpico fue el cartel diseñado por Lance Wyman, que surge del logotipo de la justa deportiva. (fig.87)

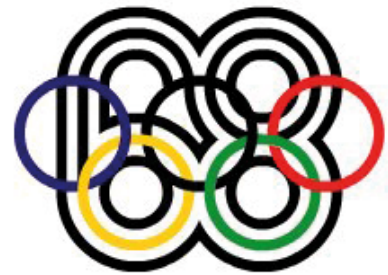


fig.84.



fig.85.



fig.86.

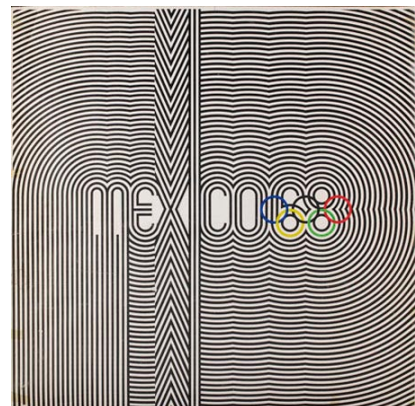


fig.87.

Siguiendo el desarrollo del logotipo, Wyman lo amplió en un tipo de letra desplegado que se pudiera aplicar a una variedad de gráficas desde boteros, vallas publicitarias, distintivos de uniformes hasta los globos gigantes con colores codificados que flotarían sobre los estadios⁴⁶.

El departamento de diseño encabezado por Wyman y Terrazas y con la ayuda de estudiantes de la Universidad Iberoamericana, diseñaron los pictogramas utilizados para la señalización de los eventos. (fig. 89) Para sortear los problemas lingüísticos que planteaban tener visitantes de diversas nacionalidades, se realizaron símbolos gráficos y pictogramas que indicaban los deportes y las instalaciones donde se llevarían a cabo los eventos, esto resuelto con gran maestría por parte Virchez que en lugar de representar al deportista en acción se representaría con el objeto o el medio con el que se realiza el deporte o tarea cultural.

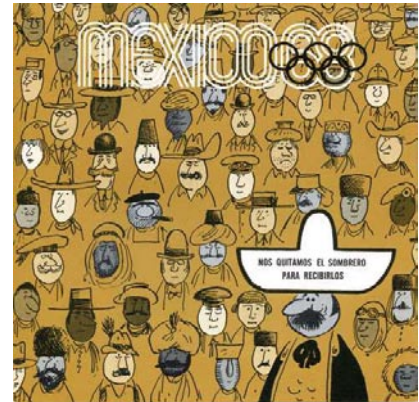


fig.88. Carteles elaborados por el caricaturista Abel Quezada



fig.89. Señalización para eventos deportivos, 1968.

46

op. cit. Meggs.p.381.

Una vez escogido la actividad a representar y siguiendo la pauta de mostrar la identidad cultural mexicana se ideó a enmarcar la señalética en cuadros de bordes redondeados inspirados en los grifos prehispánicos. Para el caso de los eventos culturales los símbolos estarían enmarcados con fondos polilobulados inspirados en la silueta del número 68 poniendo especial atención en la relación figura fondo y en las proporciones adecuadas para garantizar legibilidad, una comunicación precisa basada en formas geométricas concisas, armoniosas y colores contrastantes.

Por otra parte el departamento de publicaciones bajo la dirección de Beatrice Trueblood realizó una excelente labor con la publicación del <<Noticiero Olímpico>>, <<El Boletín de México 68>>, las <<Cartas Olímpicas>> y reseñas gráficas, programas para las ceremonias de apertura y clausura, los carteles y los folletos que acompañaron a los distintos eventos deportivos. Específicamente para el Programa Cultural se diseñaron y editaron programas especiales, programas de mano, catálogos de pintores, folletos culturales y guías de exposiciones en la Ciudad de México, libros, carteles de eventos culturales, folletos y periódicos murales con caricaturas de Quezada⁴⁷. (fig. 90) (fig.91) (fig.92)

Para el sistema de señalización ambiental exterior, Wyman y Murdoch participaron en el desarrollo de un sistema completo de estructuras modulares funcionales con partes intercambiables. Estos combinaban señalizaciones de instrucciones y de identificación de rutas y eventos además de contar con diversos servicios como: buzones, teléfonos, fuentes de agua, etc. El color se usó tanto con fines decorativos como pragmáticos. Los quioscos de información resaltaban con coloridos pictogramas.

El diseño gráfico para los Juegos Olímpicos en México se transformó en el emisario visual de los de este evento fuera del país, rompiendo barreras entre el diseño industrial, gráfico, arquitectónico y ambiental unificándolos de una manera eficiente.



fig.90. Programa cultural. En portada la silueta del pianista Samson François, 1968.



fig.91. Programa cultural. Medusa, 1968.



fig.92. Carta olímpica Centros de prensa, 1968.

47 op, cit. Comisarenco. En a! Diseño pp.27-35

3.1.2. Francia

En la producción francesa encontramos diversas influencias que van desde el expresionismo en lo pictórico, el trabajo gráfico en Latinoamérica, el cartel polaco e ideológicamente el <<Situacionismo>> tanto como punto referencial para las acciones de la huelga, como para la elaboración de la gráfica, destacando estos dos últimos como elementos preponderantes en la producción visual, por lo cual nos centraremos en su estudio más a fondo.

3.1.2.1. Situacionismo

Se le denomina situacionismo al pensamiento y la práctica tanto en las artes como en la política que se basan en la ideas de la Internacional Situacionista (1957-1972).

Sus orígenes se remontan hacia 1946 cuando Isidore Isou concibió el Movimiento Letrista; esta nueva agrupación buscaba un nuevo empleo de las formas artísticas uniendo en un mismo proyecto el arte y la revolución, a esta unión se le denominó <<letrismo>>.

Dicha revolución artística tiene sus bases en la poesía representada por medio de su mínima expresión que es la letra, a su vez sirvió como vínculo entre el dadá, el surrealismo, y los acontecimientos de mayo de 1968 en Francia.

Para poder llegar a la superación del arte se construyó un método denominando Detournement que planteaba la posibilidad artística y política de reutilizar elementos creados por el capitalismo y el sistema político hegemónico, distorsionando su significado y uso original para producir un efecto crítico mediante un discurso subversivo.

Esta reutilización de elementos se podía usar en distintos aspectos de la cultura y el arte como la pintura, la literatura, el cine y la música, entre otros muchos.

En el IV Festival de Cannes, Guy Debord entró en contacto con las ideas de Isidore Isou; así en 1952 Debord, Gil J.



fig.93. Cartel publicitario *détournée* colgado por primera vez en la Sorbona el 14 de mayo de 1968.

Wolman, Jean Louis Brau y Serge Berna, fundan la Internacional Letrista. Esta nueva agrupación consideraba a los letristas como una agrupación demasiado ligada al arte y poco progresista, al mismo tiempo que Isidore Isou nunca participó en esta nueva facción por considerarla disidente.

“La Internacional Letrista fue un laboratorio de experimentación, que anticipó la mayoría de las innovaciones culturales de la segunda mitad del siglo XX. Denunciando los fracasos del surrealismo y del letrismo de Isou, esta nueva organización intentó superar la estética para llevar a cabo una transformación de la vida.⁴⁸”

Así las reflexiones sobre el urbanismo y la arquitectura se centraban en los aspectos anteriores.

Los miembros de la Internacional Letrista se establecieron en el Viejo París o en los barrios marginales, allí surgió el denominando vagabundeo urbano o *dérive* (deriva) que plantea esta acción como una experiencia nueva en la sociedad urbana.

Guy Debord y sus colegas situacionistas, Constant y Rummey propusieron actuar de una manera más conscientes del ambiente, sobre todo en el ámbito urbano y la conducta cotidiana; así el arte no debería de estar desvinculado de la vida y todas las acciones deberían de estar supeditadas al arte como medio para la <<construcción de situaciones>>.

A pesar de nacer como corriente filosófica relacionada a la teoría sociológica marxista, el situacionismo se verá influenciado por el anarquismo en lo político y algunos de sus representantes coinciden en buena parte con planteamientos políticos libertarios, anteriormente desarrollados.

La Internacional Situacionista creó las bases para la transformación del ideario revolucionario moderno.

El situacionismo tuvo un papel muy importante durante los acontecimientos de mayo en Francia, asimismo tiene

48 Badenes Salazar Patricia. (2006). *La estética en las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística*. España: Ed. Universidad Jaume I. p.126

una fuerte influencia sobre agrupaciones como la Angry Brigade (1970-1972), y el movimiento Ibérico de liberación (1971-1973)

“En 1967, Guy Debord publicó *La Société du spectacle*. Si bien, en sus comienzos, esta obra pasó desapercibida, con los acontecimientos de Mayo de 1968 se convirtió en un libro de culto y en un claro ejemplo del paso de la crítica revolucionaria a la acción”⁴⁹.

La obra de Debord se basa en la idea de la <<sociedad espectacular>>, donde realiza un estudio marxista de los medios de comunicación y un análisis del poder de las imágenes, retomando teorías de Marx y Hegel para llevar a la práctica las ideas de la revolución.

El filósofo y antiguo miembro del la Internacional Situacionista Raoul Vaneigem escribió un tratado llamado <<La revolución de la vida cotidiana>> el cual consiste en un análisis de la vida cotidiana afectada directamente por el sistema capitalista y el mundo visto simplemente como una mercancía, proponiendo vías para un cambio radical en la vida cotidiana, personal y como sociedad en general, ya que la autonomía dependerá directamente de un cambio tajante de vida.

A principios de la década de los 60 se reorganiza la denominada Segunda Internacional Situacionista que no prosperó, este nuevo grupo estuvo conformado por Fazakerley, Nash, Strid, Thorsen, De Jong, Elde, y Hans Peter Zimmer

La Internacional Situacionista se autodisuelve en 1972 y 2 años después algunos de sus miembros fundarían la Antinacional Situacionista que tuvo un periodo de vida relativamente corto.

En la actualidad existen agrupaciones o propuestas que tratan de mantener o reestructurar el situacionismo como lo es el caso del Internacional Antiteocrática Insurreccional.

49 *op. cit.* Bardenes, .p.131.

3.1.2.2. Cartel polaco

El cartel polaco es importante para el desarrollo del diseño, ya que surge de la inquietud de artistas y diseñadores por integrar en este medio de comunicación una noción sentido y contenido más allá de lo puramente estético, que se convertiría en un reflejo directo de la historia de Polonia marcada por guerras e invasiones, creando a su vez un lenguaje propio, poético, expresivo y abstracto.

Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial en 1939 y la invasión de Hitler a Polonia por distintos flancos sin ninguna declaratoria de guerra y más tarde la irrupción de las tropas soviéticas por el este del país, provocaron un periodo de devastación durante seis años.

Polonia resurge posteriormente de este caos con un campo y una industria devastada, la población seriamente diezmada y con su capital Varsovia casi por completo destruida, es dentro de esta devastación de donde surge la escuela polaca de carteles.

Después de la guerra se instauró un régimen comunista el cual controlaba las instituciones e industrias. Los diseñadores de carteles se unieron a los escritores, productores de cine y artistas en general en la Unión Polaca de Artistas, la cual determinaba los honorarios y las normas. El ingreso a dicha asociación se logró después del término del programa educativo en las escuelas de artes tanto la de Cracovia como la de Varsovia. Los requisitos para ingresar eran muy estrictos y el número de jóvenes que se graduaban era estrictamente controlado para evitar una sobrepoblación profesional.

“El primer artista de carteles polaco que surgió después de la guerra fue Tadeusz Trepkowski (1914-1956)”⁵⁰. En la década posterior a la devastación, Trepkowski mostró mediante su trabajo la tragedia y la esperanza en el futuro que como nación Polonia guardaba.



fig.94. Tadeusz Trepkowski, *Nie!*, 1952.

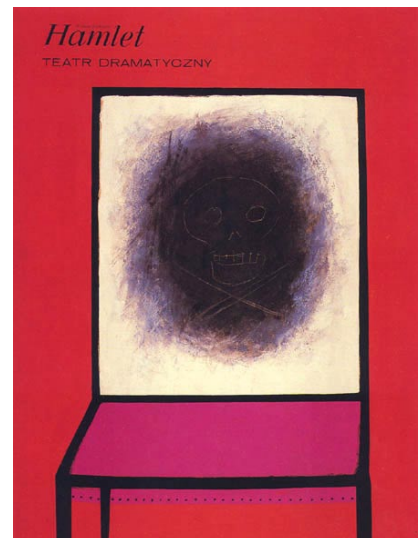


fig.95. Henryk Tomaszewski, *Hamlet*, 1952.

Por otra parte la técnica su técnica implicó la reducción de textos e imágenes hasta su más mínima expresión.

A la muerte de Trepkowski, Henryk Tomaszewski que era profesor de la Academia de Bellas Artes de Varsovia se convirtió en una figura emblemática de los cartelistas polacos y aportó un impulso muy importante a esta actividad.(fig.95) El cartel pronto se volvió una fuente de orgullo nacional para Polonia; su función en la vida cultural se volvió de vital importancia para la difusión de eventos artísticos, de entretenimiento y políticos ya que a diferencia de los medios occidentales los medios en un país comunista la frecuencia y diversidad de los medios electrónicos era menor.

“En 1964 comenzó la Bienal del Cartel Internacional de Varsovia y el Muzeum Plakatu, un museo dedicado exclusivamente al arte del cartel, se estableció en Wilanow cerca de Varsovia”⁵¹.

El cartel polaco comenzó a atraer el interés de la comunidad internacional durante la década de los 50. Tomaszewski se encargó de liberar al cartel polaco de la imagen de tragedia y devastación para convertirlo en un medio lleno de color y forma. También se llegó a la experimentación por medio del collage a partir de trozos de papel desgarrados, cortados y después impresos con la técnica de serigrafía.

En la década de los 60 se da una marcada evolución del cartel polaco hasta su culminación en la década de los 70, esta evolución se dirigió hacia el surrealismo y la metafísica, pues mediante estas corrientes artísticas se trato de mostrar una cara más oscura de la realidad nacional. Estas nuevas tendencias del cartel pudieron haber sido derivadas de la desesperación ante el régimen dictatorial comunista y el deseo de autonomía por parte de la nación polaca.

Franciszek Starowiejski fue uno de los primeros diseñadores en introducir en sus carteles la metafísica (fig.96); por otra parte Jan Lenica llevó al collage hacia una comunicación con tintes más surrealistas, fuertes y amenazantes en

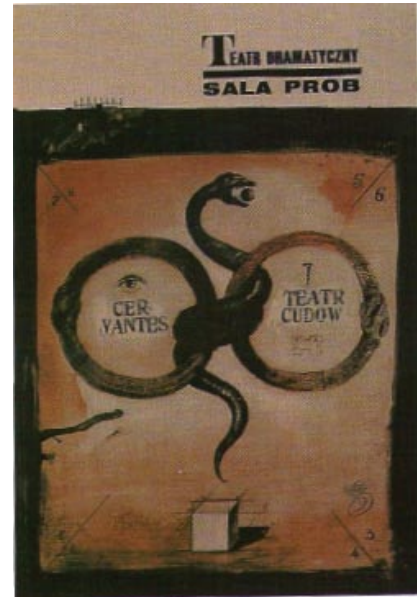


fig.96. Franciszek Starowiejski, cartel para obra de teatro en Varsovia, 1962.

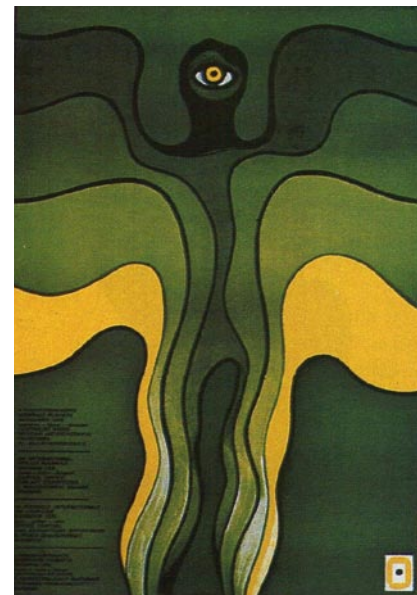


fig.97. Jan Lenica, Bienal de cartel de Varsovia, 1976.

51 *ibid.*, p.391.

películas experimentales y carteles. (fig.97) Posteriormente durante la mitad de la década de los 60, empezó a usar líneas de contorno que tendían a ser finas y estilizadas que se entrecruzaban a través del espacio y lo fragmentaban en zonas pintadas de diversos colores que integraban la imagen.

A Lenica y Starowiejski se les unieron otros artistas en su ruptura con el diseño polaco ya que sintieron que esta actividad se estaba estancando en un estilo nacional académico.

Waldemar Swierzy trabajó el diseño gráfico con el enfoque de un pintor tomando como referencia el arte popular y las bellas artes de inicios del siglo XX, incorporando diversas técnicas como la acuarela, el lápiz, el pastel y los acrílicos. (fig.98)

En el caso de Román Cieslewicz, artista polaco exiliado en París desde 1960 por su relación cercana con el teatro vanguardista polaco y lo ha convertido en un lenguaje metafísico que trasmite mensajes profundos que con palabras sería difícil de articular.

Las técnicas a las que recurre Cieslewicz son: el montaje, el alargamiento del *collage*, el montaje y la experimentación con imágenes de medio tono que brinda una sensación de textura, constituyendo una interacción entre dos la imagen y los puntos con los que fue realizada.

En la década de los 80 Polonia atravesaba una fuerte crisis que abarcó todos los ámbitos de la economía esto desencadenó en una serie de huelgas y la conformación del sindicato de trabajo ilegal <<Solidaridad>>, cuyo logotipo diseñado por Jerzy Janis-zewski se volvió un símbolo de lucha en el ámbito internacional. (fig.99)

Durante los disturbios sociales causados por la inconformidad del pueblo ante la situación económica, el gobierno desplegó una campaña de censura, por lo cual los carteles comenzaron a tocar temas que no solamente concernían a las luchas internas sino que involucraban la problemática internacional en diversos ámbitos.

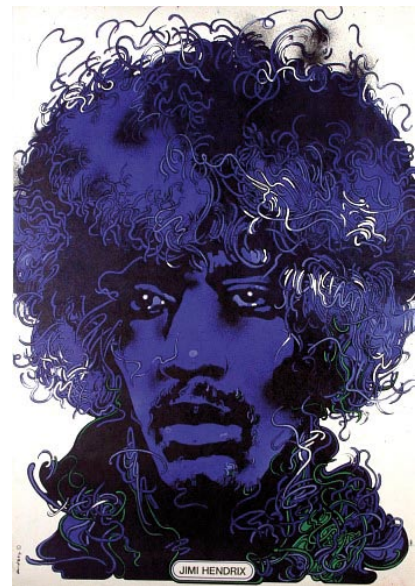


fig.98. Waldemar Swierzy, *Jimi Hendrix*, 1974.

En 1989 el sindicato de trabajo ilegal Solidaridad consiguió la victoria en las elecciones y así acabaría el régimen monopartidista del comunismo marcando una nueva etapa en la historia de Polonia.

En el lapso de medio siglo el cartel polaco se instauró como un poderoso vehículo para las ideas más allá de ser solo un escaparate para la venta de bienes y servicios.

Durante mucho tiempo el gobierno polaco se encargó de apoyar y censurar simultáneamente el trabajo de los cartelistas, a pesar de los cambios de gobierno esta forma de comunicación sigue vigente basada en una dinámica formación en el diseño.



fig.99. Jerzy Janiszewski, *Solidaridad*, 1952.

3.2. Análisis

3.2.1. México

Cuando comenzó el movimiento de 1968, los estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) y los de la Escuela de Pintura y Escultura <<La Esmeralda>> del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) formaron parte activa dentro de las brigadas para llevar el mensaje del movimiento estudiantil a las calles; como parte de estas brigadas las escuelas de arte realizaron una extensa producción gráfica.

Es así como los carteles y demás producción gráfica fueron pieza clave durante las manifestaciones y brigadas a lo largo de la huelga estudiantil.

Estos carteles se dirigían al pueblo en busca de apoyo moral y material; la respuesta favorable y la colaboración de algunos maestros permitió contar con fondos para realizar su producción.

La producción de los carteles comenzó en la Academia de San Carlos lugar de residencia de la ENAP, que siempre ha jugado un papel preponderante a lo largo de la historia como productor de propaganda política en apoyo de diversas luchas sociales, es por ello que al estallar la huelga los estudiantes de Artes Plásticas suspendieron sus actividades y se adhirieron a la lucha encabezada por el Consejo Nacional de Huelga.

La producción gráfica de ese momento tenía un carácter popular y al mismo tiempo didáctico, el tratamiento de la imagen es por lo general figurativo y expresionista en otros casos, además de volverse un caleidoscopio de imágenes e íconos que algunos hasta la fecha siguen vigentes.

Por otra parte se rescata la crítica social característica del grabado mexicano de las primeras décadas del siglo XX, principalmente de la producción del Taller de Gráfica Popular que es el antecedente más inmediato.

Debido a la añeja tradición que México tiene en la caricatura política, es importante resaltar su influencia en la producción gráfica durante la huelga, principalmente el trabajo del caricaturista Rius; cabe aclarar dentro de este punto que si bien la caricatura tiene un fin lúdico, en la producción estudiantil este fin no es tan contundente este caso sin embargo existió un sentido del humor mordaz e inteligente en algunos casos representado.

Como otra influencia para la producción gráfica, tenemos el diseño realizado para la los XIX Juegos Olímpicos, el cual repercutió directamente dentro la elaboración de carteles, ya que los estudiantes resignificaron los símbolos olímpicos convirtiéndolos en iconos de represión.

Dentro de la huelga estudiantil, el 25 de agosto se expusieron y votaron los trabajos para escoger el logotipo que representaría dicho movimiento estudiantil, el diseño ganador consistía en una forma circular roja con un fragmento en negro en cuyo centro se encontraba un círculo en blanco. "Se ha sugerido que el contorno del segmento negro representaría a las letras L y D, de Libertades Democráticas, muy estilizadas"⁵² desde este momento el logotipo se utilizará a manera de firma para la producción de carteles y demás gráfica. (fig.100)

En el momento que el gobierno comenzó a tomar una acción directa contra el movimiento estudiantil, el apoyo de la gente y la producción de carteles no decreció, para ese momento ya existía un acervo significativo en los talleres, con los cuales se montó una exposición en el edificio de la Academia de San Carlos, pero a mediados del mes de septiembre un grupo paramilitar entró a las instalaciones de la escuela y destruyó gran parte de la exposición y material que se encontraban ahí resguardados.

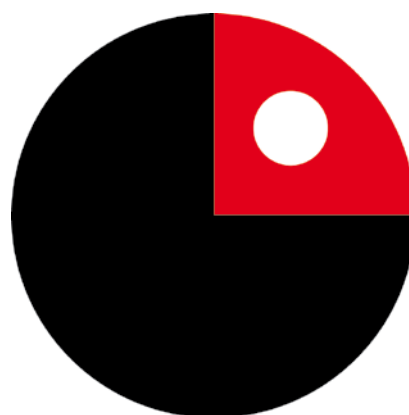


fig.100. Logotipo <<Libertades democráticas>>, 1968

3.2.1.1 Técnica

En la producción de carteles se utilizaron principalmente tres formas de impresión: el linóleo, el offset y la serigrafía.

El trabajo con el linóleo en nuestro país proviene de una tradición dentro de elaboración de imágenes políticas que se remonta al Taller de Gráfica Popular, al mismo tiempo que brinda diversas ventajas como: una reproducción inmediata, sencilla, con un tiraje amplio a bajo costo.

El offset se utilizó en menor medida, mientras que la serigrafía fue una técnica innovadora, ya que antes de la huelga únicamente se utilizaba en la publicidad, así que pudo haber sido decisión de los estudiantes de la ENAP utilizar la serigrafía como técnica, pero esto último no se puede aseverar.

3.2.1.2. Soporte

El soporte utilizado para la producción de carteles fue en su mayoría papel revolución aunque también se utilizó la hoja de periódico y el papel china en algunos casos. (fig.101)

3.2.1.3. Colores

Fueron utilizados los colores negro y rojo principalmente, lo que no se pudo apreciar en gran medida ya que las reproducciones generalmente se hacían en blanco y negro, aunque podemos encontrar en menor medida carteles elaborados en colores diversos como: azul, morado, verde y rosa, entre otros. El rojo se utilizaba básicamente para representar la sangre. (fig.102)

3.2.1.4. Temas

Los temas de los carteles podríamos agruparlos en: los que ilustraban el pliego petitorio, los que realizaban peticiones más generales, los que solicitaban el diálogo y los que hacían hincapié en la represión gubernamental, todo lo anterior representado mediante una iconografía propia del movimiento estudiantil.



fig.101.



fig.102. Desaparición del cuerpo de granaderos, 1968.

Como primer punto nos abocaremos al estudio de los carteles que ilustraban el pliego petitorio el cual se describe en el libro de la estela de Tlatelolco... de Raúl Álvarez Garín:

1. Libertad a los presos políticos
2. Destitución de los generales Luis Cueto Ramírez y Raúl Mendoilea, así como también el teniente coronel Armando Frías.
3. Extinción del Cuerpo de Granaderos, instrumento directo de la represión y no creación de cuerpos semejantes.
4. Derogación del artículo 145 y 145 bis del CPF. (delito de Disolución Social), instrumentos jurídicos de la agresión.
5. Indemnización a las familias de los muertos y a los heridos que fueron víctimas de la agresión desde el viernes 26 de julio en adelante.
6. Deslindamiento de responsabilidades de los actos de represión y vandalismo por parte de las autoridades a través de policía, granaderos y Ejército⁵³.

Para el primer punto se realizaron carteles con la cara de Demetrio Vallejo líder del movimiento de los ferrocarrileros que fue encarcelado en 1959 después de que el gobierno reprimió la huelga, el cual se vuelve un símbolo de la gente encarcelada por distintos movimientos políticos y sociales incluyendo el estudiantil. (fig.104)

Es aquí donde la cárcel y principalmente los barrotes se vuelven un símbolo de la represión gubernamental, la falta de libertad en el país y simultáneamente se convierte en el obstáculo a destruir ya que las manos de los hombres encarcelados los sujetan con fuerza y coraje, al mismo tiempo que las figuras en claro-oscuro detrás de las rejas se nos presentan en espacios aprensivos. (fig.105)

Dentro del contexto de este primer punto, la representación de las huellas digitales se idearon como una metáfora sobre el miedo a ser fichado y encarcelado por la policía, así se observa que los estudiantes comienzan a establecer una propia, clara y particular iconografía. (fig.106)

Para los puntos acerca de la <<destitución de jefes policiacos>> y el <<deslindamiento de las responsabilidades



EXIGIMOS LA SOLUCION DE LOS 6 PUNTOS PETITORIOS.

fig. 103. Exigimos la solución de los 6 puntos petitorios.



fig.104. ¡Libertad a los presos políticos!, 1968.

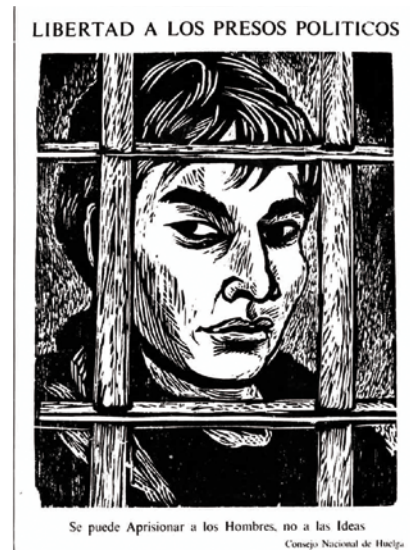


fig.105. Libertad a presos políticos, 1968.



fig.106. Presos políticos ¡libertad!, 1968.



fig.107. ¡Gorilaj, 1968.



fig.108. Indemnización a los familiares de los muertos, 1968.

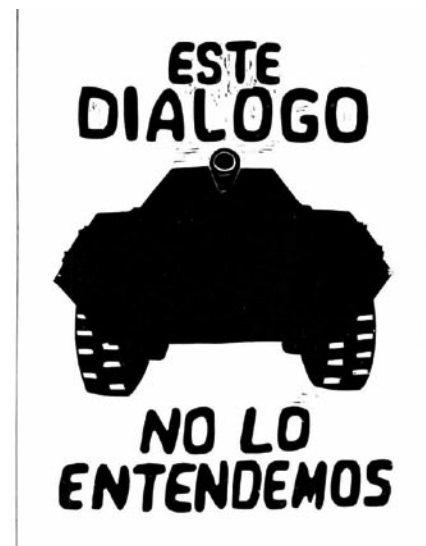


fig.109. Este diálogo no lo entendemos, 1968.



fig.110. Asesinos, 1968.



fig.111.CNH. Libertad de expresión, 1968.

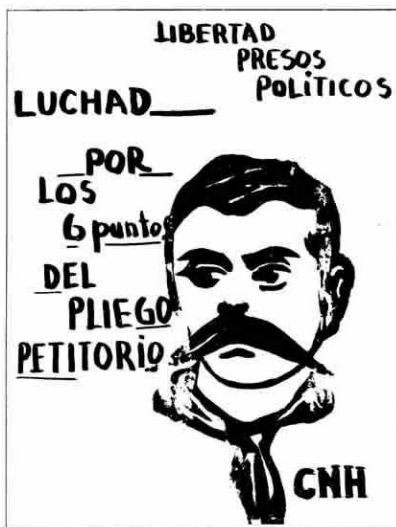


fig.112. Luchad por los 6 puntos del pliego petitorio, 1968.

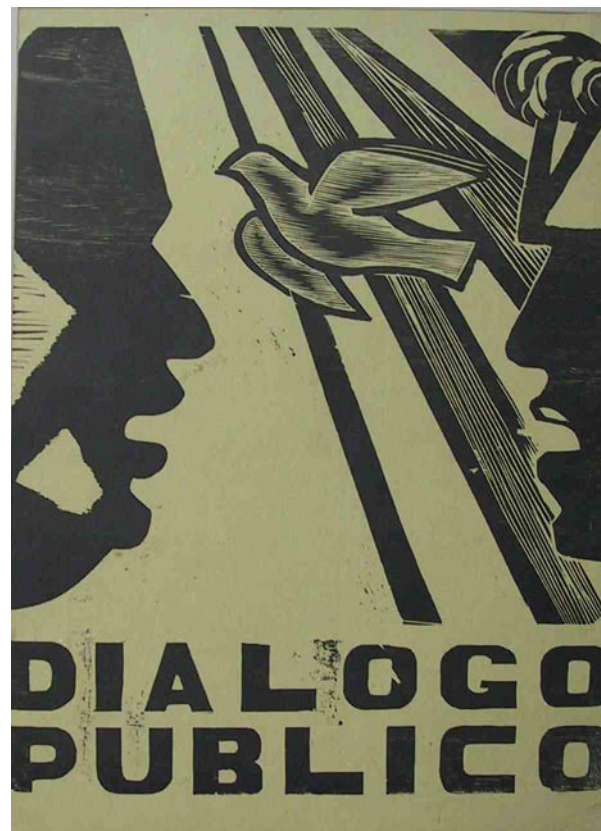


fig.113. El diálogo debe ser público, 1968.

de las autoridades>> la imagen de los carteles se centraron en el perfil del gorila con casco de granadero como la representación de lo salvaje, la fuerza bruta, lo animal y el poco raciocinio, al mismo tiempo que el perfil del presidente Díaz Ordaz era sobrepuesto haciendo un paralelismo entre sus facciones y las del gorila. (fig.114)

La iconografía utilizada por el movimiento mexicano comienza con la enarbolación de efigies de personajes contemporáneos con los que los jóvenes tenían afinidad por diversas causas: El Che Guevara y la Revolución Cubana, el líder vietnamita Ho Chi Minh, la China de Mao, y el repudio hacia la guerra de Vietnam, esto posteriormente se tomó como un punto para acusar a los jóvenes de <<extranjerizarse>> así que estos últimos comenzaron a elaborar carteles con las imágenes de héroes nacionales como Zapata, Carranza Juárez y Villa. (fig.112)

Un apartado relevante corresponde a los carteles que piden el diálogo ya que esto nos habla del carácter democrático de la lucha estudiantil, dentro de este segmento los carteles que nos muestran imágenes de estudiantes y soldados intentando entablar un diálogo, mientras que palomas asesinadas y tanques representan la posición del gobierno a no negociar.(fig.113)

Uno de los temas centrales de los carteles es la represión, que observamos plasmada como tal y las efigies que denuncian ésta acción.

Las imágenes que hacen alusión a la represión toman como base para ello la parodia del diseño y señales elaborados por el Comité Organizador para los Juegos Olímpicos. Después de los acontecimientos del 2 de octubre la imagen tan meticulosamente conservada de los Juegos Olímpicos fue vista como una máscara maquinada por el gobierno mexicano para ocultar la revuelta que existía en las calles. (fig.115)

Dentro de este grupo de imágenes tomadas del diseño Olímpico y resignificadas, encontramos una que se vuelve clave en la producción de carteles, la paloma atravesada

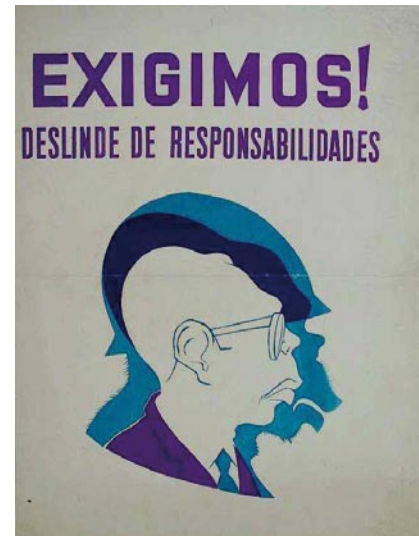


fig.114. Exigimos! Deslinde de responsabilidades.



fig.115. México 68, 1968.

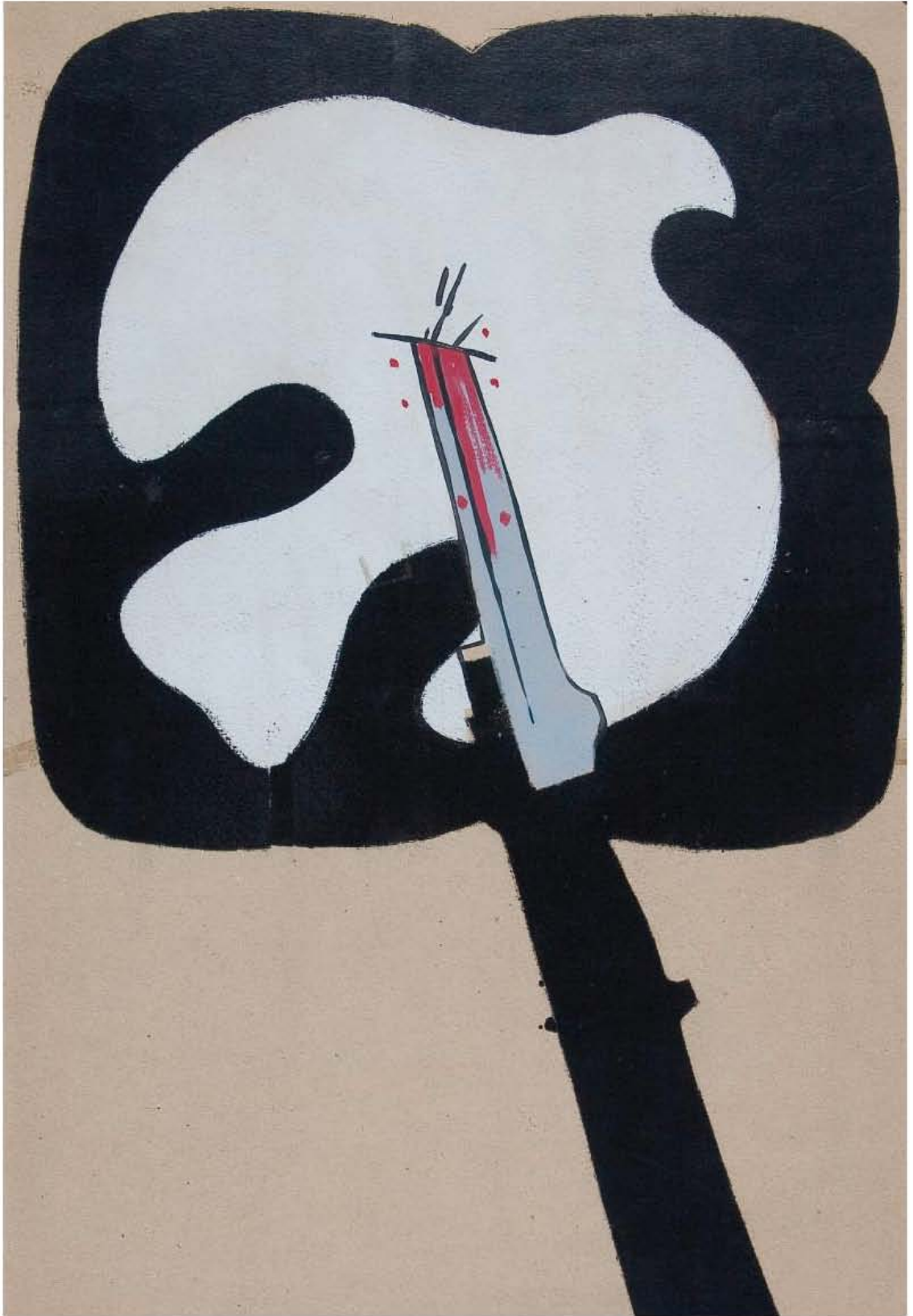


fig.116.

por una bayoneta, originada gracias al logotipo oficial de las Olimpiadas que hacía alusión en este caso a la paz, pero ahora siendo <<asesinada>> por el propio gobierno se revierte el significado a uno que tenía que ver más con violencia y poco entendimiento al cual se enfrentaban los huelguistas. (fig.116)

La imagen de la paloma atravesada por una bayoneta tiene una trayectoria en la historia que se remonta hasta la Segunda Guerra Mundial en donde John Heartfield la usó en un fotomontaje a inicios de la década de los 30 (fig.117), dentro de esta misma década la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios LEAR también utilizó la citada imagen, posteriormente fue usada en la década de los 60 con el texto <<No más>> en alemán.

Otra representación imprescindible dentro del movimiento es la de un hombre tirado en el suelo mientras es amenazado por una bayoneta, este grabado fue hecho por Francisco Moreno Capdevila en 1958 que pertenece a su serie titulada <<Represión>>, que posteriormente el mismo propuso reutilizar en apoyo al movimiento estudiantil.

Dentro de las obras más conocidas y reproducidas en el 68 tenemos <<Libertad de Expresión>> de Adolfo Mexiac la cual se hizo originalmente como una denuncia a la represión que sufría una comunidad chiapaneca y posteriormente fue usada por el movimiento estudiantil el cual adhirió texto a la imagen en la parte inferior, a su vez este grabado fue usado durante la revuelta francesa por las calles de París. (fig.118)

Posteriormente a la par del movimiento estudiantil los carteles comenzaron a evolucionar representando con menor incidencia diversos temas que preocupaban a los estudiantes, tratando temas más generales, como la búsqueda de la unión de distintos sectores como el obrero el campesino y el estudiantil, la continuación de la lucha, invitar a eventos culturales y marchas, hacer hincapié en la búsqueda de la paz, la unión del pueblo, criticar a los medios de comunicación por estar coludidos con el gobierno y la enarbolación de la victoria y el triunfo. (fig.119)

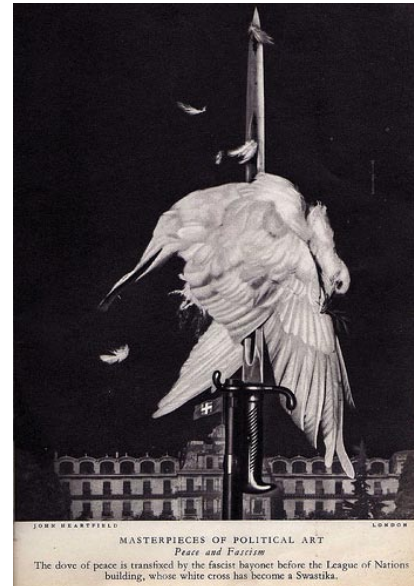


fig.117. John Heartfield, *El espíritu de Ginebra*, 1932.

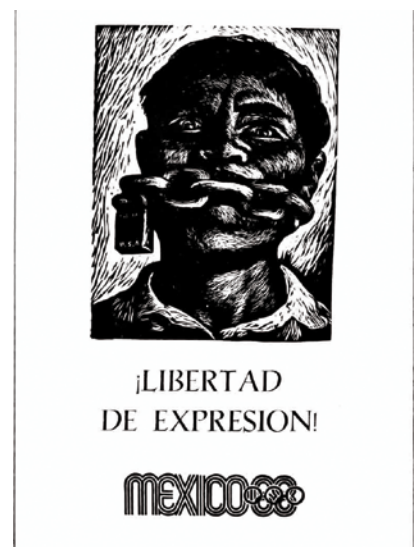


fig.118. ¡Libertad de expresión!. México 68, 1968

Al final el movimiento estudiantil no encontró otra vía para continuar con la lucha después de la represión gubernamental; de igual manera los estudiantes y demás personas involucradas en la realización de carteles y otros materiales gráficos no encontraron una forma viable de organización y producción, y se cayó en un estancamiento en el lenguaje visual político, pero con su trabajo dejan un legado gráfico e histórico para el México contemporáneo.



fig.119. Venceremos, 1968.



fig.120. No claudicaremos 2 de octubre, 1968.

3.2.2. Francia

Durante el Mayo parisino la estética estuvo al servicio del contenido, este tipo de carteles se consideran antipropaganda ya que se oponía a los medios de comunicación que controlaba el Estado.

Durante los acontecimientos de mayo de 1968 los medios de comunicación masiva estaban en manos del gobierno, aunado al paro laboral de la Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF) el estudiantado recurrió a los carteles como medio de expresión y comunicación.

Desde el cierre de la Sorbona, los estudiantes de la Escuela de Artes Decorativas y la Escuela de Bellas Artes decidieron irse a huelga. A partir de la noche del 13 mayo en el anfiteatro de la Sorbona se reunieron diversos artistas, críticos y estudiantes para debatir sobre amplios temas relacionados con el mundo del arte, pero en medio de esta acalorada discusión algunos estudiantes de la Escuela de Bellas Artes propusieron tomar el taller Brianchon a partir de ese momento un sinfín de personas se movilizaron de la Sorbona a este lugar para hacer uso de las instalaciones que se renombrarían como <<Taller Popular>> y donde se comenzaría a realizar un primer tiraje de carteles con la técnica de la litografía, este recién inaugurado taller pasó de realizar una ínfima producción a evolucionar a tirajes que contabilizaban miles de carteles por día.

Este primer Taller Popular motivó la aparición de otros talleres en lugares tan dispares como la Escuela de Artes Decorativas, el Instituto de Arte y Arqueología, la Facultad de Medicina, la de Ciencias, la de Artes Aplicadas... Además, éste fenómeno se extendió por numerosas ciudades francesas: Marsella, Estrasburgo, Amiens, Grenoble, Montpellier y Dijon⁵⁴.

Una característica fundamental es que los carteles siempre fueron anónimos debido a que formaban parte de un trabajo colectivo y no se firmaban ya que la rúbrica representaba

el individualismo del arte burgués, pero para su fácil identificación presentaban un sello del lugar de elaboración que posteriormente se cambió a el nombre con el que los estudiantes bautizaron a estos nuevos talleres.

Los carteles parisinos se realizaban basados en dos puntos importantes: el primero de ellos era responder a las demandas del movimiento estudiantil, obrero u otro sector social adherido a la lucha, el segundo rubro consistía en atender los asuntos que surgían de manera espontánea durante el desarrollo del movimiento.

Los talleres que se erigieron como los centros más importantes en la producción de carteles fueron los que se encontraban en la Escuela de Bellas Artes y en la Escuela de Artes Decorativas en los cuales hubo diferencias en la elaboración y selección de temas a realizar.

Mientras que en la Escuela de Bellas Artes se realizaba una asamblea donde se decidían entre las mejores propuestas, la Escuela de Artes Decorativas brindaba mayor margen de acción y libertad al momento de decidir sobre el tema y la elaboración de los carteles.

El texto era otro elemento diferenciador entre los talleres ya que en la Escuela de Bellas Artes este elemento tenía un papel preponderante, el cual se elegía entre varios que estaban escritos en una pizarra para posteriormente comenzar a realizar el cartel basado en él; a diferencia de la Escuela de Artes Decorativas que abogaba por un mayor individualismo en la concepción y la realización por ello su producción presentaba mayor fuerza expresiva, posiblemente gracias a que muchos de los estudiantes de esta escuela habían terminado sus estudios en Polonia mostraban una clara influencia de este lugar que era considerado la <<capital del cartel>>, así los jóvenes contaban con un mayor dominio en la expresión y con resultados más refinados.

3.2.2.1. Técnica

Las técnicas de impresión que se utilizaron para la realización de los carteles fueron primero la litografía posteriormente la serigrafía; el cambio de técnica se debió a la poca producción que se lograba con la litografía cosa que cambió al dar paso a la serigrafía como principal método de impresión, esta forma de impresión había caído un tanto en el olvido en Europa, pero era ocupada aun por ciertos grupos sobre todo de índole político debido a que tenía múltiples ventajas, las más importante de ellas eran que tanto la realización como la ejecución se podía desarrollar en un mismo espacio y no necesitaba de un conocimiento extenso de la técnica., además de que era más barato que la litografía y se podía producir alrededor de medio centenar de carteles por hora.

“El eco internacional del Mayo francés hizo que la serigrafía adquiriera un nuevo vigor y que fuera utilizada por todos los movimientos contestatarios tanto en Europa como en Estados Unidos”⁵⁵.

Por otra parte el offset fue otra de las técnicas a la cual los estudiantes franceses recurrieron, éste reducía el tamaño de los carteles y por ende facilitaba su distribución, pero era mucho más costosa y por lo tanto se utilizó en muy pocos momentos, también se recurrió al *ozalid* que era la técnica que usaban los arquitectos para imprimir planos, la cual fue usada por los estudiantes para realizar carteles de gran formato.

Algunos carteles serigrafiados estuvieron basados en fotografías pasadas por un tratamiento previo, esta técnica fue poco usada por el poco acceso al equipo que permitía el tratamiento de las fotografías, pero sin lugar a dudar la calidad era mayor ya que la imagen serigrafiada tomada de una foto era más realista que un dibujo, esto provocó gran interés hacia esta técnica por parte de los estudiantes.

Como ejemplo tenemos el cartel *Nous sommes tous indésirables*, creado basándose en una foto publicada en el *Paris-Match*. (fig.121) (fig.122)



fig.121. *Nous sommes tous indésirables*, 1968.



fig.122.



fig. 123. Mai 68. Debut d'une lutte prolongee, 1968.

3.2.2.2. Soporte

En un inicio los estudiantes comenzaron a realizar los carteles en papeles que se encontraban disponibles en las escuelas, al terminarse esta fuente de material comenzaron a recurrir al sobrante de las bobinas que les eran donadas por algunas imprentas que trabajaban para periódicos, por ende el material más recurrente como soporte de los carteles fue el periódico, pero se utilizaron otros tipos de papeles "de ordenador, de carnicería, Kraft...incluso llegaron a reutilizar el dorso de algunos carteles"⁵⁶.

3.2.2.3. Colores

Debido al problema del poco tiempo con el que se disponía para la realización de los carteles muchos de estos carecen de un color de fondo, por lo tanto la mayor preocupación de los estudiantes era pintar el texto y la imagen dejando el fondo del color del papel. En solo muy pocos carteles el fondo fue coloreado con colores como el verde, el rojo y el amarillo.

Con respecto al color de los textos y las imágenes los colores más usados fueron el negro y el rojo, que normalmente se usaban uno a la vez por cartel. Por el alto contraste entre el papel y el color negro este color fue el más usado y también como respuesta a la propaganda gráfica del estado que usaba múltiples colores. Por otra parte el color rojo se utilizó más en su vertiente simbólica ya que era el color de la revolución, mientras que el verde y el azul también se ocuparon en sus múltiples tonalidades, que gracias a la técnica serigráfica lograron gran luminosidad y relieve en la impresión. (fig.125)

3.2.2.4. Temas

Los temas tocados en los carteles forman un caleidoscopio de ideas que van de lo local a lo internacional, y son la muestra de las múltiples ideologías del momento, como el situacionismo, el marxismo, el maoísmo, etc., y preocupaciones de una sociedad que buscaba el cambio.



fig.124. L'etat c'est moi, 1968.



fig.125. Je participe, tu participes, il participe, nous participons, vous participez ils profitent, 1968.

Una de las corrientes ideológicas de mayor influencia fue el situacionismo ya que con su planteamiento de modificación de la teoría y de la práctica revolucionaria, que retomaron los estudiantes que fueron los principales defensores de dicha ideología que sumaron a la producción de carteles, por lo tanto se convirtió en el medio de transmisión del situacionismo: “la denuncia de la manipulación de los medios de comunicación, la crítica de la explotación laboral y del sistema educativo, la defensa de la autogestión y de la democracia directa, la exaltación del juego, de la creatividad, de los deseos...”⁵⁷.

Por otra parte el situacionismo tiene una clara influencia que se constata en la falta de firma de muchos de los carteles ya que esta ideología estaba en contra de la mercantilización del arte y de la figura del artista.

Por otra parte se criticaba el carácter elitista de la selección de las universidades, el perfil conservador y jerárquico del medio educativo, la masificación de las aulas, así los carteles hacían hincapié en el perfil anticuado, intolerante y autoritario del gobierno encabezado por el general Charles De Gaulle, mientras que otros carteles eran el resultado de consignas que intentaban seguir el proceso revolucionario otros más radicales intentaban cambiar el sistema social imperante.

Aunque los acontecimientos de Mayo surgieron en el medio estudiantil pronto permearon en otros sectores de la sociedad como lo serían los obreros, los movimientos de trabajadores y la relación con los estudiantes fue uno de los temas más recurrentes dentro de la gráfica.

En este caso hay una gran cantidad de carteles hechos a partir de la relación obrero-estudiante ya que estos últimos se dieron cuenta que no podrían realizar los objetivos que se planteaban sin la participación de los trabajadores, esto se volvió un tanto difícil para los jóvenes ya que los trabajadores siempre vieron con malos ojos al movimiento estudiantil que era tildado de ser una pandilla de párvulos burgueses jugando a la revolución.

Gracias al acercamiento por parte de los estudiantes en fábricas y otros lugares de trabajo, los obreros comenzaron a confiar en el movimiento juvenil incluso algunos carteles fueron hechos por obreros, pero nunca existió una unión definitiva para considerarlos un grupo solidario, de ahí la importancia de los carteles que abogaban por este movimiento unificador.

En el cartel *Ensemble étudiants travailleurs* hace alusión mediante el uso de la tipografía a la unión obrero-estudiante mediante una elipse que representa a los trabajadores y envuelve la palabra *étudiants*. (fig.126)

La representación de personajes de distintos sectores de la sociedad como el obrero, estudiantil y campesino se ve plasmados por medio de símbolos como los serían el martillo, el libro y rastrillo para arar, aunque el sector agrícola fue poco evidente en comparación con el sector industrial, también su participación estuvo plasmada en los carteles. (fig.127)

Un punto importante es la iconografía que se usó para simbolizar y sintetizar muchas de las ideas a comunicar en los carteles, en este caso la representación de la fábrica se volvió un símbolo de la lucha obrera, que anteriormente ya se había utilizado en otras épocas, pero sin lugar dudas el movimiento estudiantil le otorgó un espacio primordial en los carteles de mayo, ahí radica su importancia pues se convertiría en un símbolo de sublevación.

Otro ícono de vital importancia utilizado muy a menudo por los estudiantes fue el puño el cual dependiendo del resto del cartel y el texto complementario podía tener múltiples lecturas: fuerza, lucha, resistencia. (fig.128)

Para entender un poco más de este ícono nos remontaremos a las primeras décadas del siglo XX durante el periodo de La Revolución Rusa donde el escritor Vladimir Maïakovski junto con un grupo de artista fue el precursor del cartel de propaganda; dentro de este marco histórico se elaboró la imagen del puño que posteriormente fue adoptado por el movimiento revolucionario chino hasta llegar al movimiento estudiantil que fue el que proyectó la imagen

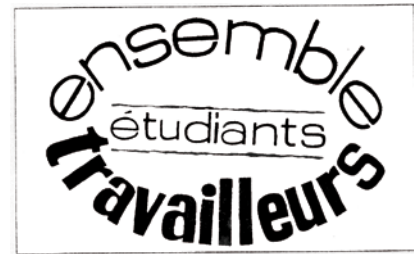


fig.126. Ensemble étudiants travailleurs, 1968.



fig.127. Pouvoir populaire, 1968.



fig.128. La pegre greve illimitee chacun de vous est concerné a basl'état policier, 1968.

internacionalmente. También se pueden encontrar iconos unidos fusionados para abrir nuevas posibles lecturas como sería el caso del puño-fabrica-chimenea el cual representa más contundentemente la lucha obrera un ejemplo de ellos es el cartel *La lutte continue* que trasmite vigorosamente el mensaje con un mínimo de elementos acentuados por el texto. (fig.129)

Otro punto clave es que muchos de los carteles propugnaban por la unión de trabajadores de distinta índole, desempleados y también hacia los inmigrantes, esto último demuestra que en mayo del 68 se intentaba organizar a toda la sociedad en todo su contexto, también apoyar la huelga que se extendió por las diversas universidades, y en múltiples ámbitos laborales: el correo, el transporte, algunos medios de comunicación, hasta los hospitales.

Otra inquietud plasmada en los carteles por los estudiantes será la falta de oportunidades a las que se enfrentaban al salir de las universidades, asimismo el acceso de los hijos de los obreros a las instituciones superiores ya que antes de que ocurrieran los acontecimientos de mayo, el gobierno de Francia pretendía hacer una reforma educativa para establecer criterios de selección que perjudicaban directamente a hijos de obreros y gente de escasos recursos, en respuesta a esto el movimiento estudiantil reaccionó exigiendo la creación de una Universidad donde el acceso fuera democrático.

Punto aparte merecen los carteles dedicados a la crítica al gobierno representado por el General Charles de Gaulle, que sin duda fue el blanco de las caricaturas que se hacían de su aspecto resaltando su gran nariz, sus enormes orejas y símbolos representativos como el quepis o la cruz de Lorena. (fig.130)

En la gran mayoría de los carteles se le representa como un viejo ruinoso, dominante con un inmenso deseo de poder equiparándose con un poder monárquico e identificando su figura con el Estado. La respuesta de los estudiantes frente a esta imagen de poder absoluto fue que cada ciudadano es el Estado ya que no se centra un coto de poder en una



fig. 129. La lutte continue, 1968.



fig.130. Sois jeune et tais toi, 1968.

sola persona sino que cada individuo forma parte de un todo, ya que un punto importante de los acontecimientos de mayo fue la democratización del poder y la sociedad, donde los jóvenes fueran partícipes directos de estos cambios. Algunos carteles ponían de manifiesto la relación entre los regímenes totalitarios europeos y el gaullismo, los jóvenes veían en el gobierno la representación de un poder dictatorial, caduco que había que renovar.

Para el caso de las elecciones que se llevarían a cabo organizadas intempestivamente por el gobierno, las cuales levantaron el recelo de los estudiantes ya que veían en esta acción solo un paliativo y no un cambio de estructura donde únicamente se beneficiarían los que ostentan el poder, de ahí que en mayo aparecían múltiples carteles que advertían sobre la farsa que significaban las elecciones.

De Gaulle no fue únicamente el símbolo de la represión estudiantil ya que los policías antidisturbios (CRS) también fueron un elemento icónico dentro de los carteles elaborados en mayo, donde se identificaba su actitud violenta en contra los manifestantes. (fig.131) (fig.132)

Por otra parte la credibilidad de los medios de comunicación estaba siendo puesta en tela de juicio y los carteles reflejaban esta inquietud. Debido a las ya mencionadas ideas situacionistas que plantean que las acciones humanas son controladas desde lo económico hasta lo ideológico, por lo tanto la sociedad convierte a sus integrantes en marionetas, debido a que controla todos los aspectos de su vida; mientras que el capitalismo ha llegado a un punto donde necesita controlar todos los aspectos de la vida ya no solo los aspectos antes mencionados sino la vida interior del ser humano: sus relaciones interpersonales, sus ratos de esparcimiento, todo como resultado del control de los medios de comunicación, por ende la crítica a los medios masivos de comunicación en los carteles es sumamente severa por parte de los estudiantes, denunciando el control gubernamental manipulando la información y mostrando una visión distorsionada de la realidad en el caso particular de la publicidad.



fig.131. Manifestation gare de l'est mardi 11 a 19 h, 1968.

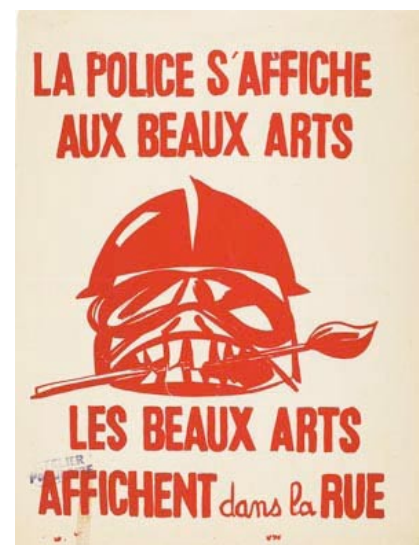


fig.132. La police s'affiche aux beaux arts Les beaux arts affichent dans la rue, 1968

**LES PEUPLES
VAINCRONT**



fig.133. Les peuples vaincront. Les imperalismes et la repression, 1968.

LA BEAUTÉ



EST DANS LA RUE

fig.134. La beauté. Est dans larue, 1968.



fig.135. Reforme, 1968.



fig.136. Nous sommes le pouvoir, 1968.



fig.137. Pouvoir populaire, 1968.

**TRICONTINENTALE
SORBONNE**

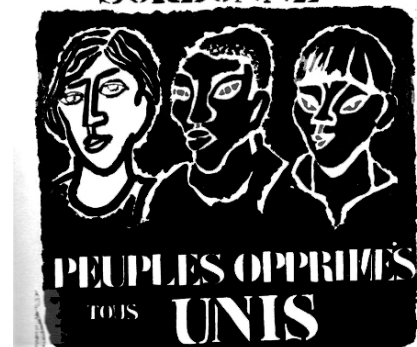


fig.138. Tricontinentale Sorbonne, Peuples oprimes tous unis, 1968.

En mayo de 1968 los carteles mostraron ser un excelente vehículo de expresión para las más diversas problemáticas sociales como lo serían la opresión imperialista de algunos países hacia otros del tercer mundo, las fronteras la migración, y la unidad de los pueblos del mundo, ya que “uno de los ideales de los jóvenes revolucionarios era crear un mundo nuevo en el que no existiesen fronteras, ni entre países ni entre continentes. Estas barreras imaginarias, inventadas por los seres humanos, han originado la mayoría de los conflictos bélicos y, además, para mantenerlas y defenderlas siempre ha sido necesaria la presencia policial”⁵⁸. (fig. 138)

La mayoría de los carteles fueron producto de un trabajo colectivo hecho en los Talleres populares en su mayoría por estudiantes, pero también existieron carteles elaborados por artistas profesionales que plasmaron su particular punto de vista con respecto a los acontecimientos que en ese momento se estaban sucediendo. Muchos de los artistas que en ese momento se encontraban en París participaron las movilizaciones, elaboración de carteles y toma de algunas instalaciones educativas como lo fue el caso de la Escuela de Bellas Artes.

La elaboración de carteles para los acontecimientos de mayo avivaron el interés de muchos artistas por el movimiento, razón que los llevó a realizar carteles desde una visión muy particular de los acontecimientos. El resultado no fue bien recibido por los estudiantes, que los consideraron alejados del entendimiento de la población general, al estar inspirados libros y proceder de una forma individual de entender y sentir la realidad, más que referir a la colectividad.

Varios artistas se sumaron a la iniciativa del artista Bernard Dufour que consistía en elaborar y pegar los carteles por su cuenta.”Así, fueron tiradas frecuentemente en color, las obras de Alechinsky, Appel, Cremonini, Helión, Ipoustéguy, Jorn, Matta, Wolinski [...]”⁵⁹. Para el término del mes de mayo la producción de carteles de los artistas antes mencionados llegaba a unos treinta los cuales se vendieron para financiar el movimiento revolucionario. (fig.139)

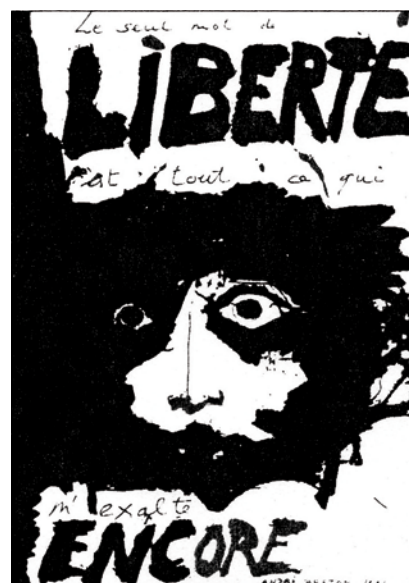


fig.139. Bernard Dufour, *Le seul mot de liberté est tout ce m'exalte encore*, 1968.

58 *ibid.*, p.323.
59 *ibid.*, p.327

Posteriormente múltiples artículos y libros fueron editados para dar a conocer la producción de carteles. Un hecho trascendental son las diversas exposiciones dedicadas a este tema principalmente en: Cannes, París, Bruselas, Estocolmo, Nueva York, etc.

Paulatinamente el movimiento fue disminuyendo durante el transcurso del mes de junio y en su descenso se fueron dismantelando los Talleres populares y poniendo fin a un sueño de revolución que cambió la sociedad francesa para siempre. (fig.140)

Aunque los carteles de 1968 estéticamente no resaltan principalmente por su originalidad o grandes aportaciones iconográficas es importante subrayar que los acontecimientos suscitados en Francia dieron a estos símbolos revolucionarios un carácter universal aportando a la historia la realización y distribución colectiva como un medio de producción y organización mostrando que la sociedad civil organizada puede superar a los medios de comunicación establecidos y dando un vehículo de comunicación a ideas que en otro caso jamás hubieran encontrado espacio de expresión.



fig.140 Retour a la normale, 1968.

3.3. Comparación

Para el análisis del contenido temático de los carteles tomaremos como referencia los capítulos anteriores donde se hizo una descripción más extensa sobre los temas utilizados por los carteles mexicanos y franceses.

En el país galo la temática de la producción gráfica es mucho más extensa en comparación con México ya que en Francia la huelga se generalizó, lo cual dió como resultado un amplio panorama de consignas para ser representadas, las cuales van de las causas estudiantiles y obreras hasta las consignas de carácter internacional, el cuestionamiento del aparato ideológico, la estructura social y la política imperante.

Para el caso de México las demandas fueron de carácter político-social, haciendo énfasis en la violencia de la cual fueron objeto los manifestantes por parte del gobierno.

La situación socio-política de ambos países era diferente, lo cual provocó variantes en la temática de los carteles, pero los puntos a destacar aquí son las convergencias temáticas.

La situación que se vivía en ciertos aspectos, planteó en algunos casos coincidencias, lo que se vió reflejado en similitudes temáticas como: represión, control gubernamental de los medios electrónicos, unión entre los huelguistas, lucha social, subrayando la imagen del poder gubernamental desmedido.

3.3.1. Elementos formales básicos

Para el estudio comparativo formal entre las dos gráficas me basaré en la clasificación hecha por Dondis A. Dondis en su libro *Sintaxis de la imagen* y como complemento usaré el texto de Germani-Fabris *Fundamentos del proyecto gráfico*.



fig. 141. Cartel francés elaborado en apoyo al movimiento estudiantil mexicano, 1968.

Dondis propone una revisión por cada elemento formal básico (punto, línea, color, contorno, etc.) de los cuales hablaremos de una manera general centrándonos solo en el color, y dentro de la composición en el contraste en sus diferentes rubros ya que esta característica es compartida por la gran mayoría de las propuestas gráficas tanto mexicanas como francesas.

Por otra parte todos los trabajos son de carácter figurativo así que dispensaremos de analizar las categorías concernientes a la representación.

3.3.1.1. Color

Como ya habíamos hecho mención en el capítulo anterior los colores más utilizados para la producción gráfica fueron el rojo y el negro, estos colores se usaron en mayor medida en ambos países, ya que para el caso del negro es el color que brinda mayor contraste con referencia a los soportes usados que son de colores más claros; para el caso del rojo, se utilizó para representar la sangre y dada la temática de los carteles es común su uso, además de tener otras connotaciones como la revolución para el caso de Francia.

“El color está cargado de información y es una de las experiencias visuales más penetrantes que todos tenemos en común. Por tanto, constituye una valiosísima fuente de comunicadores visuales”⁶⁰.

Tanto en México como en Francia además de la dupla de colores ya citados, encontramos una variedad de tonos que van desde el azul, pasando por el verde y el naranja, pero estos fueron usados en ambas producciones en menor medida.



fig.141. Information libre, Francia, 1968.



fig.142. Prensa corrupta, México, 1968.

60

Dondis, Donis. A. (1973). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona:Ed. Gustavo Gilli. p.64.

3.3.2. Composición

La gran cantidad de producción realizada en ambos países, dió como resultado una amplia gama de representaciones basadas en las diversas demandas de los sectores en huelga.

La idea rectora de la cual parte la composición en ambas producciones es la de crear la sensación de movimiento y tensión simultáneamente; para ello se utiliza el resalte y la subordinación por lo que en cada composición hay un elemento dominante el cual dirige el significado y la finalidad de la misma, al tiempo que evita la monotonía y logra un impacto en el observador.

3.3.2.1. Contraste – armonía

Las técnicas de la comunicación visual manipulan los elementos visuales con un énfasis cambiante, como respuesta directa al carácter de lo que se diseña y de la finalidad del mensaje. La técnica visual más dinámica es el contraste, que se contrapone a la técnica opuesta, la armonía⁶¹.

En la articulación visual, el contraste es vital para establecer una unidad perfectamente vinculada; al mismo tiempo que implica resalte y nos indica que habrá un elemento subordinado, por lo tanto el elemento dominante subrayará el significado y facilitará la comunicación.

Por otra parte la armonía es una composición balanceada donde se siguen reglas visuales y soluciones sencillas, pero se corre el riesgo de que la pieza se vuelva aburrida.

En los carteles realizados en ambos países el contraste se vuelve más recurrente que la armonía, sobre todo en elementos como el tono, el color, y el contorno, la escala, logrando un impacto visual muy importante, reforzando con ello el mensaje y el momento.



fig. 143. Quand les parents votent les enfants trinquent, 1968.



fig. 144. Alto. Así no se contestan las demandas del pueblo, 1968.

61 *ibid.*, p.28

3.3.2.2. Contraste de tono

“La claridad u oscuridad relativas de un campo establecen la intensidad del contraste tonal⁶²”. Así el tono más oscuro debe contar con la mayor superficie para que de esta manera logre llamar la atención, así mientras más se equilibra con el tono más claro el tono más oscuro debe contar con mayor cantidad de superficie en el espacio gráfico.

Para el caso de la producción de carteles mexicanos y franceses el contraste tonal se presenta de manera extrema, ya que no hay una degradación y los colores usados son contrastantes, esto debido las técnicas usadas (serigrafía y lineografía) lo que a su vez produce zonas coloreadas totalmente delimitadas.

3.3.2.3. Contraste de colores

En la relación con el entorno el tono supera al color, por lo tanto tiene más importancia dentro del contraste. En los atributos del color (matiz, tono, croma) el tono es el elemento dominante. En el caso del color el contraste más importante es el del claro-oscuro seguido del contraste cálido-frío (rojo-amarillo, azul -verde).

Para el caso de los carteles de los movimientos estudiantiles el contraste por color más utilizado es el claroscuro debido a que el negro fue el color más usado y el papel era por lo general de un color muy claro o blanco.

3.3.2.4. Contraste de contornos

Este tipo de contraste se vale de los contornos irregulares más que de los regulares para llamar la atención del espectador. Por otra parte la yuxtaposición de distintas texturas intensificará aun más el efecto dramático de la composición.

En las dos producciones gráficas se puede observar un uso de los contornos bien definidos como resultados de las técnicas aplicadas, la serigrafía en Francia y la lineografía



fig.145. Unidad contra la agresión venceremos, México, 1968.



fig.146. Capital, Francia, 1968.

62 *Ibid.*, p.117

en México, lo que deriva para el caso de nuestro país en un aporte extra a la imagen gracias a que el grabado logra dar textura a la imagen y brinda un rasgo expresivo mayor como experiencia sensitiva, y al mismo tiempo enfatiza la urgencia del momento en que fue creado.

3.3.2.5. Contraste de escala

Al manipular las dimensiones de los elementos se rompen las medidas establecidas, debido al uso de proporciones irreales y rompe con la idea preconcebida e la proporción de ciertos objetos en comparación con otros por lo tanto nos brinda un elemento más atractivo con un nuevo significado global.

Dentro de este aspecto el contraste de escala sirve en los carteles de ambos países para representar claramente la idea de poder mediante, el elemento dominante o de mayores dimensiones, esto es por medio de esta desproporción se enfatiza la lucha entre huelguistas y el gobierno.

Para el caso de México la idea de represión gubernamental se representa por medio de una exageración en la escala de los símbolos que subrayan esta idea: gorilas, bayonetas, tanques así como algunos otros elementos que contienen un mayor énfasis por sus dimensiones como el caso del punto 1 del pliego petitorio representado por unas manos de dimensiones mayores tras las rejas.

Para los carteles franceses, la figura del entonces presidente De Gaulle es el elemento a resaltar por medio de la exageración de sus dimensiones con respecto a las imágenes representativas de la juventud y/o el pueblo para subrayar el sentido del poder estatal en contra de los huelguistas.

Como complemento de la composición hablaremos de manera general de aspectos de tipo expresivo como lo son: el ritmo, la simetría, la intensidad, y el equilibrio.

Sin duda dada la diversidad de imágenes estos elementos expresivos estarán incluidos en menor o mayor medida dependiendo del contexto, impidiendo una homogenización descriptiva.



fig.147. La police vous parle tous les soirs a 20 h., Francia, 1968.



fig.148. 1968 año de la prensa vendida, México, 1968.

Aunque los carteles cuentan con aspectos de carácter formal - clásico, recordemos que su creación parte del énfasis en el mensaje y una menor preocupación por lo estético, sin embargo todas las imágenes cuentan con recursos estéticos en mayor o menor medida.

Los carteles elaborados en México dado que su principal fuente de inspiración fue la producción del Taller de Gráfica Popular y estos a su vez parten de un orden compositivo más clásico, podemos observar en el grafismo estudiantil repite algunos esquemas más clásicos, siendo la simetría bilateral uno de los medios más recurrentes, por la cual se parte en dos hemisferios el campo gráfico y se equilibra el peso formal; el ritmo en algunos de los carteles logra un efecto dinámico por consiguiente también la intensidad forma parte intrínseca de la estructura compositiva.

Su contraparte francesa tiende al dinamismo marcado por un lenguaje más libre y menos marcado por las estructuras estáticas clásicas, presentando un orden si bien un tanto más simple es más espontáneo y dinámico, logrando una estructura más ligera. , que a su vez es enmarcado por la simetría bilateral (horizontal y/o vertical) de la mayoría de sus imágenes y el equilibrio mediante ello.

Dentro de las técnicas visuales utilizadas para las diversas composiciones utilizaremos las ya mencionada en el primer capítulo (ritmo, simetría, intensidad y equilibrio), ya que la gran mayoría de los carteles tanto mexicanos como franceses comparten dichas características compositivas.

3.3.3. Ritmo

La sucesión y repetición de formas establece para el caso de ambos países construcciones relacionadas con multitudes, a partir de la repetición de un mismo elemento estableciendo una relación de carácter formal con las figuras de personas representadas tomando acción en conjunto en diversas situaciones.

3.3.4. Simetría

Si bien los carteles elaborados en 1968 por ambos movimientos no centraron su elaboración en su carácter estético, la simetría existe como un elemento intrínseco más allá de ser un componente gestual premeditado, esto no le resta importancia ya que es el elemento de mayor relevancia en la composición, debido a que proporciona el mayor peso visual y estabilidad dentro de la misma.

3.3.5. Intensidad

En este rubro podemos observar que dentro de las producciones gráficas la intensidad existe de manera tanto dinámica como estática; esta clasificación es a su vez relativa ya que en una misma composición pueden existir elementos tanto dinámicos como estáticos, por lo cual distribución se definirá a partir del elemento que subordina a los demás. La intensidad dinámica se observa en las imágenes que representan acciones sobre todo de carácter represivo por parte de los gobiernos o movilizaciones que mediante la repetición de elementos o contraste de formas exalta la unión y participación ciudadana. Al mismo tiempo los carteles tanto mexicanos como franceses centran su atención en efigies que logran una densidad que contrasta ya sea con espacios en blanco o con elementos menores lo que nos brinda una estatismo mayor.

3.3.6. Equilibrio

El observador experimenta el equilibrio cuando los elementos compositivos se compensan ópticamente, y mediante este se subraya el concepto de unidad compositiva. Dentro de los carteles de los movimientos estudiantiles observamos un equilibrio interno de las propias efigies y un equilibrio con su exterior con respecto a la tipografía, en general los carteles tienden a resaltar una imagen para hacerlos más contundentes y claros.

3.3.7. Tipografía

El texto en los carteles como ya se ha mencionado sustenta el mensaje que está contenido en la imagen y a veces es en sí mismo el elemento más importante en el espacio gráfico, a su vez el texto está compuesto por la forma y el tipo de letra el cual nos brinda una determinada sensibilidad gráfica.

La tipografía sustenta, dirige y refleja el momento, la inmediatez y la fuerza con que los carteles fueron realizados.

Tanto en México como en el país galo la tipografía se elaboró de manera burda, esto es hecha a mano, pero intentado imitar diversos tipos para dar distintas connotaciones, presentando fuentes de palo seco, con patinas, manuscritas, y un uso enfático de las mayúsculas para resaltar el mensaje de lucha y fuerza.

En nuestro país la tipografía en algunos carteles se ve influenciada directamente por la recién creada familia tipográfica para el diseño de los XIX Juegos Olímpicos, mientras que en otros casos el texto se traza después de haberse imprimido los negativos serigráficos o se incluye directamente en las placas de linóleo.

Entrando de lleno a la comparación entre los carteles de los movimientos estudiantiles de México y Francia es conveniente aclarar que son las más cercanas en temporalidad y estilo.

Algo muy importante que hay que delimitar para poder entender mejor el trabajo gráfico son sus similitudes y diferencias como movimientos.

Así la huelga estudiantil en Francia comenzó en la Universidad de Nanterre en octubre de 1967 por cuestiones de índole educativo mientras que en México comenzó en julio de 1968 por la represión hacia estudiantes de nivel medio superior aunque ya existían antecedentes en nuestro país de huelgas universitarias desde 1966, por lo tanto el punto de confluencia en la gráfica de los dos



fig.149. Fuera ejército de las escuelas, México, 1968.



fig.150. SS, México, 1968.

movimientos es ser la respuesta directa hacia los medios de comunicación amordazados y controlados por el gobierno, como respuesta ante la agresión gubernamental y una clara falta de libertad de expresión de parte del sector estudiantil.

Como primer punto se debe hacer notar como lo afirma Georges Roque que “se habla siempre del <<mayo>> francés, pero en realidad la producción de carteles no empezó sino hasta el 14 de mayo, y la mayoría de ellos se pueden fechar en junio. Cabe precisar, además que las primeras recopilaciones de carteles no se habían publicado todavía”⁶³.

Por otra parte tenemos que “de acuerdo con el testimonio de Jorge Perezvega, la única imagen de la producción francesa de la que se acuerda, y que en efecto circulo entre los estudiante mexicanos fue la del granadero con el casco circular que esta blandiendo el garrote y lanza el golpe”⁶⁴.

La imagen del granadero es un icono de repudio que comparten México y París como alegoría de la represión y la violencia gubernamental.

Aunque existen paralelismos entre algunas imágenes no se podría afirmar que realmente la producción mexicana en su totalidad es fruto de una influencia directa de su contraparte francesa.

Aunque existen similitudes muy claras que son difíciles de pasar por alto, ya que los elementos visuales son semejantes, esto aunado a que se afirma que durante los acontecimientos de la huelga estudiantil mexicana se observó el cartel francés del granadero, por lo tanto es posible que otros carteles al igual que el anteriormente citado hayan llegado a nuestro país y sirvieran en algunos casos de influencia visual, fueran retomados y recontextualizados para ilustrar y adecuarse a las demandas mexicanas, pero también se afirma que:

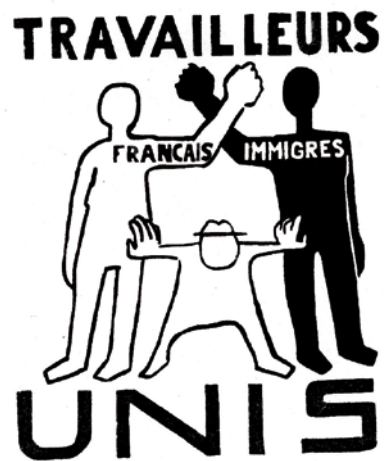


fig.151.

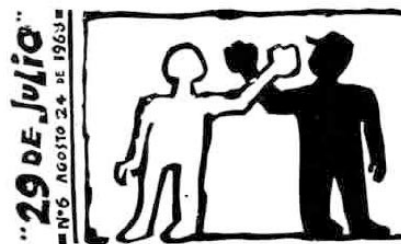


fig.152.

63 *op. cit.* Roque, Georges. En Vázquez Mantecón, p.222
64 *idem.*

[..]si existen parecidos entre ambas producciones, la francesa y la mexicana, a lo mejor no se debe tanto al hecho de que los mexicanos copiaron a los franceses como a que éstos ya habían aprovechado la larga tradición de la imagen política latinoamericana ⁶⁵.

Dentro de las características de cada producción existen ciertas similitudes y diferencias técnicas, un ejemplo de ello sería en primer lugar las diversas técnicas de impresión; por una parte tenemos que la más utilizada en París fue la serigrafía mientras que en México fue la lineografía, es pertinente comentar que durante los sucesos en París varios jóvenes latinoamericanos participaron en la realización de los carteles franceses, entre ellos Julio Le Parc, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz Diez que produjeron una serie de serigrafías ayudados por Arcay de origen cubano, todos ellos aportando la rica tradición de la cultura latinoamericana y la síntesis tan particular en el dibujo que contribuyó a la producción.

Otro aspecto que guardan en común los carteles es que nacen de un trabajo colectivo y anónimo aunque algunos carteles mexicanos fueron firmados con monogramas que representan al autor, esto ha permitido a lo largo del tiempo seguir el rastro de algunos de los creadores y participantes de la gráfica mexicana cosa que en Francia no ha pasado y se conserva aun el anonimato.

En el aspecto organizativo el movimiento de nuestro país estaba dirigido por el Consejo Nacional de Huelga CNH el cual organizó una serie de brigadas con la misión de llevar el mensaje estudiantil a todos los sectores, mediante diversas acciones como el volanteo, pequeños mítines y recolección de dinero para tinta y papel; en el caso de Francia no existió un órgano representativo del movimiento estudiantil, pero recibió gran apoyo económico y material de diversos sectores como artistas y trabajadores que laboraban en periódicos que a su vez donaban el papel sobrante.

65

ibid., p.224.

Otro aspecto en el cual discrepan los carteles de los movimientos mexicano y parisino es que debido a la organización la producción mexicana tiende a ser un poco más diversa en estilo en comparación con Francia ya que este último al someter a votación los temas e imágenes tiende a homogeneizar su grafismo, en contraste la producción mexicana que gracias a la recolección de dinero era más autónoma y garantizaba la libertad de sus creadores que respondían rápidamente a las necesidades del movimiento, más allá de consignas externas como se dió en el caso Francia que abarcó problemáticas de diferente índole y sus peticiones abarcaron un espectro más amplio de la sociedad debido a la generalización de la huelga en el país galo.

Así pues los carteles de 1968 fungieron como un verdadero canal para la expresión de las demandas de un sector que se levantaba de un hastío y un inconformismo hacia la estructura social preponderante que se asumía como única e incuestionable, de ahí la importancia de las imágenes que se convierten en signos que cuestionan, representan el momento histórico, sugieren e invitan a la acción social, así como su relevante carácter testimonial, convirtiéndose en una respuesta directa al cerco informativo y a la deformación de los hechos con los que se envuelve a la sociedad en un círculo de mentiras respaldado por todo un aparato ideológico.

Conclusiones

El cartel es un reflejo de la historia y la sociedad, al mismo tiempo funge como un factor importante para el cambio social, como transmisor de ideas que cuestionan, confrontan y buscan vías alternas para una vida en sociedad más allá de los paradigmas establecidos por la ideología dominante.

1968 es un parteaguas para la historia contemporánea. La década de los 60 se convirtió en un sentido más amplio en el emblema de la transformación y la ruptura en los más diversos ámbitos dentro la sociedad.

Es por ello que durante este periodo histórico, el cartel regresa después de un etapa de <<depuración>> a la que había sido sometido para contener únicamente imágenes agradables con fines meramente mercantiles.

[...] el diseño gráfico se ha convertido en un factótum de legitimación existencial que incluye, excluye e influye en la totalidad de los comportamientos sociales. A lo largo de la historia ha funcionado como el integrador cultural de los determinantes expresivos, tecnológicos y económicos[...]⁶⁶.

Para mí fue de vital importancia retomar los acontecimientos que envolvieron la elaboración de dicha expresión gráfica para poder entender este proceso renovador en el cartel.

Dentro de este periodo, los movimientos estudiantiles tanto mexicano como francés compartieron temporalidad, marcando coincidencias y disparidades en su producción gráfica. Las similitudes entre la producción mexicana y francesa radican en que se convirtieron en portavoces de consignas políticas y sociales, dando mayor peso al mensaje sobre la estética y convertirse en un canal alterno ante los medios coludidos con sus respectivos gobiernos.

Los carteles galos y mexicanos son los más cercanos tanto en tiempo como en estilo y presentan una semejanza gráfica mayor; así la comparación realizada entre ambas producciones gráficas se vuelve relevante para poder

66 Fuentes, Rodolfo. (2005). *La práctica del diseño gráfico. Una metodología creativa*. México: Ed. Paidós. p.21

entender el desarrollo del cartel, como un producto de una situación específica, con características e influencias particulares.

De esta comparación resulta importante la obvia semejanza entre los problemas y los códigos visuales que se utilizan para darles voz. Es interesante como problemas y consignas relativamente similares son resueltos de manera análoga y con códigos visuales parecidos, lo cual se debe entre otras cosas a que durante este período histórico se conformó la primera generación global gracias a la expansión de los medios electrónicos, como lo fueron las primeras transmisiones satelitales por televisión, por lo tanto, los códigos visuales fueron asumidos y compartidos por los grupos juveniles de diferentes latitudes con sus respectivas variantes culturales.

Es importante hacer mención que algunos carteles mexicanos parecen tener claras influencias de carteles franceses o viceversa lo cual puede haber sido el resultado de enfrentarse a situaciones similares y un conocimiento previo del trabajo gráfico de otros países.

Así los carteles de los movimientos estudiantiles fueron el resultado de un momento donde se requería un medio práctico para llevar un mensaje de manera sencilla y rápida, por lo tanto sus elementos compositivos parten de esta idea rectora, plasmando sus respectivas consignas de la manera más clara, con composiciones dinámicas, vitales y cargadas de tensión, representadas por medio de contrastes múltiples.

Creo en el diseño como una actividad que permea y moldea a la sociedad y simultáneamente vive de y para ella, materializando la comunicación y los hechos, así el diseño es la respuesta a un tiempo y un espacio específico para una sociedad determinada.

En palabras de Tony Kushner:

Es incluso más que un milagro que, en la historia de las revoluciones políticas, el hecho de forzar lo imposible haya sido catalizado a menudo por algo frágil como un cartel adherido a la pared -el cartel adecuado en la pared adecuada en el momento adecuado -. Lo milagroso no es que el diseño gráfico, que utiliza el impacto, el ingenio y la claridad que surgen de la necesidad, pueda incitar a la acción, a actos de valentía y sacrificio más allá de la costumbre y el miedo. El arte es capaz de eso; el arte siempre produce este tipo de efecto. El arte no cambia nada, excepto a las personas, y así como el arte puede cambiar a las personas, las personas lo cambian todo⁶⁷.

Esta investigación me hizo reflexionar acerca del diseño como un ente comunicativo y al cartel como el elemento gráfico más cercano a la calle, por lo tanto más próximo a las necesidades de expresión más básicas. Es así que en nuestros días, el cartel logra abrirse camino frente a los medios electrónicos y sigue cuestionando nuestros parámetros cognitivos y estéticos en el espacio público.

El estudio de producciones del pasado nos brinda un objeto de análisis que nos permite comprender el entorno en el que fue hecho, las necesidades que debía cubrir, y la respuesta de la sociedad frente a él. Al observar a la distancia los eventos acontecidos, podemos revalorarlos, comprenderlos y adaptar los procesos analizados a los mecanismos contemporáneos de creación.

67

op. cit. Kushner. En Glaser. p.222.

Bibliografía

- 1.- Álvarez Garín, Raúl. (1998). *La estela de Tlatelolco. Una reconstrucción histórica del Movimiento estudiantil del 68*. Ed. Ítaca: México.
- 2.- Badenes Salazar Patricia. (2006). *La estética en las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística*. Ed. Universidad Jaume I.
- 3.- Barnicoat, John. (1995). *Los carteles: su historia y su lenguaje*. Ed. Gustavo Gili: Barcelona.
- 4.- Bartra, Armando. (1999). *1968 el mayo de la revolución*. Ed. Ítaca: México
- 5.- Bestley, Russell. (2003). *Nuevo diseño de carteles*. Ed. Gustavo Gilli: Barcelona
- 6.- Bienal Internacional del Cartel en México. (2004). *Octava Bienal Internacional del Cartel en México*. Ed. Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Veracruzana, Museo Franz Mayer: México.
- 7.- Comisarenco Dina. (2008). 40 años después. Diseño: concepto y forma en las olimpiadas. *a! Diseño*: México. D.F. Número 84 Año 15 Editorial. a! Diseño
- 8.- De Vicente Hernando César. (1999). *Discurso sobre la vida posible: textos situacionistas sobre la vida cotidiana*. Ed. Argitaletxe Hiru: Hondarribia, Guipúzcoa.
- 9.- Dondis, Donis.A. (1973). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli. p.64.
- 10.- Fuentes, Carlos (1968). *París: la revolución de mayo*, Ed. Era: México
- 11.- Fuentes, Rodolfo. (2005). *La práctica del diseño gráfico. Una metodología creativa*. México: Ed. Paidós.
- 12.- García de Germenos Pilar, Oles James. (2008). *Gritos desde el archivo grabado político del Taller de Gráfica Popular Colección Academia de Artes*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México: México.
- 13.- Germani-Fabris. (1973). *Fundamentos del proyecto gráfico*. Ediciones Don Bosco: Barcelona.
- 14.- Glaser, Milton. (2006). *Diseño de protesta*. Ed. Gustavo Gili: Barcelona.
- 15.- Grupo MIRA. (1981). *La gráfica del 68 Homenaje al movimiento estudiantil*. Ed. UNAM, Sentido Contrario, Zurda, UvyD19, ACADI: México.
- 16.- Kurlansky, Mark. (2005). *1968: el año que conmocionó al mundo*. Ed. Destino: Barcelona.
- 17.- Leclanché-Boulé, Claude. (2003). *Constructivismo en la URSS. Tipografías y fotomontajes*. Valencia: Ed. Campgràfic: Valencia.
- 18.- Mann Jr, James Henry. (2003). *Carteles contra una guerra: signos por la paz*. Ed. Gustavo Gili.
- 19.- Medina Cuauhtemoc. Vázquez Mantecón Álvaro. (2008) *La Era de la Discrepancia: Arte y Cultura Visual en México, 1968-1997*. Ed. Turner de México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- 20.- Meggs Philip B. (1991). *Historia del diseño gráfico*. Ed. Trillas: México.

- 21.- Münch Galindo, Lourdes. (1990) *Métodos y técnicas de investigación*. Ed. Trillas: México
- 22.- Poniatowska, Elena. (1993). *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*. Ed. Era: México
- 23.- Prieto Castillo, Daniel. (1997). *Diseño y comunicación*. Ed. Ediciones Coyoacán: México
- 24.- Ramírez, Ramón. (1969). *El movimiento estudiantil de México: julio-diciembre de 1968*. Ed. Era: México.
- 25.- Sitbon, Michel. (1988). *La primavera de París: Cronología gráfica de mayo del 68*. Ed. Muchnik: Barcelona.
- 26.- Tena Parera, Daniel. (2005). *Diseño Gráfico y comunicación*. Ed. Pearson Prentice Hall: España.
- 27.- Vázquez Mantecón Álvaro. (2007). *Memorial del 68*. Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial del Gobierno del Distrito Federal – Secretaria de Cultura, Editorial Turner de México: México.
- 28.- Volpi, Jorge. (1998). *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*. Ed. Era: México