



Las muchas Patrias
una propuesta concreta

**El grabado monumental
como alternativa para el muralismo**

Leopoldo Hernández Castellanos



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



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

“LAS MUCHAS PATRIAS, UNA PROPUESTA CONCRETA.
EL GRABADO MONUMENTAL COMO ALTERNATIVA
PARA EL MURALISMO”

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA
LEOPOLDO HERNÁNDEZ CASTELLANOS

DIRECTOR DE TESIS
DR. FRANCISCO ULISES PLANCARTE MORALES

MÉXICO, D.F. , 2011.

UNAM
POSGRADO 
Artes Visuales

Las muchas Patrias

*A mi madre y a mi abuela
A mi familia*

Agradecimientos:

A la Academia de San Carlos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, a mi tutor el Dr. Francisco Plancarte y los maestr@s Dra. Alicia Azuela, Arturo Miranda, Ivonne López y Javier Ruiloba por la revisión de esta tesis.

A Carlos Blas Galindo Director del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Investigación de Artes Plásticas (CENIDIAP) y a Jaquelin Romero encargada del Archivo Leopoldo Méndez.

A los trabajadores de la Escuela Nacional de Artes Plástica y en particular a los compañer@s de la Academia de San Carlos.

A los colegas y amigos con los que compartí tremendas discusiones sobre la Patria y arte público y que de una u otra manera, desde ideas, apoyos técnicos o mentadas de madre aportaron con algo a este trabajo.

Este trabajo esta dedicado a tod@s los mexican@s que con su trabajo y su sangre entregan diario sus vidas por la construcción de una patria libre, justa y digna.
¡Viva México cabrones!

Las muchas Patrias

Las muchas Patrias, una propuesta concreta.
El grabado monumental, como alternativa para el muralismo.

Índice.

Introducción

Capítulo 1.

Lo político en las artes plásticas. Antecedentes históricos

El grabado mexicano de Posada al TGP. Panorama general.

El muralismo mexicano. Panorama general.

Capítulo 2.

El muralismo y el grabado

constructores del imaginario colectivo de la Patria.

Muralismo, arte público militante e imaginario colectivo.

El grabado detonador de un imaginario.

Capítulo 3.

Las muchas Patrias, una propuesta concreta.

Un discurso realista, directo y sin concesiones.

Las ventajas del grabado monumental como arte público.

Las muchas Patrias.

La producción. Cuestiones técnicas iniciales.

El boceto y su realización.

La problemática de la impresión

Resultados y distribución.

Conclusiones.

Notas.

Bibliografía.

Índice de imágenes.

Introducción.

En estos tiempos el Estado y la oligarquía mexicana buscan la reconfiguración de los imaginarios colectivos, reescribir la historia, borrar la memoria de nuestros pueblos con la goma de la ignorancia y la inopia, y aplicar las fórmulas necesarias para justificar su perpetuidad en el poder. Tristemente, las cortes del poder son incapaces de reconocer la diversidad de ideas, culturas y pueblos que configuran a nuestra Patria, mucho menos entender usos, tradiciones, costumbres e historias. Sin mencionar que escondidas en la parafernalia del Bicentenario y el Centenario de nuestras gestas heroicas y cobardemente escudados tras las sotanas de una nueva inquisición, han comenzado a reivindicar traidores y a enterrar a los héroes populares; a exterminar la memoria legítima de los pueblos.

Las muchas Patrias es una obra que reconoce la diversidad que conforma México, desde la patria de los niños y jóvenes hasta la de los trabajadores, las mujeres, los pueblos originarios, la de nuestros ancestros, la de los viejos, la de los migrantes, la de los estudiantes, la patria de la justicia, la heroica, la guerrillera, la histórica. La que se construye todo los días. La de la resistencia.

Este trabajo es una propuesta que fusiona dos ramas fundamentales de las artes plásticas: el grabado y el muralismo. Especialidades que a lo largo de nuestra historia contemporánea han consolidado los imaginarios sociales de nuestra patria y nuestra nación, y que sin caer en un recorrido histórico por estas disciplinas se concentra en aspectos fundamentales como su función dentro de la historia como herramientas de difusión y de lucha. Como la relación inherente entre grabado, muralismo, arte y política. Otro de los aspectos importantes que toca este trabajo es el de cómo han operado y operan actualmente en el contexto político y social abordado desde un tema fundamental en estos tiempos: El arte público, en el que la curaduría oficial y la institución se han olvidado conscientemente del muralismo, referente obligado a mi parecer, para abordar el arte contemporáneo y actual y ya no digamos del grabado que sigue siendo un “arte menor”

Las muchas Patrias

en el imaginario del poder y la oligarquía.

La propuesta es muy concreta y nace en función de mi trabajo como muralista y como grabador y consiste en grabar murales o murales-grabado que rompe con los límites estáticos del muralismo y con la limitación del tamaño en el grabado. Obteniendo como resultado grabados monumentales con el discurso muralístico, y con la movilidad y reproducción propia del grabado. Es decir, murales-grabados, xilografías monumentales y reproducibles que pueden interactuar con distintos públicos en distintas latitudes al mismo tiempo.

Para operar la temática de este proyecto solo di continuidad a mi trabajo como artista visual que desde hace varios años vengo desarrollando sobre el tema de la Patria y que coincidió en tiempos con las “conmemoraciones” de nuestra Independencia y Revolución. El resultado es *Las muchas Patrias*, una reflexión sobre nuestra Patria, pero también es un grito y un acto de rebelión.

Tlalpan, México 2008- 2010.

*El amor, madre, a la patria
no es el amor ridículo a la tierra
ni a la hierba que pisan nuestras plantas;
es el odio implacable a quien la oprime,
es el rencor eterno a quien la ataca.*

Jose Martí

Las muchas Patrias

Capítulo 1

Lo político en las artes plásticas. Antecedentes históricos.

No cabe duda que la relación entre el arte y la política es estrecha, ya desde antes de nuestra era el arte se ha utilizado como propaganda política. Los gobernantes de los imperios y reinos de la antigüedad utilizaron el arte para glorificar su poder y el triunfo sobre sus adversarios, quedando inmortalizados en obras monumentales, desde estatuas y murales hasta grandes obras arquitectónicas. La misma Iglesia echó mano del arte para ratificar su poder, utilizándolo para reforzar su discurso ideológico. Por supuesto, la relación entre el arte y la política se hace de manera más evidente y con mayor impacto en el siglo XX con el desarrollo de los medios masivos de comunicación.

Aunque la relación entre arte y poder siempre se ha dado más allá de tal o cual sistema de gobierno, la historia, en la versión eurocentrista y occidental y con la formación de los Estados-Nación, indica que la primera señal de la relación entre el arte y la política tiene origen dos años antes de la Revolución Francesa de 1789, cuando el artista plástico Jacques-Louis David pintó en la obra *El juramento de los Horacios*, lo que se avecinaba sobre Francia y la búsqueda de los ideales que definieron aquella revolución: Libertad, Igualdad y Fraternidad. Con esta obra, según los historiadores, de alguna manera se consigue que el arte dejara de ser el instrumento con el que la Iglesia y las cortes regaban su ideología para convertirse en una herramienta al servicio del pueblo y los ideales revolucionarios.¹

El hombre es un ser político, social. Esa es su condición independientemente del concepto o definición que actualmente entendemos por política y que inevitablemente muchos asocian a partidos políticos y todas las cuestiones que los acompaña y los dirige; pero el hecho es que el artista también es un ser político, trabaja y crea inmerso en dinámicas sociales

que tienen que ver con su momento histórico. Y de manera consciente o inconsciente manifiesta esa condición política a través del arte, mismo que puede o no, ser utilizado con fines concretos, ya sea como propaganda, como ideología o instrumento al servicio de tal o cual régimen político totalitario, democrático o utópico.

Lo político en el arte plástico para efectos de esta investigación, se concreta a las coyunturas de las luchas sociales que funcionan como detonadores del quehacer artístico y que genera una plástica política que aparece en el marco del descontento social, la rebelión, la resistencia popular y la guerra. En este contexto se da un posicionamiento ideológico del artista como productor o incluso productor y militante, que utiliza la plástica para la denuncia, como un acto de resistencia y un arma al servicio de las luchas sociales. La gráfica durante las Intervenciones Norteamericana y Francesa; la Revolución Mexicana; las luchas obreras de los años 20 y 30; el Movimiento Ferrocarrilero; el Movimiento Médico; el Movimiento Magisterial; el Movimiento Estudiantil del 68; las guerras mundiales; los exilios español, chileno, argentino; la Guerra Fría; la Revolución Cubana; los movimientos anti globalización; el levantamiento armado indígena del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, etcétera. Son sólo algunos ejemplos del funcionamiento de la plástica política en México.

Una de las armas más peligrosas de control individual y de masas es: la imagen. Ésta libera, construye, propone, educa y crea, pero, también destruye e incluso puede matar sistemáticamente, dependiendo de las manos que la utilicen. De ejemplos está plagada toda la historia, pero los más evidentes y donde los artistas participaron de manera directa en la historia contemporánea son entre otros, el arte del nazi fascismo que fue una prioridad para Hitler en la Alemania de la Segunda Guerra, por ejemplo. De igual manera, el Realismo Socialista al triunfo de la Revolución de Octubre en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas y el bloque socialista.² O simple y llanamente el Expresionismo Abstracto Norteamericano, instrumento de la Agencia Central de Inteligencia CIA³ para reafirmar los ideales “libertarios” del sueño americano en la posguerra de los años 50 y la Guerra Fría. Aunque para el crítico de arte norteamericano Clement Greenberg,

el arte y en particular la pintura, no debía de mandar mensajes políticos o sociales⁴ (asunto paradójico viniendo de un agente de la CIA cuya labor propagandística era el anticomunismo), incluso, cuestiones tan evidentes como el arte al servicio de la guerra a través del cartel y del cine funcionan como la propaganda oficial para justificar genocidios como el de Vietnam y hoy día Irak y Palestina.

Muchos artistas incluso, se han comprometido activamente con las luchas de sus pueblos, como el ejemplo mexicano del muralista David Alfaro Siqueiros, combatiente de la Revolución Mexicana y la Guerra Civil Española o el del dibujante y grabador mexicano Santiago Hernández, defensor del Castillo de Chapultepec durante la ocupación norteamericana. Y aunque no todos los artistas han sido combatientes, su obra por sí sola tiene la fuerza sísmica de mil bombardeos como los *Caprichos* y los *Desastres de la guerra* de Goya o el *Guernica* de Pablo Picasso, obras que no solamente están concebidas en su dimensión humana sino política, por demás, revolucionarias en su definición artística y su extraordinaria concepción estética.

Pero no solamente los gobiernos han utilizado a la plástica como medio de propaganda o para fines políticos. También los grupos subversivos, las resistencias, las guerrillas, los movimientos sociales y las revoluciones armadas. Como la organización independentista vasca *Euzkadi ta Askatasuna* (ETA) que en sus manuales o a través de sus camaleónicas organizaciones políticas como Batasuna tienen dentro de sus prioridades “una Cultura, Arte y Literatura al servicio del Pueblo y no una mercancía o herramienta de opresión espiritual de las masas”.⁵ O el Ejército Republicano Irlandés (ERI), entre otros, y hasta la Revolución Cubana durante su proceso armado. Generando significados que, potencian y o debilitan los discursos oficiales⁶ tanto en los ámbitos políticos y sociales, como en el cultural. Desarrollando también, todo un método y un discurso sobre las dinámicas del arte en la resistencia, que abarca desde aspectos culturales hasta el arte mismo como formas de lucha inmersas dentro de distintos procesos revolucionarios o de liberación en cualquiera de sus fases, o simplemente de resistencia hacia la cultura de las élites.

Así, por ejemplo, durante en la Revolución que derrocara a la dictadura de Fulgencio Batista en Cuba, la gráfica jugó un papel fundamental en los comienzos y la formación del Movimiento 26 de Julio, hasta el triunfo de la Revolución y el proceso de construcción y fortalecimiento del socialismo. El resultado es una plástica cubana con un estilo muy característico sobre todo la gráfica, aunque no en su totalidad, al servicio del pueblo y que refuerza en la actualidad los constantes logros de su Revolución.

De igual forma, la Revolución Sandinista en Nicaragua a finales de los años setenta los artistas populares generaron no sólo alternativas para la difusión de los programas ideológicos del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) sino que además marcaron un estilo muy particular que recorrió el mundo llevando la voz de un pueblo oprimido levantado en armas. A través de la música y frente a los alarmantes índices de analfabetismo, los cantantes trovaban los manuales de la insurgencia donde se enseñaba el uso de armas convencionales, fabricación de explosivos, así como las cuestiones de igualdad de género, trabajo colectivo, justicia, educación, patria y libertad.⁷ Aunque la música fue el arte que más efectos detonadores tuvo, la plástica jugó un papel fundamental reforzando visualmente lo transmitido por los trovadores, quedando extraordinarios testimonios en murales y en obra gráfica impresa de manera artesanal. Obras realizadas, muchas de ellas, por artistas guerrilleros.

De hecho, en varios de los manuales sobre la guerra de guerrillas se pueden observar capítulos completos dedicados específicamente a la importancia de la propaganda como uno de los elemento fundamentales de difusión y concientización a través de imágenes, en carteles y volantes, de las causas y objetivos del proceso guerrillero, desde el Comandante Ernesto Che Guevara en su manual *Guerra de Guerrillas* y Carlos Marighela en el *Manual del guerrillero urbano*, hasta el programa político del Partido Democrático Popular Revolucionario - Ejército Popular Revolucionario PDPR-EPR, en el caso concreto del movimiento armado mexicano: “El acceso efectivo del pueblo al arte, la ciencia y la cultura.” y “El respeto y apoyo a la creación y expresión cultural y artística”.⁸ De igual manera, los murales elaborados por artistas independientes o que forman parte de las

bases de apoyo del Ejército Zapatista de Liberación Nacional EZLN en las comunidades autónomas zapatistas de Chiapas, desde el inicio del conflicto a mediados de los años 90; son testimonios indiscutibles de la intrínseca relación entre la plástica y la política.

En la contraparte, los servicios de inteligencia y contrainteligencia tienen complejos aparatos dedicados al análisis de la propaganda insurgente o subversiva, o lo que en un momento dado es considerada como subversiva. Son los casos de la Sección Segunda de inteligencia militar en México o las secciones y manuales de inteligencia producidos en la Escuela de las Américas en Estados Unidos —conocida como la Escuela de Asesinos y en la que destacaron entre sus reclutas generales golpistas de varios países de América Latina—, u organismos de inteligencia como el Mosad Israelí o Interpol, incluso la recientemente desaparecida Agencia Federal de Investigación (AFI) en el contexto mexicano, entre otras a lo largo del ancho mundo.

El hecho concreto es que en el transcurrir de la historia y de la historia presente, hay una estrecha relación entre el arte plástico y la política, que inevitablemente nos obliga también a observar el arte ligado al desarrollo de los fenómenos y procesos políticos y sociales en los que ha jugado papeles fundamentales, cuestión que muchos historiadores erróneamente han dejado de lado y en manos de la historia del arte.

El grabado mexicano de Posada al Taller de Gráfica Popular. Panorama general.

Los antecedentes inmediatos del grabado político mexicano se encuentran en el siglo XIX sobre todo a partir de finales de la guerra de Independencia con la llegada a México del italiano Claudio Linati en 1825, introductor de la litografía y quien junto a Fiorenzo Galli y el poeta cubano José María Heredia, editaron el periódico *El Iris* en el que se difundían los ideales independentistas y retratos de los próceres de la patria Morelos, Hidalgo y Guadalupe Victoria.⁹ Pero aunque no desaparece la imagen del santo o el icono religioso que hasta la fecha gozaba de suma popularidad, es durante la Reforma que el discurso del grabado se vuelca de manera más evidente a manifestar el sentir y las opiniones políticas y sociales de entonces¹⁰.

Sin embargo, previo a este periodo histórico, ya hay un discurso satírico y político por parte de algunos artistas como el claro ejemplo mencionado anteriormente, de Santiago Hernández, grabador, pintor y caricaturista, cuya militancia política queda documentada en su obra y en sus acciones como defensor del Castillo de Chapultepec¹¹ y la resistencia popular durante la invasión norteamericana del 47-48 a la que sobrevivió para pintar de memoria el retrato de los seis “Niños Héroe”, hoy, patrimonio nacional y para continuar más tarde oponiéndose a la intervención francesa con una contundente trayectoria en la gráfica política.¹² En este contexto otros grabadores como Constantino Escalante, Manuel Manilla, y Gabriel Gahona alias *Picheta* a través de la prensa de la época, entre pasquines y periódicos, como *La Orquesta*, *El Zurriago*, *Don Bullebulle*, *El Rascatripas*, *El Ahuizote*, o *El Jicote*¹³, encontraron las tribunas de difusión ideales para la distribución y difusión de su obra de alto contenido político-social, incluido José Guadalupe Posada

(...) en el grabado mexicano predominan dos tendencias: la didáctico-popular y la de crítica social. A este respecto es significativo que los artistas genuinamente creadores del siglo XIX se dediquen a la caricatura

y aprovechen el grabado para discutir los conflictos políticos y sociales que conmueven a la nación.¹⁴

Westheim argumenta que el grabado mexicano fue definido por un cambio en el estilo pero básicamente en los contenidos. Los artistas creían que el arte, para que pudiera llegar a incidir en las distintas clases sociales, sobre todo las que se mostraban indiferentes, debía de partir de los contenidos.¹⁵ Así, estos cambios en el discurso y también en el estilo, son los aspectos que definen la obra de Posada y por los cuales su obra es tan popular y grandiosa. Posada crea un lenguaje propio que encuentra fundamento en sus raíces populares y con el que, con un sentido crítico y objetivo, ilustró y relató los acontecimientos más diversos de su tiempo,¹⁶ desde imágenes propias de la imaginación popular: el infierno, el diablo, la muerte, etc., hasta la crítica y la sátira política.

El rasgo singular en el arte de Posada -singular también dentro de los límites del arte popular- no es que sus grabados sean descripciones magistrales del mundo de la gente pobre, de los diferentes tipos populares, de las escenas de la vida cotidiana. Lo extraordinario, aquello en que estriba su importancia social, histórico-cultural y también artística, es que haya logrado mostrarnos ese pequeño mundo tal como lo ven aquellos de que se compone (...)¹⁷

Un ejemplo extraordinario de la obra de Posada y que se ha vuelto uno de los iconos que caracterizan su obra es el de las “calaveras”. Como sucede en carnaval donde la crítica social y política queda escondida bajo las máscaras de las comparsas que desde el anonimato lanzan las más encarnizadas burlas a la autoridad. La desnudez de personajes a través de la muerte, tampoco conoce clases sociales, ni ideologías y con ésta Posada logra retratar a todo un pueblo y al mismo tiempo poner en evidencia las contradicciones de la época y las sátiras más duras contra la clase dirigente. Y aunque Posada hace de las calaveras parte de sus obras maestras, la autoría de *La Calavera*, que consistía en una hoja volante que se distribuía el 2

de noviembre en los festejos del Día de Muertos, se le atribuyen a Santiago Hernández, aunque también Manuel Manilla se encuentra en la disputa.¹⁸

La Revolución Mexicana proveyó de los elementos y los argumentos políticos y sociales que el arte mexicano necesitaba para definir su afirmación nacionalista. Se hizo más evidente la necesidad de cambios en los sistemas de enseñanza artística que rompieran con la academia europea,¹⁹ pero sobre todo dotó de nuevos contenidos que fueran comprensibles para todos. De esta manera nace un nuevo grabado mexicano²⁰ y junto con él, el muralismo mexicano con el que establece una relación casi simbiótica en las décadas siguientes. Westheim atribuye tres factores a la originalidad artística de este nuevo grabado mexicano:

A la Revolución, la más poderosa transformación por que ha pasado el país, y gracias a la cual el pueblo mexicano cobró conciencia nacional, por primera vez desde el derrumbe del Imperio Azteca;

A una tradición, jamás interrumpida desde el siglo XVI, en que la estampa se hizo instrumento de la educación del pueblo;

Al fenómeno José Guadalupe Posada, espíritu creador, que supo desarrollar en hojas gráficas de tamaño modesto un estilo tan personal a la vez que sobrepersonal, que pudo volverse, en el México posrevolucionario, base de toda producción artística no sólo de las artes gráficas, sino también de los murales.²¹

En general, las transformaciones que trae consigo la Revolución Mexicana y el siglo XX se reflejan en el nuevo arte mexicano en todas sus disciplinas pero fundamentalmente es el del discurso de un arte popular, un arte dirigido a las masas y al servicio de ellas, un arte social que permitió el resurgimiento del grabado y el inicio del muralismo y para los que las luchas sociales fueron el caldo de cultivo.

A la muerte de Posada en 1913 y tal vez por la revuelta revolucionaria, Francisco Díaz de León señala que entre 1916 y 1922 hubo una falta de interés en el grabado por parte de los estudiantes de arte, solo algunos cuantos.²² Sin embargo hay un resurgimiento del grabado en 1921 con la

llegada de Jean Charlot quien trajo un álbum de estampas que sirvieron de estímulo para los artistas mexicanos que comenzaron a experimentar con la plancha de madera y entre los que destacan Fernando Leal, Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma y Carlos Orozco Romero.²³

En 1923 aparece el Sindicato Revolucionario de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores y en el No. 7 de *El Machete*, órgano informativo del Sindicato, se publica su manifiesto como una respuesta al cuartelazo militar y el desconocimiento del gobierno del General Álvaro Obregón. Redactado por David Alfaro Siqueiros y firmado por Diego Rivera, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida. El manifiesto es en términos generales un llamamiento a los creadores para hacer del arte un instrumento ideológico en beneficio del pueblo y “una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate”; un posicionamiento político ante los acontecimientos; y un llamamiento, también, a los obreros, campesinos, intelectuales y soldados revolucionarios a formar un frente único para combatir al enemigo común²⁴. De esta manera, convirtiendo al grabado y el muralismo en las rutas a seguir para encauzar el arte mexicano hacia las masas y lograr una toma de conciencia social. Incluso, bajo la consigna de “Ya sólo pintaremos en los muros o sobre papel de excusado” aludiendo a la hoja gráfica utilizada por Posada para llegar a las multitudes.²⁵ De esta manera el espíritu popular influyó en un gran número de artistas que comenzaron a grabar en madera y en linóleo, técnicas de bajo costo, resistencia y gran reproductibilidad y de fácil adquisición para el pópulo y que eran consecuentes con el carácter del discurso popular y los propósitos de difusión.

Cabe destacar que esta cuestión es uno de los pilares del objetivo de este proyecto. Es decir, juntar el muralismo y el grabado para seguir haciendo llegar a las masas un discurso social, histórico y didáctico pero de manera monumental, grabados de gran formato, concretamente xilografías monumentales, de fácil acceso, transportables, pero sobre todo que pueden ser reproducidas. De esta manera el grabado no se limita nada más a volantes o carteles de pequeño formato para su distribución pública de mano en mano sino que se convierten en murales que pueden o no intervenir en

el espacio público y en distintas geografías al mismo tiempo llevando el mismo discurso a distintos lugares a la vez. Por eso la importancia de esta revisión histórica cuya intención no es la de realizar otro compendio sobre la historia del grabado mexicano sino la de enfatizar cómo a lo largo de la historia reciente la intrínseca relación entre la gráfica y la política y sus devenires históricos como el muralismo mexicano ya que es aquí donde este proyecto tiene su origen.

Para 1928 una gran cantidad de artistas habían surgido de las Escuelas de Pintura al Aire Libre (EPAL), espacios que nacen como una reacción a los métodos europeos y tradicionales de la academia y donde iniciaron su aprendizaje del grabado: Manuel Echauri, José Julio Rodríguez, Feliciano Peña, Amador Lugo, Erasto Cortés Juárez, Abelardo Avila, Fernández Ledezma, Francisco Díaz de León y Federico Cantú. Y con ellos artistas ya cimentados como Leopoldo Méndez, Orozco, Siqueiros, Rivera, Tamayo, Alfredo Zalce, entre otros.²⁶ Muchos de ellos, casi una década después, fueron los que fortalecieron, todavía más, el impulso del grabado con la fundación del Taller de Gráfica Popular.

También en 1928 con la aparición del manifiesto-protesta del grupo *¡30-30!*, entre los que se encontraban Diego Rivera, Alfredo Ramos Martínez, Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, David Alfaro Siqueiros, Gabriel Fernández Ledesma, Francisco Dosamantes, Fermín Revueltas y Leopoldo Méndez²⁷, se cuestionan dos cosas fundamentales ¿qué es un artista revolucionario? Y ¿qué género de obra debe de hacer? Las conclusiones son concretas: El artista debe tomar parte activa en la lucha del pueblo por sus reivindicaciones y debe de poner su obra al servicio de esta causa. Y la obra debe hablar directamente al pueblo animándolo a luchar y que a su vez sirva para transformar el orden social vigente. En este sentido, Leopoldo Méndez escribía en 1926, en la revista *Horizontes*:

Podemos decir que la pintura salió de los talleres donde se debilitaba de aislamiento, a respirar el aire de pasión que traían los rebeldes que habían avanzado desde el campo libre hacia las ciudades domeñadas. La urgencia de expresar el sentimiento de un pueblo libre, de poner al servicio de la revolución el ansia espiritual, hizo que los pintores abando-

naran la concepción artística del arte por el arte, para cambiarlo por una obra momentánea, sin perfiles detenidos, pero que a la postre ha creado una nueva estética, la de protesta, llena de anhelos populares' ²⁸.

Es decir, un arte para el pueblo que identifique y sea reivindicatorio de su lucha y su identidad.

El muralismo mexicano. Panorama general

“

¿Por qué un artista no puede o no debe tener convicciones políticas siendo al fin y al cabo un ciudadano como cualquier otro?”²⁹ Se cuestionaba el grabador y muralista Leopoldo Méndez. Su obra se convierte en el reflejo de una conciencia política que asume como artista, como ciudadano y como sujeto dentro del tejido social con los mismos derechos que la ley le otorga.³⁰ Este cuestionamiento que Méndez plantea de una manera muy concreta es una constante en los artistas que le preceden: Santiago Hernández, Gahona, Manilla, etc., y por supuesto los muralistas mexicanos que llevaron a la plástica mexicana a dimensiones monumentales.

Dentro del muralismo —sin demeritar el trabajo o la militancia de otros muralistas—, la obra de David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco resulta más que coherente con su militancia política y sirven de ejemplo, al igual que los grabadores, en la intrínseca relación entre la política, el grabado y el muralismo.

Para José Clemente Orozco el muralismo fue un proceso de análisis, de confrontación de ideas, de aciertos y errores, de preparación que después de casi 20 años logró empezar a concretarse hacia el principio de los años veinte y en los que, todavía inmersos en el proceso armado, la Revolución Mexicana comienza a cristalizar. Un “nacionalismo agudo hizo su aparición”, “se pensaba que el arte debía ser esencialmente un arma de lucha en los conflictos sociales”.³¹ Sin embargo, los primeros intentos del muralismo fueron más decorativos y con pocas alusiones a la historia pero, los muralistas ya buscaban en otras disciplinas como la historia y la filosofía otros elementos para ampliar los argumentos discursivos que tuvieran relación con la temática histórica y sirvieran para la ejecución de sus obras.³² En este sentido Leopoldo Méndez señala la importancia del arte ligado a las ciencias como uno de los factores que determinan el enorme valor del movimiento muralista y el grabado mexicano.

Todas estas consideraciones comenzaron a diferenciar a los muralistas y grabadores del resto de los artistas plásticos: su capacidad crítica;

sabían cuál era su momento histórico; sabían cuál era la relación entre lo que estaban haciendo y el resto del mundo. De igual forma, muchos de los pintores venían de la militancia política, o de la Revolución, ambos factores que también determinaban el pensamiento y la actitud de colectividad, ingrediente indispensable en la pintura mural.

Con el nacimiento del Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios, producto de este pensamiento crítico, se sientan las bases sociales del muralismo mexicano que en términos generales, en su manifiesto de 1923 propone: la socialización del arte; producción de obras monumentales para el dominio público; materialización de un arte valioso para el pueblo; “producir la belleza que sugiera la lucha e impulse a ella”. Por este camino se llegó a lo que llamaron “arte proletario” consistente en obra que representara a los obreros destinada para ellos. A su vez, se buscaba incitar a los oprimidos a la lucha, a través de una pintura de combate.³³

Aunque las posiciones asumidas en el manifiesto fueron aceptadas y publicadas en el *El Machete*, órgano informativo del Sindicato y que después acabara, fiel a su concepción, en manos del Partido Comunista Mexicano, el debate en torno a algunos puntos medulares como la cuestión de la “socialización del arte”, siempre causó revuelo incluso entre los mismos artistas como Orozco, que cuestionaban su aplicación en el terreno de lo real, sin mencionar las posturas ideológicas de Diego Rivera en torno a algunas cuestiones como el comunismo, estalinismo, trotskismo, etc. Sin embargo, Siqueiros en 1933, define muy bien una de las partes primordiales de la cuestión artística en el *Llamamiento a los plásticos argentinos*: “Vamos a libertar la pintura y la escultura de la escolástica seca, del academicismo y del cerebralismo solitario del arte purismo, para llevarlas a la tremenda realidad social que nos circunda y ya nos hiere de frente”.³⁴

Siqueiros, marca la pauta para la construcción de un muralismo social, comprometido con las causas e ideales revolucionarios a través de discursos plásticos que fungieron como testimonios de las luchas de la Revolución Mexicana. Junto a Diego Rivera, José Clemente Orozco y otros, redimensionó el concepto de muralismo como un arte solo narrativo, ajeno a temas de contenido social o simplemente decorativo al servicio del es-

tado. Sino también, como un discurso educativo y reivindicatorio de las luchas sociales. De hecho, el proyecto de manifiesto *Hacia la transformación de las artes plásticas*, sirve también como soporte para la creación del Taller de Gráfica Popular (TGP) en 1937 que funda Leopoldo Méndez junto a otros artistas plásticos³⁵. En este sentido, el grabado mexicano actúa de la misma forma, a la par y entremezclado con el muralismo, como se evidencia en la formación del Sindicato y en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) hasta la formación del TGP, que amalgaman las distintas disciplinas en un mismo discurso político y social.

Capítulo 2

El muralismo y el grabado constructores del imaginario colectivo de la patria

Muralismo, arte público militante e imaginario colectivo.

Entre las características del arte público se encuentran su objetivo social; la particularidad de ser para la calle; de ser colectivo; de utilizar a los medios; de ser para un sitio específico, etc., características que definen varios tipos de arte público y entre las que destaca la incidencia de su connotación política en la esfera pública. Sin embargo, desde la concepción de la institución siempre habrá un análisis unilateral. Se debe también analizar la otra parte, dónde el arte público como el muralismo incide en la esfera de lo público y es también un arte activista y militante, en el que la ideología cumple un papel fundamental; en el que los artistas no solamente son activistas en la ejecución de las obras sino también militantes en sus compromisos políticos y consecuentes con sus principios ideológicos.

Para los especialistas el arte público, entre otras cosas, es un arte que investiga acerca del espacio social, que incluye la memoria colectiva y el espacio de significado.¹ Una de las vertientes es el arte público transitorio cuya características esenciales son el estar localizado en un lugar público, estar temporalmente en este sitio y aparece como una reacción o un acto de insurrección a la privatización del arte en el mercado comercial; utiliza medios tradicionales y no tradicionales y hace referentes a los procesos sociales, políticos o comunitarios.²

De manera similar el arte activista definido como un “nuevo arte publico”,³ sin contradecirse con el anterior –y aunque la obra este situada en un emplazamiento público no garantiza la comprensión o la participación del público– se refiere al arte dotado de compromiso político con una supuesta recepción participativa y cuyas características básicas son:

1. que es procesual, está orientado al proceso de realización y recepción.

2. se localiza en emplazamientos públicos.
3. es una intervención temporal.
4. utiliza las técnicas de los medios de comunicación.
5. utiliza métodos colaborativos en su ejecución, se vuelve comunitario.⁴

Si bien parecen acertadas las definiciones, al menos para efectos explicativos de cómo debería de operar el arte público, la mayoría de las veces son distintas en la práctica. Prevalciendo una visión unilateral, propia de la institución quien sólo ve lo que le conviene ver y se rasga las vestiduras para impulsar y darle cobertura a un arte público que se auto asume “activista y comunitario”; se auto consume en las dádivas de sus propios elogios y es incapaz de asumir compromisos políticos o los asume a conveniencia. Negociando lo de fondo y no lo superfluo (que no deja de ser importante). En este sentido, se tiene la percepción y se divulga incluso, que en el arte público “...la presencia de lo político en el arte contemporáneo no se define, como ya hemos notado, en términos de militancia política o compromiso ético social con alguna utopía emancipadora...”⁵. Es decir, para el curador, el crítico, la institución y la complicidad de muchos artistas sólo se observa y valida lo que se produce como arte público desde su perspectiva, desde su quehacer, desde su concepción. Una concepción del arte público, conveniente para sus intereses.

Sin abundar en una definición de política, ésta como la continuación de la guerra por otros medios⁶ y aplicado de alguna manera a la incidencia del arte público en la vida pública en la que se denuncia o aplaude algo, define también al arte público como una cuestión política en la que definitivamente se esta de un lado o del otro, aunque también sucede, y muy a menudo, que se toca una problemática determinada, de una manera muy sucinta y ligera, sin comprometerse a nada. Así, que podríamos decir que tenemos básicamente dos maneras de hacer arte público independientemente de la definición. Uno desde el sistema, la institución y que responde a los intereses y la lógica del capitalismo; desde aquí opera una de sus gracias: “el sistema recicla a su favor todo lo que surge para amenazarlo o ponerle fin. Y que, además, administrado de forma adecuada, es capaz de reportar

buenos dividendos”⁷. Desde la descontextualización y re-significación de la imagen, como la imagen del Che Guevara de Korda reutilizada hasta el cansancio, hasta la creación, que por lógica necesita, de todo un aparato crítico y teórico que lo fundamente. Esto no quiere decir que las prácticas del arte público cuyo compromiso político e ideológico son una prioridad, estén exentas de abordar la cuestión con los mismos recursos, el asunto es el cómo y para qué. El segundo, es un arte que se plantea la denuncia, que propone desde el activismo acciones más directas como la resistencia, que trabaja comunitariamente atendiendo las propuestas, el discurso planteado por la misma comunidad ese que la institución no sólo no reconoce sino que se apropia de él y lo re-significa a su conveniencia. Un arte público que se concreta a las coyunturas de las luchas sociales que funcionan como detonadores del quehacer artístico y que genera un arte político que aparece en el marco del descontento social, la rebelión, la resistencia popular y la guerra. En este contexto se da un posicionamiento ideológico del artista como productor o incluso productor, activista y militante, que utiliza al arte público para la denuncia, la comunicación, como un acto de resistencia y un arma al servicio de las luchas sociales. Un arte público que como diría el subcomandante insurgente Marcos “manda obedeciendo”.

De entrada este “arte público institucional” tiene un origen muy específico y por lo tanto una serie de limitantes a considerar. En primer lugar, ya como definición, porque el arte público existe mucho antes de los sesentas como quedó testimoniado, por ejemplo, por el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, durante su estancia en Argentina en 1933, quien vinculado a grupos de izquierda colabora y aporta elementos técnicos como el estencil y la utilización de aspersores manuales para la protesta con discursos visuales como parte del activismo político de denuncia y resistencia en aquellos años en Argentina.⁸ En segundo lugar es un planteamiento surgido desde el centro⁹, los centros de poder, las zonas urbanas, diseñado y pensado para tales efectos y en los que el uso de la tecnología se vuelve un factor determinante, como el uso de medios electrónicos. En este sentido la temporalidad y las estrategias de distribución en los medios oficiales están supeditadas a la tecnología, por tanto los discursos sociales

y políticos operan de manera distinta y son distintos a zonas rurales incluyendo el discurso artístico. Por ejemplo, para alguien que vive en el sureste mexicano y se despierta todos los días en la madrugada con el estruendo de un helicóptero del Ejército Mexicano, armado hasta los dientes y a escasos seis metros de su cabeza, el arte conceptual lo tiene sin cuidado. O para alguien que vive en la Costa Chica de Guerrero o en la Sierra Norte de Puebla, la tecnología puede reducirse a una bujía de petróleo para alumbrar la noche.

El arte público debe ser incluso peligroso

(...) cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio. El resto es obra privada, no importa lo grande o expuesta o molesta que sea, o lo muy de moda que esté.¹⁰

Esto desde una visión general, pero además debe de buscar la manera de hacer conciencia, atacar los problemas sociales y políticos desde la raíz y no quedarse en la obra “caritativa”, “social” o “benefactora” típica del pensamiento de los artistas pequeño burgueses; o en la dinámica institucional en la que las propuestas deben de ser “nuevas” para que se les de un valor y se les reconozca. Lógica que domina, incluso en las academias de arte: “¿Qué tiene de nueva tu propuesta?”, “esto ya se hizo”, “esto está caduco”, “es un panfleto” etcétera. En esta dinámica, el arte público y el arte en general sigue estando marcado por el etnocentrismo occidental y el colonialismo, lo demás no existe o no tiene legitimidad.

El tren de alta velocidad de la novedad en el mundo del arte, que a menudo recompensa sólo lo que es ‘nuevo’ en la superficie e ignora a quienes están en la brecha durante todo el camino (a menos que sus productos sean comercializables), es parcialmente responsable del agotamiento existente entre los artistas públicos, así como también es el clima político y económico actual... un arte verdaderamente público no necesita ser ‘nuevo’ para tener valor, ya que los contextos sociales y los

públicos tan cruciales para su formación están *siempre* cambiando.”¹¹

Pero hay un factor determinante en el papel que juega el arte público en la dinámica social y es el de cómo actúa en los imaginarios colectivos, refrendando o desmitificando desde mitos fundacionales, hasta la historia de los pueblos. Ya a partir de 1968, se pone en evidencia cómo el poder político esta rodeado y se sustenta en el imaginario y el símbolo como cuestiones estratégicas. Es decir, el ejercicio del poder pasa por el imaginario colectivo, y refuerza su dominación por la creación o apropiación de símbolos.¹² En este contexto, los emblemas tienen un carácter imaginario pero no ilusorio que el poder busca monopolizar para controlar las costumbres de otros, aunque hay que agregar:

“Los emblemas del poder... son sólo elementos de un vasto campo de representaciones colectivas en donde se articulan ideas, imágenes, ritos y modos de acción”.¹³

Así, por ejemplo, durante las monarquías, los emblemas como la corona del rey, el cetro, el escudo de armas, etcétera, fueron los símbolos del poder. Pero los movimientos sociales y políticos también necesitan de sus propios emblemas y simbología que les de legitimidad, que los ubique y los proyecte en su espacio histórico. Como sucede con la formación de los Estados-Nación que transforman la simbología: Banderas, Himnos, Escudos y demás; o como sucede con las rebeliones sociales que crean su propia simbología que los dote de una identidad propia: carabinas, sombreros, corridos, mitos, pasamontañas, himnos, banderas, uniformes, etc. Sin embargo, hay que señalar que la función del símbolo también es la de configurar conductas y normas así como de introducir valores a una colectividad o individualmente y que no actúa solo, sino que se interrelaciona constantemente con otros símbolos, de igual forma su eficacia e importancia varía de un poder a otro. Así,

“Una clase social expresa sus aspiraciones, justifica moralmente y jurí-

dicamente sus objetivos, concibe su pasado e imagina su futuro a través de sus representaciones ideológicas”.¹⁴

Por otro lado, la vida social es productora de sistemas de representaciones que fijan valores y normas, en nuestras sociedades actuales los poderes disponen de medios técnicos y científicos para crear y manipular imaginarios colectivos, haciendo de éste control de medios, un arma muy poderosa que es utilizada en pocas palabras para controlar o generar los comportamientos de sumisión, obediencia y subordinación de los dominados al poder. La creación de imaginarios como en el caso de México, que desde las apariciones marianas vienen construyendo la noción de patria¹⁵ y nación, son un ejemplo. El águila parada en un nopal en medio de un lago y que devora una serpiente forma parte del mito fundacional mexicana y le otorga los elementos necesarios a la guerra de independencia para comenzar a construir una patria mestiza con fuertes raíces en el imaginario prehispánico e independiente de España, por ejemplo. La resimbolización de la Virgen de Guadalupe por la Iglesia como un elemento de control y manipulación social y que a su vez se le revierte a las cortes del poder cada vez que hay una rebelión y sirve como estandarte de lucha al pueblo. En el caso del muralismo y el grabado mexicano, y la solicitud de Álvaro Obregón en 1911, los artistas de la Academia de San Carlos se sumaron a la vida política del país¹⁶ integrándose a la Revolución Mexicana y donde el muralismo como arte público opera desde la institución y desde el estado para legitimar desde los muros, los imaginarios sociales, a través de obras didáctico-subversiva, los triunfos de la Revolución y la construcción de una nueva nación en la que

“el Estado mexicano, como patrocinador del arte y la cultura, se hacía de un imaginario que a nivel nacional contribuía a legitimarlo en el poder, y a nivel internacional a ganar legitimidad.”¹⁷

Sin embargo, en la actualidad el muralismo mexicano de ser un arte oficial impulsado desde la institución y aunque no siempre se oficializó

como el ejemplo de Orozco, hoy opera desde el otro lado de la moneda y contra viento y marea. Sin perder su espíritu dialéctico-subversivo es un arte público no oficial que sin reconocimiento alguno ha fungido papeles importantes y forma parte de procesos sociales, políticos, de acción, de toma de conciencia, de participación y hasta de educación. La injusticia social, las relaciones sociales de poder, la corrupción y la ambición siguen siendo detonadores, y al igual que otros países latinoamericanos, la persecución política, la amenaza de muerte, las desapariciones forzadas, el asesinato, los presos políticos y de conciencia, las masacres, la represión, la guerra, los desplazados de la guerra, la migración, el narcotráfico, la proliferación de grupos paramilitares, la sofisticación de los sistemas policíacos y de inteligencia en materia de movimientos sociales, son sólo algunas de las “bondades” del Estado que el muralismo tiene que sortear. Aquí, en medio de todo este arsenal de “virtudes” del gobierno mexicano, el arte público, activista, militante y comunitario se sigue desarrollando y buscando discursos plásticos acordes a las distintas realidades en las que actúa, desde el ámbito urbano hasta la periferia e incluso en la periferia de la periferia donde el muralismo comunitario y la gráfica, como vertientes del arte público, siguen siendo efectivos, molestos y hasta peligroso para el *statu quo*.

“El muralismo está muerto” es hoy la frase predilecta de la institución, como sí con la muerte de los muralistas mexicanos se hubieran enterado, décadas de luchas sociales, transformaciones, propuestas y discursos políticos. Ese es el discurso oficial que incluso se profesa en instituciones de educación superior y hasta en niveles de doctorado como en la Universidad Nacional Autónoma de México y que no es más que la sumisa compli- cidad con las políticas neoliberales del Estado mexicano para exterminar, culturas, historia, identidad y borrar de un plumazo nuestra memoria histórica. Es decir volver a controlar los imaginarios colectivos, para legitimarse en el poder e incluso entregar por completo a nuestra patria.

Sin ir muy atrás en la historia, una de las prácticas del “muralismo comunitario” y “muralismo militante” viene de la experiencia en los años sesenta y setenta con el maestro José Hernández Delgadillo uno de los

precursores¹⁸ y que buscaba la integración del espectador a la práctica y la experiencia pictórica monumental de plasmar la realidad política y social circundante y en la que a través del debate se decidía *in situ* el tema a tratar y la realización de la obra por la comunidad asistente (Figura 1). Murales que nacían en el contexto de la movilización pública y que inmediatamente después eran destruidos por el “servicio de limpia” del gobierno mexicano.

Uno de los problemas que plantea el muralismo militante para el gobierno, es que es el resultado de acciones sociales concretas, trabajo colectivo, activismo político, capacidad organizativa, etc. Cuestiones que, traducidas a los



Fig. 1

marcos legales, para las autoridades son sedición, incitación a la violencia, asociación delictuosa, motín, ataques a las vías de comunicación y hasta daños a la nación. Además de la negación a través del no reconocimiento y la destrucción, de la existencia de este arte público y de la identidad misma de quienes lo crean. Un ejemplo, muy concreto y que recorrió el mundo es el del mural *Sna yuum ateleetic yuum comoateletic* (1998)¹⁹ de Taniperlas, Chiapas (Figura 2). Originalmente el proyecto consistía en la realización de una serie de carteles que realizaría Sergio Checo Valdez maestro de Comunicación Gráfica de la Universidad Autónoma Metropolitana, para la celebración del nombramiento de la cabecera municipal Municipio Autónomo

Fig. 2



Rebelde Zapatista Ricardo Flores Magón. Sin embargo, fue a propuesta de las comunidades que se realizara una obra mural de manera colectiva en la casa municipal.

El resultado fue un extraordinario mural en el que se juntaron todas las voces y dónde las comunidades mandaron el qué y el cómo. Ese mismo día, el Ejército Mexicano entró a reprimir a la comunidad destruyendo la valiosa obra y llevándose presos a varios de sus creadores entre ellos a Checo Valdez²⁰. Afortunadamente, a través de las imágenes fotográficas que se fueron tomando y con el esfuerzo de las Bases de Apoyo Zapatistas, estudiantes, ONG's y simpatizantes, se logró rescatar el mural en carteles y postales que recorrieron el mundo.



Fig. 3

Guerrero, y que tienen plasmadas, muchas de ellas, las luchas emprendidas por los maestros Genaro Vázquez Rojas, Lucio Cabañas y el Partido de los Pobres y que se renuevan cotidianamente en nuevos muros o viejos muros con nuevas propuestas, nuevas formas, nuevas acciones, re significando a los muertos y viviendo constantemente con la amenaza constante del te-

Desde el muralismo comunitario en las escuelas de nivel medio, medio superior, técnico, universidades a lo largo y ancho del país (Figura 3), como los murales que ilustran con la historia de sus pueblos, sus propuestas políticas, las escuelas de Atoyac de Álvarez en el estado de

rorismo de Estado. Murales como los emprendidos por colectivos como el *Taller de Investigación Plástica*, el *Taller de Gráfica Monumental*, los *Productores de Imágenes de Arte Revolucionario*, la *Escuela de Cultura Popular Revolucionaria “Mártires del 68”*, el colectivo *Arte en guerra contra la Guerra*, hasta el recientemente formado *Movimiento de Muralistas Mexicanos*²¹, que no sólo se limita al ámbito mexicano sino al internacional, compartiendo experiencias y trabajo, desde la propuesta individual, hasta la colectiva con muralistas en Argentina, Guatemala, Chile, Venezuela, Canadá, Ecuador, Italia, Suiza y hasta Palestina, y que como testimonio han quedado las obras producto de encuentros internacionales y regionales distribuidas en la calle y centros educativos. (Figuras 4 y 5)

Son un sinnúmero de ejemplos, en dónde el muralismo militante y comunitario se da cita, por más que la institución le encuentre “peros” a su razón de ser o en el mejor de los casos lo niegue. Es un arte público que funciona, que re significa imágenes y construye nuevas a partir de la realidad social en constante proceso de construcción, que reconoce y se reapropia de símbolos, de historias, de tradiciones y se hace nuevos planteamientos²². Pero sin lugar a dudas, lejos de ser un paseo antropológico por

una realidad concreta o una terapia psicológica, es un acto colectivo donde la relación y la concepción occidental del artista y el espectador, desaparece para fundirse en uno sólo, en una sola obra, un sólo quehacer y un sólo planteamiento, y en dónde la política y la estética se estrechan de tal manera que forman un arte completamente trasgresor que pasa a formar parte fundamental (como la ha demostrado la

Fig. 4





Fig. 5 nas folclóricas para el turismo, hoy “turismo cultural”, “turismo ecológico”, etc. El muralismo mexicano se sigue planteando y operando como un arte público muy eficiente al incidir políticamente en la esfera social. Y por tanto, dentro de la complicidad de la institución y gobiernos ilegítimos o traidores de izquierda o de derecha, carece de fundamento o legitimación.

En este sentido, es importante que el análisis de un arte público militante, comunitario y activista como el muralismo sea analizado desde todas sus partes y posturas, desde la institución, desde el centro a la periferia con sus recalcitrantes discursos sobre “progreso”, “vanguardia” y su legitimación pequeño burguesa²³. Hasta el arte público que se hace desde “nuestro” centro hacia “su” periferia. Y así, buscar los mecanismo que puedan contrarrestar el empecinamiento del Estado mexicano de destruir por completo nuestros imaginarios sociales y mitos fundacionales que pretenden desvincular y desraizar a nuestros pueblos de sus legítimas luchas sociales y sus identidades, y que les daría por completo el control de nuestra patria.

historia) en los procesos políticos de nuestra historia.

En un país, que sigue pensando y actúa como colonizado, que se preocupa por estar a la “altura” del arte actual en la esfera mundial, que sigue vendiéndose por cuentas de vidrio como si fuera un *deja vu* de hace quinientos años y que niega sus propias culturas o las reconvierte en garrambái-

El grabado, detonador de un imaginario

En virtud de todo lo anterior hay que hacer un paréntesis al respecto de cómo han operado los imaginarios sociales como arma del poder del Estado mexicano con respecto al imaginario sobre la patria y en la que el grabado al igual que el muralismo juegan un papel fundamental.

A partir de lo postulado Benedict Anderson respecto a la noción de nación como comunidad imaginada construidas en el imaginario colectivo:

“Así pues, con un espíritu antropológico propongo la definición siguiente de la nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana.

Es *imaginada* porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión”²⁴

Nación en la que el Estado reproduce, como lo señala Gilberto López y Rivas,

“las imposiciones jurídicas, ideológicas y culturales, por medio del sistema escolarizado, la leva, el ejército, la burocracia, el sistema de pesos y medidas, la lengua nacional, la historia nacional, los mitos de fundación, los héroes o padres fundadores”²⁵,

es decir, la Patria. A través de la construcción de los imaginarios mediante, la prensa escrita, las artes gráficas y las artes que fijan las alegorías respecto a todos estos conceptos con imágenes entre otras cosas. En este sentido la patria, como el lugar de los ancestros en sus distintas concepciones según el lugar geográfico e histórico, desde los griegos hasta los mexicas y el altépetl,²⁶ es trasladada del concepto abstracto a una imagen concreta. Las alegorías, los emblemas y escudos, los estandartes y banderas se transforman en símbolos que representan el territorio, la patria o la nación.²⁷ Así,

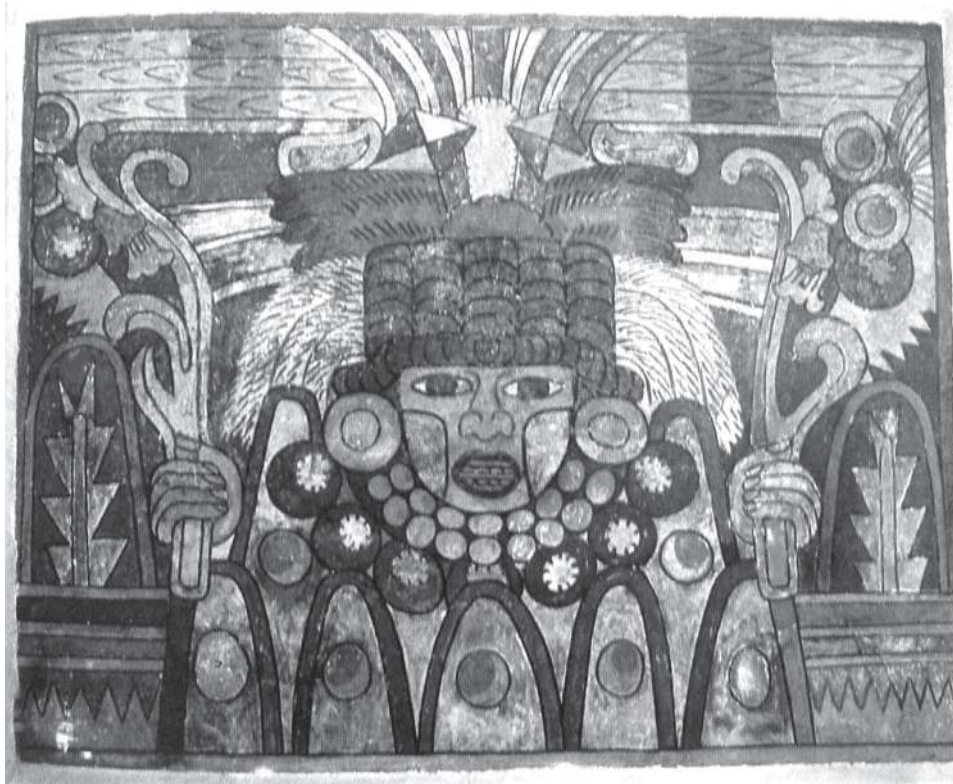
a través de la imagen, se va consolidando en la construcción de la nación mexicana el imaginario social de patria y va transformándose a lo largo de la historia.

En “un mundo donde la representación de la realidad imaginada era predominantemente visual y auditiva” el surgimiento de la novela y el periódico proveyeron los recursos técnicos para la representación de las comunidades imaginadas entre ellas el concepto de Patria²⁸. Es decir, el libro y posteriormente el periódico fueron los artefactos, -concebido el primero como un bien duradero y el segundo como una “forma extrema” de libro que se vende a escalas monumentales- producidos en masa. Como dato importante cabe señalar que las únicas imprentas en América para fines del siglo XVIII se encontraban en Lima y México²⁹. Y es justamente el grabado a través de la imprenta la que va creando el imaginario social de patria.

Sin entrar en detalle sobre los orígenes de Patria, ya desde los pueblos mesoamericanos el concepto tiene forma a partir de la tierra, la madre tierra, que se convierte en vínculo territorial de una comunidad en donde

conviven los antepasados y los dioses, el territorio heredado de ellos, los fundadores. La imagen representada generalmente es una figura femenina, la diosa de la tierra, la diosa madre (Figura 6) que posteriormente cobra la forma de *altépetl*, “la unidad territorial sobre la que se asientan los Estados”³⁰. Previo al descubrimiento de América el mundo es representado en una especie de triada de imágenes que representaban el mun-

Fig. 6



do conocido, Europa, África y Asia a través de imágenes femeninas con atuendos que les daba la característica de cada región. Con la aparición del continente americano en los mapas aparece un cuarto elemento que es representado por una mujer semidesnuda sosteniendo una cabeza de hombre y una macana³¹ (Figuras 7 y 8) y que pone de manifiesto una América salvaje. Adjetivo que en el imaginario occidental sobrevive hasta nuestros días.

Sin embargo, no es sino hasta el siglo XVII que la representación comienza a sufrir una serie de transformaciones con el objetivo de borrar la idea de “salvaje”. Se comienza a representar a la mujer indígena toda vestida e incluso comienza a aparecer con rasgos criollos o mestizos conservando indumentaria indígena, (Figura 9) a su vez se separa, en su representación, de los cuatro continentes para utilizarse como símbolo de la patria americana, a través de la imagen de una figura femenina, desnuda o semidesnuda, por predilección de los europeos.³²

La aparición del mito fundacional de la Virgen de Guadalupe es clave en la concepción de la nación y la patria mestiza ya que se le asigna un carácter divino. Miguel Sánchez, el sacerdote criollo que narra la primera aparición, es el que le otorga este origen divino ya que la patria “nace protegida por la aparición portentosa de la madre de Dios en el Valle de México”.³³ En este sentido, probablemente las primeras imágenes sobre una patria mestiza y que después se reforzarían con el levantamiento armado de Miguel Hidalgo y Costilla y los insurgentes, sea el águila, el nopal, la serpiente y la Virgen de Guadalupe, (Figura 10) es decir, el antiguo escudo de armas (si se le puede llamar así) de Tenochtitlan y la nueva imagen: La Virgen. Alegoría que representa a la Nueva España, el territorio, sus pobladores y la religión como sustento unificador de las distintas castas y etnias del territorio³⁴ como se puede apreciar en este grabado de 1770 (Figura 11). Cabe señalar que todas estas alegorías y simbologías perduran hasta nuestros días, aunque en el imaginario so-

Fig. 7



Fig. 8

Fig. 9



Fig. 10

cial actual de patria conviven separados. Aquí debo hacer una observación, los símbolos conviven separados de manera oficial, es decir, de entrada la Virgen de Guadalupe en un estado laico como el mexicano no existe, sin embargo está, por así decirlo, y está presente como parte de la cultura religiosa de un pueblo profundamente católico y guadalupano. Y por otro lado, las representaciones populares en torno a la patria que son en lo general a través de los símbolos reconocidos por la Ley sobre el Escudo, la Bandera y el Himno Nacionales:



Fig. 11

ARTÍCULO 2o.- El Escudo Nacional está constituido por un águila mexicana, con el perfil izquierdo expuesto, la parte superior de las alas en un nivel más alto que el penacho y ligeramente desplegadas en actitud de combate; con el plumaje de sustentación hacia abajo tocando la cola y las plumas de ésta en abanico natural. Posada su garra izquierda sobre un nopal florecido que nace en una peña que emerge de un lago, sujeta con la derecha y con el pico, en actitud de devorar, a una serpiente curvada, de modo que armonice con el conjunto. Varias pencas del nopal se ramifican a los lados. Dos ramas, una de encino al frente del águila y otra de laurel al lado opuesto, forman entre ambas un semicírculo inferior y se unen por medio de un listón dividido en tres franjas que, cuando se representa el Escudo Nacional en colores naturales, corresponden a los de la Bandera Nacional... (Diario Oficial de la Federación DOF-23-06-2010).

El águila devorando una serpiente, parada sobre un nopal, etcétera, son acompañados en algún lugar por la Virgen de Guadalupe. Cabe destacar también que ésta imagen ha acompañado la mayor parte de las rebeliones populares en nuestro país (la Virgen se le aparece al pueblo, a un indígena campesino), es la Madre protectora de las causas populares desde la guerra de Independencia hasta el levantamiento indígena zapatista del Ejército Zapatista de Liberación Nacional que si bien en el inicio del levantamiento nunca mostró abiertamente una imagen guadalupana, ésta siempre estuvo presente (Figuras 12, 13 y 14). Y a la inversa es más fuerte todavía la alegoría guadalupana de la patria. Cada vez que se representa a la virgen de Guadalupe se le acompaña de la bandera de México, como símbolo de identidad nacional: La virgen de Guadalupe no sólo es la madre de Dios sino que también es mexicana, inclusive las alas del ángel que la sostiene son tricolores: verde, blanco y rojo. En pocas palabras la imagen operó y sigue operando como parte del imaginario colectivo de patria (Figura 15).



Fig. 12

Fig. 13



Es en la Guerra de Independencia de 1810 cuando a pesar de que la motivación original era la liberación de Fernando VII y la liberación de Es-

Fig. 14



paña de la ocupación napoleónica, el tiempo en el que toma fuerza el nuevo patriotismo y la nueva simbología:

“... David Brading señaló sus rasgos distintivos: primero su profundo sentido religiosa, basado en el culto católico y la veneración a la Virgen de Guadalupe, ‘patrona y madre de todos los habitantes de la Nueva España’. En segundo lugar, se trata de un patriotismo histórico, fundado en la idea que que la patria criolla se asentaba en ‘el mito de una nación mexicana que ya existía antes de la conquista y que (...) después de 300 años de esclavitud, estaba a punto de recuperar su libertad’. El tercer rasgo de este patriotismo era su intensa aversión hacia los españoles, a quienes se consideró usurpadores del gobierno que por derecho propio pertenecía a los criollos o americanos. Dicho con otras palabras, los emblemas, símbolos e identidades convocados por esta concepción de la patria eran los valores reconocidos como propios del grupo criollo. En este sentido, se trata de un patriotismo de raíces étnicas, asentado en los antiguos lazos de sangre y

Fig. 15



en la idea de compartir un territorio³⁵

Un ejemplo muy significativo puede ser el de los estandartes utilizados desde la madrugada del 16 de septiembre de 1810 por Miguel Hidalgo y los insurgentes, éstos llevaban —según una investigación realizada por Marta Terán— por un lado y como es del conocimiento general, la imagen de la Virgen de Guadalupe pero, por el otro lado el águila sobre el nopal y la serpiente³⁶ (Figuras 16 y 17). Y es José María Morelos la pieza clave en la construcción del imaginario sobre la patria y los símbolos nacionales que conocemos hoy en día, en esencia: El águila y el nopal. El resto, a lo largo de la historia, son variantes y resignificaciones de la misma imagen.³⁷

Es importante recalcar que la fijación de los imaginarios colectivos respecto a la Patria, tienen sus orígenes en el grabado, es éste y no precisamente el muralismo mexicano de principios del siglo XX el que comienza construirlos. La aportación del muralismo en ese sentido es de gran importancia en el entendido de que éste busca la for-



Fig. 16

mación del discurso para las masas en el espacio público, pero es el grabado el que comienza la labor. Así, con la llegada de las primeras piedras litográficas a México, traídas por Claudio Linati en 1826 comienza la difusión masiva de las imágenes patrias de manera popular a través de pasquines,



Fig. 17

periódicos. Comienza la crítica, el grabado y la caricatura política de manera masiva. Pero un punto clave en la construcción de la Nación y de la Patria se da con Benito Juárez en la Guerra de Reforma y las intervenciones Norteamericana y Francesa de 1847 y 1862 respectivamente. Estos hechos no sólo exacerbaban los sentimientos patrióticos de la nación independiente sino que dieron pie a la consolidación del Estado mexicano, libre y soberano. La figura femenina de la Patria aparece como vínculo conciliador entre los mexicanos y cómo una voz gráfica de la resistencia popular frente sus enemigos, sean conservadores, franceses o norteamericanos como se puede apreciar en varios grabados de la época. (Figuras 18, 19 y 20) “Así, uno de los efectos derivados de la derrota ante Estados Unidos fue la aparición de un programa dedicado a

Fig. 18



Fig. 19



crear símbolos que expresaran la unidad y los valores nacionales”³⁸ (Figura 21)

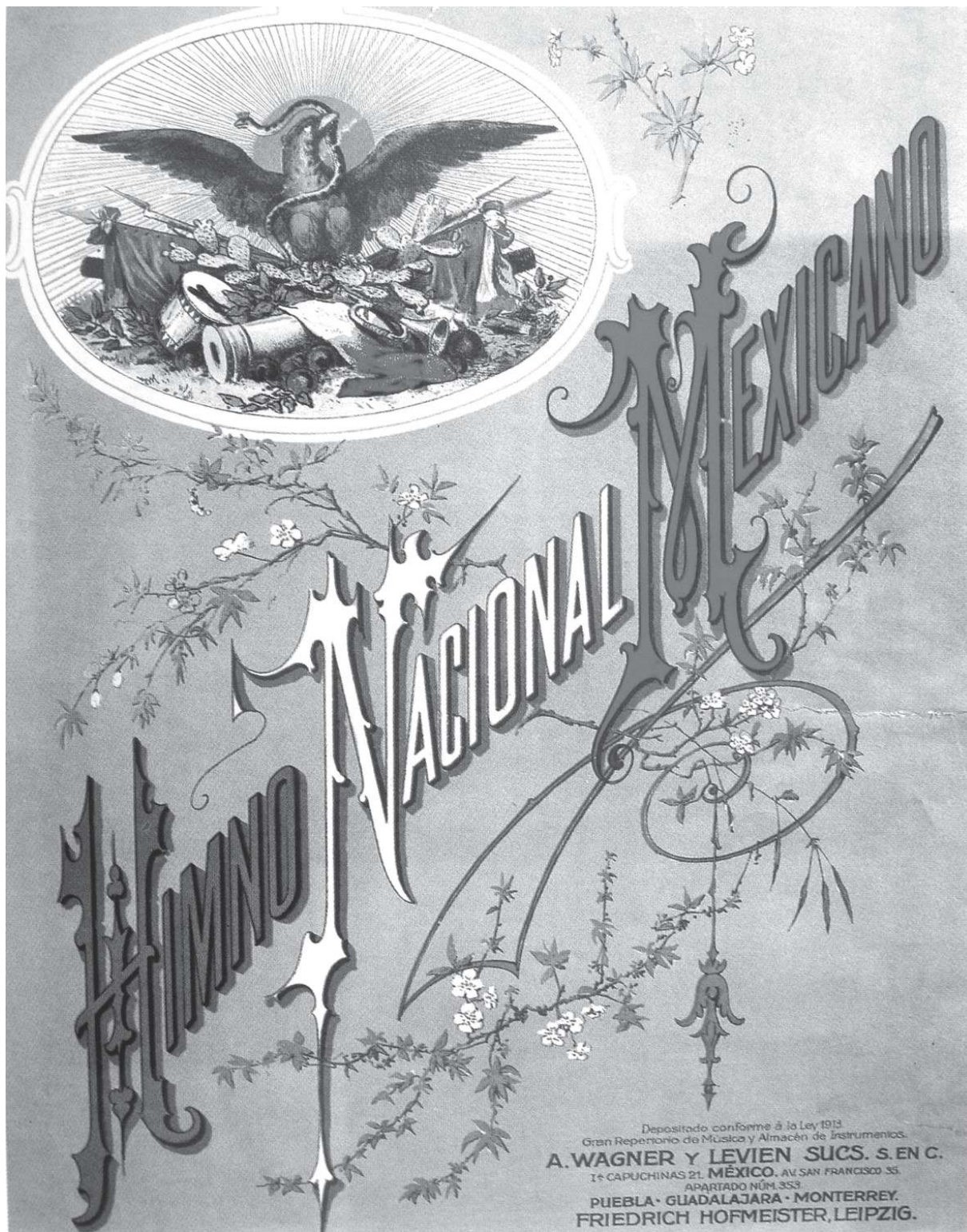
Durante la dictadura de Porfirio Díaz se le dio un especial auge al imaginario político de la Patria, a través del arte, en tres líneas fundamentales:

(...) la Independencia (señalada por la defensa de la patria ante las in-

Fig. 20



Fig. 21



tervenciones extranjeras), la consolidación del Estado y la exaltación del caudillo bajo cuya égida se alcanzaron estos fines. La defensa del territorio se apoyó en la legitimidad de su ocupación ancestral, así a lo largo del Porfiriato se observa un esfuerzo sostenido de revaloración de la época prehispánica.³⁹

Sin embargo, el patriotismo parece estar más bien vinculado a un chauvinismo producto de las intervenciones, sobre todo la derrota contra los Estados Unidos y la pérdida de la mitad del territorio nacional, así como a la búsqueda de mitos fundacionales que lo fortalezcan y que a su vez sirvieran de proyección de México como nación independiente ante el resto del mundo. Aquí, el grabado funciona como operador masivo de estos ideales y a su vez, sobre todo, como la crítica más mordaz contra el régimen de Porfirio Díaz. Pero es en el proceso posrevolucionario dónde se combinan estos elementos con los ideales y triunfos de la Revolución para consolidar el imaginario de la Patria. Y en los que el grabado y el muralismo como arte oficial sirven como los instrumentos ideales para fijar en imágenes los conceptos de Patria y Nación. Surgen las nuevas alegorías de la patria, ahora revolucionaria, con la exacerbación de los caudillos de la guerra: Carranza, Obregón, Villa, Zapata, etcétera. Y también, el desencadenamiento de un análisis y un debate nacional en torno a la importancia del papel del arte, la cultura y la educación en la construcción de la Nación, de un arte mexicano y de un proyecto más universal aún: América. Para José Vasconcelos, según Claude Fell:

(...) 'el artista que por propósito o por afición se desliga de su ambiente, de su tradición étnica, suele perder lo mejor de su energía en las nuevas adaptaciones o en el asombro y la curiosidad de lo exótico'. Por ello se pronuncia resueltamente a favor del 'desarrollo de las escuelas nacionales de arte', de un 'nacionalismo vernáculo en la savia aunque universal en sus finalidades'. Se trata a la vez de escapar a la enajenación (...) y a los particularismos culturales, de alcance demasiado restringido. Una vez que haya vencido definitivamente tales obstáculos, cada nación será capaz de hacer oír su voz en el concierto universal.'⁴⁰



Fig. 22

Con el nacimiento del libro de texto gratuito, se fija en el imaginario colectivo la imagen de la Patria que funcionaría por generaciones hasta su desaparición forzada por el gobierno de López Portillo en 1977 (Figura 22) Encargada al ilustrador y muralista Jorge González Camarena la imagen plasmó en su conjunto todo lo que representa a la Patria, comenzando por la figura de una mujer de rasgos mestizos muy característicos del fenotipo de la mayoría de los mexicanos.

CAPITULO 3

Las muchas patrias. Una propuesta concreta

El objetivo principal de este proyecto es el de realizar murales reproducibles que, a través del grabado, puedan llegar a la mayor cantidad de gente. Planteados como murales, con el discurso claro y didáctico del muralismo, el grabado funciona como el medio y no como el fin. Es decir, el fin no es la obra en sí sino el discurso de la obra. Con este trabajo no pretendo ni hacer vanguardia ni revolucionar a la gráfica contemporánea demasiado ocupada en la técnica, sino recuperar su sentido público, resignificando conceptos y discursos claros de fácil acceso a un público no educado visualmente y olvidado por el arte y los artistas en general.

En tiempos en los que el individualismo y una clara vehemencia por el reconocimiento individual del artista; en los que la gráfica se encuentra reducida al espacio del museo, la galería y la academia; en los que el capitalismo sigue ganando terreno contra cualquier manifestación artística que implique actos de colectividad, información, toma de conciencia, subversión o trasgresión de los espacios y discursos establecidos en su lógica, el grabado ha perdido su función popular como un arte para las masas, un arte público dinámico y movable y sobre todo accesible. En este sentido, los grabadores hoy se ocupan mayoritariamente de las cuestiones técnicas de reproducción, nuevas formas de impresión -fantásticas muchas de ellas, mucho ruido visual le llamo yo-, búsqueda de nuevos discursos plásticos dentro de la gráfica, mucha experimentación y un afán por tener la autoría y la patente de nuevas técnicas de impresión. Sin embargo, los contenidos y los discursos han quedado al margen. De hecho, son poco los grabadores que crean imágenes la mayoría reutiliza la imagen, recurre a la fotografía una y otra vez, resignificando imágenes muchas veces a través del pastiche.

Un discurso realista, directo y sin concesiones

La composición social de nuestro país es de lo más variopinta, desde la pobreza extrema hasta la oligarquía más pudiente la constituyen. Evidentemente la distribución de la riqueza es completamente desproporcionada siendo las oligarquías una minoría pero la que más tiene y en la dinámica del capitalismo es el dinero el que manda no importa la democracia o las mayorías, al capitalismo le tiene sin cuidado la voluntad popular. En este sentido uno de los medios de control de masas es la educación. Ésta solamente accesible para ciertos niveles del estrato social. Para un país de más de cien millones de habitantes las matrículas en las universidades públicas no llegan ni al 10%, más de 20 millones de personas son analfabetas y sigue en aumento, y en la educación primaria y secundaria la deserción es casi del 50% según datos del Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI)¹. Ante este panorama la educación es mínimamente mediocre comparada con los estándares internacionales. La misma suerte tiene la educación artística que no solamente va en detrimento sino que además es prácticamente nula. Así, los sectores de la población que incursionan en el terreno de las artes visuales o simplemente tienen acceso también es muy reducido convirtiéndose en una disciplina altamente elitista y discrecional, un arte que satisface las necesidades exclusivas de este sector de la población y que se recicla así mismo para satisfacer sus propias necesidades. La penetración cultural y el neocolonialismo para una población que sigue pensando y actuando como colonizada (grave en sectores de supuesto nivel educativo) hacen del arte actual en general, una burda copia de las tendencias y propuestas artísticas provenientes de occidente y legitimadas automáticamente por su origen, como “extraordinarias” y ejemplo a seguir. Y que sin lugar a dudas, marcan las políticas culturales “vanguardistas” para nuestro país.

Discursos carentes de significado, propuestas irracionales y ajenas a nuestra realidad, artistas que antes luchaban por la justicia y la libertad, hoy luchan entre ellos por las migajas de becas que ofrecen las instituciones;

se esconden en el arte contemporáneo a jugar el juego de la Institución y el Estado y ocultándose en el abstraccionismo, el Ready Made y el conceptualismo reciclan las ideas del colonialismo y la ignominia ante las realidades sociales. En pocas palabras, crean para sí mismos, para beneplácito de sus colegas, curadores, galerías y academias. Crean un arte, que funciona bien para los centros de poder pero no para las periferias; una arte políticamente correcto para el capitalismo; un arte que nos da estatus internacional y funciona como tributo a lo aprendido del arte occidental. Pero en definitiva no es un arte para el pueblo. Este discurso subjetivo y abstracto de una realidad ajena no opera ni tiene significado alguno en situaciones concretas como: pobreza extrema, injusticia social, explotación, violencia, desintegración y demás “virtudes” del capitalismo mexicano. Entonces, la búsqueda de un lenguaje claro, práctico, contundente, que refleje la realidad, que retrate al sujeto, inclusive que sea propositivo y que plantee alternativas que haga que el sujeto se cuestione su realidad, se vuelve indispensable. De tal manera que un lenguaje lo más realista posible, sin caer en los excesos de la hiperrealidad, es necesario; un discurso claro y directo, sin recovecos, sin trampas visuales ni ideológicas, lo que está plasmado es lo que es, lo que hay, lo que se necesita es cuestionarse la realidad, observándola desde otra perspectiva, la del arte. A veces como propuesta, a veces como alternativa, a veces como acto de resistencia o simplemente como recordatorio de nuestra realidad concreta haciendo que la obra funcione didácticamente.

En este sentido, la propuesta hecha por el renacimiento artístico mexicano en los años 20 y 30, concretamente el muralismo y el grabado de los años posteriores, aportan los elementos necesarios para hacer una obra crítica y didáctico-subversiva, con las características antes mencionadas y que incida directamente en el pensamiento y en el imaginario colectivo, sin perder su discurso plástico y sin caer en el panfleto sino en la resignificación y creación de nuevas imágenes, incluso la de sabotear los discursos visuales creados por el capitalismo para manipular a las masas.

Las ventajas del grabado monumental como arte público

Este proyecto conjuga dos vertientes del arte: el muralismo y el grabado. Emplazado para lugar específico, una de las características del muralismo pero, también movable y reproducible, características del grabado, el mural-grabado o grabado monumental se retroalimenta ampliando sus posibilidades individuales y cumpliendo ambas funciones. Es decir, podemos tener varios murales al mismo tiempo en distintos lugares y con la misma imagen, y operando al unísono en lugares geográficos distintos, además de tener la ventaja de poderse reproducir las veces que sean necesarias. Que si bien no tiene las mismas posibilidades de reproducción que el grabado en cuanto a tiraje, si las tiene en cuanto a las dimensiones del mural aunque haya un tiraje limitado. En este sentido, su producción, para que sea efectiva debe de ser económica también, lo básico: herramientas tradicionales que entre otras, caracterizaron todo un estilo en el grabado mexicano de la primera mitad del siglo XX es decir el grabado en madera: la xilografía. El uso tradicional de gubias, papel reciclado o de bajo costo y tela, incluso se puede prescindir de tórculo utilizando el milenario *baren*. En este aspecto quiero dejar claro que el uso de las técnicas tradicionales del grabado no lo dejan al margen de propuestas y contenidos concretos, frescos y vanguardistas. Aunque parece mentira, se piensa que lo nuevo es sinónimo de vanguardia, de progreso, y que lo antiguo es sinónimo de caduco, es un repetición de algo ya muy visto y por lo tanto, para las mentes más retrógradas del vanguardismo no tiene validez, entonces ¿el progreso para qué? El uso de la xilografía como técnica me ha permitido no sólo lograr un discurso estético rico en su plasticidad sino su producción de manera económica y en condiciones físicas y geográficas adversas. Madera hay prácticamente en cualquier lugar, al contrario de metales, ácidos, piedras litográficas, linóleum, etcétera, que son de difíciles de obtener, por ejemplo, en el campo o en lugares de difícil acceso, además de que su costo en comparación es muy alto. Las posibilidades que ofrece el sistema son muy grandes ya que las limitaciones son pocas y se pueden desarrollar murales de pequeño for-

mato (2,40 x 1,30 mts.) hasta grandes dimensiones sólo ensamblando las matrices que se hayan producido. Si bien, el mural grabado se ha hecho como planteamiento muralístico, desde Leopoldo Méndez (Figura 1) hasta Adolfo Mexiac en el Palacio Legislativo (figura 2), son murales que no fueron impresos, se quedaron en la fase de matriz como fueron concebidos.

Fig. 1



Fig. 2



Sin embargo, se ha hecho grabado monumental en una vehemente fijación que últimamente tienen los artistas por romper “records” de tamaño, dejando al margen contenidos y discursos y quedando como resultado hermosas decoraciones de kilómetros de largo y nada más. (Figuras 3 y 4)

Por otro lado, los murales grabados pueden ser hechos o no para sitio específico, tienen la ventaja de estar dirigidos a un público masivo y de tener una permanencia mayor que el grabado de pequeño formato (en el entendido de que se puede convertir en un mural permanente) que se limita a otras dinámicas de observación: poca gente a la vez y tener que acudir a verlo a un espacio determinado o esperar a que lleguen al público, al contrario del mural que se encuentra en un sitio público a la vista de todos.



Fig. 3

Fig. 4



“Las muchas Patrias”

La temática del mural grabado nace en el contexto político-económico-social actual de México y es parte de un proceso de creación y recuperación del imaginario social de la Patria que vengo haciendo en años recientes en mi trabajo como muralista y grabador. Éste mural toca dos cuestiones fundamentales. La primera, como ya he explicado, la de resolver y plantear una alternativa de movilidad y difusión para la obra mural. La segunda, hacer una reflexión a partir de la vivencia personal, la experiencia colectiva y la dinámica del imaginario colectivo sobre la Patria y sus mitos fundacionales en el marco de la resistencia popular por un lado, la resignificación y destrucción de estos mitos y de la historia concreta por parte del Estado mexicano, por el otro. Reflexión que se ha extendido de manera sorprendente a un análisis más serio sobre la función del artista en la fijación del imaginario social y su papel en la construcción de una nación, tema por demás escabroso, poco estudiado seriamente y tremendamente amplio. Sólo abordado desde el terreno de la historia, la historia del arte, de la sociología y la antropología, -tema ahora de moda por las conmemoraciones del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana- pero no de desde las artes plásticas.

En efecto, replantearse a la Patria es uno de los objetivos de la obra, ¿Cuál es el significado que tiene la noción “Patria” en estos momentos de neoliberalismo y de lo que yo llamo neoinquisición? Por un lado y como yo lo concibo, para entender a la Patria tenemos que hacer una reflexión hacia el pasado y presente y en el que la alegoría de la figura femenina encuentra raíces muy fuertes en su origen prehispánico: La madre, la tierra, el lugar de los ancestros y nuestros padres. Y entender que son muchos lugares dentro de un mismo territorio, son muchas historias de muchas personas unidas por identidades y orígenes comunes, y que alegóricamente pueden ser representados a través de la figura femenina. La Patria a la que pertenecemos todos no es solamente una sino varias ya que de una u otra manera pertenecemos a ella y la formamos desde nuestros distintos lugares

geográficos, sociales y políticos y con nuestras distintas percepciones; es la Patria de los ancestros; es la Patria de las madres; es la Patria de los pueblos originarios; la Patria mestiza; la Patria dónde existe la justicia; la Patria de los jóvenes; la Patria de los estudiantes; la Patria revolucionaria; la Patria indígena; la Patria de los viejos; la Patria de los niños. Incluso la Patria guerrillera y en estos momentos la Patria rebelde. Es decir, “Las Muchas Patrias”, reconociendo la diversidad en todas sus formas. Dijera el poeta mexicano Ramón López Velarde en *Suave Patria*:

Patria: tu superficie es el maíz,
Tus minas el palacio del Rey de Oros,
y tu cielo, las garzas en desliz
y el relámpago verde de los loros.
El Niño Dios te escrituró un establo
y los veneros de petróleo el diablo.²

O *La Patria*, fragmento de un poema dedicado a los Niños Héroes de el fragmento del poeta Rafael Cabrera:

Es... el polvo sagrado
con la sangre y las lágrimas regado
en que durmiendo están vuestros mayores;
la tierra de las glorias rutilantes,
ceñida por dos mares espumantes
y arrullada por todos los amores...³

Esta reflexión nace en momentos en los que el Estado mexicano está apostando a una resignificación de los imaginarios sociales para legitimarse en el poder. Borrar la memoria histórica sobre los héroes populares, por ejemplo, o la destrucción del mito fundacional de Tenochtitlan, excluyen-

do parte de la imagen del escudo nacional como sucedió con la conocida “águila mocha” (Figura 5) durante el sexenio de Vicente Fox 2000-2006, son sólo algunas de las acciones emprendidas para justificar otras no menos nocivas para el país como facilitar la destrucción de territorios, pueblos, culturas y genocidios como parte del Proyecto Mesoamérica y entregar recursos naturales , materiales y humanos a los capitales extranjeros⁴.

Las Muchas Patrias, es tan sólo un recordatorio de la diversidad



Fig. 5

de la Patria y su defensa, desde su historia fundacional como República Mexicana representada en una bandera republicana hasta un paliacate que oculta el rostro de una Patria exuberante que incita a la rebelión, a la resistencia y a la defensa contra los modernos traidores a Ella. El concepto pareciera desgastado: la Patria. Pero el hecho es que es una realidad concreta, que nos afecta diario ya que sin cultura, sin historia, sin pasado no tenemos Patria y nada que defender. Y parece mentira, pero durante décadas

las artes visuales han dejado de lado esta parte tan fundamental, el mismo Taller de Gráfica Popular olvidó la alegoría a través de la figura femenina, aunque la reforzó a través de los héroes como dan testimonio la gran cantidad de grabados realizados en los años más productivos del Taller.

La realización de obra política resulta fundamental en estos momentos, los artistas no deben ya esconderse en sus propias retóricas de que el pueblo lo que menos necesita son recordatorios de su realidad. No, el pueblo, nosotros, necesitamos enfrentar esa realidad y proponer soluciones, si no concretas, sí expresiones que metan el dedo en la llaga de la conciencia social o cuando menos colaboren en la reconstrucción de imaginarios colectivos que nos permitan coexistir en paz, en libertad, con justicia y con dignidad.

La producción. Cuestiones técnicas iniciales.

Uno de los principales retos que enfrenté en la realización del mural fue tomar la decisión del tamaño. Como ya había mencionado el mural se puede imprimir a mano con *baren* (herramienta milenaria consistente en un objeto cilíndrico acolchado que se utiliza para ejercer presión de manera manual sobre el papel para que la tinta se adhiera al papel) o cuchara, contando con un tórculo de las dimensiones adecuadas resultaba ocioso imprimirlo a mano, aunque de hecho se fabricó un *baren* especial de acero con un diámetro de 20 cms. por 5 cms. de espesor para imprimir cuando se carezca de tórculo. Las dimensiones de la platina con la que conté eran de 230 x 120 cms. lo cual me permitió elaborar las placas de 200 x 110 cms. Dándome un margen de operación y manipulación tanto de las placas como del papel y las telas. Desafortunadamente las condiciones del mencionado tórculo -imprenta a base de un mecanismo de rodillos entre los cuales se prensan la matriz y el papel- no eran las óptimas (mala calibración, resortes vencidos, platina pandeada, cadena mal ajustada, etcétera) lo que me trajo otras problemáticas que afortunadamente fui resolviendo sobre la marcha.

El segundo punto a resolver fue el material que por su riqueza plástica en los resultados decidí que fuera triplay de pino de 9 milímetros. Este material ofrece toda una gama de texturas que bien explotadas le dan una riqueza visual muy amplia a los resultados, desde el acentuado en las vetas de la madera hasta el devastado de las distintas capas que conforman el soporte, buscando que la madera sea más gruesa para evitar o disminuir el pandeado y la distorsión de las placas con el uso.

El tercer punto a resolver fue el diseño del boceto en las placas, y el tipo de material a usar, es decir, la dirección del dibujo en las placas con respecto al tamaño del material a utilizarse. Por su costo, tamaño, resistencia y apariencia visual decidí utilizar papel “kraft” utilizado para embalaje y experimentar con distintos tipos de tela como veremos más adelante. En este sentido la direccionalidad fue determinada en parte por el formato del papel y su manipulación, de tal forma que el dibujo fue grabado a lo alto en

cuatro placas de triplay de pino de 2 x 1,10 mts. haciendo un total de 8,40 metros cuadrados de grabado una vez unidas las impresiones. De esta manera, las posibilidades en el tamaño pueden ser infinitas si partimos de que se imprime y se ensambla a través de módulos, en este caso cuatro módulos que se unieron horizontalmente.

El boceto y su realización.

Previamente, debo mencionar que a lo largo de todo el proceso se fueron realizando paralelamente una serie de grabados que sirvieron para el análisis de la obra y como bocetos para el mural. Abordando distintas temáticas particulares se elaboraron siete grabados que operan de manera independiente pero que sirvieron para el marco teórico de *Las Muchas Patrias*. (Figuras 6 a 13). A su vez, en éstos, se fueron planteando problemáticas de impresión que ayudaron a la solución de problemas en el mural tales como tipo de entintado con varios rodillos o el uso de tela y de que tipo, y la impresión a mano.

Fig. 6



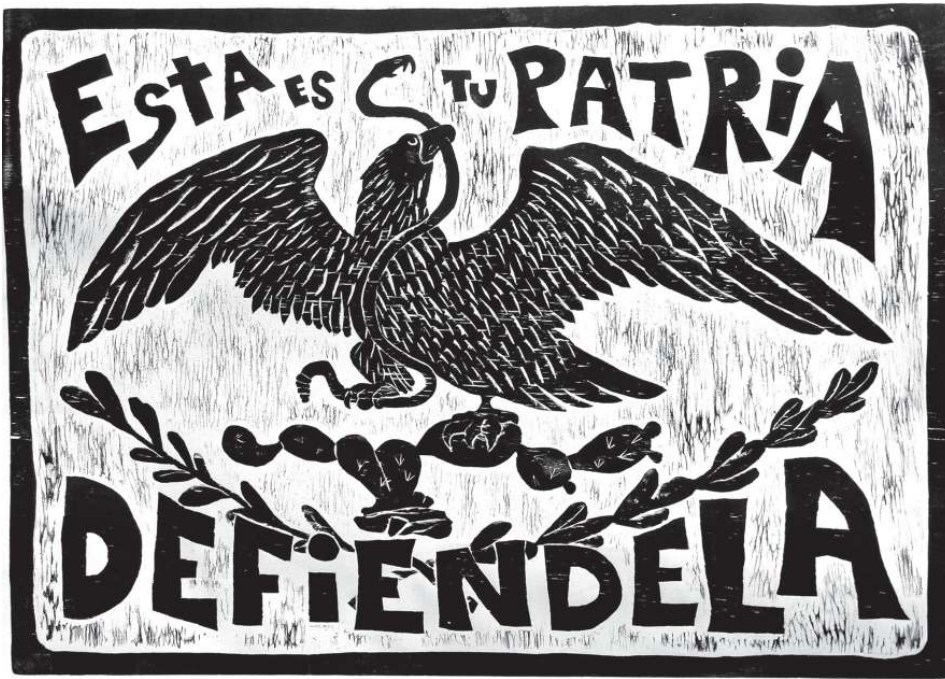


Fig. 7

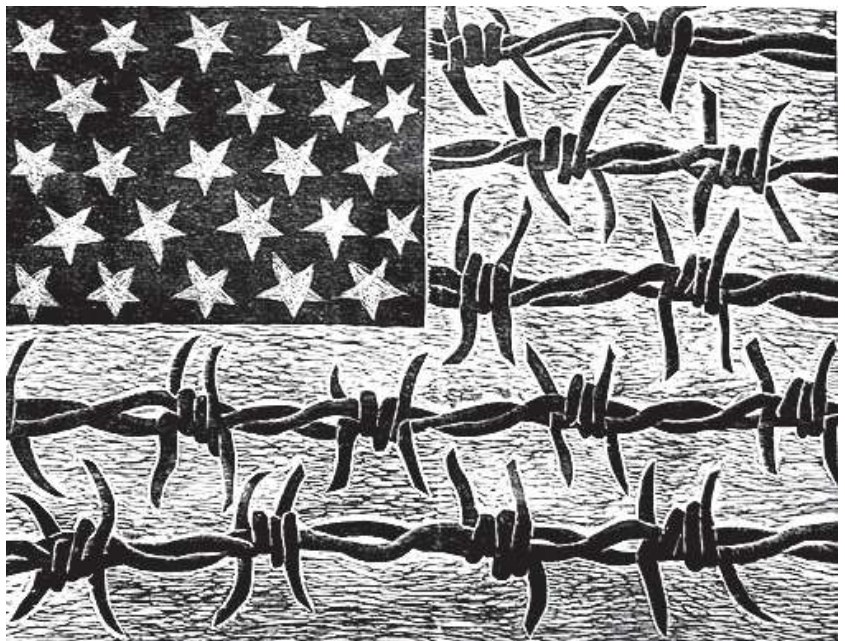


Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

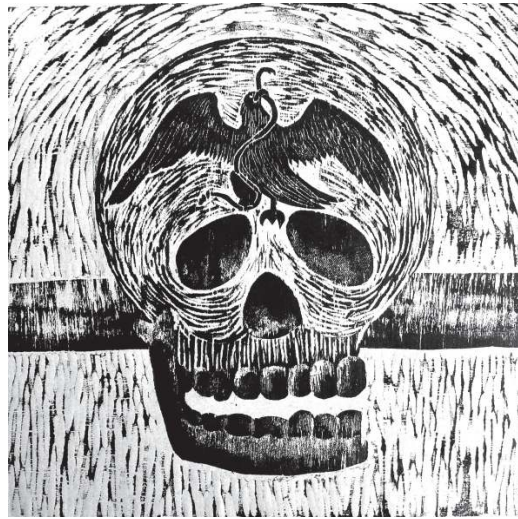


Fig. 12

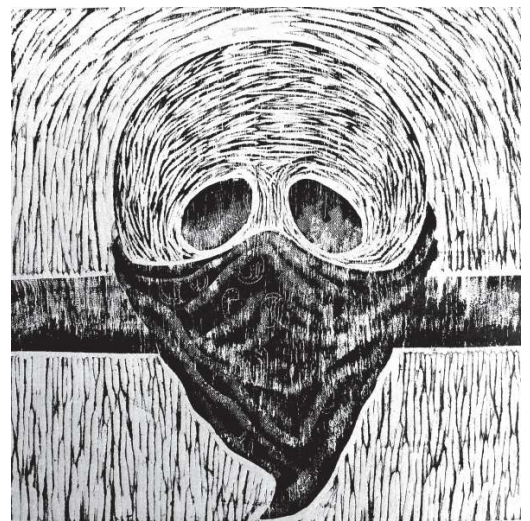


Fig. 13

El boceto y su trazado en la madera se realizó de dos formas. Primero, con lápiz sobre papel Kraft, se realizó tan solo un esbozo general de la estructura y dinámica del mural utilizando trazas áureas, líneas de fuerza, etcétera, de tal manera que las cuatro secciones tuvieran la unidad y las relaciones armónicas propias del mural. No se elaboró un boceto detallado (Figura 14) ya que la madera ofrece tanto soluciones como problemas a la hora del grabado y uno de los retos es saber hacer una lectura del entramado y dirección de las betas, nudos, zonas blandas y resinosas y aprovecharlas en

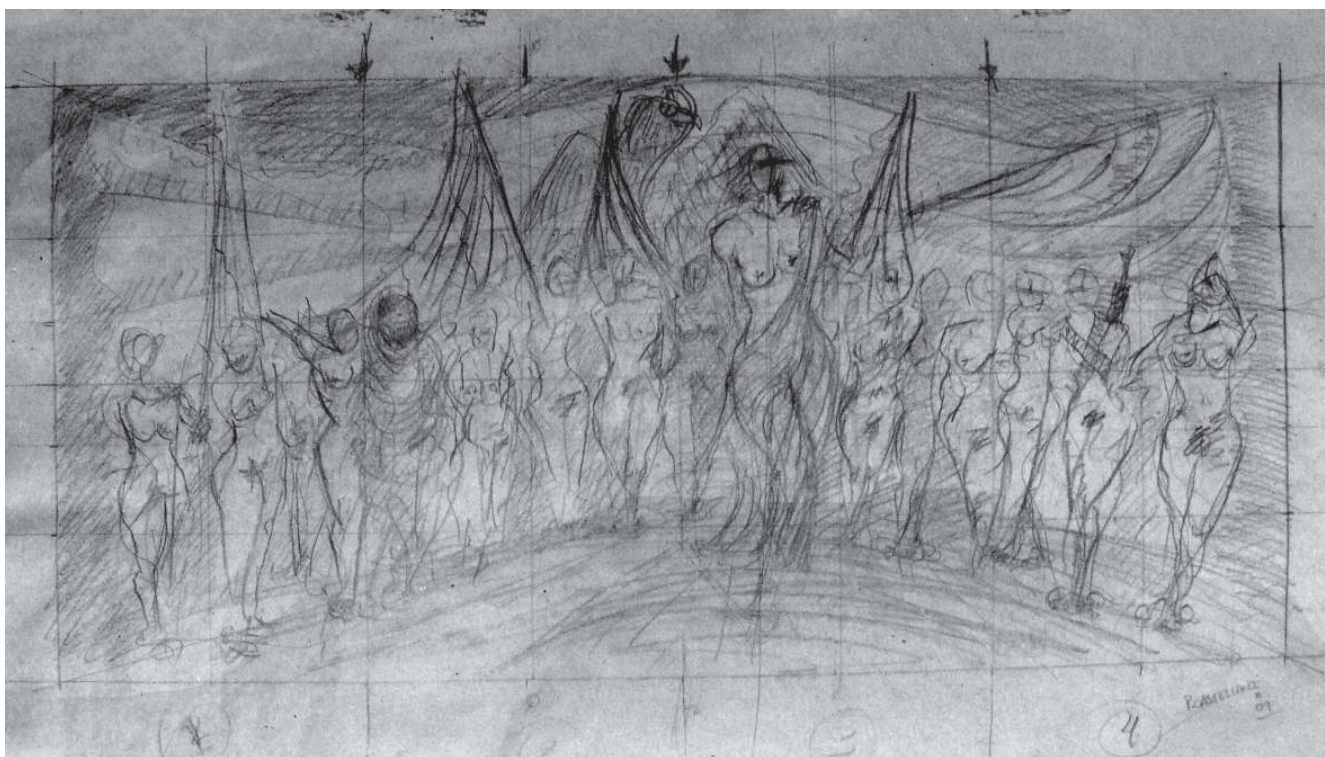


Fig. 14 el diseño, de hecho esto comenzó desde la adquisición y selección de las placas que se utilizaron. La segunda forma de ir aterrizando las imágenes fue grabándolas casi simultáneamente y entintándolas, de tal manera que cada figura me permitía visualizar la siguiente, aprovechando las vetas, como ya lo he mencionado, pero sobre todo permitiéndome visualizar de manera más concreta los posibles resultados en la impresión (Figuras 15 a 19). Debo señalar que este método de trabajo me ha permitido siempre hacer un proceso de visualización en el que el margen de error es mínimo,

incluso omitir el boceto y trabajar directamente sobre la placa, a diferencia de hacer un boceto y después pasarlo al soporte, me permite pasar directamente a la solución de problemas concretos en vez de plantearlos y luego resolverlos. Es decir, al trazar directamente e ir creando la imagen sobre la placa rompe las limitaciones que tiene solucionar el boceto conforme a la textura de la madera y tener que estar corrigiendo sobre la marcha; de esta otra forma se establece un diálogo directo con la madera que retroalimenta el diseño de la imagen aprovechando todas las posibilidades que el material ofrece. En pocas palabras y por decirlo



Fig. 15



Fig. 16

de alguna manera: La madera manda y uno dirige estableciendo una relación de armonía entre el material y la sensibilidad y el espíritu del artista.

Sin embargo, aquí se presenta una problemática que se puede resolver pero que es casi inevitable:

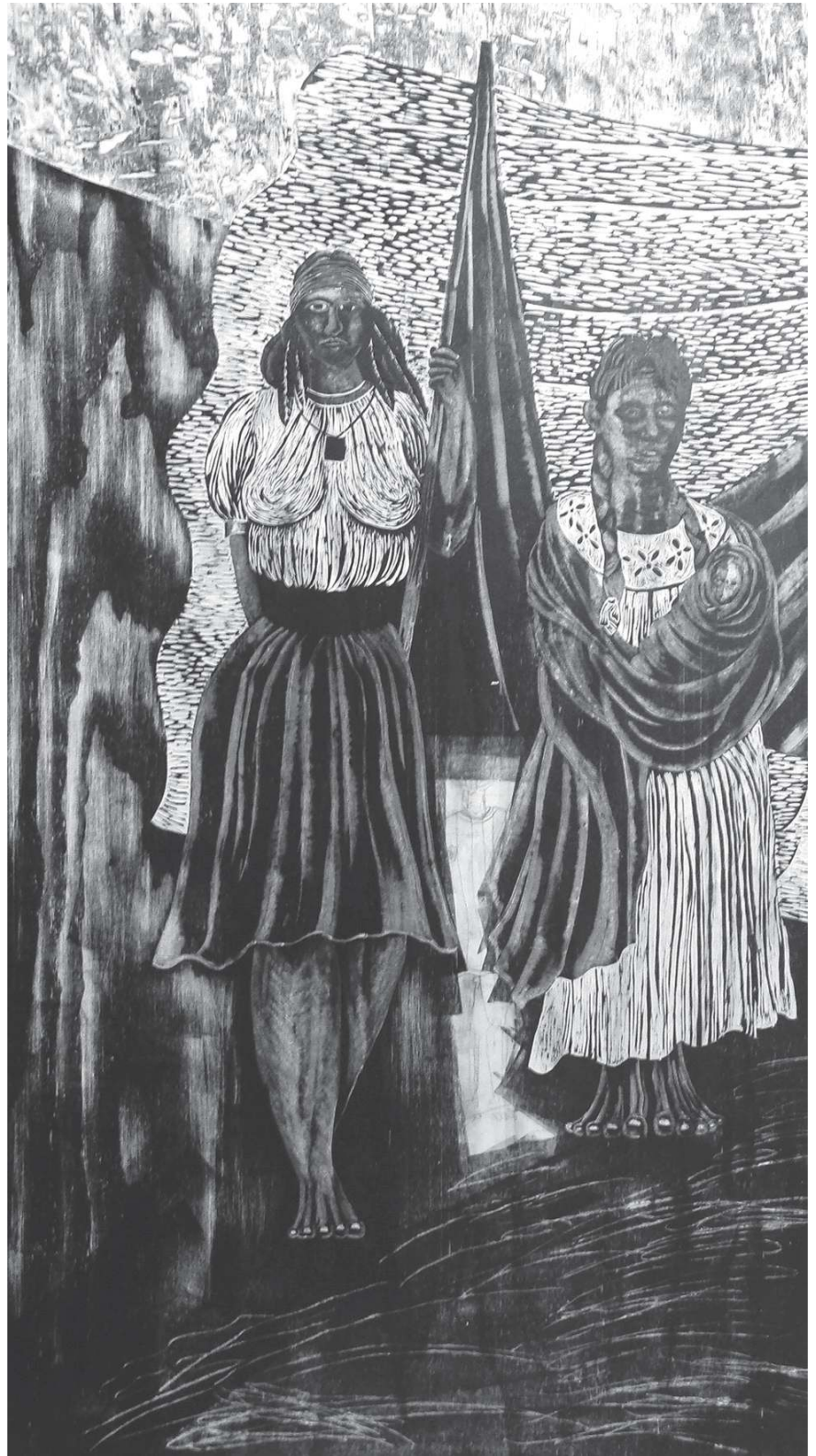


Fig. 17



Fig. 18
Fig. 19



Las uniones entre las placas nunca van a coincidir. Las vetas de una placa a la otra son distintas, las zonas resinosas también y por lo tanto siempre esta latente el riesgo de que a la hora de unir las distintas impresiones, se pueda marcar una línea en la división (Figura 20), de ahí que el trabajo de

Fig. 20



gubia en las orillas merece su especial cuidado, al igual que el entintado a la hora de imprimir, ya que de ahí depende en mucho que no se vean , o al menos en lo posible, las uniones.

Por otro lado, la dirección del mural en las placas, facilitó reducir los márgenes de error en la impresión, es decir que la verticalidad de las figuras coincidía con la dirección de la madera de tal forma que el desplazamiento horizontal fue a través de verticales, salvo en el caso de algunos elementos como la bandera.

La problemática de la impresión.

Como ya he mencionado, se contó con un tórculo de dimensiones apropiadas sin embargo, el estado del mismo complicó el proceso en razones de tiempo y dedicación, hubo que encontrar las *mañas* de la maquinaria para evitar la mayor cantidad de errores posibles. En este sentido se procedió a realizar un tiraje de 4 impresiones por placa y alrededor de 2 y hasta 3 impresiones de prueba, en algunos casos, que sirvieron para corregir errores. El primer problema fue conseguir una presión de los rodillos que fuera pareja para lo que se necesitó estar calibrando constantemente la alineación del rodillo acorde al pandeado de la platina. El segundo problema fue el entintado, que en algunas ocasiones, debió ser disparejo para compensar el desequilibrio de la presión del tórculo; a su vez, el entintado se realizó, después de la experiencia acumulada, con un rodillo de dureza media de 20 centímetros de largo ya que tres de las placas, pero sobre todo una, sufrieron alteraciones, es decir, se deformaron debido a las condiciones ambientales del taller. Quedando anotado que para esas dimensiones se debe grabar en planchas de triplay de pino mayores a 12 cms. de espesor para evitar las deformaciones (pandeado) de las matrices. También se recurrió a dos rodillos de pequeñas dimensiones, uno duro y el otro de dureza media, para entintar zonas donde mi interés era rescatar los registros de grises que fueron generados a propósito con la gubias (Figuras 21 a 24).

La otra cuestión a resolver fue el ensamblado de las impresiones de tal manera que el mural quedara unido y de una sola pieza. En este sentido, al parecer el único defecto que presenta el papel Kraft es que la humedad lo corruga, por lo tanto no se podía utilizar un pegamento líquido así que se usó pegamento en barra. Tampoco se podía utilizar cinta de papel engomada ya que ésta al estar húmeda dañaba las impresiones así que se utilizó cinta “canela” para reforzar las uniones por la parte posterior al mural.

Un dato importante fue cómo resolver el montaje de la obra sin incurrir en gastos excesivos de marco, vidrio o mica de esas dimensiones, que también contradicen el carácter de acceso popular y de bajo costo. En

este sentido, se tendieron por la parte posterior capas de cinta canela en las orillas, primero para proteger el papel de cualquier ruptura y segundo para que funcionara como soporte donde pegar adheribles doble cara sin dañar en lo más mínimo el papel o el mural. Con ésta técnica de montaje tipo cartel se soluciona perfectamente bien el problema de la presentación y acentúa el hecho de que son murales prácticos de fácil distribución y mon-

Fig. 21



taje así como su carácter popular como obra pública en papel reciclado utilizado para embalajes (Figura 25).

En el caso del mural en tela, se intentó utilizar loneta común y corriente, sin embargo las dimensiones provocaron que se plegara afectando completamente la impresión. Por este motivo decidí, con base en mi experiencia imprimiendo en distintas telas y tamaños, la utilización de lona con *apresto* que es una tela que tiene un almidonado que la mantiene rígida y evita el plegamiento o el arrugado. Al terminar la impresión de las cuatro placas se cocieron con hilo de naylon utilizado para pescar para mayor resistencia.

Fig. 22

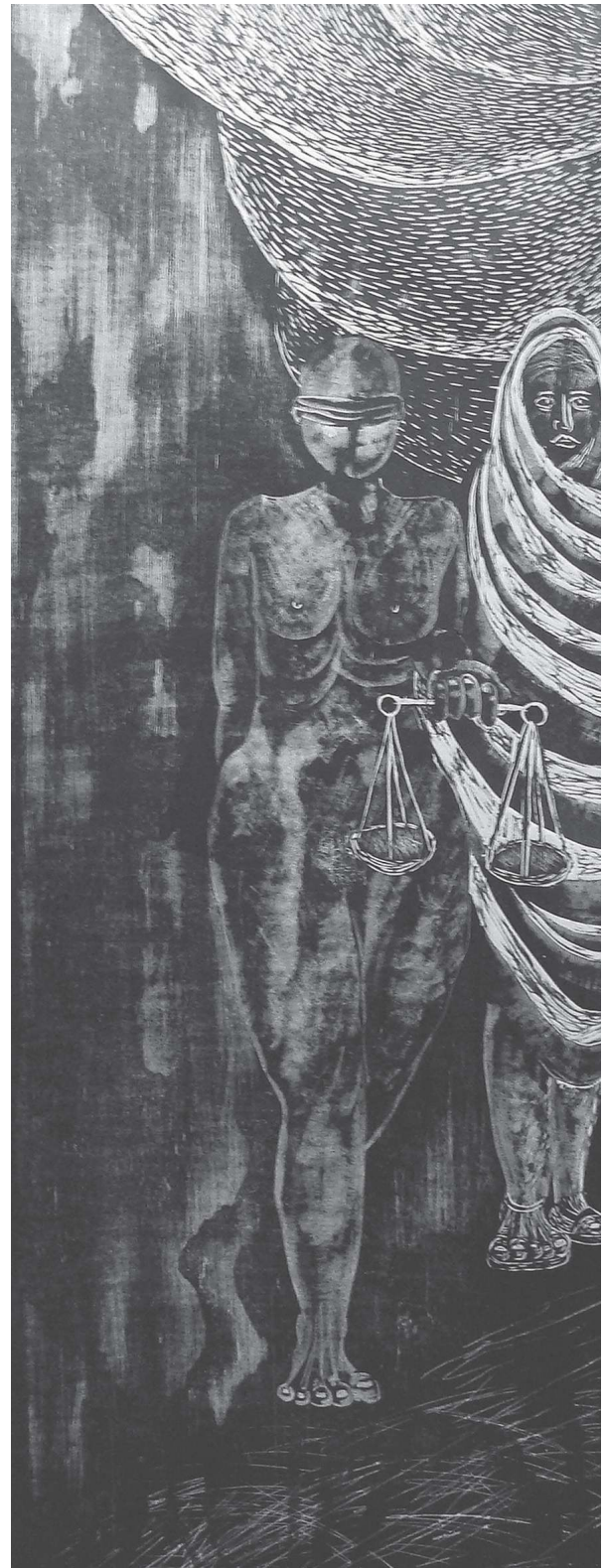


Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Resultados y distribución.

Los resultados del mural no se hicieron esperar, primero se imprimieron 4 murales en papel kraft, uno a mano, y un mural en tela. A solicitud expresa del Movimiento de Muralistas Mexicanos (MMM) y en el marco del Encuentro Regional de Muralismo del Festival Cultural Ixtapan de la Sal 2010, se instaló un mural en el auditorio del Sindicato de Trabajadores de la Educación como telón de fondo del Coloquio Teórico del Festival y dónde además presenté una ponencia sobre muralismo y grabado titulada: “Muralismo, arte público militante e imaginario colectivo” (Figuras 26, 27, 28).

Cabe señalar que ya durante el proceso de construcción de *Las muchas Patrias* algunos de los grabados-boceto fueron publicados en la *Revista Archipiélago* No. 64, abril 2009 en un artículo de mi autoría bajo el título

Fig. 26



Fig. 27

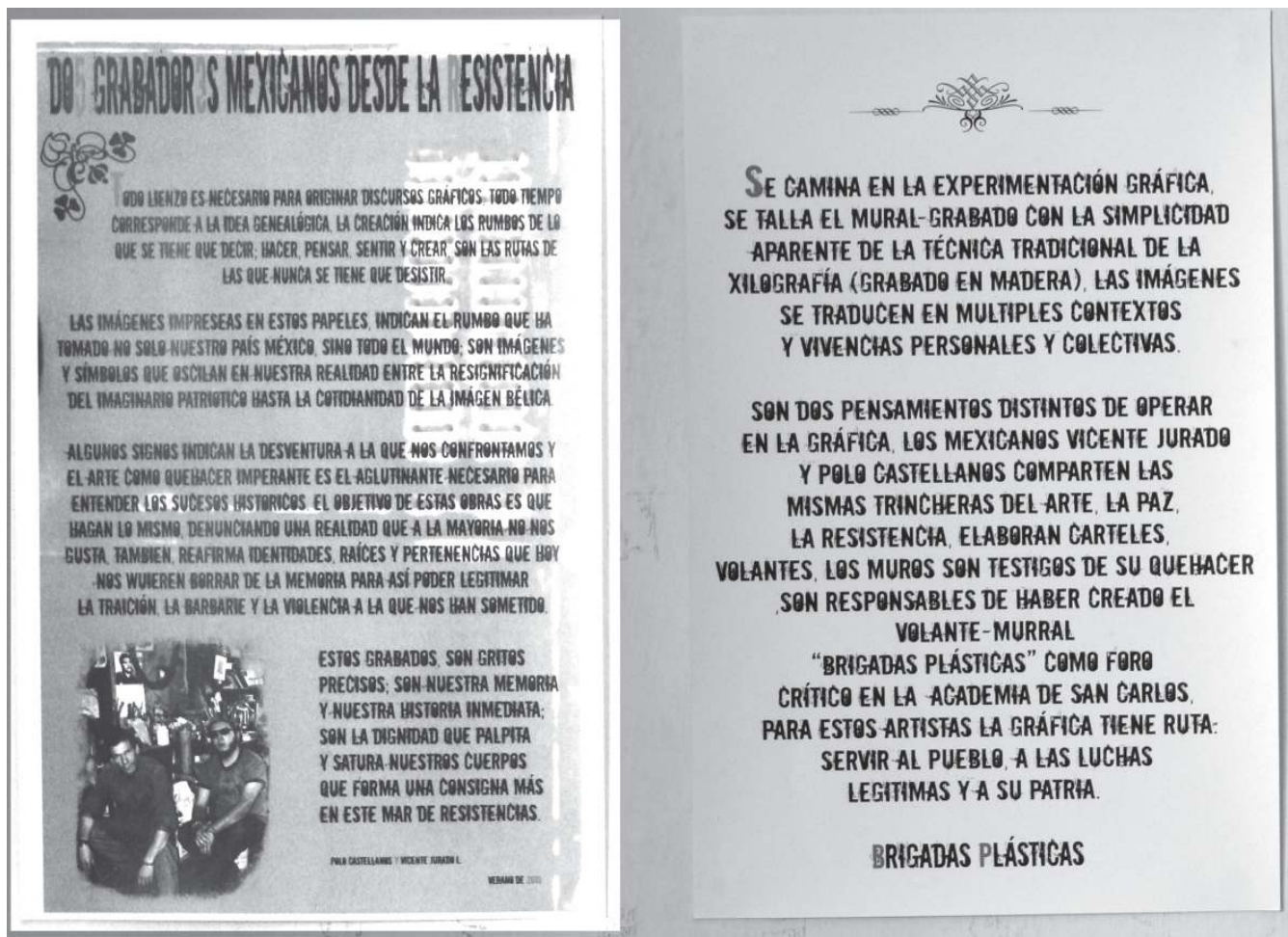
Fig. 28



Expresionismo Abstracto, típicamente Norteamericano y en el Pasquín de la Academia de San Carlos *Brigadas Plásticas* números: 4 y 6, 2009 y no. 7, 2010.

Por otro lado, bajo el título de la exposición colectiva, “Dos grabadores mexicanos desde la resistencia” bajo el auspicio de la Academia de San Carlos, el mural fue expuesto en la Galería del Consejo Provincial de Artes Plásticas de la Ciudad de Santiago de Cuba, Cuba en el marco del XXX Festival del Caribe 2010, (Figuras 29, 30, 31) ciudad en la que di una charla sobre muralismo y grabado como detonadores de imaginarios colectivos para artistas de distintos países. Actualmente, el fragmento no.3 de *Las muchas Patrias* forma parte del patrimonio artístico del Taller Cultural

Fig. 29 Luis Díaz Oduardo de Santiago de Cuba y sirve como referente académico



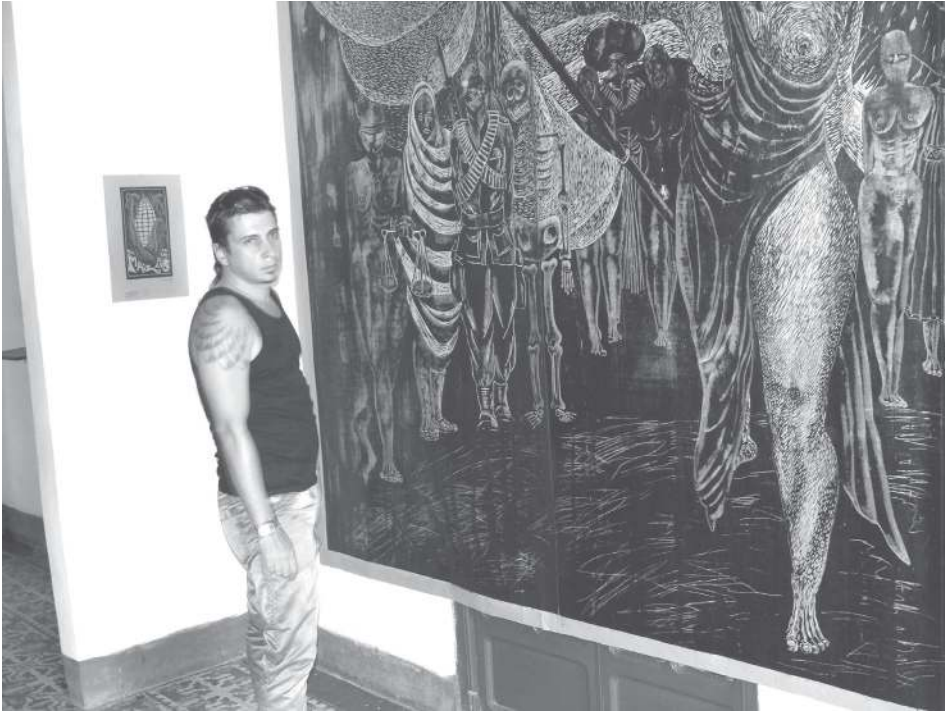


Fig. 30



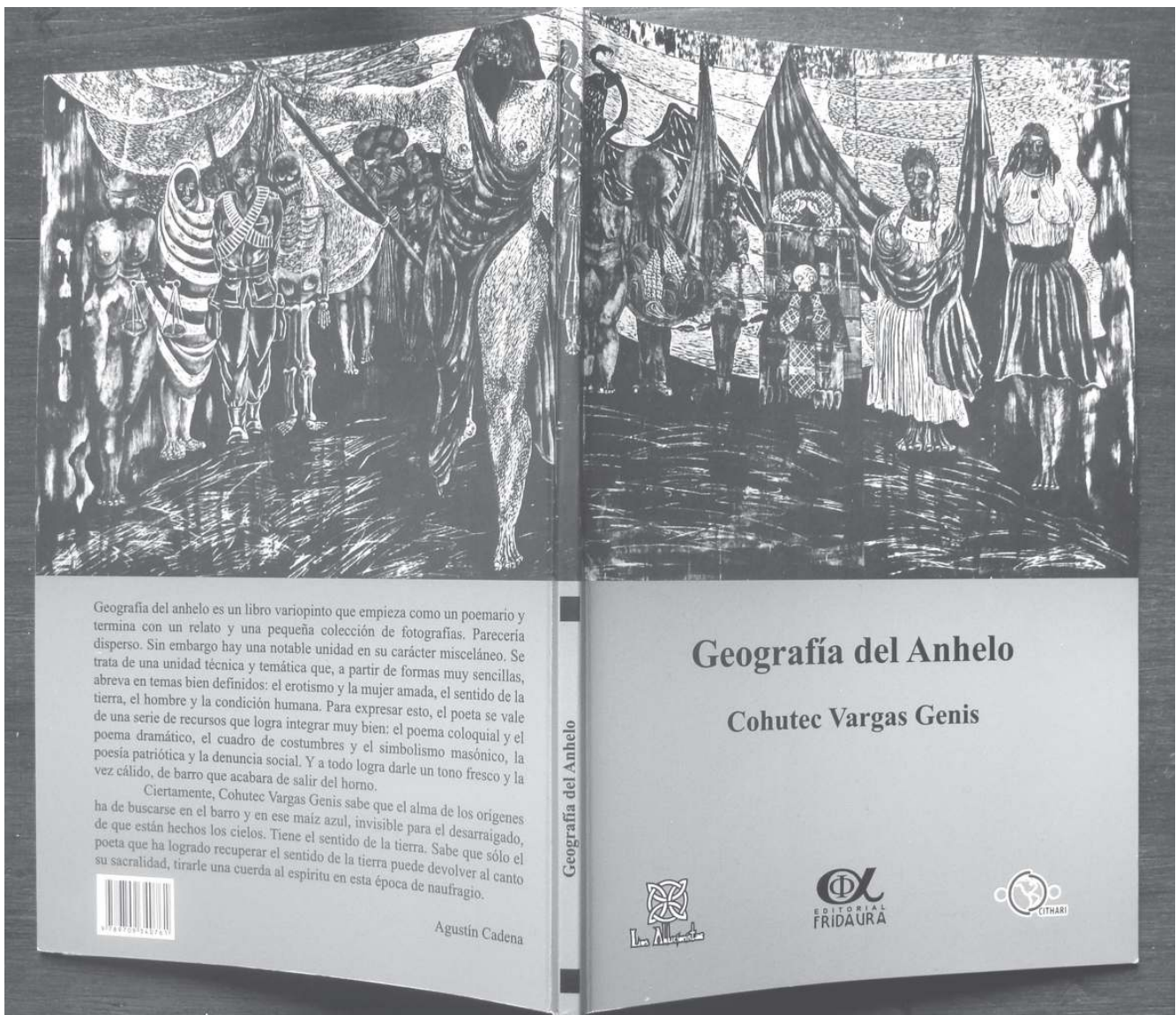
Fig. 31

para estudiantes de arte y sobre todo de grabado que realizan residencias de trabajo en el mencionado taller.

También, el mural ha sido publicado como portada del libro *Geografía del anhelo* (Figura 32) del poeta hidalguense Cohutec Vargas Genis con prólogo de Jorge Contreras, quien dice:

Geografía del anhelo, es el territorio, la cantera, el paisaje, las situaciones y emociones de la gente que lo puebla. La portada ilustrada con el mural "Las muchas patrias" del maestro Polo Castellanos (gran muralis-

Fig. 32





ta de reconocimiento internacional), viene a darle más sentido al libro, como si el destino los hubiese predestinado a corresponderse. Por un lado, el anhelo y su territorio y por otro lado la patria que es una geografía de anhelos una geografía de muchas patrias.⁵

Fig. 33

De la misma manera el mural se presentó durante la presentación del libro Geografía del Anhelo en el Centro Cultural la Estación en la ciudad Pachuca, Hidalgo y en las mismas circunstancias en la ciudad de Atlixco, Puebla (Figura 33) en donde estuvo expuesto durante el mes de octubre del 2010 en la entrada del Palacio Municipal. Paralelamente el mural fue expuesto en la exposición colectiva de la Escuela Nacional de Artes Plásticas “A 100

años... una visión contemporánea” (Figura 34) en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA).

En este sentido *Las muchas Patrias* no solamente está cumpliendo su función como obra sino que además comienza a superar objetivos que inicialmente se habían planteado, parte del mural está en Cuba, por ejemplo, y al mismo tiempo la misma imagen se encuentra exponiéndose en México en distintos foros. Es decir, cumple su objetivo como gráfica al encontrarse en varios lugares al mismo tiempo y cumple su papel como mural al ser una obra didáctica y pública sin necesidad de haber sido realizada para un lugar físico específico pero sí para una comunidad que comparte en el imaginario colectivo el concepto de Patria. *Las muchas Patrias* también ha comenzado a funcionar como un detonador del quehacer artístico al incidir ampliando las posibilidades creativas y de expresión tanto de artistas como de jóvenes grabadores y estudiantes que se han interesado en la técnica y el

Fig. 34

El quehacer plástico de la ENAP, en CU

Muestra colectiva en el Museo Universitario de Ciencias y Arte

ALINE JUÁREZ

La Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) invade por primera vez Ciudad Universitaria con la muestra colectiva *A 100 años... una visión contemporánea*.

El talento de académicos, alumnos y egresados de esa instancia académica puede apreciarse en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) de la Facultad de Arquitectura, como parte de la celebración del Centenario de esta casa de estudios.

Lo hecho por los universitarios

Las casi 200 obras exhibidas abarcan pintura, escultura, gráfica, dibujo, fotografía e instalación, y son fruto de la investigación y experimentación disciplinaria e interdisciplinaria en el quehacer plástico.

Al inaugurar la exposición, Sergio M. Alcocer Martínez de Castro, secretario general de la UNAM, destacó el trabajo conjunto de la ENAP y de Arquitectura. "La Escuela invadió el campus uni-



Foto: Marco Mijares

versitario como nunca lo había hecho. Esperemos ésta sea la primera de muchas experiencias similares", dijo.

Al dar la bienvenida a creadores y visitantes, Jorge Tamés y Batta, titular de Arquitectura, comentó que el verdadero espíritu del MUCA radica en dar a conocer lo hecho por universitarios. "Una gran muestra de arte llega para llenar sus espacios, y ahora es testigo y anfitrión de esta exposición académica", apuntó.

Ésta es producto de un trabajo metodológico y técnico, de un proceso creativo en el que se vincula teoría y práctica, agregó Daniel Manzano, director de la ENAP.

"No son obras realizadas al azar ni fueron hechas en ratos libres; son producto del ejercicio de la plástica. Para nosotros, el arte no es un pasatiempo, es una forma de vida", subrayó.

Ahora sólo se recoge 30 por ciento de los trabajos recibidos. Por ello, propuso continuar en esta línea y así dar a conocer una visión más amplia de lo que se hace en Artes Plásticas. *g*

concepto de mural-grabado, a tal grado que actualmente imparto cursos de grabado monumental junto con otros colegas en el Taller de Gráfica Urbana del Centro de Artes de Santa Ursula de la delegación Coyoacán.

Conclusiones.

Este trabajo me llevó hacer una serie de reflexiones tanto en mi quehacer artístico como de análisis histórico-político, ambas cuestiones que para mí resultan inseparables cuando hablo de arte público. Reflexiones, que me llevaron a volverme hacer un replanteamiento sobre cuál es la función del arte en esta sociedad y cuál es el papel del artista dentro de la misma. Y resuelvo que el papel del arte es fundamental en el desarrollo de cualquier sociedad, es parte de su historia, de su cultura y por tanto de su forma de ser, lo ha demostrado la historia y lo he comprobado personalmente al analizar el potencial que tiene la imagen para influir en el imaginario colectivo. De igual forma el papel del artista se vuelve clave en este proceso, por lo tanto la responsabilidad que éste tiene dentro de la construcción de su entorno y su historia es muy grande. Un artista, que se dedica al arte público porque está de moda y porque el campo de difusión frente a los medios de comunicación es más amplio y no se encuentra comprometido con el espectador, con el entorno, con el contexto, con el ambiente y sobre todo con el sentir de su pueblo, entonces no es más que otro títere artífice de la cultura del pan y del circo.

El artista que utiliza el arte público debe de estar consciente de varias cosas, entre ellas que él, antes de ser artista y como decía Leopoldo Méndez, es un ciudadano con derechos y obligaciones; que forma parte de una sociedad y que como tal tiene la obligación de actuar para que esa sociedad funcione; que es un ente político, un ser social por naturaleza y que el espacio público es un espacio colectivo no individual y como tal se debe de respetar con un lenguaje colectivo. En este sentido, y hablando concretamente del muralismo, el muralismo no puede operar si no se está consciente de al menos parte de esto. Al final, tanto los muros como la obra le pertenecen a la gente y no al artista, entonces, se deben de buscar los mecanismos necesarios para que el muralismo pueda funcionar en toda su esencia, sea como obra de denuncia, como didáctico subversiva o simplemente como narrativa.

Las muchas Patrias se plantearon primero en estos términos sin embargo, aquí no había un espacio público físicamente concreto entonces el reto era hacer una obra que pudiera hablar en cualquier contexto y desde cualquier espacio físico es decir, una obra que no fuera hecha para un sitio físico específico pero sí con un tema específico y sobre todo común, a sea la Patria y a su vez dirigido para un público muy diverso. Y esto es uno de los objetivos de este proyecto: una obra de acceso ilimitado que pueda ser observada en distintos puntos geográficos, en contextos distintos, con distintos públicos y al mismo tiempo. Como lo pude comprobar *Las muchas Patrias* se observaron en tres latitudes distintas y al mismo tiempo, Santiago de Cuba en Cuba, Atlixco, Puebla y Ciudad de México.

Esto solamente se podía llevar a cabo reproduciendo la obra, es decir con las técnicas del grabado pero no creando el mural y después haciendo el grabado para reproducirlo sino planteado como grabado desde el origen, de hecho no concibo *Las muchas Patrias* fijas en una pared, en color ni a brochazos y pinceladas porque no fueron generadas así sino a través de la riqueza plástica de la xilografía y el blanco y negro y sobre papel para empaque; buscando también en su creación el valor aureático que proporciona el trabajo artesanal y que es parte de su monumentalidad. De hecho, cuando el mural se reprodujo en tela no solamente se pierden detalles sino que el mural es distinto, tiene menos impacto que el de papel y curiosamente hay mucha renuencia al tipo de papel por parte de colegas sobre todo grabadores quienes dicen que se vería “más fino” en un papel de algodón. A mí me parece que la finura del papel no influye en la calidad de la obra, sí por el contrario la saca de contexto como pude comprobar con la impresión de tela ya que ambos, tanto el papel de algodón como la tela, son blancos y esto le da una atmósfera distinta a la proporcionada por las tonalidades beiges y la textura del papel kraft. Sin embargo el mural en tela ha sido muy eficiente a la hora de su transportación porque se puede doblar.

Por otro lado, la obra no sólo ha generado un debate técnico-plástico sino también el cuestionamiento sobre la Patria; sobre la diversidad; sobre la unidad; sobre la necesidad de reconocernos tolerantes e incluyentes pero, también de decir un ya basta, un hasta aquí a este ultraje a nuestra Pa-

tria, a nuestra memoria histórica, a nuestros mitos fundacionales, a nuestras identidades; a nuestras raíces y a nuestro pueblo. Aquí, la gente se reconoce o identifica con el contenido o con algún elemento dentro de la obra y este es uno de los puntos medulares del discurso ya que una obra con estas características debe buscar este objetivo para que entonces tenga efectividad y cumpla con su función didáctica y en este caso también subversiva. Una Patria en rebelión. Es decir, se toca un tema que si bien en México ya no es un concepto cotidiano sí permanece en el interior y el subconsciente de las personas porque forma parte de su imaginario colectivo, un imaginario que toca una fibra muy emocional para muchos mexicanos y en general para la mayoría aunque sea en demostraciones pamboleras y chauvinistas en partidos de futbol.

Algo de lo más importante que ha generado la obra es justamente el debate sobre la Patria, mismo que, apenas la obra en fase de construcción, hizo explotar los comentarios más recalcitrantes incluso de académicos que embelesados por las cuentas de vidrio del arte actual acusaron la temática de “caduca”, la propuesta de “sobada” y la técnica de “arcaica” mientras que por el otro lado, el importante y a quien va dirigida la obra o sea el pópulo, reflexionaba sobre la necesidad de recuperar las técnicas tradicionales del grabado, de aprenderlas y no dejarlas morir; de enseñarle a las nuevas generaciones el oficio; de que una obra no es impactante por su complejidad técnica sino por su ejecución y su contenido pero sobre todo la reflexión por recuperar una Patria que nos están vendiendo y se nos va de las manos.

Al final, el arte debe de estar al servicio del pueblo estableciendo una relación simbiótica en la que el artista no solo es el vehículo sino que es parte de ese pueblo pero sobre todo, ni el artista ni la producción pueden estar supeditados a los designios de las instituciones o galerías cuyo único móvil es el mercantilismo y la prostitución del artista, acorde a las exigencias ideológicas del capitalismo en materia de arte e incluso de las mismas academias de arte que en gran medida se han vuelto reproductoras del arte que se dicta desde el centro hacia las periferias. Las obras de arte deben de reciclarse en el pueblo y su contexto histórico, político, social, cultural y

científico que es de donde finalmente emanan y no de toda la parafernalia de control que ejerce el estado a través de la formación y fortalecimiento de los imaginarios sociales. *Las muchas Patrias* se declara como una obra subversiva y yo como un artista insumiso.

Polo Castellanos.

Notas

Capítulo 1

1. Lag, Nahuel, *María Teresa Constantín: “En momentos de tensión política, la plástica busca la calle”*, Agencia NAN, <http://agencianan.blogspot.com>, 17 de octubre 2008.
2. Clark, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX*, Akal, Madrid, 1997, pp. 7-15.
3. Stonor Saunders, Frances, *La CIA y la guerra fría cultural*, Ciencias Sociales, La Habana, 2007, pp. 327-387.
4. Greenberg, Clement, *Arte y Cultura*, Paidós, Barcelona, 1979, pp. 235-256.
5. Batasuna, *La unidad popular que queremos construir*, Heuskal Herria, 2000, p.17.
6. James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, Era, México, 2007, p.189.
7. Mejía Godoy, Carlos, *Guitarra Armada*, LP, portada de Osvaldo Guayasamín, Nicaragua, 1979. Otros ejemplos son los de Quilapayún e Inti Illimani en el caso de Chile y la resistencia al golpe de estado en septiembre de 1973.
8. PDPR-EPR Partido Democrático Popular Revolucionario - Ejército Popular Revolucionario, *El Insurgente*, año I No.1, septiembre 1996. CEDEMA, Centro de Documentación de los Movimientos Armados, www.cedema.org, febrero 2005.
Cabe mencionar que tanto los documentos básicos como la página web del PDPR-EPR y los órganos de propaganda han desaparecido de la web donde se podían consultar fácilmente, incluso en la página del CEDEMA muy probablemente por la situación política actual, aunque son localizables en los archivos de la Secretaría de la Defensa Nacional SEDENA y el Centro de Investigación y Seguridad Nacional CISEN.
9. Tíbol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, México, 2002.
Ver también *Claudio Linati 1790-1832* en <http://sepiensa.org.mx/contenidos/Pintura/bilinat.htm>, 18 de agosto 2009.
10. Westheim, Paul, *El grabado en madera*, FCE, México, 2005, p. 244.
11. Archivos del Museo Nacional de Historia, Cadetes del Colegio Militar, Castillo de Chapultepec.
Ver también monumento conmemorativo (a los defensores de la patria) ubicado a los pies del Castillo de Chapultepec ala norte donde se encuentran los nombres de los cadetes del colegio que cayeron presos y murieron durante la defensa del Castillo.

12. Ver Sala de los Niños Héroes, Museo Nacional de Historia.
Ver también, litografías y dibujos satíricos en la sala Leopoldo Méndez del Museo del Estanquillo.
13. Díaz de León, Francisco, *Gahona y Posada, grabadores mexicanos*, FCE, México, 1985, pp.47,48.
14. Westheim, Op. Cit., p. 245-246.
15. Ibidem, p. 237.
16. Covantes, Hugo, *El grabado mexicano en el siglo xx, 1922-1921*, Edición de autor, México, 1982. p. 14.
17. Westheim, Op. Cit., pp. 248-249.
18. Ibidem, p. 247-248.
19. Covantes, Op. Cit., p. 18.
20. Westheim, Op. Cit., p. 236.
21. Ibidem, pp, 242. Aunque Westheim acierta en lo general, no toma en cuenta la Independencia y la Reforma, ambos de gran importancia en el proceso de construcción de la conciencia nacional. De igual forma, me parece, que le otorga demasiado crédito a José Guadalupe Posada siendo que no fue la única “base de toda producción artística” ni en la gráfica ni en el muralismo. Ésta fue producto de un proceso muy largo y en el que participaron muchos artistas conocidos y no conocidos y también técnicos y colaboradores.
22. Covantes, Op. Cit., p. 22.
23. Westheim, Op. Cit., p. 260.
24. Tíbol, Raquel, *Palabras de Siqueiros*, FCE, México, 1996, p.p. 23-26.
25. Covantes, Op. Cit., p. 27-28.
26. Ibidem, pp. 29-30.
27. Ibid., pp. 30.
28. Ibid., pp. 31.
29. Méndez, Leopoldo, *Dos corrientes en el arte*, documento, Monterrey 14 de octubre de 1958, Fondo Leopoldo Méndez, CENIDIAP, México.
30. Ibidem.
31. Clemente Orozco, José, *Autobiografía*, SEP, México 1971, p. 58.
32. Ibidem, p.58.
33. Ibidem, p.64.

34. Alfaro Siqueiros, David, véase “Llamamiento a los plásticos argentinos”, en Tibol Raquel, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, FCE, México, 1998, p. 31.
35. Tibol, Raquel, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, FCE, México 1998, p. 9.

Capítulo 2.

1. Lacy, Suzanne, *Hacer arte público como memoria colectiva, como metáfora, y como acción*, en Riaño Alcalá, Pilar, Et. al., *Arte, memoria y violencia, Reflexiones sobre la ciudad*, Medellín, Corporación Región, 2003. p.34.
2. ibidem, pp. 32, 34.
3. Felshin, Nina, Pero *¿esto es arte? El espíritu del arte como activismo*, en Blanco, et al, *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001. p. 85-86.
4. Ibidem, p. 74.
5. Suazo, Félix, *Para una redefinición de lo político en las prácticas de creación contemporáneas*, México, Curare No. 16, julio-diciembre del 2000.
6. Ver: Foucault, Michel, *El nacimiento de la biopolítica*, CFE, México, 2005.
7. Acosta Matos, Eliades, *Imperialismo del siglo XXI: Las guerras culturales*, Casa Editora Abril, Habana, 2009. p. 9.
8. Indij, Guido, coord., *¡Hasta la victoria, stencil!*, Buenos Aires, La Marca, 2004. p. 11.
9. Ver, Wallerstein, Immanuel Maurice, *Análisis de sistemas-mundo: una introducción*, México, Siglo XXI, 2006.
10. Lippard, Lucy R., *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar*, en Blanco, Paloma Op. cit., p. 61.
11. Ibidem, p. 66. Yo agregaría también el contexto político, que es determinante en las relaciones sociales. Es importante señalar que el texto de Lippard fue escrito en 1995 y que no pierde vigencia casi quince años después.
12. Bacsko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005. pp. 11-12.
13. Ibidem, p. 17.
14. Ibid, p. 20.
15. Florescano, Enrique, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, Taurus, México, 2006 pp 72-73.

16. Alicia Azuela de la Cueva, *Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata*. En Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México. P. 112.
17. Ibidem, p. 110.
18. Chávez Pavón, Gustavo, *En la pintura mural mexicana una experiencia en do mayor*, en Crónicas, Num.12, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, octubre 2006. p. 161
19. *Sna yuum atelelic yuum comoateletic* en Tzeltal y quiere decir “casa comunitaria de todas la comunidades” al mural también se le conoce como *Mural mágico*.
20. Vargas Santiago, Luis Adrián, *Discursos y militancia en imágenes: los murales zapatistas en Chiapas*, en Crónicas, Op. cit., p. 24, 25.
21. Aunque a muchos grupos que oscilan en las mismas dinámicas es importante mencionar algunos:
 - Taller de Investigación Plástica (TIP)* fundado en 1974 enfocado en recuperar la tradición mexicana del arte público a través de distintas disciplinas. Opera en zonas rurales dentro de las comunidades.
 - Taller de Gráfica Monumental (TGM)* fundado en 1980. Es parte de la carrera de Diseño Gráfico de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Opera generando y produciendo propaganda para movimientos populares a través del trabajo gráfico y plástico.
 - Escuela de Cultura Popular Revolucionaria “Mártires del 68”* fundada en 1987 es creada por un esfuerzo conjunto entre el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA), El Círculo de Estudios de la Casa del Lago (CECL) y el Taller de Arte e Ideología (TAI). Su objetivo principal según su reglamento es la de “formar trabajadores de la cultura popular revolucionaria por el socialismo”.
 - Colectivo Arte en Guerra contra la Guerra* formado en el 2002 por artistas plásticos, políticos y distintos sectores de la sociedad civil que sumaron sus voces, a través de murales y comunicados, ante la inminente guerra en contra del pueblo de Irak después de los atentados del 11 de septiembre del 2001.
 - Movimiento de Muralistas Mexicanos (MMM)* nacido en el 2006 enfocado en recuperar espacios y fomentar la tradición del muralismo han establecido nexos e importantes relaciones de trabajo con los moviminetos de muralistas en Cuba, Argentina, Colombia, Canadá, Estados Unidos, Kurdistán, Perú, Venezuela, Italia entre otros países.

Forman parte del Comité Organizador de la Bienal Internacional INTER-NOS y son cofundadores del Movimiento Internacional de Muralistas (MIM).

Fuentes: Hajar Serrano, Alberto, *Frentes, coaliciones y talleres*, Juan Pablos, México 2007.

Movimiento de Muralistas Mexicanos (MMM).

22. Hajar González, Cristina, *Zapatistas: Lucha en la significación*, en *El arte y los debates sociales. Imágenes en guerra*, CENIDIAP, México, 2007. p. 244.
23. El hecho de que el muralismo no esté legitimado en su concepción histórica, no quiere decir que no exista. Bajo el cobijo de la institución, artistas oficiales salen a las calles o al espacio público a monumentalizar su individualismo con estampas abstractas y decorativas y cuya única función es la decoración del mencionado espacio público. Que no está mal, pero hay que estar concientes de que eso de ninguna manera es arte público. Yo le digo decoración de exteriores.
24. Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, FCE, México, 1993, p.23.
25. López y Rivas, Gilberto, *La guerra del 47 y la resistencia popular a la ocupación*, Ocean sur, México 2009, p. 15.
26. Florescano, Enrique, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, Taurus, México 2005, pp. 31-43.
27. Ver Florescano y Baczko.
28. Baczko, Bronislaw, Op.Cit., pp 44-47.
29. Ibidem, pp. 59, 60, 96.
30. Florescano, Enrique, Op.Cit. pp. 31, 43, 44.
31. Ibidem, pp. 54-55.
32. Ibidem, pp. 65-68.
33. Ibidem, p. 73.
34. Ibidem, p. 74
35. Ibidem, p. 98.
36. Ibidem, p. 106.
37. Si bien el análisis de los símbolos patrios en su contexto histórico y sus dinámicas sociopolíticas que los fueron definiendo son un importante objeto de estudio, no es el interés de este trabajo profundizar en el tema sino mostrar solamente un panorama general sobre la construcción del imaginario social a través de las distintas imágenes

que simbolizaron a la patria.

38. Ibidem, p. 151.

39. Ibidem. p. 189.

40. Fell, Claude, *José Vasconcelos: Los años del águila (1920-1925)*, UNAM, México, 2009, p. 381.

Capítulo 3.

1. Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, *Estadísticas de Educación, Educación Básica, Media Superior y Superior*, INEGI, México, 2005.
2. López Velarde, Ramón, *Suave Patria* en De Llorca, Alfonso, *Recitaciones patrióticas*, Berbera Editores, México 2010, p. 17.
3. Cabrera, Rafael, *La Patria*, Op.Cit. p. 14
4. Ver. López Castellanos, Nayar, *Del Plan Puebla Panamá al Proyecto Mesoamérica*, Plaza y Valdez, México, 2009.
5. Vargas Genis, Cohutec, *Geografía del anhelo*, Fridaura, México 2010, p. 12.

Bibliografía

Acosta Matos, Eliades, *Imperialismo del siglo XXI: Las guerras culturales*, Casa Editora Abril, Habana, 2009.

Alfaro Siqueiros, David, “Llamamiento a los plásticos argentinos”, en Tíbol, Raquel, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, FCE, México, 1998.

Azuela de la Cueva, Alicia, Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera street a Río de la Plata, en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, No. 35, enero-junio 2008.

Chávez Pavón, Gustavo, *En la pintura mural mexicana una experiencia en do mayor*, en *Crónicas*, Núm. 12, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, octubre 2006.

Clark, Toby, *Arte y propaganda en el siglo XX*, Akal, Madrid, 1997.

Covantes, Hugo, *El grabado mexicano en el siglo xx, 1922-1921*, Edición de autor, México, 1982.

De Llorca, Alfonso, *Recitaciones patrióticas*, Berbera Editores, México 2010.

Díaz de León, Francisco, *Gahona y Posada, grabadores mexicanos*, FCE, México, 1985.

Felshin, Nina, *Pero ¿esto es arte? El espíritu del arte como activismo*, en Blanco, Paloma, *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

Fell, Claude, *José Vasconcelos: Los años del águila (1920-1925)*, UNAM, México, 1989.

Florescano, Enrique, *Imágenes de la patria a través de los siglos*, Taurus, México, 2006.

Foucault, Michel, *El nacimiento de la biopolítica*, FCE, México, 2005.

Greenberg, Clement, *Arte y Cultura*, Paidós, Barcelona, 1979.

Guevara, Ernesto, *Guerra de Guerrillas*, Ciencias Sociales, La Habana, 1989.

Hijar González, Cristina, *Zapatistas: Lucha en la significación*, en *El arte y los debates sociales. Imágenes en guerra*, CENIDIAP, México, 2007.

Hijar Serrano, Alberto, coord., *Frentes, coaliciones y talleres*, Juan Pa-

blos, México, 2007.

Indij, Guido, coord., *¡Hasta la victoria, stencil!*, Buenos Aires, La Marca, 2004.

James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, Era, México, 2007.

Lacy, Suzanne, *Hacer arte público como memoria colectiva, como metáfora, y como acción*, en Riño Alcalá, Pilar, otros autores, *Arte, memoria y violencia, Reflexiones sobre la ciudad*, Medellín, Corporación Región, 2003.

Lippard, Lucy R., *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar*, en Blanco, Paloma, *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.

López Castellanos, Nayar, *Del Plan Puebla Panamá al Proyecto Mesoamérica*, Plaza y Valdez, México, 2009.

López y Rivas, Gilberto, *La guerra del 47 y la resistencia popular a la ocupación*, Ocean sur, México, 2009.

Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, SEP, México 1971.

Riño Alcalá, Pilar, Et. al., *Arte, Memoria y Violencia. Reflexiones sobre la ciudad*, Corporación Región, Medellín, 2003.

Suazo, Félix, *Para una redefinición de lo político en las prácticas de creación contemporáneas*, México, Curare No. 16, julio-diciembre del 2000.

Stonor Saunders, Frances, *La CIA y la guerra fría cultural*, Ciencias Sociales, La Habana, 2007.

Tibol, Raquel, *Textos de David Alfaro Siqueiros*, FCE, México 1998.

Palabras de Siqueiros, FCE, México, 1996.

Gráficas y neográficas en México, Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, México, 2002.

Vaczko, Bronislaw, *Los imaginarios sociales*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.

Vargas Genis, Cohutec, *Geografía del anhelo*, Fridaura, México 2010.

Vargas Santiago, Luis Adrián, *Discursos y militancia en imágenes: los murales zapatistas en Chiapas*, en *Crónicas*, Núm. 12, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, octubre 2006.

Wallerstein, Immanuel Maurice, *Análisis de sistemas-mundo: una introducción*, México, Siglo XXI, 2006.

Westheim, Paul, *El grabado en madera*, FCE, México, 2005.

Periódicos y revistas

Batasuna, *La unidad popular que queremos construir*, Heuskal Herria, 2000.

PDPR-EPR Partido Democrático Popular Revolucionario - Ejército Popular Revolucionario, *El Insurgente*, año I No.1, septiembre 1996.

Archivos

Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, *Esradísticas de Educación, Educación Básica, Media Superior y Superior*, INEGI, México, 2005.

Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec.

Méndez, Leopoldo, *Dos corrientes en el arte, documento*, Monterrey 14 de octubre de 1958, Fondo Leopoldo Méndez, CENIDIAP, México.

Páginas web

CEDEMA, Centro de Documentación de los Movimientos Armados, www.cedema.org, febrero 2005.

Lag, Nahuel, *María Teresa Constantín: “En momentos de tensión política, la plástica busca la calle”*, Agencia NAN, <http://agencianan.blogspot.com>, 17 de octubre 2008.

Marighella, Carlos, *Mini Manual del guerrillero urbano*, www.soaw.org/manuals/mini-guerr.html, junio 1998.

Claudio Linati 1790-1832 en <http://sepiensa.org.mx/contenidos/Pintura/bi-linat.htm>, 18 de agosto 2009.

Discografía

Mejía Godoy, Carlos, *Guitarra Armada*, L.P., Frente Sandinista de Liberación Nacional, Nicaragua, 1979.

Bibliografía de Apoyo

Alfaro Siqueiros, David, *Me llamaban el Coronelazo (memorias)*, Grijalbo, México, 1977.

Álvarez Amaya, Jesús, “Breve historia del TGP” en *60 años del Taller de Gráfica Popular TGP*, CNCA, México 1997.

Sánchez González, Agustín, *Posada*, Planeta, México, 2008.

INDICE DE IMÁGENES

Capítulo 2.

1. Mural de 1973 de José Hernández Delgadillo pintado en el Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH) plantel Azcapotzalco, D.F. tomada de <http://www.politicsandart.com/2005/11/joss-artist-agitator.html>, el 5 de septiembre 2010.
2. Mural *Sna yuum ateletic yuum comoateletic* (1998) de Taniperlas, Chiapas.
3. Mural *Patria y educación* (fragmento) Polo Castellanos, Secundaria Técnica 127, Ecatepec, Estado de México.
4. Mural de Gustavo Chávez en la Franja de Gaza en Palestina.
5. Mural *No pasarán*, Polo Castellanos, Mar del Plata, Argentina, 2009.
6. Pintura mural de Teotihuacan. Tomada de *Imágenes de la Patria* de Enrique Florescano.
7. El *Theatrum Orbis Terrarum de Abraham Ortelius* (1570), los cuatro continentes representados, abajo lado izquierdo la representación de América. (Europa en la parte superior) Tomada de *Imágenes de la patria*.
8. Representación de América, tomada de *Imágenes de la patria*.
9. Publicada en la obra de Nicolas Berchem y J. Falck, 1640-1650. Tomada de *Imágenes de la patria*.
10. Pintura de 1746, tomada de *Imágenes de la patria*.
11. Grabado de 1776, tomada de *Imágenes de la patria*.
12. Imagen tomada de: http://www.zonamoebius.com/Iepoca_2003-2007/2003/003/fotos_ilust/ezln_virgen2.jpg, 5 de febrero 2010.
13. Foto Cristina Híjar del mural de Gustavo Chávez en la Iglesia de San Pedro Polhó, Chiapas, tomada de 4 de febrero de 2010 en: <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne10/diversa/diventhijar.htm> 5 de febrero 2010.
14. *La Comandanta Lupita*, Polo Castellanos, 2006, obra censurada por el Museo del Carmen por considerársele zapatista. Ver diario *La jornada*, 09/12/2006.
15. Interior de la Basílica de Guadalupe, tomada de: www.freedomtours.com.mx 14 de octubre 2010.
16. Estandarte Insurgente con la imagen de la Virgen de Guadalupe, tomado de *Imágenes de la patria*.
17. Estandarte Insurgente con el águila y la serpiente, al reverso la Virgen de Guadalupe, tomada de *Imágenes de la patria*.
18. *No más divisiones cuando la Patria está en peligro*, litografía de Constantino Escalante, 1861. Tomada de Florescano, *Imágenes de la Patria*.

19. Caricatura de Constantino Escalante publicada en *La Orquesta*, en agosto de 1985. Tomada de Florescano, *Imágenes de la Patria*.

20. *Honor y amor*, Personaje de El Calavera antecesor de las calaveras de Posada, atribuido a Santiago Hernández, tomada de Florescano, *Imágenes de la Patria*.

Capítulo 3.

1. *El maguey, mito y realidad*, Leopoldo Méndez, 1964, Sala de Etnografía Otomí, Museo Nacional de Antropología e Historia, (Inconcluso, actualmente se encuentra en el Museo Regional del INAH en Pachuca, Hidalgo) Fotografía tomada de *Leopoldo Méndez 1902 - 2002*, colección Carlos Monsiváis, Juárez Saul, Et. Al. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2002.

2. *Las Constituciones de México*, Adolfo Mexiac, grabado en madera de cedro blanco a una tinta, 1986, vista general, muro sur Vestíbulo de la H. Cámara de Diputados. Foto Vilem Krska, 1981.

3. Grabado monumental de más de 100 metros de largo realizado por 40 personas en Colima, <http://culturacolima.gob.mx/>, 15 de octubre de 2010.

4. <http://culturacolima.gob.mx/>, 15 de octubre de 2010.

5. Logotipo de la Presidencia de la República en el sexenio de Vicente Fox Quezada.

6. *Muchas patrias*, Polo Castellanos, esmalte/madera, 50 x 70 cms. 2002.

7. *Esta es tu patria*, Polo Castellanos, xilografía, 90 x 110 cms., 2008.

8. *Típicamente norteamericano*, Polo Castellanos, xilografía, 60 x 80 cms., 2008.

9. *A mano alzada*, Polo Castellanos, xilografía 80 x 17 cms., 2008.

10. *Sin maíz no hay país*, Polo Castellanos, xilografía, 32 x 18 cms., 2008.

11. *Los patriotas 1*, Polo Castellanos, xilografía, 50 x 50 cms., 2009.

12. *Los patriotas 2*, Polo Castellanos, xilografía, 50 x 50 cms., 2009.

13. *Los patriotas 3*, Polo Castellanos, xilografía, 50 x 50 cms., 2009.

14. Boceto para *Las muchas Patrias*, lápiz/papel Kraft, 40 x 80 cms., 2008.

15 a 19. Proceso de trazado, grabado y entintado simultáneamente.

20. En la imagen se observa una línea que divide las dos placas, se nota en la diferencia de tonos.

21 y 22. En las imágenes se puede apreciar el trabajo de medios tonos que fueron realizados con gubia.

23 y 24. El trabajo en el taller “Territorio Apache” en la Academia de San Carlos donde se pueden ver las dimensiones del tórculo y el trabajo en solitario.

25. *Las muchas Patrias*, en papel Kraft enrollándose para su transportación. Foto, Daniel Morales.
26. Montando el mural en el auditorio del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación.
27. Recibiendo los diplomas de participación del Coloquio Teórico del Festival de Ixtapan de la Sal.
28. Durante la conferencia sobre muralismo.
29. Ficha museográfica de la exposición en el Consejo Provincial de Artes Plásticas de Santiago de Cuba, Cuba.
30. Un visitante a la exposición.
31. Durante la inauguración con las autoridades culturales de Santiago de Cuba y el grabador Vicente Jurado.
32. Primera y cuarta de forros del libro *Geografía del anhelo*.
33. Presidencia Municipal de Atlixco, Puebla con las autoridades del Comité del Bicentenario.
34. Nota de prensa sobre la presencia de la Escuela Nacional de Artes Plásticas en el MUCA, en la *Gaceta UNAM*, No. 4282, 7 de octubre de 2010.



Polo Castellanos © D.R.
Editado en "Territorio Apache"
en la Academia de San Carlos
de la Escuela Nacional de Artes
Plásticas.

