



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

¡PREPAREN, APUNTEN, PINTEN! LA PRODUCCIÓN DE MANTAS DEL GRUPO GERMINAL (1977-1982)

**ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE**

**PRESENTA:
TANIA ELIZABETH JOSÉ ALAVEZ**

**TUTOR PRINCIPAL:
DR. AURELIO DE LOS REYES GARCÍA ROJAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**TUTORES:
DRA. SILVIA FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ
CENTRO DE ENSEÑANZA PARA EXTRAJEROS
DR. ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

CIUDAD DE MÉXICO, DICIEMBRE DE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Agradecimientos	3
Introducción	5
1. “Afectar todo el proceso”. La emergencia de grupos y colectivos artísticos en la década de los setenta	8
1.2 Germinal: “Células capaces de engendrar otras”	23
2. Lápices, brochas y consignas. La manta en el contexto de la tradición gráfica mexicana	33
2.1 La manta como soporte pictórico y recurso gráfico de comunicación y denuncia	39
2.2 La manta: un lenguaje visual híbrido	49
3. La manta como elección política y estética	58
A modo de conclusión	61
Apéndice 1 Trayectoria del grupo Germinal 1977-1982	64
Índice de imágenes	72
Fuentes	75



Imagen 1. *Logotipo del grupo Germinal, 1978.*

¿De qué disponemos para alterar el río del tiempo? De nuestras manos, que estrechan en proximidad y apuntan a la distancia; la parte del cuerpo que acaricia y es un mapa de horizonte; los dedos que forman las cinco puntas de una estrella.

Juan Villoro

*La mano es la herramienta del alma, su mensaje,
y el cuerpo tiene en ella su rama combatiente.*

Miguel Hernández

Se mira la mano el Viejo Antonio y dice: Cuando se sueña hay que ver la estrella allá arriba, pero cuando se lucha hay que ver la mano que señala la estrella.

“Donde la lluvia, julio y el Viejo Antonio anuncian el hoy, pero 10 años antes”.

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México, al Posgrado en Historia del Arte y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), por su apoyo en la elaboración de este trabajo.

Agradezco de manera muy especial al Dr. Aurelio de los Reyes, por sus enseñanzas, su paciencia y sabia guía en todos los años que he tenido la oportunidad de trabajar bajo su dirección, por el tiempo y el interés mostrado en mi tema de investigación desde que comencé a trabajarlo en la licenciatura, por sus pertinentes observaciones y sobre todo, por la libertad de equivocarme y acertar en los pasos andados para concluir este trabajo, para él mi gratitud infinita y mi respeto y admiración siempre.

Agradezco también a la Dra. Silvia Fernández, por su apoyo infinito, por sus consejos y oportunas observaciones, por el interés mostrado en este trabajo, por el tiempo dedicado a leer minuciosamente todos los borradores y por animarme en todo momento a seguir trabajando estos temas. Al Dr. Álvaro Vázquez Mantecón, por su lectura atenta y por las pertinentes observaciones realizadas a este trabajo.

De manera infinita a Yolanda Hernández, Carlos Ocegüera y Mauricio Gómez Morín, por la confianza y la disposición, por facilitarme las imágenes que nutren este ensayo y sobre todo, por mostrarme que la historia es historia viva y que ésta la hacen los pueblos, para ustedes mi profundo respeto y admiración.

Cariñosamente a Florencia, Alma, Agustín, mi familia, por su apoyo, sus enseñanzas cotidianas y su admirable ejemplo de trabajo y dignidad incansable; también a mi tía Ave por sus palabras sabias.

A mis compañeros de Tejiendo Organización Revolucionaria (TOR), de quiénes he aprendido las pequeñas cosas que nos hacen dar pasos grandes y con quiénes he tenido la

oportunidad de construir y andar camino, para todos y cada uno de ustedes mi gratitud, respeto y cariño, en particular agradezco a Sofía, Moi, Rubén, Humberto, Francisco, Gerardo y Rodrigo.

A mis compañeros del Posgrado Adriana, Ana, Cuauhtli, Christian, Mónica, Karina, Daniela y Raúl, con quiénes tuve la oportunidad de compartir clases, mantas y marchas.

Sin todos y cada uno de ustedes, esto no sería posible.

Introducción

El presente Ensayo Académico es un acercamiento al proceso de producción de mantas del grupo de artistas visuales Germinal (1977-1982), a través de documentos, hemerografía, fotografías y entrevistas realizadas a ex integrantes de esta agrupación.

La línea de la cual parto para realizar el análisis es la relación entre arte y política articulada por una práctica pedagógica que hace de la producción gráfica del grupo Germinal, una propuesta político-estética, crítica del proceso de producción, circulación y valoración del arte.

La producción gráfica del grupo Germinal es fundamental para uno de los momentos clave de la historia del arte mexicano contemporáneo que, no obstante, aún falta por explorarse. Los archivos así como los estudios y análisis aunque cada vez más frecuentes y accesibles, todavía resultan insuficientes para dar cuenta de la amplia producción estética de los más de 15 grupos de artistas que emergieron a lo largo de la década de los 70, y que optaron por el trabajo en colectivo, desde perspectivas y objetivos distintos.

En esta misma línea, antes de analizar los procesos concretos de producción de mantas del grupo Germinal, considero pertinente hacer una anotación respecto de las fuentes de las cuales dispuse para desarrollar el presente ensayo.

Uno de los problemas para la investigación de los procesos artísticos de las década de los 70 tiene que ver con las fuentes, en gran parte, por el carácter efímero de este tipo de producción y también por el carácter político de las mismas.

En este sentido, las fotografías que acompañan el presente ensayo, no forman parte de un archivo histórico concebido como tal, sino que se encuentran dispersas en archivos

personales de los ex integrantes del grupo. Fue necesario complementar dichas fotografías con entrevistas, en primera instancia para fechar y situar las mantas registradas en éstas.

Teniendo esto como preámbulo, intento reconstruir, a partir del diálogo entre fuentes gráficas, hemerográficas, catálogos de exposición, y un par de filmes, la manera en que Germinal logró articular la relación arte y política, integrando además, la perspectiva de una práctica pedagógica que distinguió a Germinal de otros grupos.

Considero fundamental recuperar este elemento pues me parece que pone sobre la mesa las necesidades estéticas, políticas y educativas de los miembros del grupo, mismas que trascienden el terreno de lo estrictamente artístico y se insertan en un objetivo general de transformación del individuo y de la sociedad, desde una perspectiva militante.

Aunque Germinal no formó parte orgánica de algún partido político formal o clandestino, su participación en el Frente Mexicano Trabajadores de la Cultura (FMTC), les permitió participar e incidir en espacios no tradicionales para el arte, tales como sindicatos o el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en Nicaragua.

Lo anterior permitió al grupo entenderse ya no sólo como artistas sino como *trabajadores de la cultura*, poseedores de un saber técnico específico, a lo que se suma un interés particular por los procesos de enseñanza, mismo que los llevó a desarrollar un método de sensibilización y socialización de herramientas para la construcción de imágenes.

En este sentido, una de las tesis centrales que guía el presente ensayo es que la práctica artística de Germinal se inserta en una tradición que articula el arte y la política desde una perspectiva militante, aunque, como se dijo, sin pertenecer a una estructura partidista.

Por otro lado, un eje que guía el análisis de la producción del Germinal es pensar a la manta como un objeto que incorpora elementos del muralismo, el diseño gráfico y el cine, de lo cual resulta un soporte híbrido.

En relación con lo anterior, situar a las mantas elaboradas por el grupo en el contexto de los No-Objetualismos y sobre todo del Conceptualismo latinoamericano, será de gran ayuda para abrir los niveles de comprensión de este recurso de denuncia de tradición popular, hasta hoy poco vistos e incluso insospechados.



Imagen 2. Manta realizada por el Grupo Germinal en la que se observa un retrato de Anastasio Somoza, quien encabezó un gobierno de corte totalitario en Nicaragua en los periodos que van de 1967-1972 y de 1974-1979. México, 1978.

1. “Afectar todo el proceso”. La emergencia de grupos y colectivos artísticos en la década de los setenta

Durante la década de los 70, en México emergieron agrupaciones artísticas que cuestionaron el estatus del arte y del artista, así como su función en la sociedad; también propusieron otros modos de insertar su práctica en el sistema de producción artístico internacional, desde una perspectiva crítica y con un fuerte componente activista.

Los Grupos es la categoría de descripción y análisis a partir de la cual se ha estudiado el auge y desarrollo de diversas propuestas artísticas colectivas surgidas entre 1973 y 1982, principalmente en la ciudad de México. Como bien señala Julio García Murillo en un texto acerca de la producción artística del grupo Proceso Pentágono¹, pese a los recientes aportes críticos, “la historia” de *Los Grupos* se ha visto marcada por el signo de la exposición *De los grupos, los individuos*, realizada en el Museo de Arte Carrillo Gil, en 1985, a pocos años de la desintegración de gran parte de estas agrupaciones. Desde la perspectiva de Murillo, esto ha contribuido a cifrar a los colectivos y agrupaciones “dentro de dicha nomenclatura desde un marco general, sin una consulta profunda en sus propios archivos y registros y, por tanto, desde sus particularidades”².

Si bien el catálogo de la exposición *De los grupos, los individuos*, ofreció una visión panorámica de la actividad artística colectiva que se desarrolló en la década de los setenta, tratando de establecer una serie de antecedentes e influencias directas en su desarrollo, por lo que representa una contribución, importante en su momento, cabe señalar que en las salas del Museo de Arte Carrillo Gil, lo que podía apreciarse eran las obras individuales de

¹ Julio García Murillo, “Grupo Proceso Pentágono. Fragmentos de azar y de guerra sucia”, en *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de intervención 1969-1976-2015*, pp. 80-107.

² *Ibid*, pp. 85-86.

los artistas que habían pertenecido a esos colectivos, aspecto que apenas se toca en dicho material³.

En este sentido, considero que *los individuos* sirvieron como la estrategia que permitió hilar un discurso en torno a *los grupos*, mismo que se convirtió en el hegemónico por más de una década y que hasta cierto punto se ha repetido, no sólo por los estudiosos del tema, sino también por algunos artistas, y por otro lado, sentó las bases para homogeneizar la diversidad de propuestas estéticas desarrolladas a lo largo de los setenta, a partir de necesidades y objetivos diversos, unos más encaminados hacia la pregunta por el arte y sus posibilidades a partir de las nuevas tecnologías, y otros más, con preocupaciones de carácter político que situaban al arte y al artista en una posición distinta dentro del entramado social⁴.

En 2006, a más de dos décadas de distancia, a partir de la investigación en distintos archivos, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), realizó una enorme tarea para sistematizar las diversas prácticas artísticas y culturales registradas en México de 1968 a 1997, a la par de una importante labor de reconstrucción de “obras” de algunos de los colectivos artísticos de la década de los setenta.

Dicho esfuerzo dio como resultado la muestra *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997*, realizada en 2007 en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) de la UNAM, que reunió más de 300 obras originales y reproducciones. Cabe destacar que el catálogo de esta muestra se nutre de los diversos materiales de archivos apenas explorados para esos momentos e incluso hoy, poco conocidos.

³ Entrevista realizada a Mauricio Gómez Morín, Ciudad de México, 15 de julio de 2015.

⁴ Álvaro Vázquez Mantecón, *Los grupos*. Fecha de consulta: 16 de agosto de 2016, en <https://youtu.be/oldsZiduk5s>.

En 2015 el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), exhibió la primera exposición retrospectiva de la producción artística del grupo Proceso Pentágono, que pese a su particularidad y debido a la gran compilación de documentos de archivo que presentó, dejó ver la complejidad que significa hablar de *Los Grupos* hoy, a poco más de 40 años de su surgimiento.

A la par de este aporte se encuentran otros esfuerzos de investigación realizados en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), ya no desde una perspectiva curatorial sino desde un objetivo de reconstrucción estética y política del proceso de las agrupaciones artísticas surgidas a lo largo del siglo XX en México, proceso en el cual se insertan *Los Grupos*. De dicho esfuerzo cabe destacar la compilación *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*⁵, del investigador y crítico Alberto Híjar Serrano y, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*⁶, de la investigadora Cristina Híjar González. Ambos textos, más que ofrecer una historia de las agrupaciones artísticas en general y de *Los Grupos* en particular, ofrecen, a manera de mosaico, fichas, documentos de archivo y entrevistas realizadas a los ex integrantes de algunas de las agrupaciones de la década de los setenta, articulados por una línea de relación no siempre enunciada: el arte y la política.

A todo esto, habría que sumar los estudios generales y “de caso”, por llamarlos de algún modo, entre los que podemos mencionar *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales. Periodismo cultural (y otros textos) de los años setenta*⁷, realizado por César Espinosa y Araceli Zúñiga, ex integrantes del grupo El Colectivo; *Taller de Investigación*

⁵ Alberto Híjar Serrano (Comp.), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, México, Casa Juan Pablos, CONACULTA, INBA, CENIDIAP, 2007.

⁶ Cristina Híjar González, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, México, UAM-X, CONACULTA, CENIDIAP, 2008.

⁷ César Espinosa y Araceli Zúñiga, *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales. Periodismo cultural (y otros textos) de los años 79 a los 90*, México, UNAM, STUNAM, 2002.

*Plástica, un colectivo regional*⁸, de Guillermina Guadarrama; “El arte a las calles: la producción del grupo Suma”⁹, artículo de la artista Elizabeth Romero Betancourt; y *Melecio Galván. La ternura, la violencia*¹⁰, texto que recopila la obra de este artista que formó parte del grupo Mira.

Dichas exposiciones, textos y artículos han contribuido de manera significativa al rescate y señalamiento de los elementos que hicieron posible el surgimiento de poco más de quince colectivos artísticos a lo largo de la década de los setenta, situados la mayor parte de ellos en la ciudad de México, y algunos otros en distintos estados del país, tal es el caso del Taller de Integración Plástica (TIP), cuyo trabajo se desarrolló en algunas comunidades de Guanajuato, Veracruz y Michoacán¹¹.

De manera general, cabe desatacar que en su mayoría, coinciden en señalar la crisis social y política de 1968 como uno de los acontecimientos que determinaron de manera significativa el trabajo colectivo de la década siguiente, puesto que algunos de los artistas que posteriormente formarían parte de agrupaciones, participaron de manera muy activa en las brigadas de producción y distribución de gráfica política en el contexto del movimiento estudiantil.

Dicho argumento, aunque cierto y aplicable a ciertos colectivos tales como el grupo Mira¹², es problemático si se considera sólo en ese aspecto. El movimiento estudiantil de

⁸ Guillermina Guadarrama, *Taller de Investigación Plástica, un colectivo regional*, México, INBA, CENIDIAP, 2011.

⁹ Elizabeth Romero Betancourt, “El grupo Suma”, en Troconi, Giovanni, *et. al., Diseño gráfico en México. 100 años. 1900-2000*, México, Artes de México, 2010, pp. 259-263.

¹⁰ Arnulfo Aquino Casas, *Melecio Galván. La ternura, la violencia*, México, INBA, 2010.

¹¹ Guadarrama, *op. cit.*, p. 3.

¹² El grupo Mira lo conformaron Arnulfo Aquino, Melecio Galván (†), Eduardo Garduño, Rebeca Hidalgo, Saúl Martínez, Salvador Paleo, Silvia Paz Paredes y Jorge Pérez Vega. Egresados de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, organizaron la primera exposición de arte abstracto en San Carlos en 1968 y mantuvieron una participación muy activa en el movimiento estudiantil de ese mismo año; Híjar Serrano, *op. cit.*, p. 355.

1968 así como la represión ejercida por un Estado debilitado, el 2 de octubre de ese año y el 10 de junio de 1971, hizo evidente la crisis económica, social y política del país a la cual se buscó hacer frente, en términos teóricos, organizativos y políticos, desde distintos espacios; uno de ellos fue el arte.

Considero que es desde este sentido que el 68 debe considerarse como un referente, pues es ahí donde se encuentran los elementos que apuntalaron la significación que tuvieron las brigadas de propaganda del Consejo Nacional de Huelga (CNH). Por eso, me parece fundamental revisar planteamientos teóricos que sin duda, sirvieron como vasos comunicantes entre la generación de los setenta y la que la precedió.

Uno de estos vasos comunicantes es la obra de José Revueltas, que llegó a la siguiente generación a través de círculos de lectura y grupos de estudio, muchos de ellos de corte activista, que dotaron de contenido político su práctica retomando algunos de sus planteamientos. Ejemplo de esto es el grupo Germinal.

De estos planteamientos, considero que uno de los que mayor eco tuvo y que sin duda influyó de manera significativa a la generación siguiente fue el de autogestión, entendido como una “toma de conciencia [que] cuestiona a la sociedad desde adentro, como parte de ella que es, y que, en tal condición, asume la conciencia autocrítica de dicha sociedad [y que] plantea un conocimiento militante, en todo caso inconforme con los valores establecidos”¹³; el de trabajo grupal o colectivo como respuesta a las lógicas individualistas impuestas por las instituciones de promoción y educación artística, así como un medio de experimentación artística en general; y el de crítica a todo el sistema de

¹³ José Revueltas, *¿Qué es la autogestión académica?*. Fecha de consulta: 19 de octubre de 2016, en <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/osal/osal24/08revuel2.pdf>.

producción artística dominante que controlaba los espacios y lógicas de circulación y valoración de las obras y de los artistas mismos.

Considero que tales ideas son las que llevaron a muchos de los colectivos surgidos en la década de los setenta, a replantear el papel y la función del arte y del artista en la sociedad, estableciendo, en algunos casos, un vínculo real con la sociedad a través de la intervención del espacio público, de la impartición de talleres, de la creación de escuelas, y de la relación con organizaciones sociales y políticas de aquella época, desde una perspectiva latinoamericana e internacionalista.

Si la relación con el movimiento estudiantil de 1968, para algunos reiterada hasta el cansancio¹⁴, parece compleja e incluso ya poco creíble, la identificación de los colectivos formados en la década de los setenta con algunas agrupaciones artísticas formadas durante la primera mitad del siglo XX, lo es más todavía, por ello, más allá de establecer la certeza o falsedad de este hecho, me parece pertinente preguntarse la razón por la cual se ha establecido dicha relación.

Es en el catálogo de la exposición *De los grupos, los individuos*, donde se enuncia que *Los Grupos* guardan una relación directa con agrupaciones como el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE, 1922), ¡30-30! (1928), la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR, 1933), y el Taller de Gráfica Popular (TGP, 1937), ligados al muralismo y al grabado. Lo que no es muy claro o se enuncia de manera ambigua es que dichas agrupaciones se formaron en un momento importante para la militancia política de izquierda concentrada, en su mayoría, en torno al Partido Comunista Mexicano (PCM), que agrupó a nutrido grupo de artistas como Diego Rivera, Frida Kahlo, David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero, sólo por mencionar a algunos. Es a partir de la

¹⁴ García Murillo, *op. cit.*, p. 86.

producción de estas agrupaciones que se ha planteado la existencia de una edad de oro de la gráfica mexicana ligada al desarrollo de un diseño militante¹⁵.

Considero que es el aspecto de lo *militante*, a partir del cual algunos colectivos formados en la década de los setenta reivindicaron una relación con las agrupaciones artístico-políticas formadas durante la primera mitad del siglo XX, misma que no se centraba en la organicidad de su práctica al interior de un partido político, sino sobre todo, en una actitud cuestionadora y propositiva, y con una posición política, si no completamente de izquierda, sí consciente de la necesidad de denunciar, desde distintos soportes y lenguajes, el estado de violencia y represión ejercido por el gobierno a todas aquellas voces disidentes y críticas de su actuar.

En este sentido, Rita Eder señala como elementos fundamentales de la producción de *Los Grupos*, una actitud de vanguardia que llevó a estas agrupaciones a plantearse la necesidad de transformar los soportes, los espacios propios del arte y la posibilidad de incluir a otros sujetos en los procesos artísticos, así como “un problema de conciencia política propio de América Latina que [llevó] a algunas de estas agrupaciones a *hacer del arte una actividad militante*”¹⁶.

Por otro lado, se ha pretendido ligar la emergencia de los colectivos de la década de los setenta con el Salón Independiente (SI), experiencia organizativa, resultado de un desacuerdo con los lineamientos establecidos en la convocatoria para participar en la “Exposición Solar”, uno de los eventos culturales más ambiciosos pensando en el marco de las XIX Olimpiadas a celebrarse en México en 1968. El SI logró organizar tres muestras de

¹⁵ Troconi, *et. al., op. cit.*, p. 111.

¹⁶ Rita Eder, “El arte público en México”, en *Artes Visuales. Revista trimestral del Museo de Arte Moderno*, núm., 23, enero, 1980, p. I. Las cursivas son mías.

obras de arte en las que se apreciaron desde pintura tradicional hasta novedosas e impactantes propuestas como el *Corredor blanco* de Helen Escobedo¹⁷.

El grupo de artistas que participó en las distintas muestras del SI¹⁸, fue calificado como rebelde por sus posturas críticas frente a los modos institucionales de clasificar el arte, que por su perspectiva anacrónica y estrecha dejaban fuera a las manifestaciones de arte contemporáneo, limitando con ello el libre proceso de creación artística¹⁹. Sin embargo, es importante señalar que desde el principio, este espacio marcó una distancia de fines lucrativos o políticos específicos²⁰.

Pese a sus características, resulta forzado encontrar una línea de conexión directa de este espacio de encuentro de artistas y los colectivos surgidos en la década siguiente. Sin embargo, me parece que el SI ayuda a configurar el escenario en el cual van a irrumpir *Los Grupos* en la escena artística y social, del mismo modo que contribuyó la experiencia del Autogobierno de la Facultad de Arquitectura de la UNAM (1972).

El Autogobierno mereció el reconocimiento al mejor proyecto estudiantil en el Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos, en 1978, por su interés en generar planes y programas de estudio novedosos, mismos que devinieron en la creación de la División de Posgrado al año siguiente; su énfasis en promover la enseñanza del nuevo urbanismo; su trabajo comunitario y por la producción de un *Manual de autoconstrucción*²¹.

¹⁷ Pilar García de Germenos, "Salón Independiente: una relectura" en Debroise Olivier, (Ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, p. 43.

¹⁸ Entre los que figuraron Rufino Tamayo, Carlos Merida, Jesús Reyes Ferreira, Gunther Gerzso, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Rafael Coronel, Enrique Echeverría, Francisco Corzas y Rodolfo Nieto, entre otros que se fueron sumando a partir de las distintas muestras del SI, como Helen Escobedo; Pilar García de Germenos, *op. cit.*, p. 40.

¹⁹ *Idem.*

²⁰ *Ibid.*, p. 41.

²¹ Híjar Serrano, *op. cit.*, p. 196.

Ambas experiencias se suman a otra que sin duda, representa un hito, no tanto para la conformación de colectivos artísticos, puesto que previo a esta experiencia, ya existían algunos grupos como Tepito Arte Acá (1973), el Taller de Investigación Plástica (TIP, 1974), Taller de Cine Octubre (1974), el Taller de Arte e Ideología (TAI, 1975), El Colectivo (1976), La Coalición (1976), Proceso Pentágono (1976), y Suma (1976)²²; como sí para una mayor apertura e incidencia de la producción de estas agrupaciones en el terreno artístico, político y social de la época.

En 1977 ocurre un cambio de paradigma en la selección de los artistas que representaron a México en la X Bienal de Jóvenes en París. La encargada de hacer dicha selección fue Helen Escobedo, quien para ese momento tenía a su cargo la dirección del Museo de Ciencias y Artes (MUCA). En una entrevista realizada en el contexto de la exposición *De los grupos los individuos*²³, Escobedo recuerda que seleccionar sólo a cuatro artistas para mostrar el amplio panorama de la producción artística mexicana era una decisión difícil, así, ante tal disyuntiva y en colaboración con algunos profesores y críticos de arte, entre ellos, Alberto Híjar, decidió seleccionar a grupos artísticos y no a artistas individuales como se había realizado tradicionalmente.

Fueron cuatro los grupos seleccionados para ir a la X Bienal: Tetraedro, Proceso Pentágono, Suma y el Taller de Arte e Ideología; dicha oportunidad sirvió en primer lugar para consolidar el trabajo de estos grupos, así como para cohesionar una postura tanto artística como política que tenía como eje central promover el rescate de la función social del artista y la estrecha relación de éste con su contexto político inmediato.

²² *Idem.*

²³ Dominique Liquois, "Entrevista a Helen Escobedo", en *De los grupos los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, s/p.

Un aspecto central de la participación grupal mexicana en la X Bienal de Jóvenes de París fue el duro cuestionamiento realizado al proceso de organización del evento y el pronunciamiento en contra de que Ángel Kalenberg, director del Museo de Artes Plásticas de Uruguay, fuera quien seleccionara y realizara la propuesta museográfica junto con Jorge Luis Borges y Severo Sarduy, de las obras que integrarían la sección dedicada al arte latinoamericano, puesto que éstos mantenían una relación cuestionable con los regímenes militares latinoamericanos.

De manera unánime, la representación mexicana declaró “no estar dispuesta a ser incluida ni museográfica ni monográficamente en la totalidad latinoamericana” como acto de solidaridad con los artistas e intelectuales perseguidos, torturados y asesinados por los regímenes fascistas latinoamericanos²⁴.

Este evento fue de gran importancia puesto que permitió a los grupos mexicanos tener contacto con artistas latinoamericanos, muchos de ellos exiliados; con los que establecieron un proceso de diálogo y discusión sobre las diversas problemáticas del quehacer artístico en sus respectivos países, que sobrepasó las cuestiones relacionadas con los “estilos” artísticos, para centrarse en la crítica al proceso global de producción, circulación y apropiación del objeto artístico.

Esta experiencia, que impactó de manera significativa a los grupos que acudieron a la Bienal, se materializó en un esfuerzo nuevo, de carácter plural. En 1978, los grupos Proceso Pentágono y Taller de Arte e Ideología, lanzaron una convocatoria a un Primer Encuentro de Grupos Visuales, Plásticos y Literarios²⁵, que tenía como objetivos centrales

²⁴ s/a, “Cuatro grupos de artistas mexicanos en la X Bienal de París”, en *Los Universitarios*, junio de 1977, p. 9.

²⁵ s/a, “4 años de práctica colectiva”, en *El Frente. Órgano informativo del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura*, abril, 1982, p. 2.

el apoyo a la Revolución Sandinista y la realización de una exposición de gráfica combativa internacional, en colaboración con artistas de otras partes del mundo que también habían participado en la X Bienal de Jóvenes de París²⁶.

De este esfuerzo surgió el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC), como una coalición heterogénea de 14 agrupaciones con diversas posiciones estéticas y políticas²⁷. Es importante señalar que después de dos años de trabajo, el Frente decidió eliminar la palabra “grupos” de su nombre con la finalidad de hacer más incluyente este espacio, al que podría sumarse ahora todo aquel que trabajara a favor de la cultura²⁸. A partir de ese momento, este colectivo de colectivos será conocido como Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC), que desde su surgimiento se pronunció²⁹:

- Por una producción artística y cultural cuyo compromiso con las luchas proletarias y democráticas se manifieste por la solidaridad, la vinculación y la generación de instancias concretas que esto demande.
- Por impulsar las formas de trabajo colectivo estético-ideológicas, como la vía idónea para vulnerar el individualismo y mercantilismo impuestos por el sistema dominante y acceder a formas amplias de socialización cultural y política.
- Por una formación teórico-práctica que habrá de materializarse en trabajos estético-ideológicos.
- Por la recuperación del control de los medios de producción, reproducción y circulación de nuestro trabajo.

²⁶ Híjar González, *op. cit.*, p. 41.

²⁷ Las agrupaciones que aparecen como fundadoras del Frente son el Centro Regional de Ejercicios Culturales (Veracruz), Cooperativa Chucho el Roto (DF), Cuadernos Filosóficos (DF), El Colectivo (DF), El Taco de la Perra Brava (DF), Grupo Caligrama (Nuevo León), Grupo Germinal (DF), Grupo Mira (DF), Grupo Proceso Pentágono (DF), Grupo Suma (DF), Sane Usted Leer (DF), Taller de Cine Octubre (DF), Taller de Investigación Plástica (Michoacán y Guanajuato).

²⁸ Híjar González, *op. cit.*, p. 194.

²⁹ Espinosa y Zúñiga, *op. cit.*, pp. 64-65.

El FMTC se propuso transformar las relaciones de producción del sistema capitalista y su significación ideológica-cultural³⁰, a partir de la recuperación del control sobre los medios de producción, circulación y valoración de la producción artística como única garantía para reproducir relaciones sociales, artísticas e intelectuales radicalmente nuevas³¹. A esto se refería Alberto Híjar con la consigna de *Afectar todo el proceso*, misma que guió el trabajo del Frente así como de algunos grupos que formaron parte de este esfuerzo organizativo.

Uno de los objetivos del FMTC fue realizar exposiciones y encuentros de carácter teórico que, pese a que algunos de ellos no se llevaron a cabo según lo planeado, son un referente importante de organización cultural como exigencia política³².

De las exposiciones que realizó el Frente cabe destacar *América en la mira* (1978), muestra en la que participaron agrupaciones artísticas de diversos países; se presentó en el Museo de Arte Contemporáneo en Morelia, Michoacán; en la Galería Universitaria de Puebla y en la Escuela de Diseño y Artesanías del INBA en la Ciudad de México³³.

Arte. Luchas Populares en México (1979), fue una exposición realizada en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), con motivo del Congreso Nacional de Historiadores de México y América Latina, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; que pretendía ofrecer un panorama de la producción artística militante en México³⁴.

³⁰ *Idem.*

³¹ Alberto Híjar Serrano, "Afectar todo el proceso", en *De los grupos los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, s/p.

³² Esther Cimet Shoijet, "Organización cultural, una exigencia política", en *El Frente. Órgano informativo del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura*, abril, 1982, p. 3.

³³ Híjar González, *op. cit.*, p. 150.

³⁴ *Arte. Luchas Populares en México*, México, UNAM, 1979, p. 2.

La Confrontación *Muros frente a Muros* (1978), fue pensada como un ejercicio de reflexión entre la segunda generación de muralistas mexicanos, representada por Alfredo Zalce, Juan O’Gorman y Pablo O’Higgins, y algunos de los colectivos artísticos de la generación de los setenta, como Mira, Germinal, Proceso Pentágono, el Taller de Investigación Plástica (TIP), y el Taller de Arte e Ideología (TAI), en torno a las posibilidades del arte público en México.

Uno de los objetivos centrales de esta exposición fue:

[Mostrar] el producto de la teoría y práctica de los grupos de trabajadores plásticos que se han integrado recientemente en el llamado FRENTE MEXICANO DE GRUPOS TRABAJADORES DE LA CULTURA, con el propósito de constituir un organismo independiente que genere nuevas actitudes multidisciplinarias en los artistas que se han preocupado por el devenir del arte público³⁵.

Este muestra, que incluía la producción plástica y gráfica de los artistas y grupos participantes, contaba con un programa de actividades que incluía mesas de discusión a partir de ejes como el devenir del arte público y los diferentes problemas de la socialización estética³⁶. Dicho evento, inaugurado en la Casa de Cultura de Morelia, Michoacán; se llevaría a cabo del 22 al 27 de mayo de 1978, sin embargo, fue cancelado:

A raíz de que uno de los grupos artísticos, “Germinal”, hizo alusión en una de sus mantas a la contaminación que sufren los ríos del sur del país, debido a los irresponsables desechos petrolíferos que en ellos se vierten. “La manta fue originalmente colgada en el patio interior de la Casa de Cultura, pero [...] el señor Oñate, coordinador de Artes Plásticas de esa institución, avisó que ‘gobernación había telefonado’ para que fuera removida [...] por contravenir una ley sobre monumentos coloniales [y] ofreció colgar la manta en la Sala de Conferencias [...]

³⁵ *Muros frente a Muros. Confrontación de arte público*, México, Casa de Cultura de Michoacán, 1978, s/p.

³⁶ *Idem*.

el Frente accedió muy a su pesar. Sin embargo, al día siguiente apareció la manta en una terraza interior, totalmente inaccesible para el público”³⁷.



Imagen 3. Manta presentada por el grupo Germinal en la confrontación *Muros frente a Muros*. Morelia, Michoacán, 1978.

Por ello y debido al incumplimiento de los funcionarios de la Casa de Cultura de Morelia, “los grupos del Frente, acordaron mantener el control de sus determinaciones y juzgaron conveniente suspender sus actividades”³⁸.

Considero que *Muros frente a Muros* reviste una gran importancia para la organización de artistas y colectivos de artistas. La cancelación del evento, si bien no fue una decisión fácil e incluso significó algunas desavenencias entre los integrantes de los grupos asistentes al evento³⁹, dio muestra de la organicidad del FMTC y de su capacidad para generar acuerdos a partir de la discusión. Asimismo, da cuenta del interés por establecer un diálogo entre las distintas generaciones concertadas a dicho evento.

³⁷ Eduardo Camacho S., “Suspendieron la Exposición ‘Muros frente a Muros’ por Presiones de las Autoridades Estatales Michoacanas”, en *Excélsior*, 26 de mayo de 1978, primera plana.

³⁸ *Idem*.

³⁹ Entrevista realizada a Carlos Ocegüera Ramos, Aguascalientes, México, 13 de septiembre de 2012.

Por otro lado, deja ver que la idea de arte público, más que utilizarse como una especie de “membrete legitimador” fue objeto de cuestionamiento, no para descalificarlo a la manera en que lo hizo la generación de la *Ruptura* con la primera generación de muralistas, sino a partir de la necesidad de revisar los planteamientos en torno a lo que se había definido como arte público, desde la realidad artística, social y política a la que se enfrentaban las agrupaciones artísticas en la década de los setenta.

En este sentido, considero que la experiencia del FMTC es fundamental para entender el desarrollo particular de algunos colectivos surgidos hacia la segunda mitad de la década de los setenta, que encontraron en este espacio no sólo la oportunidad para entenderse ya no sólo como artistas, sino como *trabajadores de la cultura*, sino también la posibilidad de vincularse con otros espacios, no propiamente artísticos, que sin duda, contribuyeron a la conformación de una visión distinta del arte y de sus posibilidades.

1.2 Germinal: “Células capaces de engendrar otras”

El nombre surge de una idea de Carlos porque habíamos leído a Zola, buscamos ‘germinal’ en el diccionario y la definición era ‘células capaces de engendrar otras’, de alguna manera, queríamos reproducirnos⁴⁰.

La producción del grupo Germinal (1977-1982)⁴¹, aunque breve en el tiempo, es basta; ésta, incluye la elaboración de más de un centenar de mantas para distintos eventos políticos, conmemorativos, culturales y académicos; producción de carteles; impartición de talleres infantiles y cursos de capacitación a maestros normalistas; realización de seminarios de propaganda gráfica; periódicos murales; coordinación y participación en distintas muestras colectivas y eventos de solidaridad con Nicaragua organizados por el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC), así como su participación en la Retaguardia de Alfabetización en Nicaragua, durante el proceso de reconstrucción posterior al triunfo de la revolución sandinista.

Del mismo modo que la mayoría de las agrupaciones que emergieron a lo largo de la década de los setenta en México, el grupo Germinal tuvo como base fundamental el trabajo colectivo entendido no como una receta sino como un proceso de reflexión constante y como un espacio que, pese a sus múltiples contradicciones, altamente propicio para cuestionar, desde la práctica, el estatus del arte, de la obra y del artista, así como la función social de estos elementos en un momento y contexto determinados⁴².

⁴⁰ Híjar González, *op. cit.*, p. 41.

⁴¹ Ver Apéndice 1, *Trayectoria del grupo Germinal, 1977-1982*.

⁴² Entrevista realizada a Yolanda Hernández y Carlos Ocegüera, Aguascalientes, México, 26 de abril de 2015.

Asimismo, el grupo asumió el trabajo colectivo como una “actitud de ruptura con las determinaciones políticas de la producción artística en una sociedad capitalista dependiente [respecto] a la producción y circulación de las obras y [como una posibilidad] de estructurar orgánicamente una real participación política”⁴³.

Es importante señalar que *Germinal* fue una de las agrupaciones más jóvenes del movimiento grupal de la década de los setenta⁴⁴ y del FMTC, y que a diferencia de otros colectivos conformados por artistas que contaban ya con un trayectoria individual importante como Felipe Ehrenberg, Carlos Aguirre, o Ricardo Rocha quien además se desempeñaba como profesor en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM), *los germinales*, como solían llamarlos, conformaron un grupo enteramente estudiantil proveniente de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”. Dicho aspecto le dará un matiz particular a su tipo de producción y al modo de producir.

Como grupo estudiantil, una de las primeras actividades que realizaron y que de algún modo sirvió para consolidar al colectivo fue un círculo de lectura y debate de textos de diverso carácter; cabe destacar los escritos de José Revueltas referentes a la autogestión, los textos de Alberto Híjar referentes a los procesos de producción y significación artística, y algunas obras literarias, de las que sobresale la novela de Émile Zola, *Germinal*.

El título de esta novela impactó de tal manera a algunos de los asistentes a aquel círculo de lectura que los llevó a buscar el significado de esta palabra, como queda dicho en el epígrafe. Considero que dicha elección no fue un hecho casual como pudiera parecer a simple vista; por el contrario, me parece que es resultado de la práctica, la experiencia y las necesidades, individuales y colectivas, que el grupo se planteó desde un inicio como

⁴³ *Muros frente a Muros. Confrontación de arte público*, México, Casa de Cultura de Michoacán, 1978, s/p.

⁴⁴ Debrouse (Ed.), *op. cit.*, p. 223.

objetivos, tales como la colaboración y la socialización del conocimiento. En este sentido, *reproducirse*, más allá de la connotación biológica del término, significará para el grupo un compromiso pedagógico, político y estético que marcará toda su producción.

Además del círculo de lectura, en el contexto estudiantil y activista, el grupo Germinal realizó proyecciones de cine, ciclos de conferencias, eventos de solidaridad con las luchas de Nicaragua y El Salvador, y periódicos murales en los que se desplegaban noticias y denuncias sobre “La Esmeralda”, México y el mundo⁴⁵.



Imagen 4. Periódico mural realizado sobre los muros de “La Esmeralda”. De espaldas se puede apreciar a Mauricio Gómez Morín y a Silvia Ponce Jasso. México, 1978.

⁴⁵ Mauricio Gómez Morín, “De los esmeraldinos años setenteros o del valor latente de las semillas”, en *Discurso Visual*, Revista de Artes Visuales, tercera época, núm., 36, julio-diciembre, 2015, p. 90.

De estas actividades, considero particularmente relevante la realización de los periódicos murales para el desarrollo y politización del grupo, pues fue a partir de la elaboración de este medio de comunicación que los integrantes pudieron tener conciencia de algunas de las implicaciones de lo que significa comunicar mediante discusiones sobre qué decir, qué y cómo comunicar, lo que a su vez fue determinando tanto sus actividades como algunas de sus posiciones políticas como colectivo⁴⁶.

Dicho proceso sirvió para consolidar al núcleo que conformaría de manera definitiva al grupo: Carlos Ocegüera Ramos (Escuinapa, Sinaloa), Yolanda Hernández Álvarez (Aguascalientes, Aguascalientes), Mauricio Gómez Morín Fuentes (Ciudad de México), Orlando Guzmán Soriano (Tlapa, Guerrero), Silvia Ponce Jasso (Ciudad del Carmen, Campeche) y Joaquín Conde (Ciudad de México); éste último permaneció poco tiempo en el grupo pues en 1979 obtuvo una beca en Checoslovaquia para estudiar escultura.

Tal composición es otro elemento a destacar del grupo Germinal, pues:

Fue uno de sus activos principales. Yolanda era el cascabel, siempre alegre, sociable, atenta con cada uno, casi diría maternal pero bravísima a la hora de defender su trinchera y con la fresca sinceridad nortea para enfrentarlo todo. Silvia era apacible, suave, un poco callada, muy trabajadora y con un profundo sentido de la lealtad y el compromiso. Joaquín era el escultor del grupo mayoritariamente pictórico y como buen tallador, buen librador, amigo cabal, enamorado perdido, siempre de buen talante, dicharachero y divertidísimo. El Abuelo Orlando, campesino de cepa y labrador de máscaras, de una nobleza sencilla y honrada, “de una pieza” diría mi madre, pero se nos perdía de repente y luego aparecía con unos trofeos extrañísimos en el morral que nos hacían reír horas seguidas. Y el Carlos, para el grupo era el timón firme. Casi estoy tentado a decir que el líder pero estaría

⁴⁶ Entrevista realizada a Mauricio Gómez Morín, Ciudad de México, 3 de agosto de 2011.

vilipendiando el esfuerzo colectivo sostenido por la horizontalidad. Gracias a su propia historia familiar [...] o a causas insondables unía a su carisma un indomable humor bullanguero y crítico [...] y una aguda inteligencia natural de un filo sin mella que lo hacía hacer las preguntas pertinentes, las observaciones justas y, sobre todo, a ser intransigente en lo principal para no perder el rumbo. Estas cualidades lo ponían a la vanguardia dentro y fuera del grupo⁴⁷.

La caracterización hasta aquí es incompleta pues falta mencionar a Mauricio Gómez Morín, un “colado de primer año [proveniente] de la provincia helada de San Ángel”, que, según escribe él mismo:

Se inició en las artes como casi todos, rayando paredes y pupitres [...] después de ensayar sin éxito algunas profesiones liberales se [decidió] a fracasar en serio metiéndose a estudiar grabado en el Molino de Santo Domingo bajo la dirección del maestro José Lazcano, [asistió también] al legendario Taller de Gráfica Popular [y descubrió allí] el hilo negro de la tradición gráfica mexicana bajo las enseñanzas del maestro Leopoldo Praxedis. Ingresó a la vieja y famosa Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda [...] de la que salió precipitadamente sin terminar puntualmente los cursos para irse junto al colectivo plástico Germinal a colaborar en la campaña de alfabetización en Nicaragua⁴⁸.

El objetivo de citar *in extenso* dicha información, es reconstruir una parte de la subjetividad del grupo a la que difícilmente podríamos acceder sólo a través de las fuentes documentales o gráficas, y que considero fundamental para comprender ese entramado de necesidades, experiencias y herramientas que dieron a la producción de Germinal, una riqueza y una potencialidad que ha sido poco valorada en términos estéticos e históricos.

⁴⁷ Gómez Morín, *op. cit.*, pp. 91-92.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 94.

Si bien el grupo Germinal se distinguió por la elaboración de mantas, la mayoría de ellas de carácter monumental; otra de las actividades fundamentales que le dio un sello particular a su trabajo fue la impartición de talleres infantiles de pintura en Escuinapa, Sinaloa; y en la ciudad y la Sierra de Chihuahua; así como la realización de cursos y seminarios de producción de imágenes en Nicaragua. A decir de Yolanda Hernández, ex integrante del grupo:

El trabajo que nos formó fue la impartición de talleres, pues nos dio la posibilidad de entender los procesos de enseñanza artística y, sobre todo, [de] entender las necesidades culturales de las comunidades⁴⁹.

Estos talleres les permitieron articular de manera concreta su formación como artistas plásticos con procesos educativos más amplios tales como la *alfabetización concientizadora* para la cual “la comunicación visual [reforzaba] el aprendizaje del lenguaje escrito, hablado, leído y que aporta al proceso de concientización y politización a través de su código de signos”⁵⁰. Desde esta perspectiva, el grupo promovió “la creatividad, la expresión y la comunicación popular, colaborando y participando en la lucha política con el pueblo”⁵¹.

Producto de esta experiencia, uno de los trabajos fundamentales del grupo Germinal, que aún falta por abordarse desde una perspectiva pedagógica, fue la elaboración de un *Método para la formación de talleres de creatividad popular*, “resultado del trabajo del grupo Germinal en poblaciones tanto urbanas como rurales de México”⁵².

⁴⁹ Yolanda Hernández y Carlos Ocegüera, “Grupo Germinal”, en *Discurso Visual*, Revista de Artes Visuales, tercera época, núm., 36, julio-diciembre, 2015, p. 78.

⁵⁰ *Muros frente a Muros. Confrontación de arte público*, México, Casa de Cultura de Michoacán, 1978, s/p.

⁵¹ Grupo Germinal, “Grupos: Autodefiniciones. Germinal” en *Artes Visuales. Revista trimestral del Museo de Arte Moderno*, núm., 23, enero, 1980, p. 31.

⁵² Grupo Germinal, *Método para la formación de talleres de creatividad popular*, p. 1.

Con este método, el grupo buscaba:

motivar la reflexión y expresión de la realidad a través del lenguaje gráfico-plástico [...] mediante la práctica creativa y el diálogo entre el educador y el educando [...] estructurando un medio de expresión gráfica que rescate y genere valores y elementos culturales propios [del] medio social, colaborando de esta manera a entender, interpretar y transformar la realidad⁵³.

El método estaba dividido en dos momentos. El primero estaba dirigido a la capacitación de promotores a través de un curso en el cual se daban a conocer y se discutían los modos alternativos para la enseñanza artística. Asimismo, se debatía en torno a los fines y medios existentes para el desarrollo de la creatividad, no como un “don” sino como un proceso integral que dotaba al individuo de herramientas para enfrentarse a su sociedad. El segundo momento estaba dedicado a la realización de talleres de creación infantil con una participación activa de los promotores. En esta segunda etapa, se debían poner en práctica todos los elementos analizados y discutidos en los cursos de capacitación.

Si bien el método estaba pensado en dos etapas dirigidas a sujetos diferenciados, su desarrollo estaba formulado de manera consecutiva a través de 6 etapas⁵⁴:

1. *Información*. Conocer los temas seleccionados por los niños, así como las imágenes con las que éstos relacionaban dichos temas. Para ello se realizaban trabajos libres con diversas técnicas y materiales.
2. *Relación palabra-imagen*. El niño, a través de la representación gráfica de elementos de su medio debía comenzar a romper con las imágenes que le imponen los medios de comunicación masiva. El ejercicio propuesto para ello es la selección

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 2-4.

de las palabras más significativas que hablen de su realidad y su representación gráfica.

3. *Reflexión crítica.* Buscar que el niño pueda establecer una correspondencia real entre imagen y concepto para así dar pie a una reflexión sobre las características de la realidad en la que se desenvuelven y expresarla de forma crítica a través de imágenes. El ejercicio propuesto es hacer una selección de distintas palabras, armar con ellas una oración y representarla gráficamente.
4. *Valorización.* Que el niño se identifique con su entorno y luego entonces pueda valorar sus elementos culturales. El ejercicio propuesto para ello es la recuperación de cuentos, leyendas e historias locales para que los niños las representen gráficamente.
5. *Comunicación.* Ayudados del trabajo previo, se busca que el niño comunique sus vivencias y experiencias dentro de su comunidad a través de distintas técnicas, materiales y herramientas, unificando el lenguaje escrito y gráfico. El ejercicio propuesto para ello es la realización de una historieta.
6. *Trabajo colectivo y evaluación.* Finalmente, evaluar, junto con los niños los logros obtenidos en el taller así como el cumplimiento de los objetivos del curso, incluyendo, de ser posible, la opinión de la comunidad sobre el trabajo realizado por los niños. El ejercicio propuesto para concluir el taller es la conformación de distintos equipos para realizar mantas y murales seleccionados por los niños y la comunidad.

Cabe destacar que una de las partes centrales del método se centra en el manejo de distintas técnicas y materiales para el desarrollo de la expresión gráfico-plástica, puesto que para el grupo “Los materiales y técnicas siendo medios de comunicación y no fines en sí

mismos, se transforman, se renuevan y se inventan en función de las necesidades expresivas de los niños”⁵⁵, en este sentido, el método no buscaba ofrecer una descripción exacta acerca de los materiales y de las técnicas a utilizar, sino más bien una orientación acerca de los diversos elementos que podrían utilizarse para cumplir los objetivos de cada una de las etapas.

Así, el método propuesto por el grupo, aunque con momentos claramente definidos, es modificable según las condiciones de cada lugar y de los grupos, por ello, recomendaba “partir de técnicas y materiales sencillos a otros más complejos, paralelamente al proceso de aprendizaje”, y enfatizaba que aunque el método se enfocaba en la expresión gráfica, éste no excluía otras formas de expresión y comunicación tales como la música, el teatro o la danza.

Finalmente, el método, como sistematización de un proceso de enseñanza a partir de las artes plásticas, así como el interés del grupo Germinal por impartir talleres, cursos y seminarios en torno al manejo de imágenes, está en consonancia con la idea de *reproducirse*, no como copia sino de manera crítica, es decir, a partir del diálogo y de la socialización de herramientas para contribuir a la transformación de una realidad concreta a partir de medios específicos como las mantas, que más que un fin en sí mismo, fueron el resultado de un proceso en el que la socialización y la apropiación eran fundamentales.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 4.



Imagen 5. Talleres infantiles realizados en Chihuahua patrocinados por el INBA. México, 1979.



Imagen 6. Talleres infantiles realizados en la Sierra de Chihuahua de manera autónoma. México, 1979.

2. Lápices, brochas y consignas. La manta en el contexto de la tradición gráfica mexicana

En México, comúnmente denominamos manta a un fragmento de tela sobre el cual se pintan lemas, consignas, exigencias y peticiones, que pueden ir o no acompañadas por imágenes, con el objetivo de “interpelar en espacios abiertos y públicos a propósito de alguna movilización popular”⁵⁶.

A lo largo de la historia del siglo XX, particularmente en México, la presencia de mantas ha sido un elemento fundamental en las movilizaciones sociales y populares del país, aunque no es sólo en las movilizaciones donde han existido mantas, éstas también han servido como telones de fondo en distintos eventos políticos y culturales, para los cuales la colaboración de artistas ha sido un elemento significativo⁵⁷.

Si bien las mantas que abordaremos en este ensayo fueron realizadas por un grupo de estudiantes de arte, es preciso mencionar que éstas como soporte pictórico de denuncia popular no siempre han sido realizadas por “especialistas” en la producción de imágenes tales como pintores, grabadores o diseñadores; por ello, me parece importante señalar los momentos en los que estos “especialistas” se han integrado a los procesos de producción de recursos de denuncia y agitación propios de la tradición popular, tales como mantas, carteles o volantes; pues considero que estos momentos dan muestra de la relación, en muchos casos militante, de los productores de imágenes con diferentes movimientos sociales y organizaciones políticas.

⁵⁶ Alberto Híjar Serrano, “Estética de la manta”, en *El gallo ilustrado*, suplemento cultural de *El Día*, 10 de julio, 1994, p. 8.

⁵⁷ Un ejemplo de este tipo de colaboración lo encontramos en los telones elaborados para la fundación del Partido Popular, en 1948, por algunos artistas que también participaban en el Taller de Gráfica Popular (TGP), entre los que se encontraban Ignacio Aguirre, Francisco Mora, Pablo O’Higgins y Ángel Bracho. Humberto Mussachio, *El Taller de Gráfica Popular*, p. 47.

Ejemplo de esta relación son las agrupaciones artísticas formadas durante la primera mitad del siglo XX en México, ya mencionadas: ¡30-30!, el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE), la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), y el Taller de Gráfica Popular (TGP), son sólo algunos ejemplos⁵⁸ de esta tradición artística colectiva que a la par del movimiento muralista, trazaron líneas que unificaron la técnica y la labor artística colectiva con la militancia política.

Respecto al arte como actividad militante, cabe destacar la labor de David Alfaro Siqueiros, quien desde distintos frentes como el periódico *El Machete* (1924), el *Bloc of Mural Painters* (1932), y *The Siqueiros Experimental Workshop* (1936), buscó articular sus inquietudes artísticas con su práctica política militante a través de hilos muy finos tales como las técnicas y los materiales artísticos. En el texto *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva*, uno de los aportes teóricos que Siqueiros realizó a la pintura mexicana, el pintor expresa de forma clara el modo en que la elección de los materiales, las técnicas y los soportes pictóricos están en estrecha relación con la posición política de quien los elige; en este sentido, afirma que:

La técnica sin la convicción proletaria es instrumento muerto, porque la convicción es la vida del arte político, y dentro de las sociedades divididas en clases no se ha podido nunca, y no se podrá, eludir la utilización política del arte. La convicción sin técnica es pensamiento ahogado por la falta del correspondiente medio de expresión⁵⁹.

⁵⁸ Respecto de las agrupaciones artísticas mexicanas surgidas a lo largo del siglo XX, una de las recopilaciones más completas es *Frentes, Coaliciones y Talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*.

⁵⁹ David Alfaro Siqueiros, "Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva", en *Movimiento muralista mexicano*, Cuadernos del Taller de Gráfica Monumental, p. 35.

Si bien para la relación arte-política la práctica militante ha sido un elemento fundamental, sobre todo durante la primera mitad del siglo XX, no ha sido ésta la única manera en que ambos aspectos se han entrelazado a lo largo de la historia.

Al respecto, cabe destacar la producción de carteles, pancartas, mantas y volantes por estudiantes de diferentes escuelas, particularmente de arte, durante el movimiento estudiantil de 1968, quienes en un contexto activista y frente a la necesidad de comunicar sus posiciones como movimiento, se convirtieron en traductores y agitadores visuales de la lucha de ese momento.

Los productores de esta gráfica si bien recuperaron la tradición de la gráfica mexicana, particularmente del TGP, renuevan su lenguaje al incorporar el mimeógrafo, la serigrafía y el offset, técnicas utilizadas hasta ese momento por el diseño gráfico, así como una serie de recursos visuales provenientes de otros lenguajes gráficos y pictóricos, tales como el *comic*, el pop art o el arte cinético.

Asimismo, cabe destacar la importancia que significó el diseño de todo un sistema de identidad visual para la celebración de los juegos olímpicos *México 68*, desarrollado por un equipo de arquitectos, diseñadores gráficos, industriales y editoriales, nacionales y extranjeros⁶⁰, encabezados por el arquitecto mexicano Pedro Ramírez Vázquez.

El diseño gráfico realizado por este equipo, que se convirtió en el embajador visual de los juegos olímpicos a nivel internacional⁶¹, marcó un hito en la historia del diseño en México ya que trascendió los límites entre el diseño gráfico, el ambiental y el arquitectónico y, gracias a su vitalidad, contribuyó a modernizar el lenguaje de la

⁶⁰ Eduardo Terrazas, Jesus Virchez, Beatrice Trueblood, Lance Wayman, Peter Murdoch, Beatrice Cole, entre otros.

⁶¹ Silvia Fernández Hernández, "Estado y diseño gráfico". Fecha de consulta: 31 de octubre de 2016 en <http://www.arquine.com/estado-y-diseno-grafico/>.

propaganda política de protesta por su capacidad de síntesis. Este aspecto lo convirtió en un referente para la comunicación visual, ya que permitía comunicar de manera clara, rápida y eficaz un sin fin de mensajes.

Respecto a la gráfica política elaborada en el contexto del movimiento estudiantil, cabe destacar la traducción visual de la represión y la falta de libertades políticas en una amplia serie de signos⁶² como la paloma de la paz, uno de los símbolos centrales de los juegos olímpicos *México 68*; ensangrentada y atravesada por una bayoneta, los candados que impiden enunciar la denuncia o que coartan la libertad, los tanques acechantes, todo el aparato represivo, incluyendo al presidente, caricaturizados como burdos gorilas; la “V” de venceremos, entre otros; todos estos símbolos sirvieron para conformar un imaginario de la lucha estudiantil así como de la violencia ejercida por el Estado y que contribuyeron al proceso de significación de un proceso de lucha que marcó de manera significativa a las generaciones posteriores en términos sociales, políticos y estéticos.



Imagen 7



Imagen 8

⁶² Una recopilación importante de la gráfica producida durante el movimiento estudiantil de 1968 es la que realizó el grupo MIRA, *La gráfica del 68: homenaje al movimiento estudiantil*. Recopilación, texto y diseño del grupo MIRA, México: Zurda, Claves Latinoamericanas, 1988.

Imagen 7. Juego visual que da la sensación de movimiento. Propaganda del CNH. México, 1968.

Imagen 8. Síntesis y apropiación de símbolos. Propaganda del CNH. México, 1968.

Imagen 9. Elementos de la caricatura presentes en la gráfica del movimiento estudiantil de 1968. México, 1968.



Imagen 9

En términos teóricos, Cristina Híjar ha denominado a este tipo de producción visual como *gráfica emergente*, ya que:

[Responde] a un momento histórico concreto con fines de agitación y propaganda al servicio de un movimiento social y/o político, en la que retoman o se inventan medios expresivos con ciertas características fundamentales: económicos, de fácil circulación, anónimos, atractivos, contundentes y eficaces en su propósito comunicativo⁶³.

Esta categoría me parece útil pues permite abordar el aspecto material así como el sentido político no sólo de determinado tipo de producción, como la gráfica política del 68 o la gráfica de protesta que se produce actualmente; sino también, de otro tipo de soportes que por sus características, han sido difíciles de abordar sólo desde el aspecto pictórico o gráfico.

⁶³ Cristina Híjar González, *Calcomanías zapatistas: contribución a una poética latinoamericana*, p. 10.

Un ejemplo de este tipo de producción que desborda los soportes es el trabajo realizado por el grupo Germinal, específicamente el que se refiere a la elaboración de mantas, que responden a necesidades políticas de un momento histórico determinado. También son resultado de una serie de inquietudes estéticas que llevaron al grupo a trascender los límites de lo pictórico y de lo gráfico, y generar un objeto novedoso a partir de la apropiación de un soporte gráfico popular y de la recuperación de ciertos símbolos plásticos propios del muralismo mexicano, que hacen de estas mantas una especie de soporte híbrido de alcances aún insospechados.



Imagen 10. Manta elaborada por Germinal para la muestra XX Aniversario de la Revolución Cubana. Mural homenaje. Carteles del ICAIC. México, 1979.

2.1 La manta como soporte pictórico y recurso gráfico de comunicación y denuncia

Para acercarse al análisis de las mantas elaboradas por el grupo Germinal y distinguir sus aportes en términos estéticos, es fundamental identificar los elementos formales, técnicos y de contenido de este soporte.

Uno de los elementos distintivos de las mantas realizadas por el grupo Germinal es su gran formato; este aspecto ha llevado a algunos críticos a afirmar que Germinal desarrolló un “nuevo muralismo sobre mantas”⁶⁴, sin embargo, asociar la relación de las mantas con el muralismo sólo al formato, impide observar a la manta como un soporte con características específicas que posibilitan formas de comunicación propias de este recurso.

Para entender la relación muralismo-manta es preciso mencionar la recuperación de algunos de los elementos del muralismo, que hacen los miembros del grupo Germinal a partir del estudio de este movimiento en los cursos de historia del arte impartidos por la profesora Ana Cecilia Lazcano⁶⁵.

Es importante señalar que si bien el grupo recupera, a través del estudio crítico, la experiencia del muralismo, serán los planteamientos del pintor David Alfaro Siqueiros en torno a la producción y recepción de la obra artística, entendida desde el marco de un arte público, política y socialmente comprometida, los que tendrán mayor eco en el proceso de producción de imágenes del grupo⁶⁶. En este sentido, no es casual que para éste, no representaran un problema tanto el carácter político de la obra, claramente de izquierda; así como el sentido público y social que debía contener, según el momento y las necesidades concretas que la determinarían.

⁶⁴ Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*

⁶⁵ Entrevista realizada a Mauricio Gómez Morín, Ciudad de México, 13 de abril de 2015.

⁶⁶ Maricela González Cruz Manjarrez, “Siqueiros y la fotografía”, en *Siqueiros en la mira*, p. 22.

En términos técnicos, los planteamientos de Siqueiros en torno a las posibilidades de los nuevos materiales, fueron para el grupo un llamado a experimentar con el proyector de cuerpos opacos, la pintura vinílica, los pinceles propios de la pintura tradicional, las brochas utilizadas por los pintores “de brocha gorda”, el alto contraste, la fotografía, las plantillas, el trazo libre, entre otros recursos técnicos; desde diferentes composiciones y perspectivas para lograr imágenes capaces de expresar mensajes de manera clara y contundente desde un recurso de comunicación tradicional como lo es la manta.

En este sentido, considero que el aporte de Germinal reside en que logra encontrar puntos de unidad entre la manta y el mural particularmente en lo que se refiere a la calle como espacio de circulación o exhibición de ambos y, a partir de ello, articular distintos elementos ideológicos y técnicos para lograr un objeto estético nuevo, crítico histórica y artísticamente y eficaz socialmente, es decir, no pierde su sentido de denuncia sino que lo potencia a partir de lo visual.

Otro elemento distintivo de la manta en general y de las mantas elaboradas por el grupo Germinal en particular, es su carácter efímero, aspecto que el grupo comparte con otras agrupaciones de la época, particularmente con las que realizan intervenciones en la calle ya sea a partir de plantillas, como el grupo Suma; de murales, como el TIP; o performances, como Proceso Pentágono o el grupo Março.

Esta tendencia a producir objetos efímeros ha llevado a algunos estudiosos, como Domique Liquois o Rita Eder, a agrupar dichas prácticas a partir de la categoría de arte No-objetual, que se refiere, en términos generales, a una actitud determinada frente al objeto que rebate y desacraliza la teoría del arte renacentista a partir de la negación del objeto y de la creación de antiobjetos, que privilegia lo efímero y el proceso por encima del objeto

acabado, que “cede el paso a una teoría de la acción”, y que busca afectar los materiales, instrumentos y espacios de trabajo así como la relación con el público⁶⁷.

Si bien Germinal comparte esa actitud distinta frente al objeto, considero que su práctica, escapa en cierto sentido a dicha categoría, pues aunque el proceso de elaboración de la manta va a ser un momento central, ésta, como objeto, no tiene una importancia o papel menor, es decir, si bien podría afirmarse como un antiobjeto, en el sentido de que busca estar fuera del mercado del arte, su función o su realización va más allá de este mercado, este soporte realiza su sentido en la manifestación, o en el evento conmemorativo.

En este sentido, el crítico de arte Alberto Híjar, quien se ha ocupado ampliamente de los procesos de significación estética a través de distintos soportes, afirma que la potencia estética de la manta radica en el hecho de que no se reduce al “momento de las masas movilizadas, sino [en que] dota al sujeto en formación de una dimensión política a la par que estética”⁶⁸.

Lo anterior es claro en las mantas elaboradas por Germinal, en las que proceso y objeto van de la mano, no se superponen uno al otro, sino que se articulan de manera dialéctica; asimismo, logran romper con la teoría renacentista del arte al mismo tiempo que establecen un diálogo crítico con la tradición artística nacional, vista ya no como “una representación abstracta de valores sino como un proceso dinámico y concientizador”⁶⁹.

Siguiendo con las características de este soporte, cabe destacar los mensajes, componente, que en el caso de la producción de Germinal, suelen ser breves, directos y de fácil lectura a una larga distancia. De la mano de los mensajes se encuentran las consignas,

⁶⁷ Rita Eder, “El arte no-objetual en México”, en *Memorias del primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*, p. 121.

⁶⁸ Híjar Serrano, *op. cit.*, p. 8.

⁶⁹ Eder, *op. cit.*, p. 130.

que por lo general sintetizan los motivos de la manifestación o conmemoración que determina la elaboración de la manta.

Para los miembros del grupo, la traducción visual de esos mensajes ocupó gran parte de sus reflexiones, lo que es notorio si observamos algunas de las mantas que elaboraron a lo largo de su trayectoria; al contrastar las mantas realizadas en 1977, año de fundación del grupo con las que realizaron en 1979 para los eventos de solidaridad con Nicaragua o con las que elaboraron en 1980, durante su estancia en Nicaragua como apoyo a la Retaguardia de Alfabetización; es notoria una transformación de los recursos tipográficos, gráficos y textuales utilizados para la construcción y traducción de los mensajes.

Dicha transformación fue posible gracias a la apropiación de herramientas provenientes del diseño, en el caso de la tipografía; y del muralismo, el *comic* y el cine, en el caso de las imágenes y la composición.

En este sentido, cabe destacar la relación, poco vista hasta el momento, de los miembros del grupo Germinal con la visualidad del cine, pues si bien se menciona que éstos, como parte de un activismo estudiantil, realizaron proyecciones de cine, considero que no se ha abordado el impacto que éste tuvo en la conformación del lenguaje visual del grupo.

Este impacto se puede rastrear a través de tres vías. La primera y más evidente es la relación del grupo con el cine a partir de la realización de proyecciones de cine; la segunda, quizá no tan evidente, es la referencia visual a algunas películas latinoamericanas y soviéticas; y la tercera, mucho más palpable, son ciertas formas de composición, características de las mantas elaboradas por el grupo.

Como lo mencionamos anteriormente, una de las actividades promovidas por el grupo fueron ciclos de conferencias sobre temas relacionados con la educación artística, las agrupaciones artísticas en México y el diseño gráfico como alternativa; acompañados de proyecciones de cine; para ello, además de contactar a los ponentes, los miembros del grupo recurrieron al catálogo de la Fimoteca de la UNAM, de donde obtenían en préstamo las películas a proyectar⁷⁰; esto permitió a los miembros tener acceso a una diversidad de filmes extranjeros, particularmente latinoamericanos y soviéticos, cuya estética a la par que el cartel de cine cubano⁷¹, tuvieron un papel fundamental en la conformación de la cultura visual de la época.

Así, al observar algunas de las mantas del grupo es posible identificar referencias visuales a al filme *Yawuar Mallku (La sangre del cóndor)*, de Jorge Sanjinés (Bolivia, 1969), así como el filme *El acorazado potemkin*⁷², de Sergei Einsenstein (1926), una de las obras cumbre de la cinematografía soviética.



Imagen 11. Manta con el logotipo del grupo Germinal durante la muestra *XX Aniversario de la Revolución Cubana. Mural homenaje. Carteles del ICAIC*. México, 1979.

⁷⁰ Gómez Morín, *op. cit.*, p., 92.

⁷¹ Un ejemplo de esta relación es la muestra *XX Aniversario de la Revolución Cubana. Mural homenaje. Carteles del ICAIC*, realizada en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, en 1979.

⁷² Al respecto, algunas anécdotas sustentan el hecho de que la manta elaborada para el 20 aniversario de la revolución cubana que rememora al Granma, tiene referencias a este filme. Agradezco la pertinente observación de la Dra., Silvia Fernández Hernández.



Imagen 12. Jorge Sanjinés, *Yawuar Mallku* (La sangre del cóndor), fotograma, 1969.



Imagen 13. Manta conmemorativa del 20 Aniversario de la Revolución Cubana, realizada por el grupo Germinal. En la fotografía se puede apreciar a los miembros de Germinal, de izquierda a derecha: Silvia Ponce, Mauricio Gómez, Orlando Guzmán, Carlos Ocegüera y Yolanda Hernández. México, 1979.



Imagen 14. Cartel de la película dirigida por Sergei Eisenstein, *El acorazado potemkin*, 1926.

Respecto de los tipos de composición utilizadas por el grupo, en algunas mantas es posible apreciar un tipo de composición que distingue entre distintos planos, muy similares a los utilizados en la producción cinematográfica.

Imagen 15. Manta realizada por el grupo Germinal para la marcha del 2 de octubre de 1979.



Lo anterior permite vislumbrar, de la mano del cine, una relación particular con la fotografía, pues como bien señaló Siqueiros, la fotografía mantiene una doble relación con el arte, por un lado, es sumamente útil como herramienta de registro, y por otro, potencia otras expresiones artísticas en la medida en que permite:

Descubrir los principios del volumen, de la luz, y la sombra en los objetos y los principios de la perspectiva, de la profundidad y el espacio; para evidenciar el movimiento y el desplazamiento de los volúmenes en el espacio *así como para materializar en una instantánea las expresiones del sentimiento humano*⁷³.

⁷³ González Cruz Manjarrez, *op. cit.*, p. 26. Las cursivas son mías.



16



17



18



19



20



21



22



23

Serie de imágenes 16-23. Proceso de elaboración de una manta para la muestra *Los indocumentados*. Para su elaboración se utilizó proyector de imágenes. Las imágenes provienen de fotografías realizadas por Oscar Menéndez. La técnica utilizada es alto contraste. México, 1982.

Este último aspecto será fundamental en el proceso de producción de mantas de Germinal, ya que las fotografías recopiladas a través de recortes de periódicos, revistas, así como del registro fotográfico de las actividades de la organización, ya fuera el sindicato o del mismo FMTC, de la mano de dibujos e ilustraciones, eran la materia prima para componer, de manera más sencillas, imágenes a partir de la técnica de alto contraste⁷⁴.

Finalmente, otro elemento distintivo de las mantas es su proceso de manufactura, que para el caso de las mantas elaboradas por Germinal, cabe destacar el tiempo, por lo general corto, así como la utilización de materiales de bajo costo, y el trabajo colectivo.

En relación con lo anterior, el *Manual de Mantas*⁷⁵, aunque editado de manera posterior a la disolución del grupo, es significativo ya que permite situar la experiencia del grupo no sólo como productores de mantas sino también como capacitadores en la producción de imágenes, en contextos culturales distintos donde, además, los materiales mínimos no siempre eran accesibles; en este sentido, lo colectivo adquiere una dimensión distinta pues va más allá del grupo e incluye a otros sujetos que eventualmente se convirtieron también, en productores de mantas.

Por otro lado, es importante señalar que este interés por sintetizar la experiencia colectiva en la producción de imágenes situada en las mantas no es casual, para ello, fueron centrales las figuras de Alberto Híjar, heredero teórico de Siqueiros, promotor de agrupaciones y una de las figuras clave en procesos de educación desde la autogestión, como lo fue el Autogobierno de la facultad de Arquitectura, en el cual los manuales fueron una herramienta fundamental en los procesos educativos colectivos.

⁷⁴ S/A, *Manual de Mantas*, p. 11.

⁷⁵ *Idem*.

En este mismo sentido, la figura de Rini Templeton, artista visual estadounidense, cercana al FMTC y fuertemente comprometida con las causas populares de México y América Latina, será de gran importancia, además de desarrollar una numerosa obra gráfica de denuncia y propaganda, también se interesó por los procesos de enseñanza y en este sentido, por la elaboración de manuales⁷⁶.

En todo este entramado de relaciones, la estancia del grupo en Nicaragua y el trabajo realizado para los festejos del primer aniversario de la revolución sandinista, serán piezas fundamentales para la articulación de teoría y práctica.

⁷⁶ Entrevista realizada a Mauricio Gómez Morín, Ciudad de México, 20 de julio de 2015.

2.2 La manta: un lenguaje visual híbrido

Un momento decisivo en la producción gráfica del grupo, estrechamente vinculado con la realización de talleres así como con la implementación del *Método para la formación de talleres de creatividad popular*, fue el viaje que Germinal realizó a Nicaragua durante la primera mitad del año de 1980, invitado del Ministerio de Cultura de ese país, gracias a las relaciones establecidas a través del FMTC.

Durante su estancia en las distintas ciudades de este país, el grupo trabajó con diferentes organizaciones políticas⁷⁷ adscritas al nuevo orden político y social revolucionario. Además de mantas, carteles y murales, Germinal impartió Seminarios de Propaganda Gráfica, cursos de serigrafía, de calado de letras y figuras, talleres de pintura infantil y sus miembros se incorporaron eventualmente a las jornadas de trabajo de la Retaguardia de Alfabetización⁷⁸.

Dicha experiencia permitió a Germinal ensayar y modificar el método empleado hasta ese momento, a partir del contacto con una realidad todavía más diferente de la que se habían encontrado en los distintos lugares de México donde también impartieron talleres, que si bien se hallaba llena de ánimo y de solidaridad por el triunfo de la revolución popular, también se enfrentaba a una serie de contradicciones y, sobre todo, a carencias materiales, que no fueron impedimento para realizar una infinidad de trabajos de propaganda gráfica sino más bien un aliciente en el proceso de invención y apropiación de distintas herramientas y medios para la producción de imágenes y mensajes. En este sentido, vale la pena rescatar el comentario de Carlos Ocegüera, ex integrante del grupo, cuando refiere que:

⁷⁷ Ver Apéndice 1. *Trayectoria del Grupo Germinal, 1977-1982.*

⁷⁸ *Idem.*

En Nicaragua casi inventamos una forma de impresión [al] reproducir un bastidor y plantillas con malla mosquitera, así salieron varias propuestas. Nosotros andábamos en esa línea, pues queríamos hacer accesibles los medios de reproducción [pues] en la medida en que te apropias y dominas el medio, puedes obtener resultados extraordinarios⁷⁹.

Otro ejemplo concreto de lo anterior fue el caso de las pinturas. Si bien el grupo llevó un considerable cargamento de materiales, entre ellos botes de pintura de diferentes colores, “en Nicaragua eran muy diferentes las gamas [...] por ejemplo, cuando pedimos el azul que se seca rapidísimo, nos dieron ‘el celestito’”⁸⁰.

Considero que en este proceso de adaptación a las condiciones sociales y materiales de la realidad nicaragüense, hubo un proceso doble que, por un lado, propicio en el grupo el desarrollo otras herramientas y técnicas que respondieran al contexto al cual se enfrentaban y esto, a su vez, dio paso a un proceso de transformación en la visualidad de las mantas elaboradas por el grupo para esa realidad concreta. En palabras de los ex integrantes del grupo, el proceso:

[Fue] muy curioso porque ellos elaboraban las mantas con mucho texto, casi libros, y nosotros empezamos a incorporar imágenes; después no había alguna en Nicaragua que no [las] trajera, aunque fuera[n] desastrosa[s]. Esto fue extendiéndose porque nosotros les enseñábamos a hacer imágenes en alto contraste, no a dibujar; se preparaban en cartón recortado como plantilla para que se imprimieran en la manta y en el papel para los carteles, eso los motivaba mucho [...] era una doble situación: por un lado el reto de comunicación visual de darle un sentido al mensaje con la imagen y el texto, y que se pudiera asimilar; por otro, que ellos mismos lo hicieran y se apropiaran de los recursos⁸¹.

⁷⁹ Cristina Híjar González, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, p. 58.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 50.

⁸¹ *Ibid.*, p. 49.

De este modo:

Fue drástico el cambio de lenguaje: llegó un momento en que sólo era una imagen con las siglas de la organización, sin consigna. El proceso se dio así: primero pura consigna, después consigna con imagen, luego, casi desapareció la consigna por la imagen y finalmente [quedaron] la imagen y las siglas de la organización⁸².



Imagen 24. Elaboración de una manta por integrantes de la Asociación del Niño Sandinista (ANS). Nicaragua, 1980.

Todo lo anterior deja ver la existencia de una singular relación entre la producción gráfica, la impartición de talleres y cursos, y la implementación del *Método*. Así, es posible afirmar que estos tres elementos se hallan en una relación dialéctica, donde uno no se entiende ni se desarrolla del todo sin el otro. Dicha relación permite, a su vez, apreciar de manera más concreta, el modo en que Germinal articuló el arte y la política a través de un aspecto pedagógico.

Asimismo, este proceso permitió a los miembros del grupo reflexionar en torno a su función como productores de imágenes, como facilitadores de herramientas para enriquecer los procesos de enseñanza-aprendizaje, así como su papel en los procesos de lucha y transformación social.

⁸² *Idem*.

Un elemento central en este proceso de transformación en el lenguaje visual que obedeció no sólo a la experimentación del grupo en términos artísticos, sino también a una serie de necesidades políticas propias de un contexto específico, es el desarrollo de una especie de *sello visual* que caracterizó la producción gráfica de Germinal, resultado de una síntesis de elementos visuales propios de lo que podemos identificar como una visualidad latinoamericana fuertemente influenciada, desarrollada y promovida a partir del triunfo de la revolución cubana.

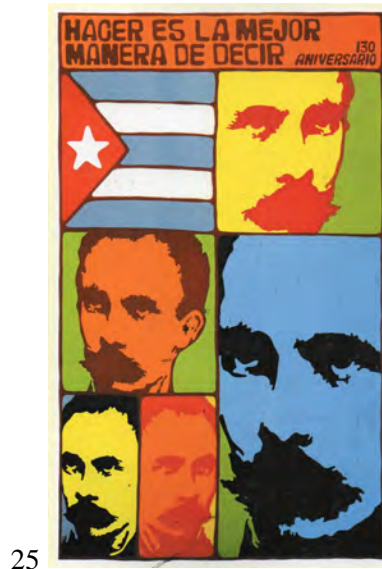
En la conformación y consolidación de esta visualidad, fue de gran trascendencia la creación de la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL) en 1966, en la ciudad de La Habana. El objetivo de esta organización era tender un puente para vincular a los diferentes pueblos de estos tres continentes, más allá de sus diferencias y sobre todo a partir del encuentro de sus coincidencias políticas, sociales y culturales⁸³.

Para ello, el recurso elegido fue el cartel político que, entre otras cosas, se caracterizó por contener escasa agresividad, una síntesis visual que pretendía aprehender la diversidad de la realidad tercermundista, un uso muy particular de las metáforas visuales, así como por la utilización:

En todos los casos [del] rostro de los héroes y dirigentes del Tercer Mundo o el anónimo del pueblo, la configuración cartográfica de los países o de sus manifestaciones culturales más representativas, los colores de las enseñas patrias o los de la flora y la fauna, los atributos de la guerra [...] o los de la paz, conformaron un espectro de imágenes e ideas históricas, geográficas, étnicas y artísticas, que por

⁸³ Jorge R. Bermúdez, *La imagen constante. El cartel cubano del siglo XX*, p. 174.

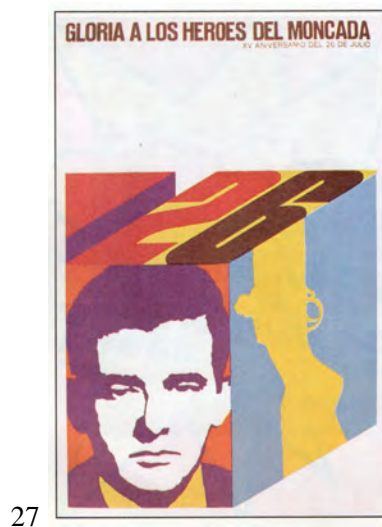
su novedoso tratamiento gráfico y su ímpetu cromático sobrepusieron a su específica identidad para devenir en símbolos de la revolución mundial⁸⁴.



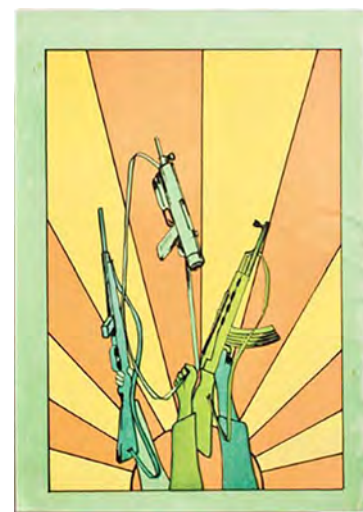
25



26



27



28

Imágenes 24-27.
Serie de carteles de la
OSPAAAL en los que se
pueden apreciar algunos de
los elementos señalados
por Jorge Bermúdez.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 181.

Considero que gran parte de los elementos característicos del lenguaje visual de los carteles de la OSPAAAL, se encuentran presentes en las mantas elaboradas por Germinal, ya sea en referencia a la realidad social y política mexicana o bien al contexto del triunfo de la revolución sandinista.

Con lo anterior, no pretendo decir que las mantas del grupo se reduzcan a una copia de estos carteles, al contrario, considero que éstas son muestra de un proceso de elección, es decir, de una especie de adscripción no sólo política, sino visual de cómo referir la compleja realidad política y social latinoamericana en contraposición con los modos de referir esa misma realidad por parte de Estados Unidos.



Imagen 29. Manta elaborada por Germinal para las Jornadas por la dignidad anti imperialista. México, 1979.

Por otro lado, del mismo modo en que es posible observar elementos que conectan el lenguaje visual del grupo Germinal con el de los carteles de la OSPAAAL, también es posible identificar la incorporación de otro tipo de recursos provenientes de algunos medios de la cultura de masas como el *comic*; aspecto que le dará a las mantas un dinamismo particular.



Imagen 30. Manta escenográfica elaborada por Germinal para evento de solidaridad con Nicaragua. México, 1979.

Asimismo, en las mantas en relación con la tipografía, ésta, además de cumplir su función textual, es utilizada por el grupo como un elemento visual más que dialoga con las imágenes para potenciar el mensaje de este soporte. Esta forma de entender la tipografía acerca la producción del grupo al ámbito del diseño gráfico.



Imagen 31. Manta elaborada por Germinal para el evento del primer aniversario de la revolución sandinista. En primer plano se observa la imagen de Carlos Fonseca, fundador del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). Nicaragua, 1980.

Otro elemento distintivo de las mantas elaboradas por el grupo es la gran riqueza cromática, lograda a partir de la utilización de colores planos y de una amplia gama de matices, que es otro elemento que acerca el lenguaje de la manta al lenguaje del cartel.



Imagen 32.
Manta elaborada por Germinal para el evento del primer aniversario de la revolución sandinista. Nicaragua, 1980.

Con todo lo anterior no pretendo decir que las mantas realizadas por el grupo deban ser conceptualizadas sólo como una especie de “carteles grandotes” o de “murales andantes”. Más bien, considero que dichos elementos, propios del cartel o del mural, presentes en las mantas, nos hablan de una síntesis de elementos formales, visuales, discursivos y narrativos resultado de un proceso de experimentación técnica a la par que de un proceso de concientización política.

En este sentido, es posible decir que las mantas elaboradas por el grupo Germinal, cumplieron una función muy similar al que desempeñó la prensa al interior del Partido Comunista, es decir, fungió como un *organizador colectivo*⁸⁵ de sujetos, ante la convocatoria para elaborar una manta; de ideas, las que se van a plasmar en la manta; y de

⁸⁵ Madelene Worontzoff, *La concepción de la prensa en Lenin*, pp. 19-21.

mensajes, los que interpelarán y dialogarán con otros sujetos y otros soportes al momento de la movilización.



Imagen 33.
Manta elaborada en un
seminario de capacitación
gráfica. Nicaragua, 1980.

Es importante señalar que si bien Germinal no formó parte orgánica de ningún partido político, su producción de mantas de la mano de su participación en el FMTC, hicieron de este soporte un instrumento no sólo de agitación sino también de politización y organización.

De ello se desprende que para Germinal la realización de mantas significó también un trabajo de base para cumplir con distintos objetivos que podían ser muy concretos como elaborar una manta para el contingente del FMTC, hasta cuestiones más generales como el desarrollo de herramientas y habilidades técnicas no con el objetivo de formar artistas sino sujetos críticos de su realidad capaces de transformarla.

3. La manta como elección política y estética

*Y fuimos reclusos desde el fuego amigo y el fusilamiento enemigo
al cartabón de “pintores panfletarios”⁸⁶.*

Como ya lo mencioné anteriormente, el objeto de este ensayo es tejer los elementos teóricos, artísticos y políticos que hacen de la producción de mantas del grupo Germinal un ejemplo de algo que podría denominarse como *comunicados político-estéticos*, que si bien tienen una clara intención política, ésta rebasa el plano de lo propagandístico o “panfletario”, como se llegó a considerar el trabajo del grupo⁸⁷, para convertirse en una propuesta visual de carácter político-estético, no sólo por los elementos artísticos presentes en su construcción, sino sobre todo, por su efectividad como arma de organización, comunicación y apropiación del espacio público.

En este sentido, es posible afirmar que las mantas realizadas por el grupo Germinal trascienden aquello que Walter Benjamin llamó *estetización de la política*⁸⁸ a partir de la apropiación de diversos elementos visuales, narrativos y textuales, para convertirse en una propuesta estética que se politiza y que a su vez sirve para politizar y significar a sujetos y luchas sociales concretas.

Por ello, considero que seguir encasillando a cierto tipo de producción artística como “panfletaria” sólo por la utilización de consignas explícitamente políticas o elementos tales como puños y fusiles, además de implicar una visión que se queda en la superficie, cierra las posibilidades de comprensión, lo que impide situar los aportes estéticos de

⁸⁶ Gómez Morín, *op. cit.*, p. 93.

⁸⁷ Álvaro Vázquez Mantecón, “Grupo Germinal”, videoentrevista, Ciudad de México, 1985.

⁸⁸ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 99.

expresiones y recursos visuales como la manta en general, y las mantas elaboradas por el grupo Germinal en particular.

Asimismo, es fundamental señalar que las mantas elaboradas por el grupo Germinal además de ser un aporte en términos visuales que desborda los límites de lo pictórico y del diseño, por su carácter efímero y su estatus de antiobjeto capaz de ser considerado como obra de arte, hizo posible una crítica contundente a los procesos de producción, circulación y valoración que, por un lado, hacen del arte una institución⁸⁹, y por otro, determina las líneas a partir de las cuales un objeto puede ser considerado no sólo artístico sino estético desde una perspectiva amplia del término.

La manta propone una manera distinta de valorizar el trabajo artístico así como los espacios de circulación y, al ser la calle el espacio adecuado, rompe también con el ritual aurático⁹⁰ que hace del arte un objeto lejano, no sólo del sujeto, sino de la realidad que lo determina.

En este sentido, considero que es posible pensar la producción de mantas del grupo Germinal, como una manifestación estética que dialoga con otras experiencias latinoamericanas que buscaron articular el arte, la política, la literatura y la pedagogía para conformar un objeto-práctica que superará la falsa contradicción entre el artista como agitador o como constructor de cultura⁹¹.

⁸⁹ En su estudio sobre la vanguardia artística, Peter Bürger señala que los movimientos de vanguardia pueden entenderse como una posición autocrítica del arte que supera lo que denomina “crítica inmanente al sistema”, es decir, un tipo de crítica que se mueve en el seno de la institución donde pueden existir concepciones opuestas sobre algún tema específico; y elabora lo que ubica como una “crítica radical” que entiende al arte como aparato de producción y distribución que incluye el conjunto de ideas sobre el arte que predominan en una época determinada y que determinan la recepción de la obra. Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, pp. 60-62.

⁹⁰ Benjamin, *op. cit.*, pp. 49-51

⁹¹ Luis Kamnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, pp. 34-36.

Por todo lo anterior, considero que las mantas realizadas por Germinal, logran ser una propuesta estética de crítica radical al *afectar todo el proceso* de producción, circulación y consumo del arte, así como un planteamiento artístico de vanguardia en lo referente al entendimiento y producción del arte⁹².

⁹² Mari Carmen Ramírez, “La opción del conceptualismo: ¿un ismo más o una “táctica de sentido”?, en Díaz Bringas, Tamara, (Ed.), *Situaciones artísticas latinoamericanas*, p. 42.

A modo de conclusión

*¿Para qué sirve la historia del arte?
Para pocas cosas, si se contenta con clasificar
sabiamente objetos ya reconocidos.
Para muchas cosas, si llega a plantear el no-saber
en el centro de su problemática
y a hacer de esta problemática la anticipación,
la apertura de un saber nuevo.*

Geroge Didi-Huberman, *Ante el tiempo*.

Para concluir, me parece fundamental señalar que Germinal, en tanto células preocupadas por reproducirse, lograron su objetivo y germinaron. Ejemplo de ello es, en primer término, la serie de mantas que realizaron mujeres, hombres y niños en los diversos talleres infantiles realizados en México y Nicaragua.

Asimismo, la experiencia de capacitación y producción de imágenes sin descanso, le ha permitido a algunos de los ex integrantes de Germinal, desempeñarse de manera significativa como docentes, gestores culturales y artistas con un lenguaje propio, tanto en la pintura, como es el caso de Carlos Ocegüera quien ha hecho del dibujo una labor diaria que se refleja en los trazos de su pintura; así como en el terreno de la ilustración, en el que Mauricio Gómez ha realizado una loable labor para “dignificar” el papel del ilustrador como productor de imágenes y de discursos, sobre todo en el ámbito de la literatura infantil. Cabe destacar también la importancia del trabajo de Yolanda Hernández en la conformación de los planes de estudio de la enseñanza artística en Aguascalientes, sin dejar de lado su trabajo como directora y gestora del Museo de la Insurgencia, desde una perspectiva comunitaria.

Todo lo anterior debe ser entendido a la luz del método que el grupo Germinal desarrolló, resultado de un trabajo colectivo y que sin duda, ha dado frutos en los trabajos individuales de cada uno de sus ex integrantes.

Por otro lado, considero este método permite establecer una distinción entre las agrupaciones artísticas que surgieron a lo largo de la década de los setenta, pues si bien todas se distinguieron por sus planteamientos críticos al sistema artístico y político mexicano de esos años, no todas incidieron del mismo modo, en gran medida, porque los objetivos así como las formas que se plantearon fueron distintos.

Si bien e la actualidad se recuperan cada vez con mayor frecuencia las prácticas grupales de la década de los setenta desde una perspectiva de corte activista, paradójicamente, desde la historia del arte las experiencias que tienden a ser recuperadas son las que se decantaron por cuestiones que se centraron en lo artístico, haciendo de lo social sólo un apéndice.

Por lo anterior, la recuperación de la experiencia de Germinal, más allá de establecer verdades, tendría que servir para pensar los modos y los objetivos de las distintas prácticas artísticas colectivas que hoy se desarrollan.

Finalmente, considero fundamental decir que las mantas, pese a la naturalidad con la que podemos verlas, no son de tal naturaleza, al contrario, son resultado de un proceso de organización que, como puede vislumbrarse a lo largo de este ensayo, va más allá de lo artístico y de lo político para convertirse en un acontecimiento estético en el amplio sentido del término.

En la actualidad, las mantas son utilizadas de múltiples maneras que van desde el anuncio publicitario hasta su utilización como mecanismo de intimidación, al respecto, cabe mencionar las llamadas narcomantas, insertas en un contexto de violencia real y

simbólica todavía pendiente por analizarse desde diferentes perspectivas que involucren lo social, lo estético, lo político, lo psicológico, etc.

Así, frente a estos otros modos de utilizar esta herramienta de comunicación y de denuncia, las mantas elaboradas por el grupo Germinal, entendidas desde este *no-saber* propuesto por Didi Huberman, son un llamado necesario a una apertura teórica que permita generar otros modos de entender el sistema de producción artística y cultural, así como los medios y los mensajes que hoy se producen a la luz de los acontecimientos sociales actuales.

Apéndice 1

Trayectoria del grupo Germinal 1977-1982

1977

- Conformación del Grupo
- Realización de círculos de Lectura y periódicos murales en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”.
- Realización de talleres de pintura infantil en Escuinapa, Sinaloa, México.



1978

- Elaboración del *Método para la formación de talleres de creatividad popular*.
- En conjunto con otros grupos, Germinal funda el Frente de Grupos Mexicanos Trabajadores de la Cultura, posteriormente Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (Ciudad de México).
- Elaboración de una manta con motivo de una movilización en defensa de los recursos naturales (Ciudad de México).
- Participación en el evento *Muros frente a Muros. Confrontación de Arte Público*, programado del 22 al 29 de mayo de ese año, en la Casa de Cultura de Michoacán (Morelia, Michoacán).
- Elaboración de una manta para la manifestación en conmemoración de los caídos el 2 de octubre de 1968 y en demanda de la presentación con vida de los desaparecidos.
- Conferencia sobre la enseñanza artística (1968-1978), como parte del ciclo de conferencias sobre problemáticas artísticas recientes, en la Sala de Arte público Siqueiros.



1979

Mantas, Carteles y Eventos

- Elaboración de una manta en conmemoración del asesinato del líder estudiantil cubano, Julio Antonio Mella. Dicha manta fue entregada como regalo al pueblo cubano.
- Exposición de mantas y carteles en apoyo al evento de solidaridad con Nicaragua organizado por la Universidad Autónoma de México (UAM), unidad Xochimilco. En el evento participaron los músicos Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina y Amparo Ochoa.
- Elaboración de una manta en homenaje al XX aniversario del asalto al Cuartel Moncada, misma que formó parte de la muestra organizada por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), unidad Xochimilco, con ese motivo.
- Participación con mantas, carteles y trabajos de talleres de expresión gráfica infantil en la exposición *Arte. Luchas populares en México* (Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM).
- Participación del Grupo Germinal junto con el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC), en el festival de la revista *Oposición*, órgano de difusión del PCM.
- Participación en una exposición colectiva con en conmemoración del Asalto al Cuartel Moncada, organizada en el local del Sindicato Único Nacional de Trabajadores Universitarios (SUNTU).
- Elaboración de una manta en demanda de Amnistía para los presos y desaparecidos por motivos políticos. dicha manta se llevó a la manifestación en conmemoración del 2 de octubre, en conjunto con el FMTC y la Liga de Músicos y Artistas Revolucionarios (LIMAR).
- Elaboración de una manta para el SUNTU, en conmemoración de 50 años del sindicalismo en México, 1929-1979.
- Manta de apoyo y solidaridad para el acto masivo de consolidación del SUNTU.



- Elaboración de 3 mantas con la consigna “La insurrección popular sandinista triunfará”, para el foro del Auditorio Nacional, en apoyo al evento de Solidaridad con el pueblo nicaragüense y con el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN).
- Elaboración de una manta para el *Congreso sobre Luchas Populares en México y el Caribe*, organizado por el Congreso de Historiadores de América Latina y el Caribe, celebrado en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Elaboración de mantas y volantes para la movilización de la Unidad de Colonos de San Nicolás Totolapan.
- Elaboración de una manta en solidaridad con el pueblo de Puerto Rico, realizado en la Colonia Morelos. El evento lo organizó el grupo popular “Peña Morelos”.
- Elaboración de una manta para una conferencia de solidaridad con el pueblo de Puerto Rico, organizada por la Casa de la Amistad México-Nicaragua “Araceli Pérez Darías”.
- Elaboración de una manta en apoyo a la lucha de las Colonias Populares de la Ciudad de México, en contra de los desalojos de familias por la construcción de ejes viales. El evento fue organizado por la organización popular “Peña Morelos”.
- Elaboración de Carteles para la exposición colectiva *Los pueblos Centroamericanos y el Caribe* (UAM-X). En la exposición también se presentaron documentos además de fotografías sobre la insurrección sandinista, tomadas por Pedro Valtierra.
- Organización de un baile en solidaridad con Nicaragua, en conjunto con el FMTC y la Casa de la Amistad México-Nicaragua “Araceli Pérez Darías”.



Talleres

- realización de un taller de pintura infantil en la Colonia Popular Revolución (Ciudad de México), donde se aplica el *Método para la formación de talleres de creatividad popular*.

- Impartición de cursos a maestros rurales en la Ciudad de Chihuahua en el Departamento de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH), en la Unidad de Vivienda Popular, y en una práctica de campo donde se impartió un taller de pintura infantil con niños de la población rural de Tomochi. Todo este trabajo fue auspiciado por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).
- Colaboración en la formación de un taller de creatividad infantil, organizado por la organización popular “Peña Morelos”, en la Colonia Morelos.



1980

- Organización de la exposición *Testimonios gráficos de Nicaragua* (SUNTU), en conjunto con el FMTC y el SUNTU.
- Viaje a Nicaragua por invitación del Ministerio de Cultura de ese país. El grupo realizó distintas labores durante su estancia entre los meses de abril y junio. Dichas labores se detallan a continuación, en referencia a la organización política a la que respondían sus actividades:



Managua (Abril):

- **Asociación Nacional de Educadores de Nicaragua (ANDEN).**
Colaboración con la comisión de prensa y divulgación; elaboración de mantas para los talleres roji-negros de los diferentes frentes y departamentos; elaboración de mantas para la ANDEN.
- **CST. José Benito Escobar.**
Colaboración con la comisión de prensa y propaganda. Elaboración de mantas para el 110 aniversario del natalicio de Lenin, para la concentración del 1º de Mayo.
- **Asociación de Trabajadores del Campo (ATC).**
Elaboración de mantas para la concentración del 1º de mayo y otras en repudio al asesinato de Jerónimo



Andrade. Impartición de un Seminario de Propaganda Gráfica. Elaboración de propaganda para el primer aniversario de la revolución.

- **Ejército Popular Sandinista (EPS).**

Asesoría técnica para elaborar un mural a compañeros de la Escuela Militar “Carlos Agüero Echeverría”, en conjunto con la sección político-cultural de la escuela.

- **Policía Sandinista. Cuartel Central.**

Impartición de un Seminario relámpago de Propaganda Gráfica y de calado de letras y figuras. Elaboración de mantas con los asistentes al seminario.

- **Asociación del Niño Sandinista (ANS).**

Impartición de un taller de expresión gráfica infantil con duración de un mes y con la participación de 20 niños. Realización de un mural en el local de la Asociación con los asistentes al taller. Elaboración de 13 mantas en conjunto con los niños de los diferentes barrios de Managua, para la inauguración del Parque “Luis Alfonso Velázquez”. También se elaboraron otras 4 mantas: una para la concentración del 1º de Mayo; 2 para la presencia de los niños en movilizaciones populares; 1 para la celebración del día de las madres y para el convivio con los niños campesinos.

- **CPC del Ministerio de Cultura.**

Impartición de un Seminario de Propaganda Gráfica, con la comisión de propaganda del CPC. Elaboración de carteles y mantas para los festejos del primer aniversario de la Revolución y para el festival político-cultural, esto en conjunto con la ATC.

- **Juventud Sandinista 19 de Julio.**

Elaboración de mantas para la concentración en repudio al asesinato de Jerónimo Andrade, para la inauguración de la Biblioteca “Francisco Meza” en el local de la Juventud, y para el Primer Congreso de Alfabetización. Además, colaboración gráfica para el periódico *El Brigadista*.

- **Comité Nicaragüense de Solidaridad con los**



Pueblos.

Elaboración de una manta en solidaridad con el pueblo de El Salvador y en repudio al asesinato de Monseñor Romero.

- **Asociación de Mujeres Nicaragüenses “Luisa Amanda Espinoza” (AMNLAE).**

Elaboración de una manta para el día de las madres en conjunto con la ANS.



Departamentos (Mayo-Junio):

- **Masaya**

Impartición de un curso de formación de talleres de creatividad infantil para maestros de la retaguardia de alfabetización. Desarrollo de un taller de pintura infantil. Elaboración de una manta para las jornadas culturales “Germán Pomares”.

- **Boaco (Orlando Guzmán).**

Impartición de una Seminario de Propaganda Gráfica a un grupo de 12 personas de distintas organizaciones: CDS, CST, ATC, INRA, CPC, AMNLAE, INE, TURISMO, ANDEN. Elaboración de 3 mantas para los festejos del primer aniversario de la Revolución.

- **Granada (Yolanda Hernández).**

Impartición de un Seminario de Propaganda Gráfica a un grupo de 14 personas de distintas organizaciones: ATC, CST, CDS, Sindicato TANISA, ANDEN, Policía Sandinista, Comisión Departamental del FSLN. Realización de un taller de pintura infantil y de un mural en el local del CPC con los niños asistentes al taller. Elaboración de una manta para los festejos del primer aniversario de la Revolución.

- **Matagalpa (Mauricio Gómez Morín).**

Impartición de un Seminario de Propaganda Gráfica en el CPC “Carlos Arroyo Pineda” a un grupo de 25 personas de diferentes organizaciones: ANDEN, CST, ATC, Sindicato de Choferes y Domésticas. Impartición de un curso de serigrafía al INRA. Impresión de un cartel para el festejo del primer



aniversario del levantamiento final de Matagalpa. Elaboración de mantas para los festejos del primer aniversario de la Revolución y para el Congreso Departamental de Alfabetización.

- **Estelí (Silvia Ponce).**

Impartición de un Seminario de Propaganda Gráfica en el CPC. Realización de un taller de pintura infantil en los barrios de la región. Elaboración de mantas para las diferentes organizaciones de masas de Estelí.

- **León (Carlos Ocegüera).**

Impartición de un Seminario de Propaganda Gráfica en el local del CPC a un grupo de 19 personas de diferentes organizaciones: CDS, CST, BANAMER, Ministerio de Educación, Personal del CPC. Capacitación en calado de letras y figuras. Impresión de carteles.

- **Chinandega (Mauricio Gómez).**

Realización de un taller de pintura infantil con niños de la Retaguardia a través del CPC. Impartición de un Seminario de Propaganda Gráfica para las diferentes organizaciones de masas de la región.



1982

Para este momento, el grupo Germinal sigue trabajando aunque ya sólo con 3 de sus integrantes: Yolanda Hernández, Carlos Ocegüera y Mauricio Gómez Morín.

- Participación con gráfica monumental en la exposición *Los indocumentados* (Universidad Autónoma de Chapingo), organizada por el FMTC.
- Elaboración de una serie de carteles para la exposición gráfica *Nuestro Maíz* (Museo de las Culturas Populares), en el marco de la inauguración del Museo de Culturas Populares, auspiciada por el Consejo Nacional de Fomento Educativo (CONAFE).



Siglas de las organizaciones nicaragüenses:

AMNLAE: Asociación de Mujeres Nicaragüenses “Luisa Amanda Espinoza”.

ANDEN: Asociación Nacional de Educadores de Nicaragua.

ANS: Asociación del Niños Sandinista.

ATC: Asociación de Trabajadores del Campo.

BANAMER: Banco de América.

CDS: Centro de Defensa Sandinista.

CPC: Centro Popular de Cultura.

CST: Central Sandinista de Trabajadores.

EPS: Ejército Popular Sandinista.

INE: Instituto Nicaragüense de Energía.

INRA: Instituto Nicaragüense de Reforma Agraria

Índice de imágenes

Imagen 1

Grupo Germinal, *Logotipo*, Ciudad de México, 1978, Archivo Personal de Mauricio Gómez Morín.

Imagen 2

S/A, *Sin título*, 1978, Morelia, Michoacán, 1978, Archivo personal de Yolanda Hernández Álvarez.

Imagen 3

S/A, *Sin título*, 1978, Morelia, Michoacán, Fondo Documental de los Grupos de Artistas Visuales de los 70, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), INBA, Carpeta del grupo Germinal.

Imagen 4

Grupo Germinal, Periódico mural, 1978, Ciudad de México, Fondo Documental de los Grupos de Artistas Visuales de los 70, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), INBA, Carpeta del grupo Germinal.

Imagen 5

S/A, *Talleres infantiles en Chihuahua*, 1979, Chihuahua, México, Archivo personal de Yolanda Hernández Álvarez.

Imagen 6

S/A, *Talleres infantiles en la Sierra de Chihuahua*, 1979, Chihuahua, México, Archivo personal de Yolanda Hernández Álvarez.

Imagen 7

S/A, *Propaganda del CNH*, 1968, Ciudad de México, *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil*. Recopilación, texto y diseño: Grupo Mira, 3ª., ed., México, UNAM, Zurda, UVyD, ACADI, 1993.

Imagen 8

S/A, *Propaganda del CNH*, 1968, Ciudad de México, *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil*. Recopilación, texto y diseño: Grupo Mira, 3ª., ed., México, UNAM, Zurda, UVyD, ACADI, 1993.

Imagen 9

Propaganda del CNH, 1968, Ciudad de México, IISUE/AHUNAM, Colección Esther Montero (Movimiento Estudiantil, 1968), Sección Fotografías. doc., 047.

Imagen 10

Grupo Germinal, *50 Aniversario del Asesinato de Julio Antonio Mella*, 2.15 x 2 m., 1979, Ciudad de México, Archivo personal de Mauricio Gómez Morín.

Imagen 11

Grupo Germinal, *Manta con logotipo del grupo Germinal*, 1979, Ciudad de México, Archivo personal de Mauricio Gómez Morín.

Imagen 12

Jorge Sanjinés, *Yawar Mallku (La sangre del cóndor)*, fotograma, 1969, Bolivia.

Imagen 13

Grupo Germinal, *Manta conmemorativa*, 1979, Ciudad de México, Archivo personal de Yolanda Hernández Álvarez.

Imagen 14

Sergei Eisenstein, *El acorazado potemkin*, cartel, 1926, Unión Soviética.

Imagen 15

Grupo Germinal, *Sin título*, 1979, Ciudad de México, Archivo personal de Yolanda Hernández Álvarez.

Imágenes 16-23

Grupo Germinal, *Proceso de elaboración de una manta (serie)*, 1982, Ciudad de México, Archivo Personal de Yolanda Hernández Álvarez.

Imagen 24

S/A, *Sin título*, 1980, Nicaragua, Archivo personal de Mauricio Gómez Morín.

Imagen 25

Juan Antonio Gómez, *Sin título*, 78 x 48 cm., 1983, La Habana, R. Bermúdez, Jorge, *La imagen constante. El cartel cubano del siglo XX*. La Habana: Letras Cubanas, 2000.

Imagen 26

René Maderos, *Sin título*, 79 x 50, 1969, La Habana, R. Bermúdez, Jorge, *La imagen constante. El cartel cubano del siglo XX*. La Habana: Letras Cubanas, 2000.

Imagen 27

Olivio Martínez, *Sin título*, sin medidas, 1968, La Habana, R. Bermúdez, Jorge, *La imagen constante. El cartel cubano del siglo XX*. La Habana: Letras Cubanas, 2000.

Imagen 28

S/A, *Sin título*, <http://archive.bidoun.org/magazine/22-library/revolution-by-design-by-babak-radboy/>.

Imagen 29

S/A, *Sin título*, 1979, Ciudad de México, Archivo personal de Yolanda Hernández Álvarez.

Imagen 30

S/A, *Manta escenográfica*, Ciudad de México, 1979, Archivo personal de Mauricio Gómez Morín.

Imagen 31

S/A, *Sin título*, 1980, Nicaragua, Archivo personal de Yolanda Hernández Álvarez.

Imagen 32

S/A, *Sin título*, 1980, Nicaragua, Archivo personal de Yolanda Hernández Álvarez.

Imagen 33

S/A, *Sin título*, 1980, Nicaragua, Archivo personal de Yolanda Hernández Álvarez.

Fuentes

Archivos

Archivo Personal de Mauricio Gómez Morín, Ciudad de México, México.

Archivo Personal de Yolanda Hernández Álvarez, Aguascalientes, Aguascalientes, México.

Fondo Documental de Los Grupos de Artistas Visuales de los 70, Centro Nacional de Investigación, Documentación e información de Artes Plásticas (CENIDIAP), Centro Nacional de las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

IISUE/AHUNAM, Colección Esther Montero (Movimiento Estudiantil, 1968), Sección Fotografías.

Documentos

Grupo Germinal, *Informe de trabajo*, 1980, Managua, Archivo personal de Yolanda Hernández Álvarez.

Grupo Germinal, *Método para la formación de talleres de creatividad popular*, 1978, Ciudad de México, Archivo personal de Yolanda Hernández Álvarez.

Los Indocumentados, Propaganda, 1982, Ciudad de México, Archivo Personal de Yolanda Hernández Álvarez.

Hemerografía

- Camacho S., Eduardo, "Suspendieron la Exposición 'Muros frente a Muros' por Presiones de las Autoridades Estatales Michoacanas" en *Excélsior*, México, 26 de mayo, 1978.
- Cimet Shojjet, Esther, "Organización cultural, una exigencia política", en *El Frente. Órgano informativo del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura*, México, Abril, 1982.
- Eder, Rita, "El arte público en México", en *Artes Visuales. Revista trimestral del Museo de Arte Moderno*, núm., 23, enero, 1980, pp. I-VI.
- Fernández Hernández, Silvia, "Estado y diseño gráfico". Fecha de consulta: 31 de octubre de 2016, en <http://www.arquine.com/estado-y-diseno-grafico/>.
- Gómez Morín, Mauricio, "De los esmeraldinos años setenteros o del valor latente de las semillas", *Discurso Visual*, Revista de Artes Visuales, tercera época, núm., 36, julio-diciembre, 2015, pp. 83-94.
- Grupo Germinal, "Grupos: Autodefiniciones. Germinal", en *Artes Visuales. Revista trimestral del Museo de Arte Moderno*, enero, 1980, pp. 30-31.
- Hernández, Yolanda y Carlos Ocegüera. "Grupo Germinal". *Discurso Visual*, Revista de Artes Visuales, tercera época, núm., 36, julio-diciembre, 2015, pp. 73-81.
- Híjar Serrano, Alberto. "Estética de la manta", en *El gallo ilustrado*, suplemento cultural de El Día, 10 de julio, 1994, pp. 7-9.
- s/a, "Cuatro grupos de artistas mexicanos en la X Bienal de París". *Los Universitarios*, periódico quincenal publicado por la Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, México, junio, 1977, números 97-98.

s/a. "4 años de práctica colectiva", en *El Frente. Órgano informativo del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura*, México, Abril, 1982.

Entrevistas

José Alavez, Tania E. *Entrevista realizada a Carlos Oceguera Ramos*, Aguascalientes, México, 13 de septiembre de 2011.

_____, *Entrevista realizada a Mauricio Gómez Morín*, Ciudad de México, 3 de agosto de 2011.

_____, *Entrevista a Yolanda Hernández y Carlos Oceguera Ramos*, Aguascalientes, México, 26 de abril de 2015.

_____, *Entrevista realizada a Mauricio Gómez Morín*, Ciudad de México, 20 de julio de 2015.

Vázquez Mantecón, Álvaro, *Los grupos*, Fecha de consulta: 16 de agosto de 2016, en <https://youtu.be/oldsZiduk5s>.

_____, "Grupo Germinal", Videoentrevista realizada a Mauricio Gómez Morín, Ciudad de México, Museo de Arte Carrillo Gil, 1985, formato digital.

Catálogos y Folletos

Arte. Luchas Populares en México, México, UNAM, 1979.

De los grupos los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985.

Debroise, Olivier (Ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, México, UNAM, Turner, 2007.

Grupo Proceso Pentágono. Políticas de intervención 1969-1976-2015, México, Editorial RM, Alumnos 47, 2015, (Folio MUAC 037).

Muros frente a Muros. Confrontación de arte público, México, Casa de Cultura de Michoacán, 1978.

XX Aniversario de la Revolución Cubana. Mural homenaje. Carteles del ICAIC, México, UAM-X, 1979.

Bibliografía

Alfaro Siqueiros, David, “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”, en s/a. *Movimiento muralista mexicano. Cuadernos del Taller de Gráfica Monumental*. México, UAM-X, 1986, pp. 29-35.

Aquino Casas, Arnulfo, *Melecio Galván. La ternura, la violencia*, México, INBA, 2010.

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

Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

Didi-Huberman, George, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

Eder, Rita, “El arte no-objetual en México”, en *Memorias del primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*, Medellín, Fondo Editorial Museo de Antioquia, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011.

Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, México, Siglo XXI, 1974.

- Espinosa, César y Araceli Zúñiga, *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales. Periodismo cultural (y otros textos) de los años 79 a los 90*, México, UNAM, STUNAM, 2002.
- García de Germenos, Pilar, "Salón Independiente: una relectura" en Debroise, Olivier (Ed), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, México, UNAM, Turner, 2007.
- García Murillo, Julio, "Grupo Proceso Pentágono. Fragmentos de azar y de guerra sucia", en *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de intervención 1969-1976-2015*, México, Editorial RM, Alumnos 47, 2015, (Folio MUAC 037).
- González Cruz Manjarrez, Maricela, "Siqueiros y la fotografía", en S/A., *Siqueiros en la mira*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996.
- Guadarrama, Guillermina, *Taller de Investigación Plástica, un colectivo regional*, México, INBA, CENIDIAP, 2011.
- Híjar González, Cristina, *Calcomanías zapatistas: contribución a una poética latinoamericana*, México, CONACULTA, CENIDIAP, Estampa, 2004.
- _____, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, México, UAM-X, CONACULTA, CENIDIAP, 2008.
- Híjar Serrano, Alberto, (Comp.), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, México, Casa Juan Pablos, CONACULTA, INBA, CENIDIAP, 2007.
- _____, "Afectar todo el proceso", texto anexo al catálogo *De los grupos los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985.

- Kamnitzer, Luis, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Buenos Aires, Casa Editorial Hum, 2008.
- La gráfica del 68: homenaje al movimiento estudiantil*. Recopilación, texto y diseño del grupo MIRA, México, Zurda, Claves Latinoamericanas, 1988.
- Liquois, Dominique, “Entrevista a Helen Escobedo”, texto anexo al catálogo *De los grupos los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985.
- Mussachio, Humberto, *El Taller de Gráfica Popular*, México, Tezontle, FCE, 2007.
- R. Bermúdez, Jorge, *La imagen constante. El cartel cubano del siglo XX*, La Habana, Letras Cubanas, 2000.
- Ramírez, Mari Carmen, “La opción del conceptualismo: ¿un ismo más o una “táctica de sentido”?”, en Díaz Bringas, Tamara, (Ed.), *Situaciones artísticas latinoamericanas*, San José, Teorética, 2005.
- Romero Betancourt, Elizabeth, “El grupo Suma”, en Troconi, Giovanni, *Diseño gráfico en México. 100 años. 1900-2000*, México, Artes de México, 2010.
- S/A, *Manual de Mantas*, México, UAM-X, 1984.
- Troconi, Giovanni, et. al., *Diseño gráfico en México. 100 años. 1900-2000*, México, Artes de México, UAM, 2010.
- Worontzoff, Madelene, *La concepción de la prensa en Lenin*, Barcelona, Fontamara, 1979.