



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN

LA PRODUCCION GRÁFICA DEL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL  
DE 1968 DE LA CIUDAD DE MÉXICO (GRÁFICA DEL 68)  
COMO INICIO DEL DISEÑO GRÁFICO ACTIVISTA EN MÉXICO.

TESIS  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN DISEÑO GRÁFICO  
PRESENTA  
GERARDO HERNÁNDEZ GARCÍA

ASESORA: DRA. CLAUDIA MOSQUEDA GÓMEZ

Santa Cruz Acatlán, Naucalpan, Estado de México, 2017.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



## Dedicatoria

A los participantes en el Movimiento, por mostrar las posibilidades de la vida.

## Agradecimientos

A mis padres, por su cariño, esfuerzo y ejemplo.

A Kike, por ser un gran humano y maestro.

A Rita, por su compañía y afecto. Y por la corrección de estilo del texto.

A ambos, a Kike y Rita, por su apoyo incondicional y creer en mi.

A Isa, por su amistad y apoyo durante la carrera.

A Daniela, por su presencia y sus aportaciones en el cuidado editorial.

A la asesora de este trabajo, la Dra. Claudia Mosqueda, por su tiempo, paciencia y generosidad al compartir su conocimiento.

Al Mtro. Arnulfo Aquino y a Jorge Pérezvega, por compartir su visión y su valiosa experiencia en el movimiento.

A la Mtra. María del Carmen Martínez Toriz, a la D.G. Ana Fabiola Gutiérrez Guzmán y al Lic. Hugo Adrián Ábrego, por su dedicación en la revisión de esta investigación.

A las y los que, de una u otra manera, se interesaron y contribuyeron en la realización de esta obra.



## ¿Y vosotros quién sois?

*¿Y vosotros quién sois, que habláis en este tono tan alto, claro e insolente?*

*—No somos nada.*

*Somos apenas  
arena del desierto,  
el agua en la cascada,  
la pluma en el penacho, el atabal de la guerra,  
el ulular del viento.*

*—No somos nadie.*

*Somos apenas la parte de una tribu,  
venimos del fondo del tiempo y la distancia, tatuada está la historia en nuestros  
códices. Somos mínima expresión de los mexicas,  
el pueblo del sol, el errabundo,  
el condenado a luchar por siempre. Descendemos de un pueblo de artífices y sabios.  
Filósofos, poetas,  
danzantes y guerreros,  
campesinos y obreros.  
Y hemos sido, ayer nomás,  
el hambre del tenochca,  
el dolor de Cuauhtémoc,  
el grito de Yanga y de Kanek,  
la llama que consume al hereje, al ateo,  
el silencio en la Inquisición y la tortura,  
la chusma volteriana, disoluta e insurgente,  
la lanza del chinaco, las blusas encarnadas,  
la blasfemia anarco-magonista,  
la ilusión maderista,  
el máuser de Zapata,  
el machete del partido,  
la marcha del minero: caravana del hambre,  
los que marcaron a sangre y fuego un 2 de octubre.  
¿Pregúntale quiénes somos?*

*No somos nada. No somos nadie. Somos la tribu sin rostro y sin nombre.*

*Sólo somos los que hemos peleado por siempre en  
Tlatelolco.*



# Índice

Introducción.	9
Capítulo 1. Contexto socio-cultural en los años sesenta.	17
1.1 Antecedentes socioculturales internacionales.	19
1.2 Contexto sociocultural Internacional en los años sesenta.	21
1.3 Antecedentes socioculturales en México.	30
1.4 Contexto sociocultural en México en los años sesenta.	35
Capítulo 2. Contexto arte-diseño en los años sesenta.	41
2.1 Antecedentes arte-diseño Internacional.	43
2.2 Contexto arte-diseño Internacional en los años sesenta.	53
2.3 Antecedentes arte-diseño en México.	76
2.4 Contexto arte-diseño en México en los años sesenta.	86

95	Capítulo 3. La producción gráfica del movimiento estudiantil de 1968 en la Ciudad de México.
97	3.1 Cronología de la producción gráfica en el movimiento estudiantil de 1968 en la Ciudad de México.
135	Capítulo 4. La Gráfica del 68 como inicio del diseño gráfico activista en México.
137	4.1 Conceptualización de diseño gráfico activista.
142	4.2 Caracterización de la gráfica del 68 como inicio de la práctica del diseño gráfico activista en México.
170	4.3 Aportaciones y repercusiones.
185	Conclusiones.
187	Anexo 1. Entrevista al Mtro. Arnulfo Aquino.
189	Anexo 2. Entrevista a Jorge Pérezvega.
193	Hemerobiibliografía.
195	Fuentes audiovisuales, fuentes web y material de apoyo.
197	Referencias de imágenes.

# Introducción

A pesar de la utilidad y presencia del diseño gráfico en casi todos los ámbitos de la vida actual, cuestiones como la subordinación a la publicidad, el desapego a lo proyectual en pro de la improvisación, su limitación estética a lo “bonito” y ornamental, la dependencia tecnológica en su realización, entre otras, restan importancia y reconocimiento a la disciplina. Como considera Jorge Frascara, en el libro *Diseño gráfico para la gente* (2000), esto va más allá, pues, no sólo el diseño depende de la economía de mercado, sino que ésta pone en peligro el hábitat humano. Entre las medidas a adoptar para tratar esta situación, está reconocer el papel y la responsabilidad que posee el diseño, lo que puede lograrse, entre otros modos, al continuar, fomentar y difundir su investigación teórica; lo que puede ampliar y enriquecer su visión, por ejemplo, al dar vigencia a algunas de sus características iniciales que pareciera han caído en desuso, como el interés en mejorar la vida de la sociedad. Aunque el diseño gráfico es en sí inherente a lo social, ya que su labor consiste en dar respuesta a un problema que surge en la sociedad y se desarrolla en ella, no es lo mismo un diseño persuasivo en favor de determinado pensamiento, del consumismo y que produzca contaminación visual (en el cual entra mucho de la producción actual) a un diseño que mejore el entorno visual, la comunicación o la calidad de vida de la gente. A pesar de su importancia, el diseño gráfico que no se enfoca en lo mercantil sino en lo social, es menos realizado y promovido, por lo que estudiarlo y producirlo es un aporte a la integridad de la disciplina.

No obstante, a la inherencia social del diseño gráfico, se ocupa el término *diseño social* para designar la práctica de esta actividad con una conciencia ética y responsable. Al politizarse, el diseño puede ser ocupado como herramienta reivindicativa y de lucha, pudiendo relacionarse con la gráfica de protesta, la propaganda y el arte con contenido social, político e ideológico. Al aumentar su involucramiento y compromiso en cierta causa (militancia) se puede usar el concepto de diseño gráfico activista. El activismo se caracteriza por acciones colectivas que demandan transgresión y solidaridad, entendiendo por transgresión la oposición a cierta situación social con vistas a su transformación y por solidaridad su sentido colectivo de apoyo mutuo en busca de esa

transgresión (Correa, Silva en Pelta; 2011: 1). Al ser la Gráfica del 68 un medio de comunicación funcional, con un involucramiento social más allá de la retroalimentación ordinaria de una acción inserta en la sociedad, se desarrolla en esta investigación su relación con el diseño gráfico activista y el inicio de su práctica en México.

De esta manera, el objetivo general en esta investigación, es enunciar los rasgos y condiciones de la producción gráfica del movimiento estudiantil de 1968 en la Ciudad de México, que la categorizan como el inicio de la práctica del diseño gráfico activista en México. Este trabajo de investigación busca la presencia del diseño gráfico, mediante sus características propias, en la producción gráfica del movimiento estudiantil de 1968. Siendo necesario un acercamiento al marco histórico para conseguir un entendimiento de las condiciones en que se gestó el fenómeno; adquiriendo relevancia al ser, el contexto, el que configura el establecimiento del diseño gráfico profesional y funge como marco de referencia para poder discernir sobre el principio de la práctica activista en la disciplina.

El modelo de enfoque cualitativo, es el que se ocupa en ésta investigación, al abordar las características conceptuales del diseño gráfico, el activismo y la Gráfica del 68 y la relación entre estas variables. Siendo un estudio descriptivo, al establecer las propiedades importantes de la producción gráfica del movimiento estudiantil, evaluando los aspectos que la conforman como los contextos socioculturales y del arte-diseño nacionales e internacionales, la cronología del movimiento y su marco conceptual, enunciando sus características de manera particular para percibir las integradas en el fenómeno de la Gráfica del 68.

El contexto sociocultural internacional y nacional de los años sesenta, que se desarrolla en el primer capítulo, estuvo definido por la posguerra y el subsecuente desarrollo industrial, económico y tecnológico enmarcado por La Guerra Fría, en un ambiente de protesta y búsqueda de libertad que influyó drásticamente en el rumbo que tomó la vida en el mundo. Los jóvenes, como nuevo sujeto social, tuvieron una participación central en estos acontecimientos, en movimientos como el *hippie* y por la liberación sexual, teniendo su intervención más relevante en las revueltas estudiantiles; ellas mostraron que las condiciones que se respiraban eran similares desde Japón hasta Francia, los Estados Unidos y México. Lo nacional, además, estuvo caracterizado por el crecimiento macroeconómico, la modernización urbana, la relegación del campo, la influencia estadounidense, la brecha generacional, el autoritarismo, el control gubernamental en todos los niveles y el aumento en la desigualdad social y económica.

En el segundo capítulo, el objetivo es describir el contexto arte-diseño internacional y nacional de los años sesenta, en el que surgió el diseño gráfico profesional y activista. El contexto arte-diseño internacional, se caracterizó por la migración artística de Europa a los Estados Unidos, que influyó de manera notoria en el rumbo que siguió el diseño y el arte, cuya producción se diversificó. El diseño gráfico fue realizado principalmente en grandes agencias por demanda de compañías transnacionales, desarrollándose principalmente en la publicidad, la imagen corporativa, la señalética, el diseño editorial y el audiovisual (incipiente en el cine y la televisión que comenzaron a desplazar a otros medios). En el diseño gráfico activista, sus influencias se hallan en la propaganda utilizada en las guerras mundiales y con la promoción de posturas y luchas políticas como el nacional socialismo y la guerra civil española. En los sesenta hubo una proliferación de tendencias artísticas que igualmente se retroalimentan con el diseño, como es el caso de la influencia del Situacionismo en las producciones gráficas del Mayo francés. En México, los antecedentes del diseño gráfico activista están en el contenido social y el estilo de la Escuela Mexicana de Pintura, en el Estridentismo, en el grupo 30-30, en la LEAR y en el Taller de Gráfica Popular (TGP); manifestándose en la Gráfica del 68, en la continuidad que le dio a esta tradición plástica existente, pero al mismo tiempo desarrollando un discurso acorde a su momento, condicionado por la urbanización, los medios masivos de comunicación y el desarrollo tecnológico. Esas tendencias también aportaron al diseño editorial, que en los años cincuenta y sesenta, tuvo productores como la Imprenta Madero y a Vicente Rojo. Los años sesenta, además, están representados por el diseño del sistema de identidad olímpico y, en el arte, por la intensificación de la ruptura y la apertura a las vanguardias internacionales.

En el tercer capítulo, se describen los rasgos de la producción gráfica a través de su actividad en el desarrollo cronológico del movimiento. Sus antecedentes inmediatos se hayan en la actividad crítica y organizada en la Academia de San Carlos y en distintas movilizaciones populares; los enfrentamientos entre varios grupos de jóvenes, a finales del mes de julio, y la subsecuente represión policiaca en la zona de la Ciudadela, son el inicio simbólico del movimiento, compuesto por una secuencia de sucesos entre los que destacan: la manifestación de protesta el día 26 de julio, que desemboca en enfrentamientos durante varios días en la zona centro de la ciudad; la intervención del ejército para controlar la situación, violando la autonomía de la UNAM, al tomar el plantel número 1 de la Escuela Nacional Preparatoria en San Ildefonso, hecho que condena el rector legitimando la organización de los estudiantes. La ENAP, en ese tiempo ubicada en la Academia de San Carlos en el centro de la Ciudad de México, se integra a la organización estudiantil desde ese momento e inicia la producción de material gráfico, siendo una parte fundamental como medio de comunicación con la gente y para rebatir el discurso del aparato

mediático estatal. La Gráfica del 68 estuvo presente en las calles, con los brigadistas durante el desarrollo del conflicto, en los sucesos más significativos como las marchas del 13 y 27 de agosto y 13 de septiembre y en los festivales, en su desarticulación con la intensificación de la represión antes y después de los hechos del 2 de octubre en Tlatelolco y hasta el final de la huelga en diciembre de 1968.

En el cuarto capítulo, se conceptualiza el diseño gráfico activista, se enuncian las características de la Gráfica del 68, que la categorizan como el inicio de la práctica del diseño gráfico activista, sus aportaciones y repercusiones. Se define el diseño gráfico activista y a partir de él se hace una descripción de ella, considerando su concepción, la carga creativa, su lenguaje visual (articulación, grados de iconicidad y figuratividad, códigos morfológico, cromático, tipográfico, fotográfico, y su discurso), sus maneras de producción, técnicas, materiales y su carácter militante, basado en la acción y compromiso de las brigadas, elemento medular del movimiento. La última parte del capítulo trata las aportaciones y repercusiones de la Gráfica del 68; su valor como testimonio, como estímulo en la producción artística y en la comunicación gráfica sociopolítica y su influencia en el arte callejero; terminando con una breve mención de la actividad del diseño gráfico activista y social, nacional e internacional, posterior a la década de los sesenta.

El motivo de basar esta investigación en el tema de la Gráfica del 68, como inicio del diseño gráfico activista, fue, en primer término, mi interés por lo social. Teniendo por distintos medios un acercamiento al movimiento estudiantil mexicano de 1968, me impresionó (y aún lo hace) el nivel de organización que alcanzó, su compromiso y resultados: cómo con mínimos recursos sobrevivió las normas y enfrentó al Estado, poseyendo su producción gráfica una decisiva participación. Una versión digitalizada de *La gráfica del 68, homenaje al movimiento estudiantil* (Grupo MIRA, 1982) mejoró mi aproximación al tema y me motivó a su elección debido a la cantidad y calidad de las obras, que retratan el desarrollo del movimiento, y a la vez, debido al poco conocimiento que existe al respecto. Algunas ideas iniciales fueron la realización de un audiovisual, que no continuó por cuestiones prácticas; y un análisis semiótico de las imágenes de la gráfica, que se descartó al ser tratado en otros trabajos.

El proceso de investigación inició haciendo una revisión general de la bibliografía disponible para tener una percepción más amplia del fenómeno, delimitarlo y perfilar un enfoque para desarrollarlo. En esta cuestión, al inicio de este trabajo, la expectativa personal era que la bibliografía al respecto era escasa, percepción que se ha modificado al constatar que la producción sobre el movimiento es abundante y que continúa, pero en medida a la naturaleza del tema, su difusión es poca, por lo que existe cierta complejidad para

conocer y acceder al material, situación en la que la tecnología informática está teniendo un papel importante al hacerlo accesible y mostrar su vigencia.

Las principales obras que tratan sobre la Gráfica del 68, y que resultaron fundamentales en la conformación de este trabajo, son: *La gráfica de 68, homenaje al movimiento estudiantil*, realizado por el Grupo MIRA en el año de 1982, en el que se muestra una reseña de cómo surgió la gráfica y sus características, además de una amplia recopilación de obras acompañadas de algunos textos de distintos escritores alusivos al movimiento; *Imágenes y símbolos del 68. Fotografía y gráfica del movimiento estudiantil*, que a decir de sus autores, Arnulfo Aquino y Jorge Pérezvega, es un testimonio y homenaje, que podría concebirse como una continuación y ampliación del libro del Grupo MIRA, editado por la UNAM en el año 2004, está conformado por fotografías, reproducciones, poemas y escritos de distintos autores como José Revueltas, Octavio Paz, Jaime Sabines, Rosario Castellanos, José Emilio Pacheco, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, entre otros; *La ideología del CNH. Canciones y carteles del movimiento estudiantil popular de 1968*, de Ignacio Medina y Rubén Aguilar, editado por Ed. Heterodoxia en 1971, incluye reproducciones de carteles de la Gráfica del 68 e ilustraciones que acompañan el análisis de la ideología del movimiento y de las letras de algunas canciones presentes en las manifestaciones estudiantiles, además de un apéndice de carteles y una sección de bibliografía comentada referente al movimiento; *Memoria del 68: Fotografías y fotogramas*, de Oscar Menéndez, editado por La rana del Sur en el 2003, presenta imágenes tomadas de video del autor junto a textos de distintos escritores; *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*, de Daniel Librado Luna, editado por la E.N.A.P en el 2008, nos relata de manera anecdótica cómo se vivió, desde el interior de ese recinto, la producción gráfica del movimiento, ilustrado con reproducciones, fotografías y fotogramas.

Algunas tesis de investigación para licenciatura de la UNAM que abordan este tema, y que igualmente resultaron importantes fuentes para esta investigación, son: *Diseño de cartel para la conmemoración de los 30 años del movimiento estudiantil México 1968*, de Mónica Georgina Rocha Hernández, que hace una revisión de la historia del cartel y del movimiento estudiantil para tener elementos contextuales y con ellos un marco de referencia para diseñar un cartel conmemorativo; *20 + 1 más... homenaje a la gráfica del movimiento estudiantil de 1968 en México*, de Vicente Jurado López, aborda la realización de un cartel conmemorativo específicamente de la Gráfica del 68; *El cartel político en 1968: la influencia de Estados Unidos en México*, de Nasheli Jiménez del Val, hace una revisión del cartel político en EE. UU. y en México para compararlos, haciendo un análisis visual; *Análisis semiótico de los elementos simbólicos más recurrentes en la gráfica del Movimiento Estudiantil del 68 en México*, de Wendy Reyes Mayoral, hace una descripción de la realidad social en los años 60 en México, de

los elementos de la semiótica, los símbolos más recurrentes en la Gráfica del 68 y un análisis de su contenido a partir del método de relaciones triádicas; *La gráfica del 68; como medio de comunicación visual*, de Patricia Maldonado Toral, hace una revisión del movimiento estudiantil y describe las características de la imagen, su relación con el receptor, con lo colectivo y lo social; *Desde la gráfica política alternativa en México*, de Arnulfo Aquino Casas, para Maestría en Artes Visuales, reflexiona en torno al diseño gráfico, la comunicación y su rol en el sistema capitalista mostrando la opción de la gráfica política alternativa, realizando un recuento de ella, en México, partiendo de la Gráfica del 68 hasta 1988; también para Maestría en Artes Visuales, *1968 en el diseño gráfico mexicano, el año que marcó el cambio: análisis introspectivo de ediciones artísticas y políticas de la época*, de Elisa González Aguilar, muestra las características de la práctica del diseño en los años sesenta, describe la producción visual para las olimpiadas realizadas en 1968 en la Ciudad de México, así como la Gráfica del 68, como referentes sobresalientes en los que se desarrolló la producción editorial en ese momento histórico, teniendo en cuenta condiciones formales y técnicas a la vez que sus repercusiones.

A esta bibliografía hay que sumarle una cantidad indeterminada de fuentes como libros, películas, videos y diversidad de textos que abordan el tema del movimiento estudiantil desde múltiples perspectivas y en las que, en algunas, se presenta el trabajo gráfico que se realizó en él. Por mencionar algunos trabajos, que por la información que manejan de la gráfica fueron útiles en esta investigación, están: las películas *El grito* (López, 1968) e *Historia de un documento* (Menéndez, 1971) y libros como *1968. Los archivos de la violencia* (Aguayo, 1998), *Parte de Guerra* (Scherer y Monsiváis, 1999), *68* (Taibo II, 2006) y *68: Gesta, fiesta y protesta* (Musacchio, 2012), entre muchos otros.

En el desarrollo de los capítulos contextuales, lo principal fue sintetizar una época compleja con eventos relevantes relacionados en diversos ámbitos, de lo que existe abundante información, con excepción del aspecto activista y de la conformación académica en México del diseño gráfico, donde la producción ha sido menor. La parte del movimiento estudiantil, estuvo condicionada por la inmensa cantidad de fuentes que hay sobre el movimiento del 68, desde libros y filmes que se han vuelto "clásicos" en México, material relevante, pero poco accesible y conocido (ya que se dejaron de publicar), hasta publicaciones apócrifas atribuidas al gobierno, novelas y versiones desde muchos ángulos. De la Gráfica del 68 en un inicio consideraba que era casi nulo el material al respecto, pero, en el proceso de investigación, encontré suficiente material de apoyo, aunque sigue siendo limitado, pues hay mucha información que se perdió o no se ha registrado. Cabe destacar que el tema del movimiento se sigue construyendo, al continuar apareciendo información y obras que lo tratan de diversas maneras. El cohesionar la información

conceptual, sintetizarla y estructurarla fue la labor en el cuarto capítulo; donde, al inicio, se consideró la actividad de la Gráfica del 68 como diseño social y propaganda y en el desarrollo fue perfilándose hacia diseño gráfico activista. El apéndice con las entrevistas a Jorge Pérezvega y al Mtro. Arnulfo Aquino, fueron realizadas al momento de empezar el cuarto capítulo siendo muy útil su inclusión. Por último, la búsqueda y selección de imágenes para ilustrar la investigación requirió de especial dedicación al procurar anexar el mayor número de imágenes libres de derecho, que fueran atractivas y descriptivas, con la calidad adecuada para su reproducción y por la disponibilidad de los créditos correspondientes, labor que la web facilitó considerablemente.

Gerardo Hernández García



Capítulo 1.  
**Contexto**  
socio-cultural  
en los años  
**sesenta.**



## 1.1 Antecedentes socioculturales internacionales

El periodo al termino de la Segunda Guerra Mundial se vio caracterizado por una situación decadente en lo social, humano, económico y político en la mayoría de las naciones participantes. Ante esto ocurrieron fenómenos económicos como el Estado benefactor, modelo económico implementado por los Estados Unidos para mantener una política pacificadora y centralizada, y el Plan Marshall que consistió en apoyo e inversiones para la reconstrucción de las ciudades devastadas y la reactivación económica de los países afectados que colocaron a los Estados Unidos como primera potencia económica mundial.

Así, la economía europea manifestó un gran crecimiento durante los años 50 y 60, desarrollándose los sectores industrial, agrícola y de servicios, reflejándose en un mejora en la calidad de vida de las sociedades europeas. El desarrollo de la tecnología, el crecimiento del sector de servicios y el de entretenimiento se encontraban influidas por la cultura estadounidense debido a las grandes inversiones que ese país realizó en la zona. Este crecimiento provocó la segunda etapa de la sociedad de consumo, siendo posible gracias a la Segunda Revolución Industrial propiciada por el desarrollo tecnológico en la que los ordenadores reemplazan en diversas tareas a los humanos. Este avance fue notorio tanto en la producción como en las comunicaciones.

Culturalmente la naciente industria del entretenimiento aumentó la asistencia a espectáculos como el teatro y el cine, por lo tanto creció su producción (en Hollywood por el lado comercial y en Francia como la contraparte artística). También aumentó la producción de libros (de la mano de los nuevos modos de impresión) y de discos de larga duración (LP); los medios masivos de comunicación como la TV, la radio y la prensa aumentaron considerablemente su presencia (Mosqueda, 2007: 48).\*

\* El aparato crítico de este trabajo de investigación esta basado en el sistema de referencias bibliográficas APA simplificado, estilo Harvard, aplicado de acuerdo a sus normas, tanto en citas textuales como en paráfrasis y referencias de las fuentes consultadas.



Fig. 1. Familia viendo televisión, 1958.

Algo que influyó en el ámbito cultural, e igualmente en el arte y el diseño norteamericano, fue la migración de artistas y diseñadores durante la Segunda Guerra Mundial y la Posguerra a los Estados Unidos, principalmente a Nueva York, que se convirtió, desplazando a París, en la nueva capital de la cultura. Este fenómeno migratorio de Europa a los EE. UU. comenzó con la llegada del nazismo al poder en Alemania; la disolución de la Bauhaus es una muestra de ello:

La Gestapo exigía que desaparecieran de la escuela los “bolcheviques culturales” y que fueran sustituidos por simpatizantes nazis. [...] La nube creciente de la persecución nazi hizo que muchos de los profesores de la Bauhaus huyeran a Estados Unidos junto con otros intelectuales y artistas (Meggs, 2009:310).

Estos artistas como sujetos sociales tuvieron dos papeles, como individuos y como clase cultural antagónica que influyó y dominó la cultura pública. Siendo posible por su número de individuos que hizo que formaran un grupo social amplio evitando que vivieran marginados como en otros tiempos, aunando a que la sociedad no tenía una cultura propia respetable valiéndose de este sector antagónico que tenía influencia directa en los establecimientos culturales como publicaciones de cultura, en el cine, el teatro y las universidades (Mosqueda, 2007: 55-56).

La explosión de la natalidad (*baby boom*) principalmente en países anglosajones fue fruto de la reestructuración familiar durante y después de la



**Fig. 2.** Chuck Berry, uno de los pioneros del rock and roll.

Segunda Guerra Mundial y produjo el surgimiento de los adolescentes (*teenager*) durante los años 50 y 60. El momento de progreso y bienestar social enmarcó su reconocimiento como grupo social, anteriormente un joven pasaba directamente del seno familiar al trabajo y a formar otra familia. Este nuevo sujeto social abolió la transformación inmediata de niño a adulto y cuestionó la cultura adulta y sus valores morales. Visión estrechamente relacionada con el origen del rock and roll, música surgida de la combinación de música negra como el blues y blanca como en el western y el country, además de ocupar elementos de jazz, gospel y boogie-woogie, oficialmente surgió en el año de 1954, en 1955 fue su masificación (con la canción “Rock around the clock” de Bill Haley and his comets) y en 1956 el inicio del mito del rock con el triunfo de Elvis Presley (Urteaga, 1998:68). Esta aceptación

del rock and roll se debió a que los jóvenes se identificaban con ella al ser los intérpretes jóvenes también : "... la novedad del rockandrol era que sus intérpretes eran "uno de ellos mismos", eran de la misma edad que los adolescentes, procedían de mundos similares, tenían intereses similares." (Frith, 1978: 48).

Con ello se abría un nuevo sector de mercado que los empresarios y publicistas comenzaron a tener en cuenta y que en la década de los sesenta se convertiría en el más importante. Ante esta sobrepoblación juvenil no sólo aumentó la demanda de bienes, sino también de servicios como la educación, ante lo cual se crearon nuevas universidades y se reforzó la infraestructura existente tanto en Europa como en los Estados Unidos.

## 1.2 Contexto sociocultural internacional en los años sesenta

La mayoría de los eventos que configuraron esta década se inscriben dentro de la Guerra Fría, suceso que se refiere al enfrentamiento por la supremacía mundial entre la URSS (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas) que luchaba por implantar el sistema socialista y los Estados Unidos de América cuyo objetivo era mantener el sistema capitalista. Para este fin, dichas potencias, las más poderosas en ese momento, emplearon la creación de alianzas, la invasión, militarización, el financiamiento económico de otros estados, el uso de propaganda y el espionaje. El Muro de Berlín fue consecuencia de que al término de la Segunda Guerra Mundial, en el año de 1945, la parte oriental de Alemania permaneció bajo control soviético y se vio obligada a pagar los costos de la guerra, una parte de ellos consistieron en cubrir indemnizaciones económicas a la URSS, lo que ocasionó la disminución del nivel en la calidad de vida de la población que habitaba esta parte oriental. La región bajo el dominio de los países occidentales se vio beneficiada con la inversión de los capitales norteamericanos, esto sirvió de incentivo para que millón y medio de alemanes huyeran hacia la zona occidental. La reacción soviética para impedir la fuga de la población fue un bloqueo con la construcción de un muro que dividía la ciudad de Berlín, generando con esto un punto geográfico y simbólico de tensión para las dos potencias .



**Fig. 3.** Tanques del ejército de E.U. y policía de la antigua Alemania del Este en la frontera hacia Berlín Oriental en 1961.

La Revolución Cubana tiene sus precedentes desde 1952 cuando la isla era gobernada por Fulgencio Batista, militar que había sido presidente de 1940 a 1944, y que retomó el poder mediante un golpe de estado, con esto suspendió las garantías de la Constitución e implantó una dictadura favorable a los Estados Unidos. Esto creó un ambiente tenso con una fuerte disidencia por parte de la mayoría de la población. En 1953 ocurre el asalto al cuartel Moncada en Santiago de Cuba realizado por Fidel Castro junto con otros jóvenes. Este levantamiento fue aniquilado y los sobrevivientes llevados a juicio y hechos prisioneros, los cuales mediante la presión de las luchas obreras y sindicales fueron liberados dos años más tarde y obligados al exilio. Se reunieron en México y desde ahí prepararon una nueva insurrección que se concretó el 2 de diciembre de 1956, fecha en la que desembarcaron del yate "Granma" en Las Coloradas. De este desembarque sobrevivieron muy pocos entre ellos Fidel Castro y Ernesto "El Che" Guevara que se unieron a grupos rebeldes que existían en la isla y se internaron en Sierra Maestra, desde donde iniciaron una guerra de guerrillas. El descontento de la población por el gobierno de Batista contribuyó a la simpatía por la rebelión armada. Así, el 7 de noviembre de 1958 se inicia un ataque conjunto desde distintas partes de Cuba para derrocar a Batista, éste respondió con el ejército, pero fue doblegado por los rebeldes. El 31 de diciembre de 1958 firma su dimisión en La Habana y sale de Cuba rumbo a Santo Domingo. El 1 de enero 1959 Fidel Castro entró a Santiago de Cuba y a la vez sus comandantes tomaban la Habana, se nombra al magistrado Manuel Urrutia Lleó presidente provisional y se marca esta fecha como el triunfo de la Revolución Cubana.



**Fig. 4.** Fidel Castro (primero a la izquierda) y Ernesto "Che" Guevara (centro) en la Habana, Cuba en 1961.

En este panorama Fidel Castro necesitaba apoyo económico para seguir su plan revolucionario, al negarle esta ayuda los Estados Unidos la busca en la Unión Soviética quienes aceptan y firman un acuerdo económico. A los Estados Unidos les desagrada esta relación y Eisenhower su presidente en turno aprueba un ataque para derrocar a Castro en 1961. Este ataque es conocido como el Desembarque en Bahía de Cochinos, en playa Girón, el cual fracasa. La URSS (para ampliar su influencia, defender sus intereses en la isla y en respuesta a los misiles que E.U.A. tenía en Turquía) en 1962 coloca 36 misiles de alcance medio y 24 de alcance intermedio en Cuba. Esto creó una gran tensión y terror en el mundo, principalmente en Europa y los Estados Unidos, por la probabilidad agudizada de una guerra nuclear y un fin inminente. John Fitzgerald Kennedy y Nikita Kruschchev realizaron un acuerdo en 1962 en el que la URSS retiraría los misiles a cambio de que el presidente Kennedy de los

Estados Unidos declarara públicamente que no invadiría nuevamente la isla (Sánchez, 2006: 7).

La prosperidad económica continuaba en los países industrializados con el desarrollo en los sectores agrícola, industrial y tecnológico, con esto fue significativa la presencia de aparatos electrodomésticos en el hogar así como la tecnificación del trabajo gracias a las computadoras. Lo que comenzó a transformar drásticamente la vida cotidiana. Este avance tecnológico fue fuertemente impulsado por la carrera espacial, competencia entre los E.U.A. y la U.R.S.S. que consistió en la exploración espacial y como objetivo principal llevar al primer hombre a la luna, la Era espacial tuvo repercusiones en la cultura y se convirtió en un fenómeno comercial.

En la moda, Paco Rabanne, André Courregés y Pierre Cardin diseñaron "las prendas del mañana"; en la fotografía, Richard Avedon realizó trabajos como *chica galáctica*, *brillo lunar* y *belleza galáctica al rescate*; Stanley Kubrick dirigió *2001 Odisea del Espacio* y Roger Vadim hizo *Barbarella* que trata sobre una heroína intergaláctica (Mosqueda, 2007: 40), en la música, David Bowie lanzó el sencillo *Space Oddity* que narra la depresión de un astronauta enviado a la luna; en la literatura Arthur Charles Clarke (autor de *El centinela*, relato base de la cinta *2001 Odisea del Espacio*) junto con otros escritores de ciencia ficción como Issac Asimov y Ray Bradbury influyeron en la concepción popular de los viajes espaciales y del futuro.

Parte de ese desarrollo se da con la industria bélica durante la guerra de Vietnam (1958 a 1975) conflicto armado entre la República de Vietnam (Vietnam del Sur) apoyada por Estados Unidos y Francia contra la República Democrática de Vietnam (Vietnam del Norte) y el Frente Nacional de Liberación de Vietnam (conocido como Vietcong) apoyados a su vez por China y la URSS. Los intereses de EE. UU. para entrar al conflicto fueron los recursos naturales y frenar el avance socialista en el sur de Asia,



Fig. 5. El astronauta John H. Glenn Jr. durante el vuelo espacial del Mercury Atlas 6 en 1962.



Fig. 6. Fotografía de Richard Avedon en *Harper's Bazaar*, abril de 1967.



Fig. 7. Operaciones de combate en el Valle del Drang, Vietnam, 1965.

fenómeno conocido como efecto dominó. Los precedentes de este conflicto están a mediados de los años 40 en los que Francia ocupada y debilitada por su participación en la Segunda Guerra Mundial intentaba mantener el control sobre sus colonias en el sur de Asia, cosa que no logró y al obtener su independencia las ex colonias de Conchinchina, Anam y Tonkín forman las repúblicas de Vietnam del Norte y Vietnam del Sur, en la convención de Ginebra se acordó que se harían elecciones y se unificarían ambas Repúblicas, los EE. UU. no lo reconoce: "El 21 de agosto de 1954 Dwight David Eisenhower, presidente de los Estados Unidos, declara que su país no está de acuerdo con los Acuerdos de Ginebra y en consecuencia no se consideran obligados por ello" (Eljach, 1971: 16). Hasta 1963 los Estados Unidos actúan oficialmente como asesores del gobierno sudvietnamita, como consejeros, proporcionando equipo y adiestramiento; su involucramiento directo en los combates se da con el llamado Incidente del Golfo de Tonkín sucedido el 2



**Fig. 8.** Combatientes Viet Cong muertos en una calle no identificada en Vietnam, mayo de 1968.

de agosto de 1964 en el que los comandantes de la flota naval estadounidense comunican a Washington que dos de sus buques habían sido atacados por lanchas torpederas norvietnamitas, dos días después inicia el bombardeo de objetivos militares en Vietnam del Norte y poco después la invasión por tierra con el envío masivo de tropas, esto se intensificó y prolongó hasta 1973 en el que se dan los Acuerdos de paz y los EE. UU. se retiran de la guerra (Sánchez, 2006: 17-18). La lucha entre las dos repúblicas continúa hasta 1975 con el triunfo de Vietnam del Norte al tomar Saigón y se unifica el país bajo el nombre de la República Socialista de Vietnam el 2 de julio de 1976.

El bombardeo con napalm por parte de la fuerza aérea norteamericana sobre ciudades de Vietnam, el uso y experimentación de armas químicas y defoliantes (agente naranja) cuyas consecuencias aún continúan, las incursiones en Laos y Camboya, el trato a los prisioneros y el reclutamiento clasista al ejército, entre otros sucesos, conmocionó al mundo e hizo tremendamente impopulares a los Estados Unidos y a esta guerra. "Los Estados Unidos son hoy una fuerza al servicio del dolor, la reacción y la contrarrevolución en todo el mundo. Donde quiera que se explote y se haga pasar hambre a un pueblo, donde quiera que haya oprimidos y humillados, el agente del mal vive gracias a la ayuda y consentimiento de los Estados Unidos, las armas que matan al pueblo llevan la marca de fábrica de América" (Russell, 1968: 145). Un papel fundamental para esto fue el de los medios de comunicación; la prensa escrita, el cine, la televisión y la fotografía; además se creó un ambiente de reflexión al tener a Vietnam como símbolo de tenacidad y lucha en contra del poderoso.

A la par de estas manifestaciones en EE. UU. se intensificaron las revueltas urbanas y las protestas en pro de la igualdad de los derechos raciales debido en parte a que un gran número de reclutados y enviados al frente de batalla eran de origen afro estadounidense, mandados a pelear por un país que los marginaba y donde a pesar de los avances en materia legal, la desigualdad política, económica y social persistía. Esta lucha en defensa de los derechos civiles tuvo un inicio simbólico el 1 de diciembre de 1955 cuando Rosa Parks, una mujer negra, fue arrestada por no ceder su sitio a un hombre blanco en el autobús. Martin Luther King y más personas iniciaron un boicot a los autobuses en Montgomery, Alabama, comenzando una serie de acciones contra el segregacionismo estadounidense y la discriminación racial, solidarizándose además en manifestaciones contra la pobreza y la Guerra en Vietnam. Alcanzando logros legales frutos en parte de Luther King quien preconizaba la insubordinación pacífica contrastando con las ideas y acciones de líderes como Malcolm X que militaba en la Nación del Islam, conocidos como “Musulmanes Negros” (Black Muslims), que influiría después de su muerte, ocurrida en 1965, en la creación del Partido Pantera Negra (Black Panther Party) que promulgaba un nacionalismo negro que justificaba el uso de la violencia como respuesta a la violencia institucionalizada. El clímax llegó a mediados de 1967 con protestas en más de cien ciudades y en abril de 1968 por causa del asesinato de Luther King, ocurrido el día 4 de ese mes, con motines en más de 60 ciudades por los que intervino la Guardia Nacional.



**Fig. 9.** Miembros del Partido Panteras Negras en las escaleras del capitolio estatal de California en Sacramento, 1967.

Los jóvenes como nuevo sujeto social tuvieron una participación medular en todos estos acontecimientos, su postura ante la sociedad se radicalizó a partir de la disidencia que comenzó la década anterior, lo que se vio reflejado en la música gracias al rock pop/folk frutos de la evolución y reinterpretación del rock and roll que a fines de los años 50, después de su gran popularidad, comenzó a decaer:

Entre 1958 y 1963, se separa del blues y esto significa su muerte; aparecen breves y mediocres intentos de crear nuevos mitos musicales (el surf y el twist por ejemplo), el mercado está lleno de invenciones e ídolos frágiles, de modas veraniegas, de maquinaciones comerciales... (bonito aspecto, voz limpia, buenos chicos), el rock se extingue o sobrevive tristemente (Maffi, 1975: 302).



Fig. 10. Los Beatles en 1963.

Así las industrias culturales convirtieron en baladistas a los rocanroleros y el rock va desapareciendo en Norteamérica pero continúa en Inglaterra donde al ser únicamente producido por blancos propicia el surgimiento del pop entre 1963 y 1964 y de su producto más importante: Los Beatles. Paralelamente en los Estados Unidos, el movimiento musical folk brinda una alternativa a los músicos que no quieren ser partícipes de la industria musical, que se oponen a ser explotados por las empresas de la *pop music*, a la música de masas, a la corrupción y comercialización que representan (Urteaga, 1998: 27). La influencia del folk norteamericano sobre los cantantes de pop inglés (como John Lenon y Mick Jagger) fue muy importante y el rock pop y el

rock folk se imbrican haciendo énfasis en las letras de las canciones, en la honestidad, autenticidad y compromiso de los intérpretes aunque adaptándose a las necesidades comerciales. Esto lleva al rock a ocupar un papel crucial en la integración de la juventud a nivel mundial donde era la protagonista de un momento convulso que enfrentaron con un nuevo espíritu transformador y revolucionario. Fue una “nueva conciencia cósmica”, como fue nombrada por escritores e intelectuales (Urteaga, 1998: 74) materializándose en parte en el movimiento hippie:

En septiembre de 1965 el periodista Michael Fallon, del San Francisco Examiner, acuñó la palabra “hippie” en relación con la gente que vivía en Haight-Ashbury. Eran adictos al LSD, la marihuana y al rocanrol, creían en la paz y en el amor, y tendían a vivir comunalmente, compartiendo gastos. [...] Dejaban todo: casa, estudios, trabajo, y se iban a agarrar su patín, a hacer lo que se les daba la gana, a sentirse libres aunque fuera sólo un sueño de juventud. A mediados de 1966 ya eran quince mil. (Agustín, 1996: 33).

Este grupo de carácter contracultural lo manifestó mediante formas distintas de conducta, lenguaje y vestido, practicaban el amor libre y promulgaban la paz y el amor como respuesta al ambiente de violencia e injusticia circundante. El uso de drogas, marihuana y LSD principalmente, era una vía para el autoconocimiento accediendo al inconsciente e influyendo en el arte que quedó manifiesto en posters, pintas de protesta o en la ropa y también en la música con el acid rock o rock psicodélico el cual intentaba evocar la experiencia de la conciencia modificada con estas sustancias. La realización de grandes festivales fue otra de las manifestaciones del movimiento hippie, en

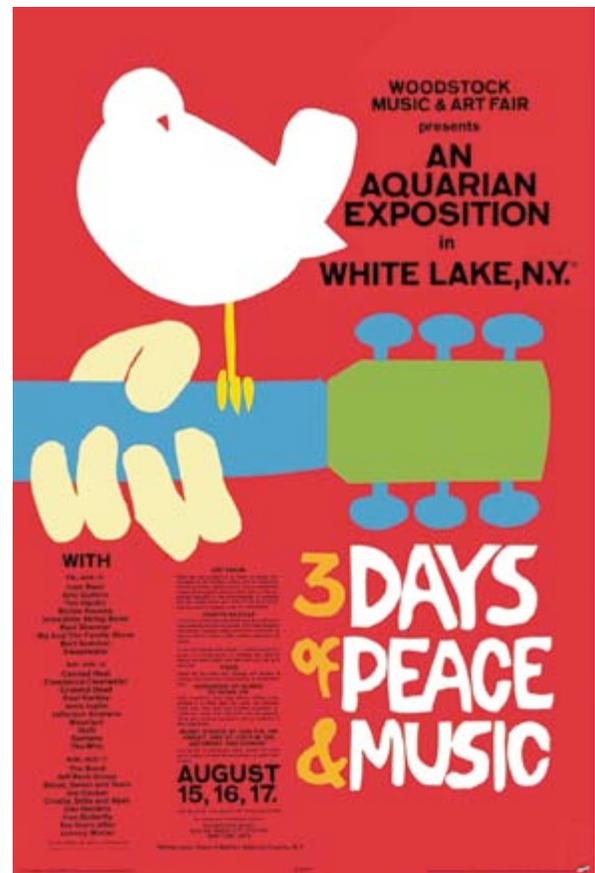
donde se llegaban a reunir hasta cientos de miles a convivir y escuchar rock; algunos consideran el Festival de Woodstock a mediados de 1969 como el clímax hippie y al de Altamont, California, en diciembre de ese mismo año, como el inicio del fin (en él un joven fue asesinado a puñaladas por un miembro de los *Hell's Angels*, banda contratada para dar seguridad en el evento). A principios de los 70 desaparece como fenómeno de masas, pero su influencia permanece.



**Fig. 11.** Grupo de jóvenes hippies manifestándose por la legalización de la marihuana en Londres en 1968.



**Fig. 12.** Ceremonia de apertura del Festival de Woodstock, agosto de 1969.



**Fig. 13.** Cartel del Festival de Woodstock. Diseñado por Arnold Skolnick, 1969.



**Fig. 14.** Grupo de mujeres sostienen pancartas relacionadas con la crisis de los misiles y en pro de la paz, 1962.



**Fig. 15.** Mujer en fotografía publicitaria de ropa en 1967.

El movimiento hippie impulsó abiertamente la promiscuidad sexual y el amor libre que estimuló otras modificaciones en el orden social: la revolución sexual y la segunda ola de la liberación femenina. Durante la Segunda Guerra Mundial, las mujeres, con su fuerza laboral, mantuvieron la producción en sus países mientras los hombres peleaban en el frente, cuando ellos regresaron las desplazaron y discriminaron. Con ello adquirieron conciencia de su papel social y su capacidad independiente y autónoma de la hegemonía masculina, lo que produjo divorcios masivos, crisis en la estructura familiar y revolucionó las prácticas sexuales, con la modificación de la concepción del cuerpo femenino y debatiendo el aborto y el uso de la píldora anticonceptiva.

Lo más drástico, en lo social de los años sesenta, fueron las revueltas estudiantiles, ellas mostraron que las condiciones que se respiraban eran similares desde los Estados Unidos y Francia hasta México, Brasil, China y Japón.

En Japón, las protestas comenzaron desde finales de los años 50, donde el Zengakuren (abreviatura de Federación Japonesa de Asociaciones Estudiantiles) se alió con obreros y campesinos en contra de las medidas gubernamentales servilistas a los EE. UU. Lo que sirvió como precedente para nuevas protestas que comenzaron en 1966, esta vez por el conflicto bélico en Vietnam y otra vez contra la política entreguista del gobierno japonés. En 1967, la violencia estalla, armados con palos, escudos y bombas Molotov, se enfrentan a la policía; la defensa de la Universidad de Tokio dura 40 horas hasta que es tomada por la policía, hay 2000 detenidos.

En Berkeley, California, en 1964, se denunciaba el modo de vida en el país capitalista más desarrollado, comenzando por el sistema de enseñanza. La libertad de expresión y la participación política fueron sus principales demandas. En Francia, las demandas globales se combinan con problemas del sistema educativo y el anhelo de un cambio social que desencadenarían en 1968 el movimiento estudiantil más representativo de la época: el Mayo Francés. Su inicio se puede marcar en enero de ese año con la conformación e inicio de actividades de los *Enragés*,

un grupo de estudiantes con influencias vanguardistas, que crearon en la Universidad de Nanterre un ambiente de agitación que meses después provocaría casi la abolición del Estado. El 22 de Marzo una protesta contra los privilegios en el acceso a la educación (como fruto de la inauguración de una lujosa piscina frente a un barrio pobre) contó después con la solidaridad de la Universidad de la Sorbona, en París, la respuesta gubernamental fue la represión, el arresto de aproximadamente 200 personas y la pena de prisión para cuatro estudiantes pronunciadas el 5 de Mayo. Esto provocó manifestaciones de apoyo que desembocaron los días posteriores en motines y fuertes enfrentamientos contra la policía, se voltearon e incendiaron carros y saquearon comercios.



Fig. 16. Manifestación en París, mayo de 1968.



Fig. 17. Grafiti con la frase "Ni Dios ni amo" en una calle con automóviles destruidos, París, mayo de 1968.



**Fig. 18.** Fachada exterior del teatro Odeón ocupado por estudiantes y artistas en mayo de 1968.



**Fig. 19.** Enfrentamiento entre policías y jóvenes en una calle de París, mayo de 1968.

El punto más álgido de estas protestas llegó los días 10 y 11 de mayo en que miles de estudiantes tomaron las calles del Barrio Latino, en el centro de París. La policía reprimió con fuerza, los estudiantes levantaron barricadas con adoquines mientras recibían apoyo de la gente, desde aplausos y material para continuar combatiendo hasta grupos que se unieron a ellos en los enfrentamientos, hubo centenares de heridos. El país se unió para apoyar a sus jóvenes víctimas de la represión, los estudiantes de todas las escuelas y los trabajadores se lanzaron a la huelga general. Para la tercera semana de mayo, París estaba paralizada. Se formaron Comités de acción en cada barrio para mantener la organización popular. El general Charles De Gaulle, presidente de la República, dio un discurso al país y convocó a elecciones extraordinarias, si este plan no era aceptado la intervención militar era su otra opción para recuperar el poder. El Partido Comunista Francés que tenía bajo su control la CGT (Central General de los Trabajadores) levantaron la huelga y aceptaron ir a elecciones de las que resultaron derrotados, Georges Pompidou, primer ministro del general De Gaulle, fue elegido presidente y el estado anterior a la rebelión se restableció (Viénet, 1978).

### 1.3 Antecedentes socioculturales en México

Los años previos poseen relevancia pues en ellos inician y se desarrollan fenómenos que continuarán y se agudizarán en la década de los sesenta, como el descontento social, la urbanidad, el rock y la brecha generacional.

La etapa que va de 1940 a 1970 se conoce como “el milagro mexicano” al darse en ella un crecimiento económico sin precedentes y se divide en dos periodos: de 1940 a 1958 y de 1958 a 1970. De 1940 a 1958 se da un proceso de “crecimiento económico con devaluación e inflación”, en que la economía mexicana creció a más de 6.5% del Producto Interno Bruto (PIB) anual. (Bolívar,

2008:148). Para el periodo de 1958 a 1970 se aplicó la política económica del “desarrollo estabilizador” que consistió en una estabilidad de precios (sólo se dio un incremento de los precios o inflación de 3.5% promedio anual), y estabilidad cambiaria, ya que durante esos años no hubo ninguna devaluación. (Bolívar, 2008: 149).

Este crecimiento estuvo caracterizado por el estímulo a la inversión extranjera y al desarrollo industrial, en detrimento de la inversión en el campo, lo que propició que no creciera la agricultura, que México dejara de ser autosuficiente en materia alimentaria y tuviera que comprar alimentos del exterior, principalmente maíz. En busca de mejores alternativas de vida aumentó la migración a las ciudades donde la construcción de infraestructura y carreteras se multiplicó. A pesar de la apariencia de desarrollo el descontento social se hizo presente y se expresó en huelgas como la de 1944, y las ocurridas entre 1948 y 1952, principalmente en los sindicatos de ferrocarrileros, mineros, petroleros y maestros que pedían mejoras salariales y democracia sindical. El gobierno de Miguel Alemán prestó atención especial al control de los sindicatos, desconociendo aquellas direcciones sindicales democráticas que eran contrarias a la política oficial e impuso a los dirigentes sindicales más afines a la política gubernamental y empresarial, esto se conoce como charrismo sindical. (Bolívar, 2008: 151).

Se le llama así porque el primer dirigente sindical con estas características, impuesto en el sindicato ferrocarrilero en 1948, fue Jesús Díaz de León, a quien apodaban “el charro” por su afición a la charrería. A partir de ese momento, a todo dirigente sindical impuesto le apodaban “el charro”, de ahí surgió el concepto de “charrismo sindical” como una forma de control de las organizaciones obreras. (Bolívar, 2008: 152-153).

En la Ciudad de México en los años cincuenta se iniciaron importantes obras como Ciudad Universitaria, unidades habitacionales, vialidades como Viaducto e Insurgentes, zonas industriales como Naucalpan y



Fig. 20. Torre Latinoamericana, Ciudad de México, 1957.



Fig. 21. Vista aérea de Ciudad Universitaria, enero de 1954.

habitacionales periféricas a la capital como Ciudad Satélite, con sus distintivas Torres, producto de la colaboración entre Luis Barragán, Mathias Goeritz y el pintor Jesús Reyes Ferreira. En 1956, es inaugurada la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México, diseñada y construida por Juan O’Gorman.

En esta década se publican obras importantes de la literatura mexicana como *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, *Confabulario* de Juan José Arreola, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Poemas sueltos* de Jaime Sabines, *Balún Canán* escrita por Rosario Castellanos, *La región más transparente*, primer novela de Carlos Fuentes y *La visión de los vencidos* del antropólogo e historiador Miguel León-Portilla.



Fig. 22. Cartel de la película *Los Olvidados* de Luis Buñuel, 1950.

En la industria del entretenimiento se estrenan películas como *El rey del barrio* de “Tin Tan”, *Tizoc* con Pedro Infante y María Félix, y *Los olvidados* de Luis Buñuel. El primer canal comercial de televisión en México y América Latina se inaugura el 31 de agosto de 1950 y al día siguiente se transmite el Cuarto Informe de gobierno del presidente Miguel Alemán Valdés. En 1951 es inaugurada la XEW-TV Canal 2 y se hace la primera transmisión de TV a color en las instalaciones del IPN. En 1957, muere el actor y cantante Pedro Infante en un accidente aéreo, hecho que marca el fin de la época del Cine de Oro en México. La música que se escuchaba era tropical, rumbas, mambo, bolero y ranchero, con artistas como: Pérez Prado, Agustín Lara, Pedro Vargas y Lucha Reyes.

A finales de esta década inicia en los jóvenes el consumo de *rock and roll* impulsado por la industria musical y los medios de comunicación con programas de televisión como *Discotheque Orfeon a go-gó*.

El rock and roll ingresó a México a finales de los cincuenta como una mercancía; primero solo importada y, luego, producida por las industrias culturales mexicanas (básicamente la radio, la naciente televisión y las casas disqueras) para el entretenimiento/diversión de los jóvenes de las clases altas y medias urbanas. (Urteaga, 1998:69).

Al inicio esta inserción fue con grupos o solistas compuestos por músicos y cantantes adultos pero al no funcionar optaron por jóvenes que tuvieran el

mismo aspecto del público: que parecieran estudiantes y de una clase alta o media acomodada. Algunos grupos fueron *Los locos del Ritmo*, *Los Rebeldes del Rock*, *Los Teen Tops*, entre muchos otros, que, con pocas excepciones, reinterpretaban e imitaban a los grupos de los Estados Unidos.

Esta entrada del *rock and roll* está enmarcada por el paso del México tradicional al país “moderno” que prometía y divulgaba el gobierno con una marcada influencia del modo de vida de los Estados Unidos difundida en la música y el cine de Hollywood. Algunas películas extranjeras dirigidas al creciente público juvenil que se vieron en el país fueron *El Salvaje* o *Semilla de maldad* con Marlon Brandon, *Rebelde sin causa* con James Dean y *Prisionero del Rock* con Elvis Presley, por medio de las que muchos jóvenes empezaron a cuestionar el rígido modelo autoritario de la familia de clase media mexicana, así se da la llamada “brecha generacional”, por primera vez en la historia un antagonismo profundo dividió a adultos y jóvenes. Este nuevo sentir y actuar del sector juvenil encuentra en la contracultura su manifestación.

Ante este contexto, que difícilmente se advertía en la superficie, tenían que aparecer vías que expresaran la profunda insatisfacción ante esa atmósfera anímica cada vez más contaminada, que encontraran nuevos mitos de convergencia o, en el caso de los jóvenes, que descargasen la energía acumulada y representaran nuevas señas de identidad. La contracultura cumpliría esas funciones de una manera relativamente sencilla y natural, ya que, por supuesto, se trata de manifestaciones culturales que en su esencia rechazan, trascienden, se oponen o se marginan de la cultura dominante, del “sistema”. También se les llama cultura alternativa, o de resistencia. (Agustín, 1996: 05).

Estas nuevas actitudes precedían a la proximidad de nuevos fenómenos que serían decisivos y que se harían más perceptibles a fines de los sesenta.



Fig. 23. Fotografía de Elvis Presley para promocionar la película *Jailhouse Rock*, 1957.



Fig. 24. Portada de disco de los Blue Caps, 1961.



Fig. 25. El ejército en las instalaciones de los ferrocarriles ocupadas anteriormente por huelguistas, 1959.

Entre 1958 y 1959, resurgieron movimientos laborales muy importantes durante la transición presidencial de Adolfo Ruiz Cortines a la de Adolfo López Mateos; como el de los electricistas, telegrafistas, telefonistas, mineros y campesinos. Destacaron la huelga de maestros, encabezada por Othón Salazar, y la de los ferrocarrileros, dirigida por Demetrio Vallejo y Valentín Campa. Sus demandas eran mejoras salariales y respeto a sus direcciones sindicales, además de la búsqueda de una unidad sindical entre distintos sectores laborales; se llegó a una resolución en la cuestión salarial pero no en lo sindical, al continuar con las movilizaciones el gobierno reprimió por medio del ejército a los trabajadores y encarceló a sus dirigentes. Esta efer-

vescencia social, y la posterior, se vio influida en cierta medida por la Revolución cubana ocurrida en 1959.

En un momento en el que pareció que todo se limitaba a escoger entre al apoyo a Cuba y las presiones del gobierno de los Estados Unidos, López Mateos contestó con represión y llamando a la unidad nacional lo que logró en cierto modo en 1960 con la nacionalización de la energía eléctrica.

En el caso de la organización social, sus precedentes están en anteriores movilizaciones estudiantiles así como en los movimientos magisterial, campesino, ferrocarrilero y médico que ocurrieron tanto en la capital como en distintos estados.

Antes, en muchas partes del país, los estudiantes habían encabezado a todo el pueblo en luchas cuyo contenido general tiene mucha relación con el Movimiento de 1968. Los más importantes movimientos de este tipo son los de Puebla en 1964, Morelia en 1966, Sonora y Tabasco en 1967... Junto a lo anterior las manifestaciones de solidaridad con Cuba, Vietnam, la República Dominicana, movilizaron a grandes grupos de estudiantes principalmente de la ciudad de México, y la conciencia de la opresión de otros pueblos elevó el nivel de su politización y los hizo conscientes de su propia fuerza. Ejemplos de esto son la lucha estudiantil en Morelia, durante los años de 1961 y 1963; el movimiento por la reforma universitaria en Puebla en 1962; la huelga de la UNAM en 1966; las constantes huelgas estudiantiles por reivindicaciones económicas y académicas realizadas en diversas partes del país (dentro de las que destacan las Normales Rurales); el movimiento de los estudiantes de la Escuela de Agronomía de Ciudad Juárez, Chihuahua, que fue apoyado por el

resto de las escuelas de agronomía y por los estudiantes del IPN, y muchas otras luchas estudiantiles.

Yo no creo que estas luchas estén aisladas las unas de las otras. Por el contrario, creo que podemos decir que a partir de la huelga nacional de abril de 1956, se abrió en México un proceso de ascenso de las luchas estudiantiles. El Movimiento Magisterial de 1958, el Ferrocarrilero de 1958-1959 y las manifestaciones de solidaridad con Cuba, fueron hechos que impulsaron dicho proceso, que tiene un punto culminante precisamente en 1968. Probablemente el Movimiento Estudiantil espera ahora el “relevo” del movimiento obrero y de las luchas campesinas.

• Pablo Gómez, de la Escuela Nacional de Economía de la UNAM, de las Juventudes Comunistas, preso en Lecumberri (Poniatowska, 1971: 19).

## 1.4 Contexto sociocultural en México en los años sesenta

Este decenio inicia con reminiscencias de los conflictos de finales de los cincuenta y dando continuidad a la política represiva hasta entonces empleada en la solución de ellos. En 1962 es asesinado Rubén Jaramillo, junto con su esposa e hijos, líder del movimiento campesino en demanda de tierra en el estado de Morelos desde los años 40, ex combatiente zapatista durante los años de la Revolución Mexicana y que había dirigido varios levantamientos armados. Esta acción marca un previo del inicio de la Guerra Sucia. En 1964, López Mateos dejó la presidencia de la República al hasta entonces secretario de Gobernación, Gustavo Díaz Ordaz. A finales de ese mismo año de 1964 y en 1965 se dio el movimiento médico, realizado principalmente por médicos jóvenes de los últimos semestres de la carrera, residentes y estudiantes de posgrado que buscaban mejorar las condiciones de preparación y trabajo, así como una mejora económica ya que al no estar sindicalizados contaban con menos prestaciones. Realizaron algunos paros en diversos hospitales, fueron apoyado en un inicio por los médicos de las especialidades y de mayor antigüedad y por otros sectores. Sus demandas no fueron satisfechas por el gobierno, fueron reprimidos y los dirigentes del movimiento encarcelados. En 1966 se crea el Congreso del Trabajo, como producto de las permanentes aspiraciones de los trabajadores por crear una organización que agrupara los sindicatos y centrales obreras del país (Bolívar, 2008: 151-153).



Fig. 26. Lucio Cabañas Barrientos y Genaro Vázquez Rojas.

Como consecuencia de la represión a los movimientos magisterial, estudiantil y campesino y en continuidad con ellos surgieron movimientos guerrilleros en el estado de Guerrero, encabezados por Lucio Cabañas Barrientos en 1967 y Genaro Vázquez Rojas en 1968, los cuales pusieron en riesgo la estabilidad política del país y que concluyeron con el asesinato de ambos líderes ocurridos en 1974 y 1972, respectivamente.

Los efectos de la industrialización comenzados en las décadas anteriores comenzaron a notarse en el plano cultural; la radio, la televisión, el teléfono y el automóvil comenzaban a formar parte de la vida cotidiana; la vida urbana era protagónica y desplazaba a la rural. Este clima de desarrollo y modernidad evidenció los graves problemas del grueso de la población, las diferencias entre una sociedad cambiante frente a un sistema político conservador, una revolución cultural comenzó a gestarse en esta década. Al respecto, desde la óptica gubernamental, el discurso era el de fortalecer y promover la cultura, lo que algunas acciones políticas enturbiaron: como la renuncia forzada de Andrés Iduarte del INBA como consecuencia de la bandera del bloque socialista en el féretro de Frida Kahlo durante su funeral en Bellas Artes o el encarcelamiento de David Alfaro Siqueiros, de 1960 a 1964 en Lecumberri, por criticar en el exterior la política represiva del Estado mexicano.



Fig. 27. David Alfaro Siqueiros preso en la cárcel de Lecumberri, México, D.F., 1960.

La cultura mexicana se abrió al exterior en un intento de ser cosmopolita, principalmente en estratos educados como la burguesía, la clase media o la

clase política. El Estado inició la década con bastantes recursos para invertir en ese rubro, fundó la Subsecretaría de Asuntos Culturales de la Secretaría de Educación Pública, encargada de la erradicación del analfabetismo. Se reunió la basta producción artística de la Escuela Mexicana de Pintura para organizar y dar una mejor presentación a los acervos de estas obras y las de arte prehispánico, colonial y virreinal, entre otros. Así que se tomó la iniciativa de formar nuevos museos, algunos de la talla que habría de reposicionar a México en el tablero de la cultura mundial. Como ejemplo en 1964 se creó el Museo Nacional de Antropología que alberga una de las colecciones de arte antiguo más

espectaculares del mundo y que era novedoso en términos de arquitectura, decoración y museografía lo que le daba una proyección universal.

El país se encontró en un papel protagónico en cuestión literaria en lo que se conocería de manera internacional como el *Boom Latinoamericano*, que además de promoción de las letras de la zona funcionó para liderar el movimiento intelectual en Hispanoamérica y contrarrestar la influencia que Cuba representaba con el premio Casa de las Américas. Entre las novelas sobresalientes de esta década, por la cuestión estilística, están *Los Albañiles* de Vicente Leñero, *El Rey Viejo* de Fernando Benítez, *Aura* de Carlos Fuentes, *Farabeuf* de Salvador Elizondo y *Los errores* de José Revueltas. Además algunos libros que jugaron un papel importante en el ambiente literario mexicano fueron *Rayuela* del argentino Julio Cortázar y *La ciudad y los perros* del peruano Mario Vargas Llosa . (González, 2002). Además *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez.

Las lecturas de los estudiantes de la generación del 68 reflejaban el interés en una transformación. De allí que un buen número lea *La democracia en México* de Pablo González Casanova, *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanón, *Escucha yanqui* de C. Wright Mills, *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, los ensayos de Sartre, la narrativa de Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar. Si sólo una minoría lee de modo constante, un conjunto de libros le resulta indispensable a sectores más amplios. Si algo permite hablar de la existencia de la Generación del 68 es la abiertísima gana de internacionalizarse y nacionalizarse a la luz de la protesta” (Monsiváis, 1999: 186).

Otro libro de Carlos Fuentes que tiene relevancia por el tópico es *Paris La revolución de mayo* (Aguayo, 2015: 71).

En estos años de efervescencia cultural, en el cine y la literatura a nivel mundial México tiene acceso a ello a través de los medios de información que de alguna manera enriquece a su juventud y le comparte el sentimiento mundial respecto a la necesidad de cambios como los que ocurrían en los países “del primer mundo”. Algo donde se evidenció esto fue en el movimiento hippie, que llegó por la frontera norte y mediante la “norteamericanización” cultural del país repercutiendo principalmente en el comportamiento y actitud de jóvenes de clase media al mezclarse con su cultura de origen. “A fines de 1966 aparecen los denominados “jipitecas”, la versión nativa de los *hippies* norteamericanos. Socialmente se les ubica entre la clase media defecha y provinciana” (Urteaga, 1998: 79). Este movimiento juvenil despreciaba el papel social que se le ha asignado manifestándose en el cuestionamiento de valores sociales como el lenguaje, el consumo de drogas, el sexo, el rol (viajar), la música

y la indumentaria. La respuesta gubernamental ante este fenómeno también fue la represión:

[...] las razzias policiales se extienden, se les arresta por andar vestidos como andan, por tener los pelos largos, por sonreír y hacer el signo de “amor y paz”, por vivir en comunidad y por muchas otras cosas más. (Monsiváis, 1986) consigna parte de esa represión: en 1966, el gobernador de Jalisco prohíbe las melenas en Guadalajara, en enero de 1969 el alcalde de Acapulco prohíbe la opera Hair e impide la entrada de hippies al puerto durante el verano; entre 1967 y 1968, en plena Zona Rosa del Distrito Federal hay redadas para rapar mechudos. (Urteaga, 1998: 85).

En todo caso, las autoridades mexicanas, como antes los reporteros de Excélsior, mostraron una particular fobia hacia los jipiosos. Los arrestos tenían lugar sin motivo alguno, simplemente porque los agentes veían a jóvenes con el pelo largo. Los rapaban, los golpeaban, los extorsionaban y después los consignaban por “delitos contra la salud”. (Agustín, 1996: 43).

La mayoría de los hippies mexicanos se mantuvieron al margen del movimiento estudiantil de 1968, así como los estudiantes alejados del rock y la contracultura.

Durante el movimiento estudiantil de 1968 los jipitecas no parecían muy interesados en salir a manifestarse con los estudiantes. [...] para ellos la militancia política no era la forma adecuada de hacer la revolución, pues para empresas de ese calibre estaban los ácidos. Además, muchos de los estudiantes no eran proclives a la contracultura. De hecho, en ese sentido el movimiento fue una típica evolución de las actividades contestatarias de la izquierda mexicana, que, debido a su entusiasmo por la revolución cubana, era sumamente latinoamericanista. Cualquier cosa que se relacionara con Estados Unidos tenía que ser un horror del imperialismo, y dejaban de ver que la contracultura era una reacción profunda, humanizante, en contra de la naturaleza imperialista, explotadora, de Estados Unidos. Para la izquierda mexicana, el rock y los jipis eran “infiltración imperialista” o una forma de “colonialismo cultural” (“colonialismo mental”, le llamó Carlos Monsiváis). Por tanto, no hubo rock en el movimiento estudiantil, sino canciones de la guerra civil española y corridos de la revolución, especialmente el de Cananea. (Agustín, 1996: 46).

Los grupos de rock mexicano durante los sesenta interpretaban canciones de bandas estadounidenses y británicas, y posteriormente composiciones originales en inglés y español. Algunas agrupaciones sobresalientes al final de la década son *El Ritual*, *La Revolución de Emiliano Zapata*, *Three souls in my mind* y *Love Army*.

En 1968, la Ciudad de México es la sede de los Juegos Olímpicos, esta designación, conseguida en 1963 por Adolfo López Mateos, mostraba la aceptación internacional pues por primera vez esta sede se otorgaba a una ciudad latinoamericana, fuera de ciudades europeas y estadounidenses sólo se habían realizado en Melbourne, en Tokio y ahora en la Ciudad de México. Posibles causas de esta elección están en que la ciudad se hallaba en el clímax de su historia moderna, contando con un óptimo de recursos, infraestructura y población. (Rodríguez, 1998: 118, 123).



Fig. 28. Portada del disco Three souls in my mind (detalle).



Fig. 29. Ornato, en el Estadio Olímpico en 1968, diseñado por Eduardo Terrazas.

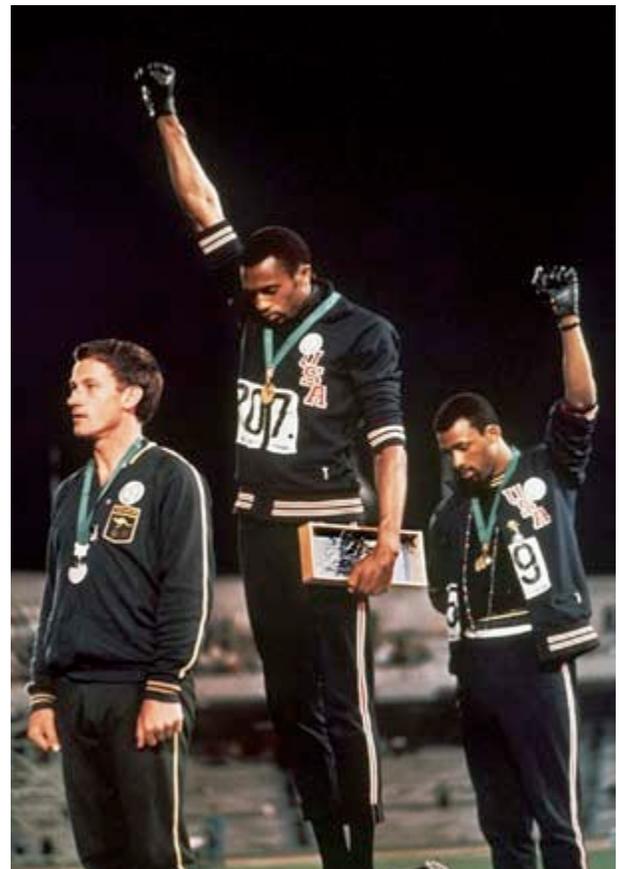


Fig. 30. Protesta de los atletas estadounidenses Tommie Smith (centro) y Jhon Carlos en los Juegos Olímpicos, octubre de 1968.

En este lapso de tiempo, la mayoría de periódicos y revistas, estaciones de radio y televisión estaba al servicio del Estado y fungían como propaganda gubernamental que condenaba cualquier muestra de inconformidad.

La prensa de entonces estaba sometida al más humillante y rígido control. Los editores aceptaban de buen grado este yugo que les redituaba grandes beneficios económicos, influencia política y hasta prestigio dentro de la élite del poder. El periodismo mexicano era un ejercicio sistemático de ocultamientos, mentiras y bajezas; una cotidiana práctica de servilismo sin límite ante el tlatoani; un odio profundo ante toda disidencia, sobre la cual aquellos editores lanzaban grandes cantidades de ponzoña y materia excrementicia. (Musacchio, 2012: 7).

De manera general la vida social en los años sesenta en México se caracterizó por el autoritarismo gubernamental que se reflejaba a la vez en el autoritarismo paternal al interior de las familias creando un clima opresivo hacia los jóvenes que hizo propicia la búsqueda de mayor libertad:

...recuerdo cómo era un régimen autoritario, acostumbrado a que se le respetara ciegamente, tal como eran nuestros padres... nuestros padres, en mi casa, eran personas autoritarias, y no podías cuestionarlas, así era la educación de esa época. Muchos de nosotros, o muchos de los que estuvieron ahí, entraron a ese movimiento quizás porque estaban hartos del autoritarismo de los padres y de la sociedad en general... Otros se fueron por convicciones más profundas, pero hubo gente que, como en mi caso, veía mal que mi padre fuera tan autoritario y que no permitiera ninguna intromisión en sus decisiones (Rentería en Blaz, 2011: 58-59).

Este autoritarismo aunado a la desigualdad social, al desarrollo urbano, la relegación del campo, el aumento en las de tasas natalidad, el analfabetismo, la falta de democratización en la vida pública, entre más, crearon condiciones que estimularon el descontento social que alcanzó su clímax en el año de 1968.

Capítulo 2.  
**Contexto**  
arte-diseño  
en los años  
**sesenta.**



## 2.1 Antecedentes arte-diseño internacional

Los antecedentes de la gráfica activista los podemos encontrar en los grafitis de los anarquistas europeos a fines de 1800 y en el cartel que, aunque estuvo asociado principalmente con el arte y la publicidad, también hubo de protesta (Calviño, 2012: 45-46) siendo el medio dominante de la comunicación masiva en Europa, presente en los muros de todas las ciudades. Hacia la segunda década del siglo XX, paralelo a los cambios en la vida política y social, apareció el cartel político como herramienta de propaganda. Entre estos eventos está la Primera Guerra Mundial, donde la producción de carteles fue destinada al reclutamiento de elementos, a la solicitud de recursos y a la divulgación de las atrocidades, lo que supuso la campaña propagandística (y publicitaria, por sus primordiales aunque no explícitos objetivos comerciales) más grande hasta la fecha, con más de 10 mil diferentes carteles. Estados Unidos, Inglaterra, Francia y Alemania crearon algunos de los carteles más relevantes, diseñados por artistas de la época y compiladores de impresores. La Revolución Rusa



Fig. 31. Cartel de propaganda de la Primera Guerra Mundial diseñado por Edward Penfield, 1918.



Fig. 32. Cartel soviético para promover la industrialización, 1917-1921.

y la fundación de la Unión Soviética produjeron una profusión de carteles políticos que proveyeron al Estado de un medio de comunicación de masas. (Calviño, 2012: 35-36).

Lenin y sus seguidores se convirtieron en los pioneros de la propaganda moderna y el cartel se estableció como un arma de resistencia cultural que sería empleada a través de las décadas subsecuentes. El cartel político debe a la vanguardia rusa la creación de nuevos lenguajes no sólo simbólicos, sino también plásticos. (Calviño, 2012: 37).

El uso del cartel con fines propagandísticos continuó en Alemania, en 1933, con el ascenso al poder del nazismo para difundir posturas como la exaltación del Estado y el antisemitismo. En 1936, en la Guerra Civil Española, sirvió como un instrumento de lucha antifascista y falangista, siendo algunos de sus realizadores artistas como Carles Fontseré, Lorenzo Goñi, Ramón Puyol y Josep Renau quien posteriormente en su exilio llegó a México. En la Segunda Guerra Mundial se usó en EE. UU. para el reclutamiento en el ejército pero principalmente para mostrar una postura opositora. Así, por sus características, el cartel se consolidó como herramienta de propaganda.

La capacidad del cartel de combinar palabra e imagen en un formato atractivo y económico finalmente lo convirtió en una innovación de gran alcance; representa un instrumento eficaz por su función comunicadora, propagandística y proselitista; por su fácil reproducibilidad masiva, su utilidad, su rápida impresión, su costo reducido, su impacto directo en el espectador, han recurrido a él desde los sectores gubernamentales hasta aquellos con menos recursos tecnológicos como un medio al alcance de sus posibilidades. (Calviño, 2012: 39-40).

La migración de diseñadores y artistas europeos a los EE. UU. marcó un parte aguas que modificó la producción del diseño gráfico en Norteamérica, el vanguardismo europeo dio originalidad y ayudó en la consolidación del diseño modernista estadounidense que comenzó en la década de los 40.

Una de las comunidades más destacadas fue la proveniente de la Bauhaus, entre los que estaban Moholy-Nagy que fundó la nueva Bauhaus y luego el Instituto de Diseño de Chicago; Mies van der Rohe que hizo diversos proyectos arquitectónicos; Joseph Albers y Walter Gropius que ejercieron la docencia. Otros diseñadores e ilustradores que migraron con anterioridad, y



Fig. 33. Cartel de la Guerra Civil española, Josep Renau, España, 1938.



Fig. 34. Cartel de reclutamiento del ejército de EE. UU. durante la Primera Guerra Mundial, James Montgomery Flagg, 1917.



Fig. 35. Portada de la revista *Bauhaus*, Joost Schmidt, 1929.



Fig. 36. Cartel para neumáticos, László Moholy-Nagy, 1929.

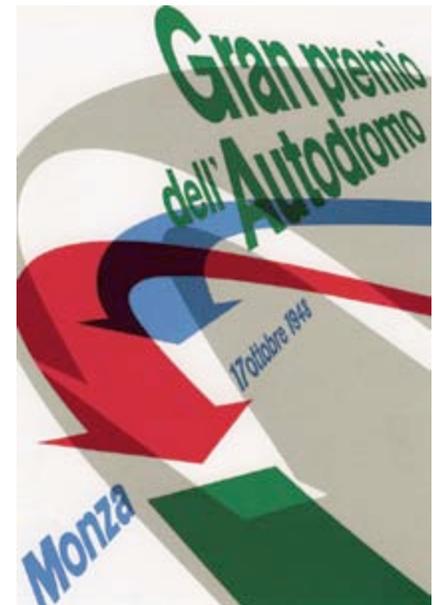


Fig. 37. Cartel de carreras automovilísticas, Max Huber, 1948.

cuyo trabajo tuvo repercusión, fueron Ben Shahn, Boris Artbasheff, Wladimir Brobritzky, Raymon Loewy, Erté y el fotógrafo Martin Muncaksi (Mosqueda, 2007: 62-63).



**Fig. 38.** Escuela Superior de Diseño de Ulm en 1955, arquitecto Max Bill.

A inicio de los años 50 surgió en Alemania y Suiza el Estilo Tipográfico Internacional o lo que también se conoció como “Diseño suizo”. Sus pioneros fueron la Escuela de Zurich (con Josef Muller-Brockmann como teórico), Max Bill, Ernts Keller, Max Huber. Las características visuales de este estilo son la composición asimétrica basada en una retícula matemática, el uso de texto e imagen, principalmente fotografía (que prescinden de las exageraciones que aumentan el valor de atracción para optar por un mensaje objetivo) y el uso de la tipografía de palo seco. El diseño de los alfabetos Univers por Frutiger, Helvética por Edouard Hoffman y la Palatino y Optima por Hermann Zapf son muestra del peso e influencia que este movimiento tiene. Algo

importante es la actitud con la que tomaron al diseño gráfico: algo relevante que tiene una utilidad social y que se apoya en la ciencia para resolver problemas de comunicación (Meggs, 2009: 356).

En los años cincuenta el diseño aún no formaba parte de los planes de estudio de las escuelas superiores. Donde se estudiaba era impartido principalmente por artistas con conocimientos tradicionales. Esto respondía, entre otras cuestiones, a que aún no existía un campo de trabajo que demandara a estos profesionales, contexto que cambiará en la siguiente década.

En los cincuenta las prácticas del diseño fueron ejercidas por diseñadores formados a partir de una tradición artesanal y empírica. Estas prácticas se llevaban a cabo al margen de un desarrollo profesional e institucionalizado, debido a que no existía una correlación entre la oferta profesional de diseño y la práctica cotidiana de diseño. El ejercicio se da en función de los procesos socioculturales. (Mosqueda, 2007: 101).

En los Estados Unidos, Yale fue la primera universidad importante donde hubo un programa de diseño, desarrollado en 1950 por Alvin Eisenman por invitación de Joseph Albers que ese año había ocupado la dirección. Yale durante más de medio siglo ha contribuido a la evolución de la enseñanza profesional del diseño gráfico a nivel internacional, muchos de sus ex alumnos

han llegado a ser profesores y diseñadores destacados en todo el mundo. Algunos de sus docentes importantes han sido Alexey Brodovitch, Bradbury Thompson y Paul Rand (Meggs, 2009: 382).

En 1955 se funda en Alemania la Escuela Superior de Diseño de Ulm (Hochschule für Gestaltung) que como Bauhaus tiene una presencia destacada en el plano teórico, práctico y docente. La continuidad entre estas escuelas es notoria debido a que su plantel iniciador está formado por varios exalumnos de la Bauhaus como Max Bill, fundador y director; y Albers y Walter Peterhans que fungieron como profesores invitados; además que la orientación del programa de estudios en los inicios de la escuela de Ulm era la misma que la de la Bauhaus del periodo de Dessau. Esa continuidad también se ve reflejada en la importancia que mantuvo el funcionalismo en su postura de diseño hasta el cierre de la escuela, lo que ocurrió en 1968 (Bürdek, 2002: 42).

En el ámbito del diseño de identidad sus precedentes se hayan desde hace siglos, pues se han usado marcas visuales como identificación y su utilidad en el comercio está presente desde el medievo hasta el siglo XVIII y la Revolución Industrial, pero los sistemas de identificación visual que comenzaron en la década de 1950 fueron mucho más allá. Con el desarrollo económico y tecnológico de la posguerra, durante los años cincuenta se preveía que esa época de bonanza sería interminable y existía un ambiente optimista, las empresas al tener un papel importante en el desarrollo y comercialización de productos y servicios, se percataron de la necesidad de crear una imagen empresarial para distintos públicos y vieron en el diseño gráfico la vía para crearse una imagen de confianza y calidad. Al ser empresas transnacionales, necesitaban tener una imagen cohesiva para poder comunicarse internamente además de una presencia en el consumidor. Algunos de estos primeros trabajos innovadores fueron los de Giovanni Pintori para la empresa Olivetti y el de la CBS realizado por William Golden. Diseñadores estadounidenses como Herbert Bayert, Paul Rand y Saul Bass a la par de empresas de diseño como Lippincott & Margules y Chermayeff & Geismar hicieron del diseño de la identificación visual corporativa una actividad importante.

En el centro de un complejo proceso entre la industria y el mundo exterior, las relaciones públicas usan al diseño como parte del negocio: desde los papeles de oficina a la publicidad impresa, de las oficinas a los muebles, la dirección artística trata de dotar



Fig. 39. Marca de CBS Television, William Golden, 1951.

de personalidad visual cualquier detalle susceptible de producir un efecto más favorable en toda gestión de la empresa, tanto de carácter interno como externo (Herbert Bayert citado en Satué, 1995: 272).

Así, el diseño estadounidense se desarrolló incluyendo formas nuevas, novedades técnicas y la originalidad del concepto. Herb Lubalin nombró a esta época la "Escuela Estadounidense del Expresionismo Gráfico". Algunos diseñadores sobresalientes que pertenecieron a esta tendencia fueron Paul Rand que trabajó en varias revistas como *Apparel Arts*, *Directions Cultural Journal* y *Esquire*, en sus trabajos ocupó el collage, el montaje, conceptos, imágenes, texturas y objetos que hacen una mezcla lúdica, sorpresiva y dinámica. En la publicidad también introdujo los "equipos creativos" formados por redactores y directores de arte. Más tarde, como diseñador independiente, destacó en el diseño corporativo, entre las identidades corporativas más importantes que creó están las de la International Business Machines (IBM) basada en la tipografía *City Medium* de Georg Trump de 1930, que fue rediseñada para el logotipo corporativo de IBM, los remates planos y los espacios negativos cuadrados de la "B" proporcionaron unidad y distinción a la marca; otros trabajos de Rand de esta índole son los realizados para la marca Westinghouse y para la American Broadcasting Company (ABC). Chermayeff & Geismar Associates realizó, entre otras, las imágenes de Mobil, del Instituto Estadounidense de Cinematografía, de la NBC y del Chase Manhattan Bank. Alvin Lustig fue diseñador gráfico, industrial, de interiores y arquitecto, en su obra incorporó su visión subjetiva y de símbolos privados. Una parte importante de ésta fue el diseño de portadas y libros, en las que combinaba su simbología personal, tipografía, fotomontaje y collage para mostrar la forma y el contenido como un todo. Alex Steinweiss director artístico de la Columbia Records se dedicó al diseño de portadas de discos musicales, actividad que él propuso y en la que fue el primero ya que antes los discos se vendían en sobres rotulados sólo con el nombre del artista y el sello de la disquera. Sus composiciones eran intuitivas poniendo los elementos al azar. Otro diseñador destacado fue Bradbury Thompson, poseía conocimientos sobre impresión y composición tipográfica, los cuales aumentaron sus posibilidades técnicas tanto en el diseño como en el manejo del color. Sus diseños más destacados son los de *Westvaco Inspirations*, publicación sobre papeles de impresión a cuatro tintas que obtuvo gran notoriedad. Saul Bass, con una clara influencia de Paul Rand llevó la escuela de Nueva York a los Angeles, su filosofía de que la idea, la tipografía, el texto y la ilustración deben ser inseparables influyó fuertemente tanto en el diseño editorial como en el publicitario (Meggs, 2009: 374-380). Otros nombres destacados son Henry Wolf, George Tscherny, Saul Steiberg, Leo Lionni.

Durante la década de los 50 se produjo una revolución en el diseño editorial precedida en parte por Alexey Brodovitch, fotógrafo francés: “el forjador de diseñadores, directores artísticos y fotógrafos más grande de la mitología americana” (Satué, 1995: 291), su impacto fue extraordinario, influyó en la labor de fotógrafos y diseñadores editoriales como Henry Cartier Bresson, Richad Avedon, Irving Penn, Art Kane, Henry Wolf y Otto Storch y con sus clases, que impartió en su casa y en la Nueva Escuela de Investigación Social de Nueva York, sembró “las semillas para un periodo expansivo y orientado hacia el diseño en la gráfica editorial” (Meggs, 2009: 384).



Fig. 40. Logotipo de IBM, Paul Rand, 1956.

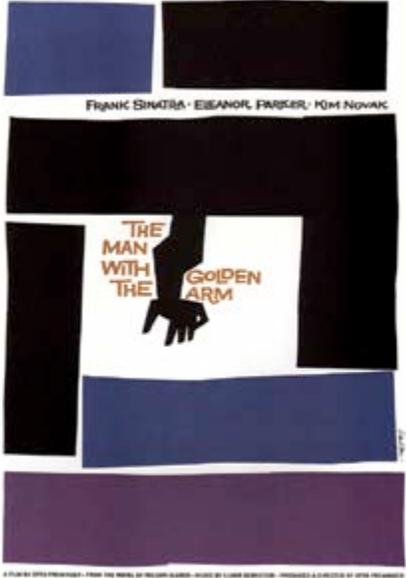


Fig. 41. Logotipo de El hombre del brazo de oro, Saul Bass, 1955.



Fig. 42. Artículo en Harper's Bazaar, diseño editorial de Alexey Brodovitch, marzo de 1936.



Fig. 43. Páginas de McCall's. Dirección artística de Otto Storch, 1961.

La progresiva integración de metodologías científicas como la psicología, la sociología, la mercadotecnia, las relaciones públicas, entre otras, fue creando fórmulas para presentar los productos, creando discursos directos y convincentes para provocar en el consumidor el deseo adquisitivo. A la postre, estos mensajes al probar su eficacia y para evitar riesgos no escapan del conservadurismo y permiten sólo la creatividad en la forma, lo que ha permitido al diseño gráfico su evolución en este campo. Las agencias publicitarias más representativas en los Estados Unidos son Leo Burnett y Ogilvy, junto con Benson & Mather (Satué, 1998: 273-275).

Con notoria diferencia, el diseño francés se ejercía con un bagaje teórico y estructural, altamente intelectualizado, sustentado en la tradición cartelista iniciada a finales del siglo XIX con Jules Chéret (padre del cartel moderno) y continuada por Toulouse-Lautrec, Alphonse Mucha, Capiello hasta Cassandre. Este liderazgo se vio mermado en los años 50 por la comercialización y mundialización del diseño de la mano del arte y diseño producido en Estados Unidos. No obstante formaron parte de esta ola creativa por medio del diseño editorial en revistas como *Vogue*, *Elle* y *Jardin Des Modes*. Con ellas, los diseñadores franceses formaron una parte indisoluble del *chic* francés. Con la Alliance Graphique, agencia gráfica formada por Carlu, Loupot, Morvan, Nathan, Garamond, Villemont, Dubois, Casandre y Mongran, los franceses también formaron parte en el surgimiento de las boutiques de arte y diseño. (Mosqueda, 2007: 66).

Entre los artistas que se trasladaron a EE. UU. se encuentra Piet Mondrian en la década de los 40 y los surrealistas Salvador Dalí, Max Ernst, André Masson y André Breton, que influyeron además en el primer movimiento artístico norteamericano reconocido internacionalmente: el expresionismo abstracto. Hasta inicios de los años sesenta continuó con vitalidad este movimiento plástico conviviendo con las nuevas corrientes estéticas que empezaron a surgir como parte de la ruptura del arte lineal en la mitad de los años cincuenta, esta ruptura sin precedentes en el arte occidental se caracterizó por la diversidad de lenguajes artísticos paralelos que rompieron la linealidad de la historia del arte. (Mosqueda, 2007: 58).

Esta ruptura del arte lineal tiene clara influencia de los conceptos y obras de Marcel Duchamp (artista francés a quien se le puede considerar el máximo exponente del dadaísmo) como el ready-made con el que dio cabida a la utilización de objetos variados mas allá de lo tradicionalmente artístico. Duchamp tenía la postura de que el arte se basa en la convicción del artista y no en el trabajo ni el producto final, esto diversificó su forma y pudo estar tanto en la galería como en el mercado artístico.

En la producción artística de los cincuenta e inicios de los sesenta el arte conceptual tiene una presencia sobresaliente con obras como *De Kooning borrado por Rauschemberg*, en el que Robert Rauschemberg borra un dibujo de Willem de Kooning y presenta el papel resultante como una obra nueva; *Salto al vacío* de Yves Klein, en donde el artista usando el fotomontaje, se presenta saltando por una ventana y establece los inicios del arte acción y el performance; *El Vacío*, también de Klein, que consistió en presentar la galería vacía; *Lo pleno*, exposición en la que Arman llena la sala completa de diversos objetos, al grado que no se puede entrar a ella, convirtiéndola en una mezcla de sus acumulamientos y encapsulamientos; y *Mierda de artista* de Piero Manzoni (pieromanzoni.org, 2003: s/p) conformada por 90 latas numeradas, firmadas y etiquetadas indicando que el contenido era heces fecales del artista, cotizándose en su peso en oro.



**Fig. 44.** *De Kooning borrado por Rauschemberg*, Robert Rauschemberg, 1953.

El Dadá y el Surrealismo para esta década estaban en declive, pero con su posición social y política sentaron los inicios del desarrollo del arte activista en Europa al influir en movimientos de vanguardia que también adoptaron esta postura y que a fines de esa década desembocarían en la Internacional Situacionista. El grupo CoBrA fue constituido en 1948 como un grupo disidente al surrealismo y al estado del arte en el que se encontraban. Formado en su inicio por artistas como Constant, Appel y Corneille en nombre del grupo holandés Reflex; Jorn en nombre del grupo danés Host, y Dotremont y Noiret en el del Grupo Surrealista Revolucionario (mayoritariamente belga). De dichas procedencias surgió el nombre CoBrA como suma de las primeras letras de las ciudades Copenhague, Bruselas y Amsterdam. Sus actividades consistían en celebración de reuniones, exposiciones, intercambios y la producción de la revista COBRA, teniendo las ideas comunistas como principios políticos del movimiento y la intención de, con su labor, colaborar en la construcción del nuevo mundo socialista. "Todo aquel dotado de un espíritu experimental debe ser necesariamente comunista"; "la mancha de color es un grito en las manos del pintor [...] un grito de su sustancia misma», decía Dotremont (Home, 2002: 41-45).



**Fig. 45.** *Salto al vacío* de Yves Klein, 1960.

De manera paralela a finales de los años cuarenta el Movimiento Letrista, iniciado por Isidore Isou, buscaba derrocar al surrealismo y crear el “arte nuevo”. Al igual que las vanguardias perseguían “destruir el arte” tal y como se había conocido hasta entonces y siguiendo al Dadá, abogaba por destruir el lenguaje, descomponerlo en sus partículas más elementales (las letras), privarlo de significado, prescindir de las restricciones de la ortografía y la gramática y usar los restos para construir un nuevo lenguaje poético experimental que abarco el arte plástico y el cine, en donde expresa sus planteamientos políticos y económicos en los que Isou identifica, por primera vez en la historia, a los jóvenes como sujeto revolucionario y aboga por acelerar su inserción, hasta entonces marginados, en la esfera económica, avanzando de esta manera algunas de las reivindicaciones que se harían durante el levantamiento de Mayo de 1968 (Delgado, 2013: s/p).



Fig. 46. Hipergrafía, Isidore Isou, 1964.

Destaca por sus creaciones plásticas, que ocupando tipografía e imagen realizaba composiciones libres, y por la creación de la hipergrafía.

Acaso la mayor contribución de Isou a la técnica artística fue la invención de la hipergrafía, un método de escritura visual que conjuga diversos medios como el cine, la poesía, la pintura, la caligrafía o los signos para transmitir la realidad del inconsciente de forma más exacta y así superar la novela y el arte plástico. Muchos expertos han querido ver en la hipergrafía el precedente del hipertexto informático (Delgado, 2013: s/p).

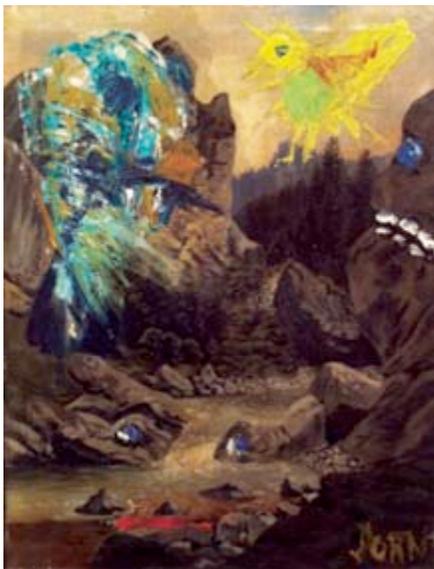


Fig. 47. Pintura titulada *Evening Serenade*, Asger Jorn, 1960.

En diciembre de 1953, Asger Jorn crea el Movimiento Internacional para una Bauhaus Imaginista (MIBI), en oposición a la doctrina funcionalista representada por la nueva Bauhaus de Ulm, dirigida por Max Bill. Jorn pretende retomar el carácter experimental y pluridisciplinar de la antigua Bauhaus y hacer de la industria un medio y no una finalidad en sí misma. Movimiento que tendrá contacto con la Internacional Letrista, ala izquierda escindida del Movimiento Letrista y otros grupos de vanguardia y de los que resultará la Internacional Situacionista en 1957 grupo que tendrá una presencia importante en las revueltas estudiantiles de Francia en 1968.

## 2.2 Contexto arte-diseño internacional en los años sesenta

A inicios de los años 60 la expansión del mercado mundial favoreció a los publicistas, diseñadores y artistas. El desarrollo económico fortaleció al sector industrial y propició el surgimiento del sector de servicios. Los diseñadores, al estar al frente de las grandes agencias publicitarias multinacionales comenzaron el manejo de producciones en gran volumen siguiendo las pautas mercantiles de los Estados Unidos. En este momento surge el diseño como un componente primordial en la relación producción-consumo; dio un cambio vertiginoso y asumió un importante papel en la cultura de consumo al llegar a condicionar ciertos valores en la vida cotidiana.

Hasta la década de los cincuenta, la distinción entre el arte y el diseño era clara pero en los años sesenta esto cambia debido a la imbricación en estas actividades, los diseñadores producen obras de artistas y los artistas usan técnicas de diseño en sus trabajos. El saber tradicional es distinto en estas prácticas, mientras que lo artístico posee una antigüedad histórica, en el diseño es relativamente nuevo. Para inicios del siglo XX, el saber objetivado en el arte se ha consolidado, adquiere el estatus de profesión al articular sus conocimientos y en el diseño la definición de la especialización de sus prácticas llega en los años sesenta.

El arte ha tenido la renovación de su rehacer principalmente en términos teóricos que se complementó con la transformación del diseño ocurrido en cuestiones prácticas. Así, basándose en los saberes objetivados de estas actividades surge el concepto arte-diseño, "en donde la naturaleza de cada uno no es opacada por el otro, es un proceso dialéctico en donde la combinación de ambos saberes propiciará el surgimiento irruptivo de las prácticas profesionales del diseño" (Mosqueda, 2007: 69).

Durante los sesentas se transforma la frontera en esta relación arte-diseño, interviniendo cuestiones estilísticas, técnicas, tecnológicas y concibiendo corrientes como el arte pop, el arte cinético, el arte óptico y el arte visual psicodélico, haciéndose notoria la presencia de las escuelas de arte en la formación de los artistas profesionales. En Francia, esta formación de los artistas y diseñadores, además de la academia, está basada en el saber empírico y objetivado de la tradición cartelista.

El diseño gráfico como práctica profesional surge en esta década fruto de las transformaciones tecnológicas, las demandas del mercado y la masificación

de los medios originando una perspectiva distinta en el tratamiento de la comunicación visual influida por la producción plástica.

[...] las prácticas del diseño cobraron mayor relevancia debido al fortalecimiento del sector de servicios y a la instauración de los medios masivos de comunicación electrónica. Las boutiques creativas y los estudios de diseño renovaron las técnicas de producción del diseño. Se experimentó con nuevos materiales, ideas conceptos, colores y tecnología. La producción técnica de los diseños adquirió un carácter experimental.

La renovación de la técnica en la obra gráfica fue inspirada por la frescura conceptual de la obra pictórica. (Mosqueda, 2007: 95).

Esta irrupción del diseño gráfico profesional en los años sesenta coincide con su internacionalización, pues el término era nuevo en varias partes a pesar de fenómenos influyentes como la Bauhaus o el Estilo Tipográfico Internacional de Suiza y Alemania.

Con todo, la significación universal atribuida a esta palabra es bastante reciente. En la década de 1960, en España nadie había oído hablar de ella ni conocía su significado: al no haber nacido todavía, carecía de biografía. A principios de aquella década sólo unos pocos artistas e intelectuales pioneros en Barcelona sabían qué significaba este concepto y fundaron la primera escuela de diseño. Cuando le preguntaban a uno qué profesión ejercía y se contestaba: diseñador, la gente se quedaba sorprendida y preguntaba si eso era ser artista. Al recibir un no por respuesta, la gente daba muestras de perplejidad de modo que había que explicarles la naturaleza del trabajo que ejercía un diseñador. En cambio, en los países del norte de Europa, a mediados de la década de los 50, alcanzó renombre el denominado Swiss Design, un diseño racionalista, claro y contundente, heredero de la Bauhaus. (Zimmermann, 2008: 2).

Esta profesionalización de la disciplina como consecuencia de su institucionalidad académica ocurrió de manera paulatina en varios países al ser incluida en las escuelas de arte o al surgir de la transformación de carreras como diseño (o dibujo) publicitario.

Las boutiques creativas o de diseño, formadas por colectivos de artistas y diseñadores, proliferaron. En ellas se forjó el estilo del diseño publicitario-artístico de esta década, poseyendo un carácter internacional debido a las exigencias

del mercado y cosmopolita al ser integrado por gente de distintas latitudes. Ejemplos son el Pin Push Studios, en Nueva York y en Francia la Alliance Graphic, DDB, Chiat/Day, Bazooka y el Grupo Mafia (Mosqueda, 2007: 67). Algunas escuelas importantes en Francia fueron la École des Beaux Arts y la École Nationale Supérieur des Arts Decoratives de París. En los EE. UU., la escuela de diseño de Parsons la impartió desde el año de 1961 y el Centro de Arte se convirtió en el Centro de Arte y Colegio de Diseño en 1965. En Europa, la Universidad de Arte de Helsinki (Art and Desing Helsinki) inició la enseñanza de diseño gráfico en 1965 y en 1967 la Royal College Inglaterra se convirtió en universidad que podía otorgar certificados en diseño. En Latinoamérica esto sucedió también en este lapso en Venezuela, Perú, Cuba, Colombia, Chile y Brasil. (Mosqueda, 2007: 101-102).

Pertenecientes a la generación de la Cooper Union y formados en la tradición empírica y artesanal de la Escuela de Nueva York son Herbert Lubalin, Saul Bass, Dorfsman, Milton Glaser y George Louis.

En esta década se consolidó el diseño corporativo, James K. Fogleman acuñó el término de *Identidad corporativa*, que es la política que agrupa el carácter y personalidad de la compañía en una expresión unificada (Mosqueda, 2007:73). La firma de Saul Bass, consideraba que una marca debía ser fácil de entender y al mismo tiempo poseer elementos de metáfora y ambigüedad que sirvan de atracción en el espectador, como lo hizo, décadas más tarde, en las marcas Minolta y AT&T que con el tiempo se han convertido en iconos culturales (Meggs, 2009:409).

Durante los años sesenta el Estilo Tipográfico Internacional y el movimiento de identidad visual se sumaron al desarrollo de programas de diseño sistemático para combinar partes complejas y diversas en un todo unificado.

El Estilo Tipográfico Internacional no tardó en ser adoptado para el diseño gráfico empresarial e institucional durante la década de los 60 y siguió siendo un aspecto destacado del diseño estadounidense durante más de dos décadas (Meggs, 2009: 372).

El movimiento de diseño que comenzó en Suiza y Alemania, después dejó atrás sus límites originales para volverse realmente internacional y tuvo practicantes en muchos países del mundo. Este enfoque tuvo un valor especial en países como Canadá y Suiza, donde lo normal es que las comunicaciones sean bilingües o trilingües, y



Fig. 48. Cartel de *Éxodus*, Saul Bass, 1960.

resultaba especialmente útil cuando había que unificar un conjunto heterogéneo de materiales informativos, desde las señalizaciones hasta la publicidad, para formar una unidad coherente (Meggs, 2009: 373).

El sistema de identificación visual de la compañía aérea Lufthansa fue concebido y producido en 1962 en el Instituto de Diseño de Ulm, fue realizado por Otl Aicher, Tomas Gonda, Fritsz Querengrässer y Nick Roericht. Este programa de identidad se convirtió en un parteaguas internacional ya que contemplaba cada detalle y especificación para lograr una uniformidad absoluta . Otros sistemas relevantes fueron los que la compañía de diseño Unimark realizó para Alcoa, Ford Motor Company, JC Penney, Memorex, Panasonic, Steelcase y Xerox. Y la de Chermayeff & Geismar Associates para Mobil .

Para el diseño editorial fueron años difíciles, la competencia resultó favorable al aumentar el nivel en el diseño de las revistas periódicas, ya que hubo énfasis en él con el incentivo de ganar o conservar lectores. Ejemplos de esto son las revistas *Life*, *Esquire*, *McCalls*, *Ramparts*, *Apparel Arts*, entre otras .

En esta década destacó también el uso de la fotografía principalmente en el diseño publicitario y editorial, lo que permitió la innovación en la producción de imágenes en las revistas y aportó para dignificar la calidad gráfica de estos productos. La revista *Vogue* en su edición estadounidense es un ejemplo de esto, en ella Richard Avedon , con su gran habilidad en el manejo de la luz, sus fondos blancos, su estilo sobrio y las poses inéditas de sus modelos, dejó una marca profunda en varias generaciones en todo el mundo. Algunos compañeros de Avedon que formaron una gloriosa generación son Irving Penn, Bern Stern, Ben Somoroff, William Klein, Art Kane, Pete Turner, Wintage Paine, Howard Zieff, Mike Cuesta, Norn/Griner y Carl Fischer (Satué, 1995: 295-296). Una de las técnicas más novedosas que llegaron de la mano de la fotografía al combinarse con el diseño tipográfico es la *tipografía figurativa*, cuyo concepto consiste en considerar la letra como objeto y el objeto como letra. Lubalin utilizó esta técnica en el diseño editorial la cual con una carga lúdica para atraer al espectador, creaba un breve poema visual tipográfico llamado *tipograma*, Lubalin al respecto mencionaba que había que arriesgar la legibilidad a cambio de causar impacto (Meggs, 2009: 393).

Un avance tecnológico en el campo tipográfico fue la aparición de la fototipografía: tipos impresos mediante técnica fotográfica, con esto aumentó la accesibilidad al abaratar los costos de producción pero también propició la aparición de la piratería de diseño.



Fig. 49. Rediseño de marca Lufthansa en el Instituto de Diseño de Ulm. Realizado por Otl Aicher en 1962.



Fig. 50. Avión de Lufthansa en 1968.



Fig. 51. Logo de Mobil, Chermayeff & Geismar Associates, 1964.



Fig. 52. Portada de *Esquire*. Diseñado por George Louis, abril de 1968.



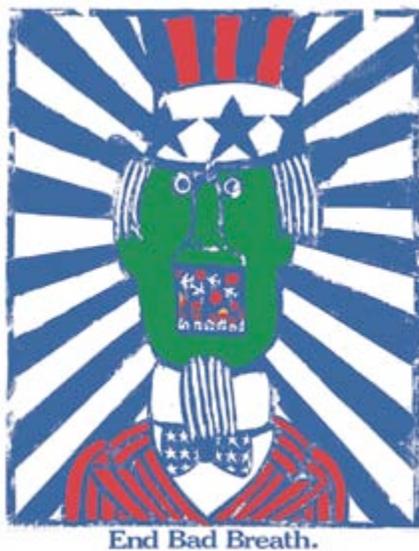
Fig. 53. Fotografía de Richard Avedon en enero de 1967.



Fig. 54. *Mother*, tipograma de Herb Lubalin, 1967.

A partir de la primera mitad de la década, la televisión era el segundo medio, después de los periódicos, con más ingresos totales por publicidad y los primeros en cuanto al presupuesto publicitario nacional. Los directores artísticos que trabajaban en el campo editorial comenzaron a voltear al diseño de anuncios de TV. A finales de los 60 el contexto puso fin a las publicaciones de grandes páginas, con fotografías enormes y diseño significativo. La gente pedía mas información. La TV les redujo más los ingresos publicitarios y las suplantó en su papel de entretenimiento popular. Aumentaron las tarifas del servicio postal, hubo escasez de papel por lo que aumentó su precio y el de la impresión, se redujeron las publicaciones periódicas y algunas dejaron de publicarse, ante esto aparecieron las revistas especializadas.

Tradicionalmente, la ilustración había ocupado un lugar importante en la publicidad y el diseño estadounidense, alcanzando su edad dorada en los años 50, en los sesenta las mejoras en el papel, la impresión y la fotografía la desplazaron y parecía aproximarse su desaparición, ante esto adquirió un nuevo enfoque que minimizó la frontera entre pintura y diseño, con influencias de las corrientes de arte como el simbolismo, el surrealismo, el arte ingenuo, el *art nouveau*, el cubismo, y el arte conceptual y utilizando técnicas propias del diseño, en donde los miembros del Push Pin Studios jugaron un papel determinante:



**Fig. 55.** Cartel de crítica al Tío Sam, realizado en serigrafía, Seymour Chwast, 1968.

“[...] la muy especial aportación del colectivo Push Pin Studios, con las *vedettes* internacionales de la ilustración comercial: Milton Glaser, Paul Davis, John Alcorn, junto a los Seymour Chwast, Isadore Seltzer, James Mc Mullan, etc....” (Satué, 1998: 297).

En esta década, el colectivo continuó trabajando con el cartel, un ejemplo notable es el que hizo Glaser del cantante de folk-rock Bob Dylan (en él su silueta en negro se mezcla con ornamento de colores estilo *art nouveau*) que se convirtió en un ícono gráfico de la cultura estadounidense de ese momento y que alcanzó la cifra de 6 millones de ejemplares. Además de carteles con imágenes conceptuales, desarrollaron varias tipografías originales ornamentales. La expresión “estilo Push Pin” llegó a utilizarse para referirse no sólo al estilo y técnicas que ocupaba el estudio sino a su manera de abordar la comunicación visual, con la experimentación y la reinterpretación.

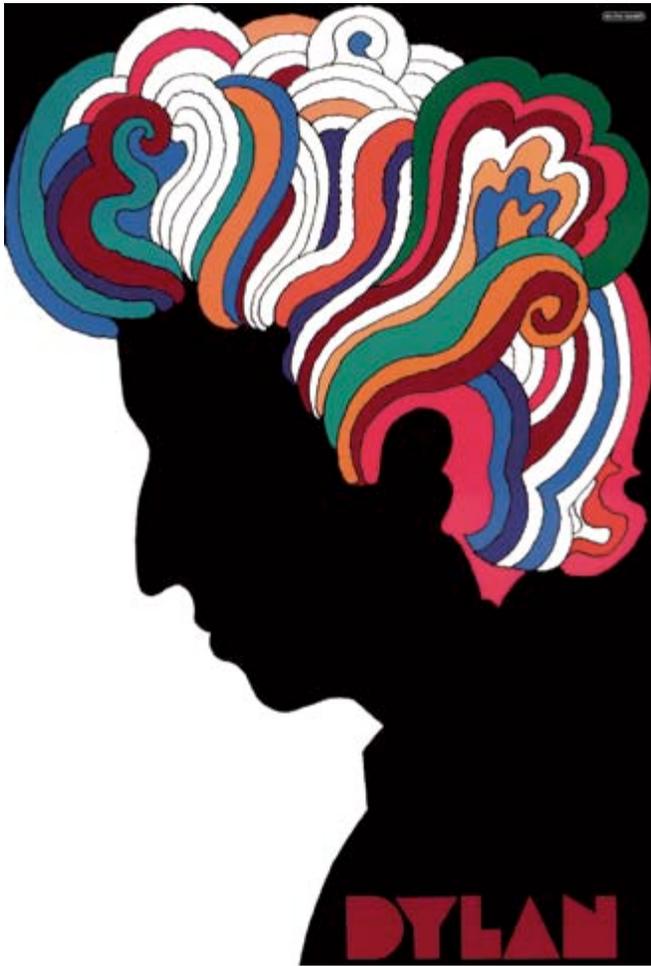


Fig. 56. Popular cartel de Bob Dylan, Milton Glaser, 1967.

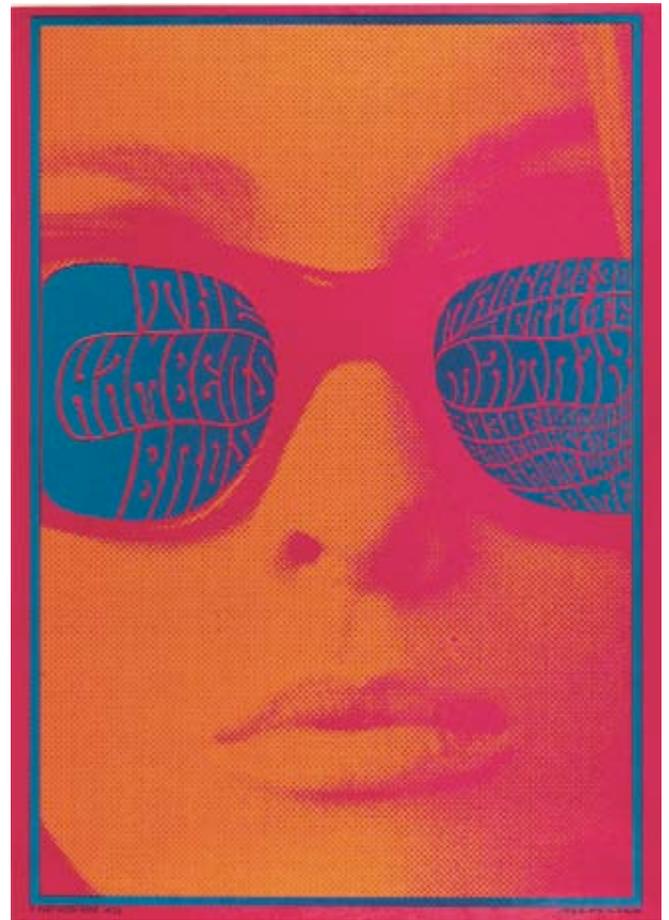


Fig. 57. Cartel psicodélico de The Chambers Bros., Victor Moscoso, 1967.

Del movimiento *hippie*, las drogas y el rock surgió lo que se conoce como “cartel psicodélico”, los principales clientes de estos diseños fueron promotores de conciertos de rock and roll y de bailes. En estos conciertos se proyectaban fragmentos de películas, manchas de colores intensos, mandalas, transparencias y letreros, lo que al parecer proviene de las fiestas (festivales y “pruebas del ácido”) de Ken Kesey y su grupo de amigos y seguidores, llamados los Merry Pranksters, pioneros en el uso del LSD.

El Festival duró tres días y acudieron miles de locos que se pusieron a rezumar con LSD al compás de las improvisaciones largas, sinuosas, ácidas, del Grateful Dead y del blues y el rock duro de la chaparrita Janis Joplin y Big Brother and The Holding Company. Había cinco proyectores de cine cuyas imágenes barrían las paredes del salón; reflectores que disparaban luces, estroboscopios y letreros locos, como “Todo aquel que sepa que

es Dios, que suba al escenario”. La multitud, atascada de LSD, vibraba a toda intensidad, bombardeada por tanto estímulo a los sentidos (Agustín, 1996: 36).

Las experiencias psicodélicas se vieron plasmadas visualmente en los carteles, sus principales recursos fueron líneas y formas curvas y sinuosas con influencia del Art Nouveau especialmente por el trabajo de Alfred Roller, Alphonse Mucha y Koloman Moser; las letras eran combadas, alargadas y retorcidas, casi ilegibles (sus creadores argumentaban que si a alguien en realidad le interesaba las descifraría); estas letras formaban o se confundían con el fondo, ocupaban todo el espacio y a veces causaban percepción de relieve o profundidad; los colores eran intensos y usualmente las combinaciones eran entre tonos complementarios para aumentar el contraste y la vibración óptica, donde puede percibirse presencia del *op art*; las ilustraciones y las fotografías a veces eran retomadas de la cultura popular o de la historia del arte y manipuladas para tener un alto contraste como en el arte pop. Además incluyeron elementos del modernismo, de arte nativo americano y oriental. Nombres importantes de este movimiento gráfico fueron Robert Wesley Wes Wilson, Víctor Moscoso, Martin Sharp, Rick Griffin, Alton Kelly y Stanley Mouse (estos dos últimos trabajaron en conjunto y formaron el Kelly & Mouse Studio).



Fig. 58. Cartel de la Campaña de Desarme Nuclear impreso en litografía, Ken Garland, 1962.

De manera paralela a la profesionalización de la disciplina surgió una postura crítica y social. El contexto sociocultural de los Estados Unidos durante los sesenta auspició la utilización del cartel de forma popular fomentada por el ambiente de activismo social. Los carteles además de estar en la calle se encontraban en las paredes de las casas y expresaban mensajes sociales e ideológicos. Ejemplos de este interés del diseño por la sociedad están en 1962 cuando el diseñador británico Ken Garland comenzó a realizar carteles para la Campaña de Desarme Nuclear (Campaign for Nuclear Disarmament) para la que realizó carteles tan conocidos como el titulado *Aldermaston to London Easter* y en 1964, publicó el manifiesto *First Things First* en el que hacía un llamado a diseñar de manera social-

mente responsable y que consiguió el respaldo de cientos de diseñadores y artistas. En Italia surgieron movimientos y grupos de diseño y arquitectura con una postura crítica y disidente.

En Italia aparecieron también los movimientos Radical Design y Anti-Design, al calor de la revolución estudiantil de finales de los 1960 y de la crisis profesional de la arquitectura. De naturaleza utópica –con grupos como Archizoom, Superstudio y Gruppo Sturm y Studio Alchimia–, dieron lugar a una serie de proyectos con los que se proponían cuestionar la economía, el consumismo y el status quo cultural así como generar otras premisas en las que pudiera basarse el diseño. Entre sus estrategias críticas se encontraron el cultivo del «mal gusto», la nostalgia, el estilo popular y el eclecticismo que sirvieron para socavar tanto la estética como la ética asociadas con el Movimiento Moderno y serían el preludio del postmodernismo en diseño. (Pelta, 2012: 5)

En el ámbito artístico, el expresionismo abstracto es la primera tendencia plástica internacional que surgió en los Estados Unidos, consecuencia de la influencia de los artistas europeos trasladados a ese país a causa de la Segunda Guerra Mundial. En él, el proceso consiste en expresar los sentimientos del artista a través de la acción pictórica, más allá de hacer una representación entendible para el espectador, así éste daría su propia interpretación a la obra. La acción y el movimiento corporal adquieren relevancia y los artistas con su perspectiva revolucionaria abandonan el proceso tradicional de la pintura en caballete para colocar el lienzo en el suelo. En este grupo se encontraban los artistas Jackson Pollock, Mark Rothko, Clyfford Still, Adolf Gottlieb, David Hare, Motherwell, Baziotes (que expusieron en la galería-museo de Peggy Guggenheim, también europea, que brindó impulso a este movimiento plástico), Willem de Kooning, Barnett Newman, Franz Kline, Jack Tworkov, Bradley Walker Tomlin (que realizó portadas para *Vogue* y *House & Garden*), Richard Pousse-dart y Philip Guston. Un estilo en el expresionismo abstracto es el *action painting* en el que la pintura es dinámica, activa y participa el goteo o *dripping* (técnica en el que la pintura se deja caer en el lienzo mediante un bote agujereado o se arroja con pinceles, con las manos u otros instrumentos). Jackson Pollock, Jack Tworkov, Franz Klein y de Kooning fueron algunos artistas que practicaron esta concepción.



Fig. 59. Rojo, blanco y marrón, Mark Rothko.

Al final de los años 50, el desgaste del expresionismo abstracto era evidente. Se le acusaba de falta de sinceridad emocional, se atacaba el academicismo que lo sustentaba, podía ser fácilmente simulado y los espectadores deseaban algo relacionado a ellos y a su vida cotidiana. La aparición del arte pop puede tomarse como una reacción ante esto.

Los primeros indicios de esta nueva tendencia están en Inglaterra a inicios de los años 50. Ante la creciente cultura de masas, presente en los medios, en la publicidad, el diseño y la literatura, un grupo de artistas, arquitectos y curadores se reúnen para revalorizar la cultura popular:

En la actualidad parece que en general está aceptado que el pop art, en su definición más estricta, comenzó en Gran Bretaña y creció como consecuencia de una serie de debates celebrados en el Institute of Contemporary Art, de Londres, por el grupo de artistas que se autodenominaban Independent Group. Este incluía artistas, críticos y arquitectos, entre ellos Eduardo Palozzi, Alison y Peter Smithson, Richard Hamilton, Peter Reyner Banham y Lawrence Alloway. El grupo se sentía fascinado por la nueva cultura popular urbana y, en particular por sus manifestaciones en Estados Unidos (Lucie-Smith, 1995: 128).



**Fig. 60.** *¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan agradables?*, Richard Hamilton, 1956.

Uno de los primeros cuadros del pop art en Inglaterra es *¿Qué es lo que hace que los hogares de hoy sean tan diferentes, tan agradables?* de Richard Hamilton, realizado con la técnica del collage, en él se observa a un hombre musculoso con una paleta con la inscripción "pop" y una chica pin-up en un interior, rodeados de objetos cotidianos de ese entonces como un televisor, un póster y muebles. En los Estados Unidos, los inicios de esta corriente se manifestaron en las obras de Jaspers Johns con sus banderas de EE. UU. y Robert Rauschenberg con sus esculturas formadas con objetos como una gallina disecada, clavos, una llanta e imágenes tomadas de notas del periódico. En el arte pop estadounidense se hace notoria la influencia de Duchamp y Léger, además de la filosofía estética del compositor experimental y músico John Cage (Lucie-Smith, 1995:119) para algunos el inventor del arte pop, que con su obra y a través de ensayos y conferencias incitaba a borrar las fronteras entre el arte y la vida.

Al ser el arte pop fácil de entender, y en ocasiones hasta divertido, fue rápidamente aceptado y aplaudido por el público, los coleccionistas y los medios (antes que los críticos y los museos de arte contemporáneo). Así Robert Rauschenberg, Jaspers Johns, Claes Oldenburg, George Segal, Jim Dine, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist y Andy Warhol desarrollaron sus obras ocupando elementos comunes tomados de la cultura de masas.

Entre las obras más notables que conformaron el arte pop de la escuela de Nueva York están los cuadros de personalidades como Marilyn Monroe, Elvis y Mao Tse Tung o de botellas de Coca Cola y latas de sopa Campbells, realizados con serigrafía, de Warhol; las pinturas de ilustraciones ampliadas tomadas de viñetas de cómics de Lichtenstein; los cuadros de gran formato realizados con técnicas de rotulismo publicitario de Rosenquist; los objetos gigantes hechos con lonas coloreadas o como replicas de diseño industrial de Oldenburg; así como las esculturas blancas, impersonales, que asemejan estar detenidas en un momento cotidiano de Segal y las pinturas de Wesselmann, como sus naturalezas muertas, en las que los elementos son productos de consumo masivo, o sus desnudos, donde partes femeninas juegan con teléfonos, naranjas y cigarros en composiciones con formas planas y colores intensos (Conil, 1976: 147, 151).

El arte pop trajo consigo nuevas formas de gestar la obra que muestran la imbricación arte-diseño, como en el caso de Oldenburg que varias de sus obras eran productos de diseño industrial o Andy Warhol al ocupar la serigrafía, tomar imágenes ya existentes y delegar la producción de sus cuadros a los trabajadores de su taller/estudio *The Factory*, lugar donde se producía su obra en serie a la vez que fungía como salón para extravagantes fiestas y estudio de cine y fotografía.

El Nuevo Realismo surgió en abril de 1960 con la iniciativa del crítico de arte Pierre Restany quien en el primer manifiesto nombra así al movimiento y lo describe como un nuevo enfoque de lo real, centrándose en el mundo que le rodea, en lo urbano. Algunos de sus artistas más representativos son Jean Tinguely, César, Yves Klein (quien permaneció poco en el grupo, abandonándolo en 1961), Christo, Jacques Villeglé, Gérard Deschamps, Lucian Freud, Arman, Alex Katz, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle, Martial Raysse y Daniel



Fig. 61. *Sopa Campbell's II*, Andy Warhol, 1969.

Spoerri. Tomaron imágenes procedentes de la industria, de los medios de comunicación y objetos de los desechos de la sociedad de consumo y las reorientaron hacia algo estético. Emplearon el *assemblage* (especie de collage tridimensional) con imágenes y materiales. Mantuvieron una posición de reacción contra el expresionismo abstracto estadounidense por su rechazo al culto del artista y reivindicaron en sus primeras manifestaciones la herencia del dadaísmo y del surrealismo y, por la obra de algunos de sus miembros, también se le relaciona con el arte pop. “Después de su éxito inicial, el pop art, ejerció de manera muy natural, influencia en otras partes. Muchos artistas vinculados al nuevo realismo de Pierre Restany jugaron con él” (Lucie-Smith, 1995: 109).

Algunos artistas que fungieron como componentes entre el arte pop y los nuevos realistas son Oyvind Fahlström con el estilo visual de sus obras pictóricas conocidas como pinturas variables, compuestas de collages y elementos que los espectadores podían manipular para así hacer sus propias obras; y Michelangelo Pistoletto con sus pinturas y fotografías sobre metales y espejos en los que el espectador, al reflejarse, completa la composición.

Entre las obras representativas neo-realista se encuentra la de Martial Raysse en la que ocupaba fotografías principalmente de bañistas a las que les aplicaba colores irreales mezclando ocasionalmente con objetos tridimensionales. El trabajo de Daniel Spoerri con sus composiciones que perpetuaban un momento al inmovilizar una serie de objetos, en ellas, además de poner énfasis en los elementos cotidianos reflexionaba sobre el azar tan presente y decisivo en el mundo real. Y los “*decollage*”, carteles desgarrados que permiten ver partes de otros carteles pegados con anterioridad en el mismo sitio, de Villeglé y Mimmo Rotella.

Cabe destacar la presencia en este grupo de Yves Klein que con su obra (como sus monocromías, su salto al vacío o sus lienzos quemados) influyó en distintas áreas del arte del siglo XX como en multimedia, multidisciplinaria, colaboración, performance, minimalismo, arte corporal y conceptual. De Jean Tinguely con sus máquinas que se autodestruían (basado en el arte autodestructivo de Gustav Metzger); de Arman cuyas obras más representativas son sus acumulamientos y encapsulamientos y de Christo con sus edificios empaquetados (Lucie-Smith, 1995: 123).

En octubre de 1964 se empleó por primera vez la expresión op art (arte óptico) en las páginas de la revista *Time* como parte de la antesala para la exposición *The Responsive Eye*, el ojo sensible, a realizarse el siguiente año en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (Popper, 1976: 113), justo cuando mermaba el dominio del arte pop.



Fig. 62. Collage titulado *Flip* de Mimmo Rotella, 1963.

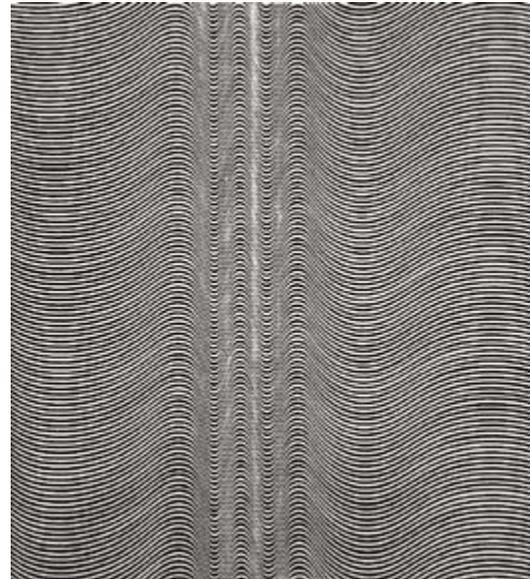


Fig. 63. *Current*, Bridget Riley, 1964.

El arte óptico utiliza en su composición las propiedades de los elementos desde la psicología Gestalt y las del color mediante diversas técnicas provocando una respuesta óptica, psicológica y fisiológica en el espectador (como el fenómeno óptico de la tendencia del ojo a producir postimágenes frente a altos contrastes), así, la obra no es específicamente lo pictórico sino que esta sucede en la percepción del observador, como lo consideraba Victor Vasarely, uno de los artistas mas representativos de esta tendencia:

El cinetismo fue importante para Vasarely por dos razones: una personal, el hecho de que la idea del cinetismo lo había obsesionado desde la infancia; la otra, la idea más general de que una pintura que vive de los efectos ópticos existe en esencia en el ojo y en la mente del espectador, no meramente en la pared (Lucie-Smith, 1995).

Las obras de op art a pesar de ser estáticas parecen moverse o cambiar, pueden ser bi o tridimensionales y dependen para su cinetismo de la acción de la luz y de los fenómenos ópticos. En él hay una conjugación entre ciencia y arte que puede para muchos ser imperceptible y que lo dota de posibilidades creativas muy amplias. Sus antecedentes más próximos los podemos encontrar en la nueva visión provocada por los impresionistas y neoimpresionistas, pero más significativas en las investigaciones a inicios de los años 20 de Lissitzky y Berlewi, de Moholy-Nagy, Itten y Joseph Albers en la Bauhaus y en la labor de Marcel Duchamp (Popper, 1976: 113, 117-118).

Algunos representantes destacados del arte óptico son Victor Vasarely, Bridget Riley, Richard Anuszkiewicz, Larry Poons, Michael Kidner, Ellsworth Kelly, Julio le Parc, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz Diez, Frank Stella y Jeffrey Steele.

Esta corriente tuvo repercusión en el diseño gráfico por su valor de atracción y atención en la composición:

Los diseñadores gráficos se vieron influidos por la composición colorida, la brillantez, por los efectos persuasivos de mostrar algo que no existe. El juego visual de estas obras no involucra al intelecto del espectador, únicamente se queda en el nivel receptivo de la imagen, en el fuerte impacto visual que estas provocan y en la exaltación de la curiosidad de los sujetos que la admiran. (Mosqueda, 2007: 83).

Los efectos de movimiento obtenidos por el arte óptico sobre superficies planas y en relieve fueron un estímulo para incorporar movimiento virtual o real a la plástica en tres dimensiones, corriente conocida como arte cinético. El origen de la expresión arte cinético se remonta a 1920, en su *Manifiesto Realista* el artista ruso Nahum Gabo repudió “el error milenar heredado del arte egipcio, que veía en los ritmos estáticos el único medio de creación plástica” y quiso reemplazarlos por ritmos cinéticos: “formas esenciales de nuestra percepción del tiempo real”. Esta declaración, que coincide con la primera obra cinética de Gabo (una varilla de acero movida por un motor), revaloriza un término utilizado hasta entonces en el terreno de la física mecánica y de la química, y crea un nuevo lazo entre el arte y la ciencia, abriendo así el camino a una interpretación original de la realidad (Popper, 1976: 113).

Las obras de arte cinético pueden hacer uso de motores que permiten el movimiento de toda la obra o de determinadas piezas. Se incluyen dentro de esta tipología las realizaciones basadas en proyecciones lumínicas, pues se considera que el movimiento luminoso también corresponde a este grupo en el que el dinamismo es fundamentalmente real. Guardan relación con distintos objetos, máquinas y móviles a lo largo de la historia pero cuando adquieren unidad con la cuestión estética es con los constructivistas Gabo y Tatlin y con los dadaístas Duchamp y Man Ray. Marcel Duchamp, en los años treinta, realizó los llamados *Rotoreliefs*, obras tridimensionales que tienen un motor que el observador puede poner en funcionamiento y la pieza constituida por un círculo gira y genera una gran sensación dinámica. Posteriormente Moholy-Nagy continúa el uso del término pero fue hasta la primera mitad de la década de los cincuenta que se manifestó este arte nuevo con la exhibición llamada *El Movimiento (Le Mouvement)* en la Galería Denise Rene de París con trabajos de Duchamp y Alexander Calder a quien se le considera iniciador

de este estilo. Trabajos destacados de arte cinético los hallamos en lo realizado por Jean Tinguely con sus máquinas que se autodestruyeron como *Homenaje a Nueva York* de 1960 o *Estudio No. 2 para el fin del mundo* de 1962; en las fuentes de Pol Bury; en las monumentales esculturas geométricas de George Rickey que se equilibran con el viento y la gravedad; y en las obras magnéticas de Takis. Otros artistas de esta época que contribuyeron en la vertiente cinética son: Abraham Palatnaik, Kenneth Snellson, Hans Haacke, Len Lye y Nicolas Schoffer. Un ejemplo actual de arte cinético (también llamado kinético por sus posibles implicaciones tecnológicas) es la escultura de Anthony Howe realizada como pebetero en los juegos olímpicos de Rio 2016.



**Fig. 64.** Instalación móvil titulada *Los cuatro elementos* de Alexander Calder en el Moderna Museet, Estocolmo, Suecia, 1961.

El proceso de desmaterialización del arte llega a su clímax con el arte conceptual, arte idea o arte de información. Fueron muchos los artistas en los años sesenta que se inclinaron por las diversas posibilidades que ofrecía esta modalidad donde lo esencial es la idea que da lugar a la obra de arte y donde el producto tiene una importancia secundaria o nula.

Sol LeWitt parte de las consideraciones formuladas en 1960 por Frank Stella, en el sentido de que lo más importante en toda obra de arte es que ésta posea una buena idea. Sol LeWitt, no obstante, fue más lejos que F. Stella en el sentido de conferir un absoluto protagonismo a la idea: la idea es el principal componente de la obra de arte, lo que significa que todas las decisiones del proceso creativo son tomadas a priori y que la ejecución carece de relevancia. (Guasch, 2002: 168).

Es difícil establecer límites que precisen cuáles creaciones son propiamente conceptuales y cuáles no. Al hablar de un determinado tipo de manifestación, se pueden observar elementos comunes en las obras, sin embargo, dentro del conceptualismo cada artista procuró crear algo distinto de lo que hacían los demás. Como característica esencial destaca el replanteamiento del sistema expresivo del arte, así, los medios utilizados por el artista serían muy diversos y no tendrían nada o casi nada en común con la tradición artística. Los artistas utilizan personas, sus propios cuerpos, fotografías, películas, vídeos, cintas grabadas, conversaciones telefónicas, documentos escritos a máquina, envíos por correo, telegramas, estadísticas sobre determinadas acciones, presentación de ciertos actos en público, etc. Existiendo:

[...] fundamentalmente cuatro formas de trabajo: 1) las derivadas del *ready made*, basadas en el protagonismo del objeto; 2) las intervenciones en espacios concretos a partir de imágenes, textos u objetos; 3) aquellas en las que el trabajo, concepto o acción se presenta a través de notas, mapas, gráficos o fotografías, y 4) aquellas en las que el concepto, proposición o investigación son asumidos a través del lenguaje.” (Guasch, 2002: 177).



Fig. 65. Una y tres sillas instalación de Joseph Kosuth en 1965.

Destaca Joseph Kosuth que alcanzó notoriedad con una de sus primeras realizaciones que lleva por título *One and three chairs* (Una y tres sillas) de 1965, en ella ofrecía tres aspectos distintos de la silla: la silla real, una fotografía de la silla y la definición de silla extraída de un diccionario escrita a máquina sobre un papel.

Entre otros creadores de arte conceptual se puede citar, además de Joseph Kosuth, a Joseph Beuys, a Robert Morris, Eduard Ruscha, Sol Lewitt, John Baldessari, al grupo inglés Art & Language, a Victor Burgin, On Kawara, Robert Barry, Lawrence Weiner, Mel Boschner, Dan Graham, Douglas Huebler, William Wegman, Hanne Darboven, Gerard Richter,

Shusaku Arakawa, Marcel Broodthers, Jan Dibbets y Michael Craig-Martin entre muchos otros que han seguido evolucionando a lo largo de las décadas siguientes, manteniéndose fiel a los principios tautológicos y de análisis del lenguaje que propusieron desde sus inicios.

Fluxus (del latín: flujo), surgido en 1962, puso en entredicho la convención histórica de la idea de arte como algo serio, intelectual, propio de un sector privilegiado y fruto de un talento especial que imponía al artista como un personaje indispensable en la sociedad, cuestionando así su labor y el valor del arte como mercancía. “[...] el arte no sería sino un proceso que tiene lugar dentro de la sociedad burguesa, con el fin de provocar una *reverencia irracional por las actividades que satisfacen las necesidades burguesas*. (Home, 2002:99-100). Teniendo como principales influencias al Dadá, John Cage y Duchamp.

Las acciones Fluxus mezclaban principalmente música, poesía, escultura, pintura y performance en actuaciones en las que la improvisación, la desmaterialización de la obra, la diversión y la accesibilidad para disfrutarlas y hacerlas eran fundamentales, buscando con ello disolver el arte en la vida cotidiana.

Para establecer el estatus no profesional del artista en la sociedad, debe demostrar la dispensabilidad e inclusividad del artista, debe demostrar la autosuficiencia del público, debe demostrar que todo puede ser arte y cualquiera puede hacerlo

(Maciunas, 1965: s/p).

Fluxus mantuvo actividad hasta fines de los años setenta teniendo como acciones principales los eventos Fluxus (festivales de música experimental o música de acción, que atraían a gente interesada en el performance), revistas y publicaciones además de manifestaciones y sabotajes. Algunas composiciones consistían en destruir instrumentos (como una guitarra o un piano de cola), rasgar papel, destruir televisores, quitarse y ponerse un sombrero de hongo combinado con abrir y cerrar de paraguas, pruebas de afeitado, agujerear una bañera. Acciones que servían de medio para incidir en lo político y social. "Los objetivos de Fluxus son sociales (no estéticos). Pueden ser relacionados (ideológicamente) con los del LEF [Frente de Izquierda de las Artes] de 1929 en la Unión Soviética y se concretan con la eliminación progresiva de las Bellas Artes" (Home, 2002: 121). Entre los artistas que participaron en este movimiento se encuentran Joseph Beuys, Nam June Paik, John Cage, Yoko Ono, Wolf Vostell, Charlotte Moorman y Robert Rauschenberg, entre otros.

Por otra parte, la Internacional Situacionista fue una organización de intelectuales revolucionarios y artistas que se formó en Cosio d'Arroscia, Italia, en 1957 con la fusión de la Internacional Letrista, el Movimiento Internacional por un Bauhaus Imaginista y la Asociación Psicogeográfica de Londres, grupos de vanguardia que se juntaron deseando revivir el potencial político radical del surrealismo (Home, 2002: 78), "[...] acabar con la sociedad de clases en tanto que sistema opresivo y el de combatir el sistema ideológico contemporáneo de la civilización occidental" (Enguita, 2002, s/p) interviniendo en sociología, urbanismo, arquitectura,



Fig. 66. Variaciones, John Cage y Merce Cunningham, 1966.



Fig. 67. Total Art Matchbox, Ben Vautier, cerca de 1966.

artes plásticas, “performance”, literatura, cine y política. Ideológicamente tenía como base el pensamiento de Marx, Lukács y Lefebvre, entre otros, e influencias del grupo *Socialismo o Barbarie* que criticaba la burocracia socialista (Home, 2002: 80).

La Internacional Situacionista hay que entenderla en su conjunto de producción artística, filmica, teórica y política. De hecho, estas actividades no se pueden separar claramente ya que, por ejemplo, el libro *La sociedad del espectáculo* tenía como objetivo ofrecer una suerte de manifiesto al movimiento. Por otro lado, no existe propiamente una pintura o un cine situacionista, sino un uso situacionista de estos medios. La Internacional Situacionista fue un grupo artístico de vanguardia y por tanto actuaba desde el trabajo cultural. Las estrategias culturales estaban pensadas como instrumentos de transformación radical. (Ontañón, 2012: s/p).

Los conceptos o estrategias culturales situacionistas básicas son, *la deriva*, *la psicogeografía*, *el urbanismo unitario* y *el détournement* (desvío o tergiversación).

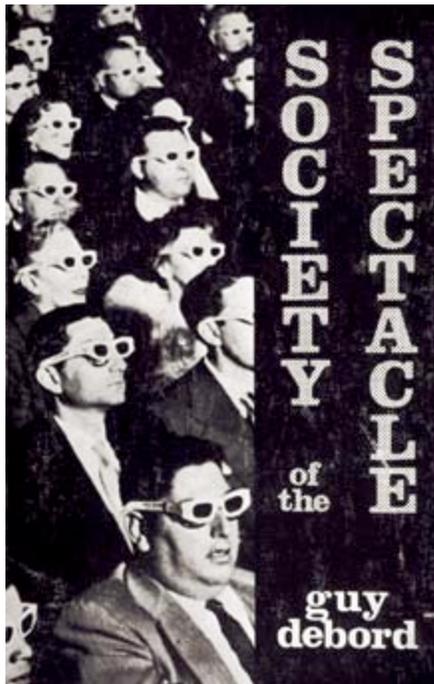


Fig. 68. Portada de la edición inglesa de *La sociedad del espectáculo* de 1983, libro de Guy Debord publicado originalmente en 1967.

La *deriva* es la evolución del deambular surrealista, el vagar guiado por emociones plantea una acción subversiva frente a la vida cotidiana en la ciudad capitalista contemporánea.

La idea es la crítica a las formas acomodaticias y rutinarias de relación con la ciudad tanto en el trabajo como en el tiempo libre, las dos caras de la misma alienación. Los situacionistas podían irse varios días a la deriva por París, comiendo, paseando y durmiendo en los sitios más insospechados. (Ontañón, 2012:s/p).

La *deriva* aunada a la *psicogeografía*, definida como el estudio de los efectos afectivos del entorno sobre el comportamiento de los individuos, resulta el *urbanismo unitario* entendido, grosso modo, como la combinación de ambas para la creación de ambientes. Idea que sirve para la realización del proyecto *Nueva Babilonia* de Constant, que trata de una ciudad utópica, que permitiera el nomadismo

y el juego masivo, proyectada sobre los planos de ciudades europeas existentes. El *détournement*, proveniente del collage dadaísta y surrealista, consiste en el desvío (copia alterada) o tergiversación de imágenes, textos, o hechos concretos hacia su utilización en situaciones subversivas y producir un efecto crítico. Expresado desde sus teorías, con ideas basadas en el futurismo, dadá y el surrealismo, como en los filmes de Guy Debord y en la obra pictórica de Asger Jorn y Pinot-Gallizio :

De hecho, para los situacionistas el *détournement* era una estrategia estética aplicable a expresiones tan dispares como los documentales cinematográficos de G. Debord, las “modificaciones” de Asger Jorn consideradas “monumentos a la mala pintura” en las que, sobre la base de cuadros kitsch comprados en el Marché des Puces de París, el artista yuxtaponía diversas capas pictóricas, y las pinturas industriales de Giuseppe Pinot-Gallizio, calificadas de “tergiversaciones urbanas” que consistían en rollos de tela pintados con procedimientos mecánicos (máquinas de pintar) con los que su autor pretendía cubrir ciudades enteras. (Guasch, 2002: 123).

Con estas estrategias los situacionistas aspiraban a construir ciudades nuevas disipando el comportamiento pasivo y el aburrimiento y con ello el sistema político y económico, a través de la creación consciente como acción alternativa al alineamiento en la sociedad capitalista. “Los situacionistas pretendían así construir ciudades apasionantes, creando ambientes nuevos para liberar el comportamiento pasivo de la gente y el aburrimiento en que están inmersos, querían tomar la Unesco para erradicar el espectáculo de la cultura y la sociedad del espectáculo.” (Guasch, 2002: 123).

El Artivismo es un neologismo surgido de la contracción de las palabras arte y activismo y teóricamente utilizado para referirse a las obras que participan en ambos intereses. Aunque se le suele ligar directamente con el arte en la web, su nacimiento es en los años sesenta con esas acciones en las que hubo un cambio de actitud en el arte, dejó su rebeldía individual, tomó posición y conciencia social y se alejó del objeto único e impenetrable para convertirse en herramienta crítica.



**Fig. 69.** Pinot-Gallizio y un rollo de su pintura industrial, 1958.

[...] fueron muchas las ciudades europeas en las que a finales de aquella década, década que había dejado atrás los fantasmas de la posguerra y que desde dentro del propio sistema había logrado rejuvenecer a éste dándole una apariencia renovadora, hirvió el deseo no ya de cambiar la apariencia de la sociedad, sino la esencia del mundo en un intento, en lo artístico, de volver a conjugar al unísono el arte de vanguardia con la izquierda revolucionaria. (Guasch, 2002: 117).

Siendo “[...] «una práctica cultural híbrida» surgida de la unión del activismo político con las tendencias estéticas democratizadoras originadas en el conceptual de finales de los sesenta y comienzos de los setenta.” (Felshin, 2001: s/p).



Fig. 70. Primer cartel publicitario desviado, fijado en la Sorbona el 14 de mayo de 1968.

La filosofía situacionista tuvo un importante papel ideológico en el desarrollo de las jornadas del Mayo del 68 francés (Guasch, 2002: 124); siendo notable el *detournement* en el graffiti y los carteles, las acciones artístico-políticas más significativas de este movimiento, en las paredes del Barrio Latino, del Odeón, de la Sorbona, del Grand Palais así como de diversas facultades de la Sorbona y de Nanterre.

En las inscripciones se mezclan indicaciones prácticas para los compañeros, normas de conducta, reflexiones a veces de notable lucidez, con citas de pensadores y poetas, en las que predominan las de estos últimos, revelando el valor de potencial insurreccional que comporta la auténtica poesía. (Pellegrini, 1978:64).

Algunas frases en estas inscripciones fueron:

LAS PAREDES TIENEN OREJAS. VUESTRAS OREJAS TIENEN PAREDES. Ciencias Políticas. PROHIBIDO PROHIBIR. LA LIBERTAD COMIENZA POR UNA PROHIBICIÓN. Sorbona. UN SOLO WEEK-END NO REVOLUCIONARIO ES INFINITAMENTE MÁS



Fig. 71. *Bajo los adoquines la playa*. Grafiti en París, 1968.



Fig. 72. *C.R.S. levantando su bastón*, Atelier de L'école Nationale des Beaux-arts atelier populaire. Offset. París, mayo de 1968.



Fig. 73. *Volver a la normalidad*, Atelier de L'école Nationale des Beaux-arts atelier populaire. Serigrafía. París, mayo de 1968.



Fig. 74. *Somos el poder*, Atelier de L'école Nationale des Beaux-arts atelier populaire. Serigrafía. París, mayo de 1968.

SANGRIENTO QUE UN MES DE REVOLUCIÓN PERMANENTE. Fac. de Lenguas Orientales. LA ACCIÓN NO DEBE SER UNA REACCIÓN SINO UNA CREACIÓN. Censier. EL QUE HABLA DEL AMOR DESTRUYE AL AMOR. Nanterre. ES NECESARIO LLEVAR EN SÍ MISMO UN CAOS PARA PONER EN EL MUNDO UNA ESTRELLA DANZANTE (NIETZSCHE). Odeón. LA ESCULTURA MÁS HERMOSA ES EL ADOQUIN DE GRANITO. Sorbona. TODO ES DADA. Odeón. LA LIBERTAD DE LOS OTROS PROLONGA LA MÍA HASTA EL INFINITO (BAKUNIN). Condorcet. LA IMAGINACIÓN TOMA EL PODER. Sorbona. CORRE, CAMARADA, EL VIEJO MUNDO ESTA DETRÁS TUYO. Sorbona. EL LEVANTAMIENTO DE LOS ADOQUINES DE LAS CALLES CONSTITUYE LA AURORA DE LA DESTRUCCION DEL URBANISMO. Sorbona. LOS QUE HABLAN DE REVOLUCIÓN Y DE LUCHA DE CLASES SIN REFERIRSE A LA REALIDAD COTIDIANA HABLAN CON UN CADÁVER EN LA BOCA. Sorbona. MUTACIÓN LAVA MÁS BLANCO QUE REVOLUCIÓN O REFORMAS. Censier. LA POESÍA ESTÁ EN LA CALLE. Calle Rotrou. NO QUEREMOS UN MUNDO DONDE LA GARANTÍA DE NO MORIR DE HAMBRE SE COMPENSA POR LA GARANTÍA DE MORIR DE ABURRIMIENTO. Odeón. NO SE ENCARNICEN TANTO CON LOS EDIFICIOS, NUESTRO OBJETIVO SON LAS INSTITUCIONES. Sorbona. LA BELLEZA SERÁ CONVULSIVA O NO SERÁ. (ANDRÉ BRETON). Sorbona. SEAN REALISTAS: PIDAN LO IMPOSIBLE. Censier. (Pellegrini, 1978: 66-83 ).

Durante las revueltas del Mayo Francés en las aulas de la École Nationale Supérieure des Beaux Arts y de la École des Arts Décoratifs transformadas en talleres populares (los ateliers populaires) se sumaron a la lucha estudiantil y obrera para apoyar su causa frente al gobierno del general De Gaulle desdiciendo el arte tradicional propugnando una visión colectiva del arte, en ellos se produjeron carteles en serigrafía, sin firma, que buscaban la movilización popular y la desestabilización social y artística. Estas manifestaciones iniciales de arte activista, que no fueron exclusivas del mayo francés, han tenido repercusión en la gráfica, el grafiti, el arte urbano, al involucrarse diseñadores sentó las bases del diseño gráfico activista.

El diseño se distinguió por ser transformador. Fue un agente de cambio que modificó la estructura de los procesos socioculturales. A raíz de los movimientos estudiantiles en Francia, los estudiantes de la École des Beaux Arts promulgaron la muerte del cartel clásico y asumieron la postura creadora del cartel político y revolucionario. En este ambiente revolucionario las escuelas de diseño y los diseñadores hicieron consciente la relación de la naciente profesión con el contexto sociocultural. Esta toma de conciencia evitó que el diseño siguiera la línea que por tantos años mantuvo; logró un cambio de



Fig. 75. *La belleza está en la calle*, Montpellier. París, mayo de 1968.

conciencia en cuanto al ejercicio de la práctica pero desde una perspectiva profesional. (Mosqueda, 2007: 96).

Durante las revueltas estudiantiles de mayo de 1968 en París, las calles se llenaron de carteles y pancartas [...] Tres jóvenes diseñadores gráficos Pierre Bernard (nació en 1942), François Miehe (nació en 1942) y Gerard Paris-Clavel (nació en 1943) estuvieron muy involucrados en la política radical de la época. (Meggs, 2009: 444 ).

Es también significativo el trabajo de los Panteras Negras que hicieron uso de medios gráficos en su lucha por los derechos civiles de los afroamericanos y del proletariado y contra el racismo y el imperialismo, denunciando la brutalidad policíaca y promoviendo la autodefensa armada. Emory Douglas, Ministro de Cultura del partido y el artista más destacado hizo viñetas e ilustraciones para el periódico *The Black Panther* así como carteles, pancartas, distintivos, calcomanías, etc., (Calviño, 2012: 43) entendió el poder de la comunicación gráfica y la convirtió en un arma que les dio identidad y difusión, haciendo visible su lucha e inspirando a miles a unirse a ella .

Otro ejemplo destacado por su estilo y por emplear los nuevos mecanismos de comunicación masiva fue el cartel cubano que con el triunfo de la Revolución participó en ella con distintos fines políticos para ser exhibido en espacios públicos como vallas publicitarias o en revistas.

## 2.3 Antecedentes arte-diseño en México

A partir de 1922, con la realización de los murales en la Escuela Nacional Preparatoria, el Muralismo fue la corriente artística plástica hegemónica en México. Siendo su artífice el entonces Secretario de Educación, José Vasconcelos, realizándolo como parte del proyecto de reconstrucción del país, después de la lucha armada revolucionaria, ocupando el arte como un medio didáctico y como generador de una identidad de nación. "El muralismo fue, voluntaria y doctrinariamente, un producto adscrito a la Revolución Mexicana." (Traba, 1994: 2).

Personalmente [José Vasconcelos], él obtuvo los muros, el dinero para los materiales, los sueldos de los artistas y, lo más importante, la libertad estilística; todos los elementos que, de hecho, fueron



Fig. 76. *Revolución esencial*, Faculté des sciences. Serigrafía. París, mayo de 1968.



Fig. 77. *Revolución en nuestra vida cotidiana*, Emory Douglas, 1969.

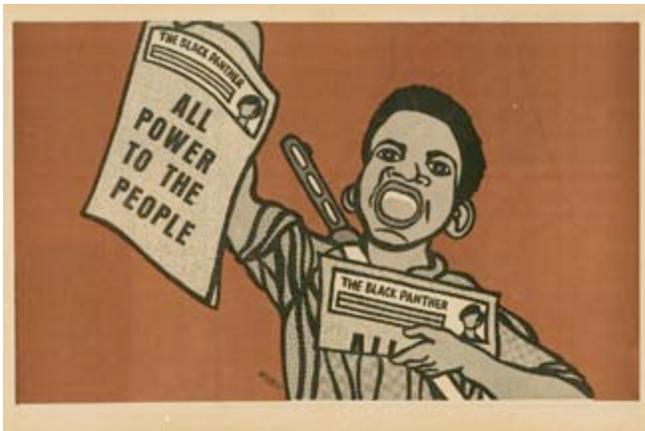


Fig. 78. *Todo el poder al pueblo*, Emory Douglas, 1969.



Fig. 79. *Fidel*. Raúl Martínez, 1968.

corolarios de su propia filosofía aplicada al sistema social. (Charlot, 1985: 106).

Esta corriente plástica posrevolucionaria tiene como principales influencias el arte maya y mexicana, el arte popular, el arte religioso de la colonia, el arte italiano del renacimiento y el de vanguardias europeas como cubismo y futurismo (Charlot,1985). Incluye en su temática el mundo prehispánico, lo rural, lo campesino y el mestizaje, a la par del México moderno, la industrialización y la lucha de clases a través de una visión nacionalista con compromiso social. El movimiento proponía un arte público con el objetivo de lograr una transformación social. Un ejemplo de esto es la conformación, en 1922, del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores como organización que hiciera frente a las imposiciones oficiales planteando con su órgano informativo los inicios de la gráfica callejera:

Su órgano informativo fue *El Machete*, que comienza su publicación en 1924; periódico predecesor de la gráfica pegada en las calles, pues era de formato grande para pegarse en los muros y ser una especie de gráfica monumental. (Franco,2011:51).



Fig. 80. Campesinos leyendo *El Machete*, 1928.



Fig. 81. Cartel del periódico *El Machete*.

Este movimiento pictórico tuvo presencia gráfica con ilustraciones y grabados, que se aplicaron en periódicos y en el diseño de libros y carteles. Algunos artistas que pertenecieron a esta vanguardia son David Alfaro Siqueiros,



**Fig. 82.** Mural *Presencia de América Latina* de Jorge González Camarena, Universidad de Concepción, Chile; obra hecha en 300 metros cuadrados. Pintado entre 1964 y 1965.

Diego Rivera, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, Fernando Leal, Jean Charlot y Jorge González Camarena entre muchos otros.

Teniendo en sus inicios dificultades de aceptación debido a cuestiones formales (ya que su estilo y contenido contrastaban notablemente con el del arte tradicional y el de las vanguardias europeas en boga) fue adquiriendo reconocimiento y notoriedad al consolidarse con los años, llegando, en la década de los años cuarenta, a hablarse de su oficialización; en la década de los años cincuenta surgió un grupo antagónico de artistas que expresaban su individualidad y gusto por un arte cosmopolita, abstracto y apolítico, suceso denominado como la Ruptura:

Fue entonces que empezó a gestarse el movimiento que nos ha dado en denominar Ruptura. No porque rompiera propositivamente con la etapa anterior, sino porque los artistas jóvenes expresaban con desenfado sus individualidades, sus respectivas asimilaciones de los vocabularios internacionales y su deseo de ofrecer una contrapartida “aggiornada” al oficialismo de la Escuela Mexicana. (Conde, 2013: s/p).

Sucedió así un encuentro entre los defensores del nacionalismo que catalogaban a las nuevas tendencias como influencias colonizantes extranjeras, mientras que los no ortodoxos criticaban el oficialismo de la pintura mexicana, la falta de espacios y su limitante temática, a lo que se le llamó “La cortina del nopal”.

Anteriormente, en 1921, surgió el Estridentismo, vanguardia mexicana literaria y plástica, con la aparición de la hoja *Actual*, manifiesto estridentista de Manuel Maples Arce.

El último día de 1921, sólo cinco años después de que los primeros futuristas hubieran concluido su experiencia en Italia apareció pegado en varios muros del primer cuadro de la Ciudad de México un texto del poeta Manuel Maples Arce, la hoja *Actual n.º 1*, que habría de convertirse en el manifiesto de partida del Estridentismo mexicano, a pesar de no ser, en aquel momento, más que una propuesta individual. (Prieto, 2012, s/p).

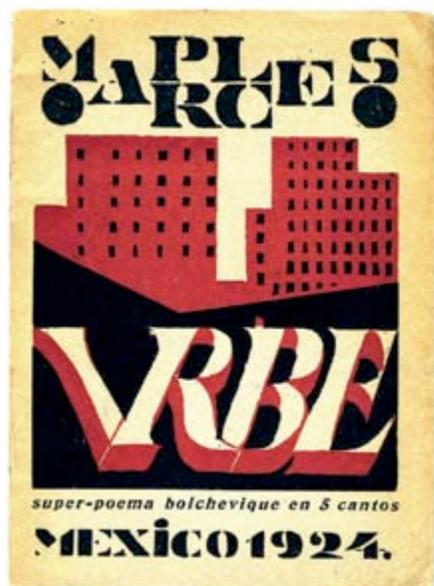


Fig. 83. VRBE, súper-poema bolchevique en 5 cantos, de Manuel Maples Arce, 1924.

Es preciso aclarar que el estridentismo no es un "Futurismo a la mexicana" si no, como las demás vanguardias, fruto de elementos reiterativos comunes en el mundo de ese momento, en este caso de la industrialización, el urbanismo y los avances científicos, entre otros. (Mercenario, 1997: 59-60).

Entre sus miembros y colaboradores se encontraban además de Manuel Maples Arce los poetas Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Salvador Gallardo, Luis Quintanilla, Miguel Aguillón y los artistas Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Fermín Revueltas y la fotógrafa Tina Modotti entre otros. En el campo visual, usaron de manera ecléctica estilos vanguardistas europeos combinados con la tradición gráfica mexicana.

En sus publicaciones, impresas de manera rudimentaria, los estridentistas hicieron una gran mezcla de soluciones dadaístas, futuristas, expresionistas, cubistas y constructivistas. Lo más llamativo de sus diseños son las combinaciones cromáticas y formales. (Garone, 2006: s/p).

El Grupo de Artistas Independientes ¡30-30! surgió en 1928 tomando su nombre de la carabina usada en la revolución y porque eran 30 sus miembros fundadores. Atacaban el academicismo y la burocratización del arte defendiendo la labor de las Escuelas de Pintura al Aire Libre como manera de acercar el arte al pueblo. Algunos de sus integrantes fueron Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma y Fernando Leal. Realizaron carteles principalmente en xilografía usando elementos populares y con influencia estilística de las vanguardias europeas. Su revista *¡30-30! Organó de los Pintores de México*, constó de tres números. "La diagramación es muy simple, a

dos y tres columnas, las portadas están resueltas con el cabezal en madera y con fotos o grabados.” (Garone, 2006: s/p). Sobresaliendo por su uso del espacio público consecuente con su interés social: “¡30-30! destaca también desarrollando una gráfica callejera, al pegar sus manifiestos impresos en papel de china en los muros de la Ciudad de México” (Híjar en Franco, 2011: 51).

Cabe destacar la labor artística de David Alfaro Siqueiros por su comprometida militancia, su búsqueda y experimentación con nuevos materiales y técnicas (Martínez, 1996), ejemplo de esto es el uso del esténcil para agilizar la pinta de murales y como herramienta de arte subversivo, como en 1933, en Argentina, con trabajos de agitación y propaganda, usando plantillas para pintar (y repintar) fácilmente en el espacio público consignas contestatarias mediante pequeñas células conformadas por parejas de militantes:

Cada uno de los millares de parejas tendría un esténcil, o molde entresacado en hojalata con la palabra de orden que sintetizaba la agitación correspondiente. Cada pareja tendría uno de esos populares y baratos aerógrafos que se usan para pulverizar el flit... y los primeros resultados fueron sensacionales. La ciudad de Buenos Aires se vio fácilmente tatuada de millones de letreros condenatorios de la dictadura, claros y precisos, es decir legibles. (Siqueiros citado en Cruz, 2007: 81).

En 1934 se creó la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) como la sección mexicana de la Unión Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios, fundada en 1930 en Charkov (o Jarkov, Unión Soviética) durante el Séptimo Congreso Mundial de la Internacional Comunista (Conde, 2013: s/p). Su objetivo era, mediante el arte, apoyar la lucha proletaria y contra el fascismo, el imperialismo y la guerra, con lo que su postura artística y militante es clara, reflejada también en el trabajo en foros populares, en marchas, mítines y asambleas sindicales. Algunos de sus miembros fueron Leopoldo Méndez, Pablo O’Higgins, Alfredo Zalce y Raúl Anguiano. Su órgano de difusión fue la revista *Frente a Frente*, ilustrada con grabados, collages y fotomontajes:

El órgano de difusión del grupo fue la revista *Frente a Frente*, en la que se desarrollaron diversos temas. Los principales recursos visuales



Fig. 84. 30-30 órgano de los pintores de México, Francisco Díaz de León. Grabado en madera sobre papel, cerca de 1928.

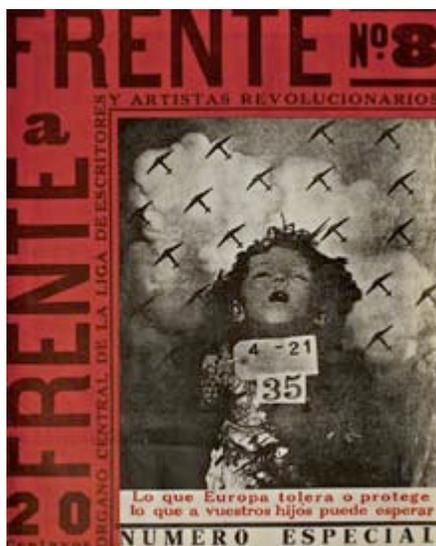


Fig. 85. Portada de la revista *Frente a Frente*, número 8. Fotomontaje de John Heartfield, 1936.

utilizados en las publicaciones fueron los fotomontajes y las xilografías, así como composiciones puramente tipográficas. De esta forma podemos encontrar sus inspiraciones en los fotomontajes de Heartfield o las composiciones tipográficas constructivistas. (Franco, 2011: 52).

La LEAR se desintegró en 1937 pero sirvió de precedente para la formación, ese mismo año, del Taller de Gráfica Popular (TGP) fundado por Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal. Este grupo adopta la gráfica como técnica idónea de arte social gracias a su reproductibilidad, ocupando principalmente el grabado en relieve (madera y linóleo) para producir carteles, folletos, volantes, etc., con mensajes de denuncia en las que en varios casos destaca la calidad técnica y de contenido.

El TGP realizaba un esfuerzo constante para que su producción beneficiara los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano, principalmente, en su lucha por la independencia nacional y considerando que la finalidad social de la obra plástica es inseparable de su buena calidad artística... (Rodríguez, 1989: 96).

Su temática incluía el nacionalismo, el indigenismo, la educación, el agrarismo, lo rural, lo obrero, el arte y la vida popular, que además estaba presente por su cercanía con organizaciones sociales que lo hacían un arte militante. Usando un lenguaje sencillo y aprovechando la reproductibilidad propia de la gráfica, sus obras eran repartidas y pasadas de mano en mano llegando a amplios sectores; aumentando esta exposición, poniendo empeño en la intervención del espacio público, pegando carteles en los muros del centro de la Ciudad de México, incluso al prohibirse, convirtiendo esta actividad en ilegal y clandestina, con el riesgo de ser arrestados, pero optando por ella al ser un medio directo de contacto y retribución con la gente.

Para ellos también la calle era un foro, puesto que su contenido político tenía mayor impacto y fuerza al ser mostrada en las calles como grandes carteles colocados en las paredes del centro histórico, llegando a amplios públicos y directamente al pueblo al que retrataba o refleja, por lo que muchas personas se sintieron identificadas con su trabajo. (Franco, 2011: 52)



Fig. 86. *¡Paremos la agresión a la clase obrera!*, Leopoldo Méndez, 1950.



Fig. 87. Llegada y mitin de los mineros de Nueva Rosita, en Saltillo, 1951.

El TGP logró proyección internacional con distintos momentos de auge, teniendo un tiempo actividades de editorial y galería. Estilísticamente “Los colores predominantes en sus trabajos fueron negro, rojo y amarillo, o se aprovechaba el tinte del papel. La tipografía estuvo casi siempre tallada o fue sans serif, y en la mayoría de los casos estuvo subordinada a las imágenes.” (Garone, 2006: s/p). Contó con un número variable de miembros entre los que estaban: “Ignacio Aguirre, Francisco Dosamantes, Raúl Anguiano, Jesús Escobedo, Isidoro Ocampo, Everardo Ramírez, Raúl Gamboa, Antonio Pujol, José Chávez Morado, Gonzalo de la Paz Pérez, Alfredo Zalce, Ángel Bracho, Xavier Guerrero y Mariana Yampolsky. Ya para 1949, el TGP había contado en sus filas alrededor de unos 50 grabadores” (Musacchio citado en Franco, 2011: 52). Esta inclusión terminó debilitando al TGP al burocratizarse y modificar sus principios de acuerdo a intereses personales de algunos miembros.

Leopoldo Méndez es uno de los artistas más destacados de esta época por su prolífica obra que poseía una calidad plástica sobresaliente inherente a su compromiso social.

En el ámbito del diseño gráfico en México, los antecedentes se encuentran en el diseño editorial de los inicios del siglo XX con las proclamas y panfletos políticos de la época de la revolución, hechos en linotipo, con una presentación descuidada y una pobre composición, debido entre otras cosas al desabastecimiento de fuentes tipográficas y a la premura de realización. Algunas editoriales importantes como Porrúa Hermanos, Andrés Botas e Hijo, Editorial Cvltura y los Talleres Gráficos de la Nación configuraron la composición editorial de la época con fuerte influencia de estilos artísticos como el art nouveau, el art deco y de vanguardias como cubismo y expresionismo.

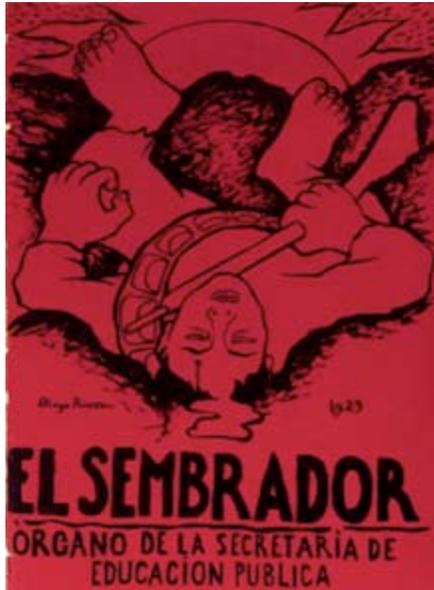


Fig. 88. Portada de la revista *El Sembrador*. Diego Rivera, 1929.

En las décadas posteriores se realizaron trabajos de gran calidad, principalmente en lo cultural, ejemplo de ello fue Miguel Prieto quien logra dar una identidad al INBA y a publicaciones culturales, como la revista de la UNAM que mostraba una dedicada selección tanto de las imágenes como en la tipografía. Su alumno, Vicente Rojo, continúa con esta tradición, por mucho tiempo trabaja en varias publicaciones, libros y carteles de difusión artística y cultural.

Por otra parte, Diego Rivera, además de su obra plástica realizó diseño editorial, tipográfico e ilustración en publicaciones como *El Maestro* (haciendo así su primera aportación al movimiento vasconcelista), *El Sembrador*, *Mexican Folkways* y portadas de libros como *México en pensamiento y en acción y Fermín*, entre más (Troconi, 2010: 93).

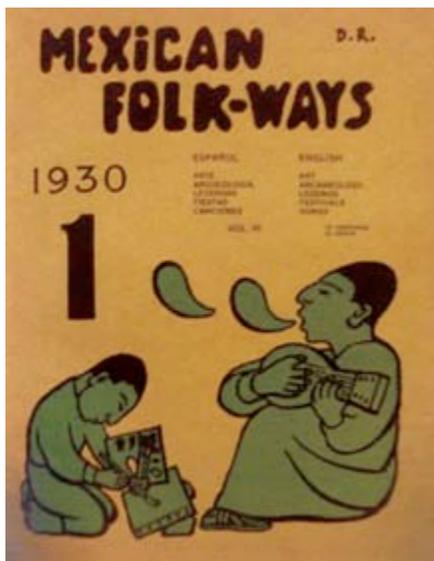


Fig. 89. Portada de la revista *Mexican folkways*. Diego Rivera, 1930.

Con el trabajo del Grupo 30-30, de la LEAR y del TGP, principalmente, se considera de 1930 a 1950 la edad dorada del diseño militante con periódicos y revistas como *El Machete* (1924-1929) órgano oficial del PCM, la revista *Frente a Frente* (1924-1928) órgano de la LEAR y del TGP, *Crisol*, 1945 y 1946. (Troconi, 2010: 111). El trabajo en estas publicaciones son precedentes fundamentales del diseño gráfico activista, aunque la disciplina aún no era reconocida como tal y se le consideraba sólo arte aplicado.

A principios de los años cincuenta se abre la Librería Madero, especializada en libros antiguos, raros y lujosos, poco después amplía su actividad a la impresión con la creación de la influyente Imprenta Madero, donde se desarrollo Vicente Rojo junto con otros más:

La importancia de la Madero como punto de innovación en el ámbito de las artes gráficas mexicanas fue hasta tal punto importante, que en el seno de esta innovadora imprenta surge y toma su nombre de ella un muy nutrido grupo de diseñadores y profesionales a los que caracteriza el haberse formado y experimentado en contacto directo

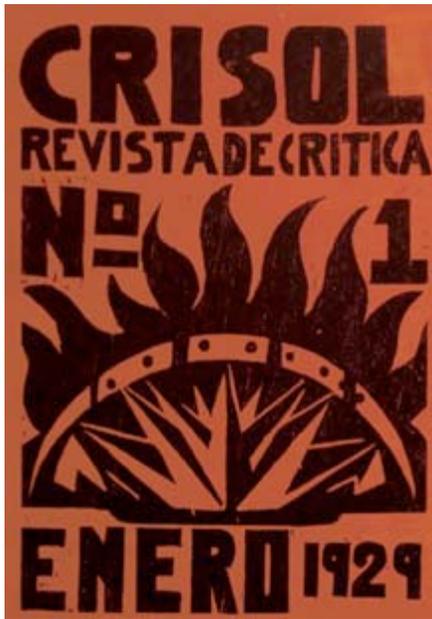


Fig. 90. Portada de la revista *Crisol*, núm. 1, Fermín Revueltas, 1929.

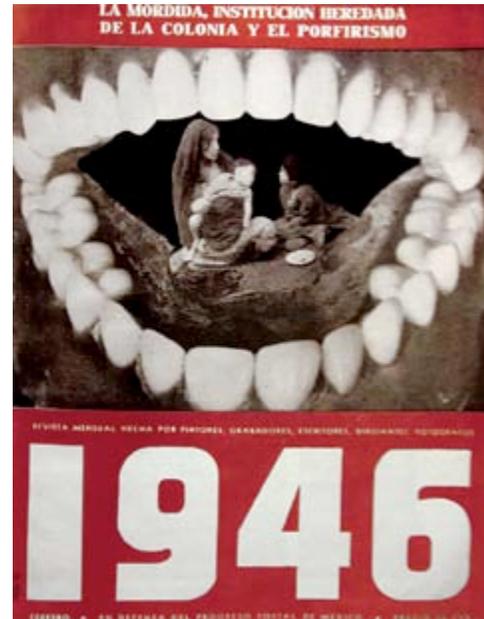


Fig. 91. Portada de la revista *1946*, trabajo colectivo, diseño original atribuido a David Alfaro Siqueiros, 1946.

con el trabajo a pie de imprenta y que tuvo una influencia más que notable en las décadas posteriores (Santiago Robles Bonfil, Adolfo Falcón, Rafael López Castro, Bernardo Recamier, Germán Montalvo, Efraín Herrera, Peggy Espinosa, María Figueroa...). (Mora, 2014: s/p).

En el ámbito académico, en 1929 Diego Rivera, siendo director de la Escuela Central de Artes Plásticas en San Carlos (que en 1933 se convirtió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ENAP), inició los talleres nocturnos de carteles y letras; y en 1930 bajo la dirección de Francisco Díaz de León se creó la asignatura de artes del libro. En 1938 se funda la Escuela de Artes del Libro con cuatro carreras: maestro tipógrafo, maestro encuadernador, maestro grabador y director de ediciones (Garone, 2006: s/p). En 1939 en la ENAP, bajo la dirección de Manuel Rodríguez Lozano, se crearon los cursos de dibujo publicitario, antecedentes académicos del diseño gráfico en la UNAM, que consistía en un sistema de cursos nocturnos de 23 horas semanales que podían durar

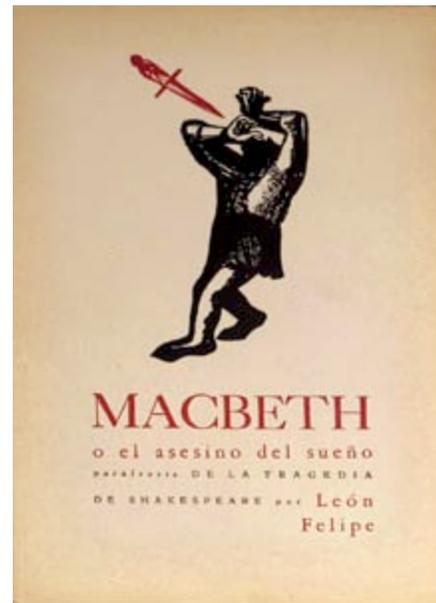


Fig. 92. Portada de *Macbeth*. Diseñada por Vicente Rojo, 1954.

hasta cuatro años (y se daban junto con artesanías, talla en madera y relieve en metales). En 1959 se convirtió en carrera técnica. (Kloss, 2006:s/p) , siendo tratada cierto recelo por su condición comercial.

El desarrollo de la industria, del mercado interno, de los medios de comunicación y de la publicidad le dieron este nuevo encargo a la ENAP, donde el arte liberal “puro” –fuente de la legitimidad histórica de la Academia– tuvo que coexistir de mala gana con un humilde arte aplicado, técnico y artesanal, el *dibujo publicitario*, que alguna vez se consideró “prostituido” y “mercenario”[...] (Kloss, 2006, s/p).

## 2.4 Contexto arte-diseño en México en los años sesenta



Fig. 93. Portada del libro *Cien años de soledad*, Vicente Rojo, 1967.

En esos años el diseño gráfico ya formaba parte de la cultura y de la economía de los países industrializados, pero por cuestiones tecnológicas los avances eran aislados, ocurrían sólo en ciertos lugares y eran realizados por equipos grandes en su número de integrantes; la producción gráfica se volvió multidisciplinaria al incorporar fotografía, pictografía, señalética, fotocomposición, ilustración, infografía, etc. y contribuyó al desarrollo y modernización de los mensajes visuales en televisión, prensa, revistas, imagen corporativa, empaque y señalización, por lo que en México el diseño gráfico resultaba aún un lujo. El principal exponente de la práctica de la disciplina en el país en esta década es Vicente Rojo, director artístico de la Imprenta Madero, que en conjunto con el equipo que ahí laboraba experimentó con viñetas, marcos, plecás y grabados en metal. La labor de Vicente Rojo es importante al darle continuidad y aportar a la conformación de una cultura de diseño en México .

Como fruto de las transformaciones en la industria y el mercado comenzó en esta década su institucionalización académica. En 1962 la Escuela de Artes del Libro se convierte en la Escuela Nacional de Artes Gráficas y ese mismo año

inicia actividades la Escuela de Diseño y Artesanías (EDA) del INBA que incluía una carrera técnica de *diseñador artesanal* de cuatro años que concebía al diseño como una profesión integral. Modificaciones en esta carrera la convirtieron en 1966 diseño artístico industrial, para 1967 se promovió una carrera de diseño gráfico y empaques que no prosperó. En la Universidad Iberoamericana en 1962 inició la licenciatura libre en diseño industrial (con un antecedente de carrera técnica en 1955) adquiriendo experiencia en la disciplina que le valió la invitación en junio de 1967 a colaborar con el Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos en la realización de prácticamente todo lo relacionado con el diseño del evento del siguiente año. (Kloss, 2006, s/p). Impulsando la implementación del diseño gráfico en esta escuela.



Fig. 94. Suplemento ¡La cultura en México de Siempre! número 32. Diseño de Vicente Rojo, 1967.

El 31 de agosto de 1967 el Consejo Universitario de la UIA aprobó incluir una *rama de diseño gráfico* en el plan de 10 semestres de diseño industrial. Las clases comenzaron el 25 de noviembre de 1968, cuando Fernando Rovalo asumía la dirección de la escuela, y en 1974 se expidió el primer título de *diseñador gráfico* a nivel de licenciatura, a nombre de Ana María Peláez Villegas. (Kloss, 2006, s/p).

En 1968, la ENAP creó la licenciatura en dibujo publicitario junto con una carrera técnica y otra de técnico auxiliar; en 1970 el técnico auxiliar fue suprimido y quedaron el licenciado y el técnico en dibujo publicitario. En agosto de 1972 la Universidad de Monterrey abrió su licenciatura en diseño gráfico que parecería ser la primera con validez oficial. En 1973 la UNAM creó dos carreras, diseño gráfico y comunicación gráfica que fueron aprobadas por el Consejo Universitario en mayo de 1974 (Kloss, 2006, s/p).

Al ser la Ciudad de México sede de las Olimpiadas de 1968, se designó presidente del Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos en 1966 al Arq. Pedro Ramírez Vázquez que era conocido por crear grandes obras arquitectónicas como el Museo de Antropología y el Estadio Azteca y que buscó crear una campaña que lograra un ambiente de convivencia basado en los ideales Olímpicos y brindara a México la imagen de un país moderno poseedor de una gran riqueza cultural frente a la comunidad internacional, para lo cual el diseño gráfico tuvo un papel primordial.



Fig. 95. Arte wírrárika, hilo de estambre y cera de abeja sobre madera.



Fig. 96. Progresión de elementos en el logotipo de México 68. Eduardo Terrazas, Lance Wyman, 1968.

Las primeras Olimpiadas en las que se le da un peso esencial al diseño gráfico es en los Juegos Olímpicos de Tokio 1964 al ocuparse un sistema de imagen corporativa; pero en 1968 se va más allá al crearse un programa integral de identidad, para esto, el comité organizador armó un equipo multidisciplinario de diseño que incluía al estadounidense Lance Wyman como director de diseño gráfico, al diseñador industrial británico Peter Murdoch como director de productos especiales y a Beatrice Trueblood en el área de publicaciones (Fernández, 2013: s/p). El reto principal de este equipo fue elaborar un sistema visual capaz de ser aplicado en una de las ciudades más grandes del mundo, ya que los Juegos Olímpicos serían realizados dentro de esta zona urbana por lo que el tráfico, la logística urbana y el público multilingüe condicionaron la labor. (Meggs, 2009: 416). En el proceso de diseño Lance Wyman decidió que el estilo de este sistema debería basarse en aspectos de la cultura mexicana.

Después del análisis inicial que hizo Wyman del problema, se decidió que la solución tenía que reflejar la herencia cultural de México. Un estudio exhaustivo de objetos aztecas antiguos y del arte popular mexicano lo llevó a aplicar al diseño dos conceptos: el uso de líneas múltiples repetidas para crear motivos y el uso de matices brillantes y puros. Por todo el país, las artes y oficios, las casas de adobe, las flores de papel, los mercados y las prendas de vestir contaban con colores alegres y puros y este espíritu de colores exuberantes ocupó un lugar destacado en la planificación de Wyman. (Meggs, 2009: 417).

El logo, que resultó efectivo al lograr sintetizar la ancestral riqueza cultural con lo moderno, surgió de la idea de Pedro Ramírez Vázquez de basarse en el arte wírrárika ("huichol").

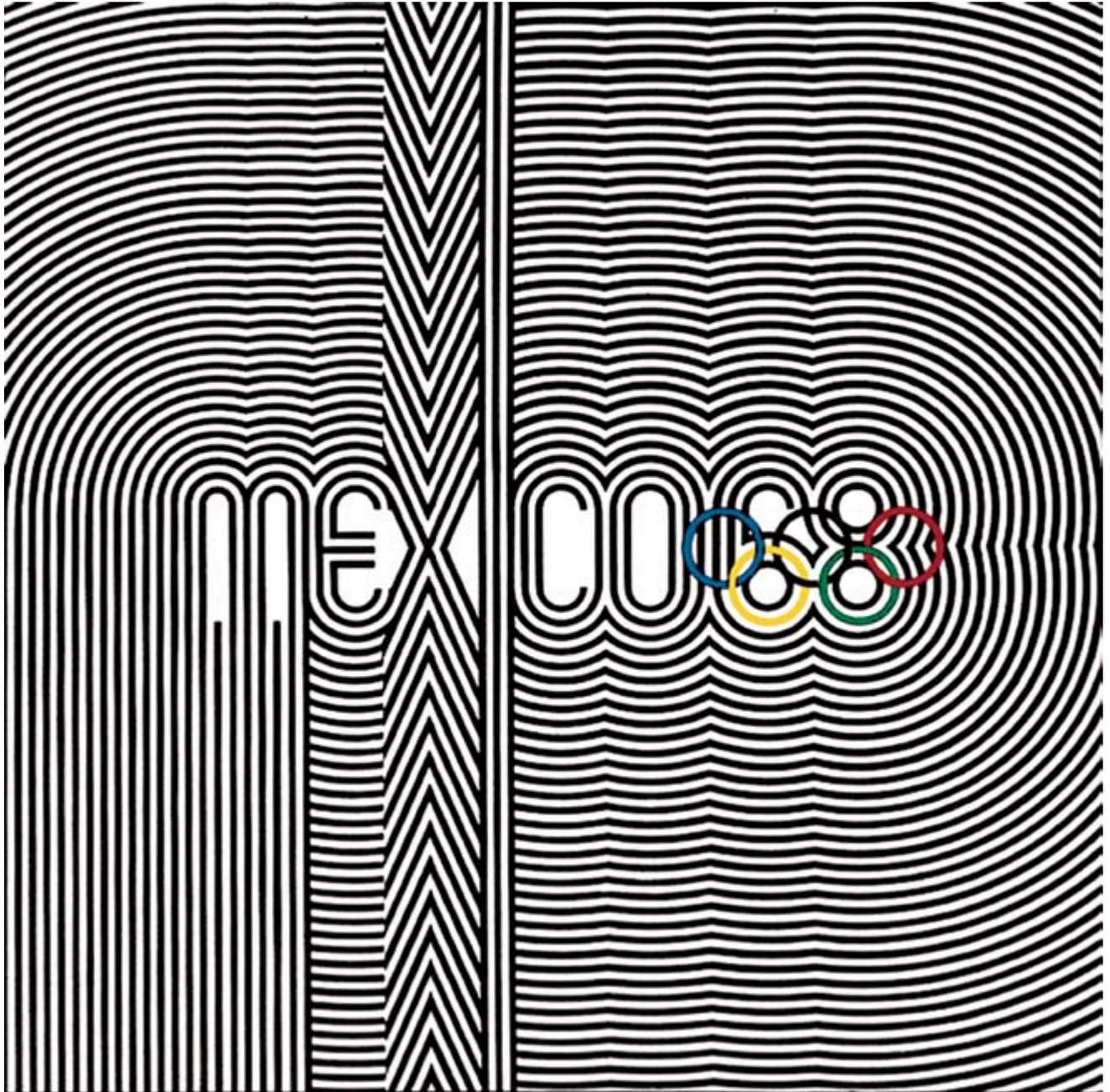


Fig. 97. Cartel México 68. Eduardo Terrazas, Lance Wyman, 1968.

Platicando con Mathias Goeritz [...] le dije, “Mathias mira, el op art es huichol, es vibración de líneas concéntricas o paralelas, además de la vibración del color. Pedro Diego es un indio huichol que había trabajado conmigo en el Museo de Antropología, lo llamé y le dije: “mira el nombre de México, échatelo en un tablero huichol” lo hizo, yo lo tengo, ahí surgió el México 68 . Lo vió Eduardo Terrazas y lo empezó a trazar. (Pedro Ramírez Vázquez citado en Troconi, 2010: 213, 215 ).



Fig. 98. Señalamientos de servicios en el diseño urbano del Programa de identidad olímpica. Eduardo Terrazas, Lance Wyman, 1968.

Al no contar con suficientes recursos se decidió utilizar las instalaciones existentes para el evento deportivo y sólo construir las que hicieran falta (como el Palacio de los Deportes, el Velódromo y la Villa Olímpica). Para optimizar el traslado en la ciudad, de una instalación a otra, se construyó un sistema de señalización en el que se diseñó una serie de símbolos y pictogramas que permitieron a los visitantes desplazarse sin conocer el idioma e indicar las instalaciones y exhibiciones de los programas deportivo, artístico y cultural.

La identidad olímpica fue claramente establecida por el Departamento de Diseño Urbano. Banderolas y postes de luz pintados en diferentes colores formaron un sistema que estructuraba la ciudad, dirigía a los visitantes y les permitía orientarse, se creó asimismo un sistema de mobiliario urbano formado por señalamientos con la simbología deportiva para conducir al público al sitio donde se verificaban las diferentes competencias y otro que indicaba los lugares de ascensos a los diferentes transportes olímpicos, con mapas de la Ciudad de México y de las rutas de transporte, así como buzones y cestos paralelos. Se construyeron también casetas de información, que se distribuyeron en puntos estratégicos de la ciudad. (González, 1995, 62-63).



Fig. 99. Instalaciones olímpicas. Eduardo Terrazas, Lance Wyman, 1968.

El diseño gráfico contribuyó sustancialmente al crear unidad entre los elementos, funcionar como medio de información internacional y de identidad y como publicidad al tener diversas aplicaciones como en lápices, ropa, joyas de fantasía, etc. La forma que evoca una paloma recortada sobre un fondo oscuro usado también como logo se imprimió en calcomanías que aparecieron pegadas por doquier además de papelería oficial.

Se diseñaron certificados, menús, papelería especial, formularios, invitaciones y una gran variedad de *souvenirs* oficiales que ostentaban diferentes versiones de los motivos básicos. Se crearon medallas conmemorativas y las diferentes series de timbres que se emitieron



**Fig. 100.** Banderola olímpica. Eduardo Terrazas, Lance Wyman, 1968.



**Fig. 101.** Vestido con ornamento de la imagen olímpica. Lance Wyman, 1968.



**Fig. 102.** Ornato Estadio Olímpico. Eduardo Terrazas, Lance Wyman, 1968.



**Fig. 103.** Vista aérea del Estadio Olímpico. Eduardo Terrazas, Lance Wyman, 1968.

en ocasión de los juegos y que constituyeron otro medio de promoción mundial de los mismos. (González, 1995: 63).

En el sistema gráfico creado para las Olimpiadas de México 68 sobresale la innovación, la propuesta visual y un alto valor funcional que se reflejó en su eficacia como medio de comunicación internacional.

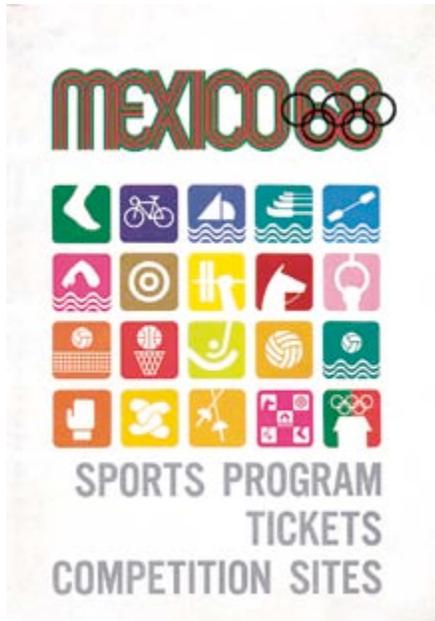


Fig. 104. Programa deportivo, Eduardo Terrazas, 1968.

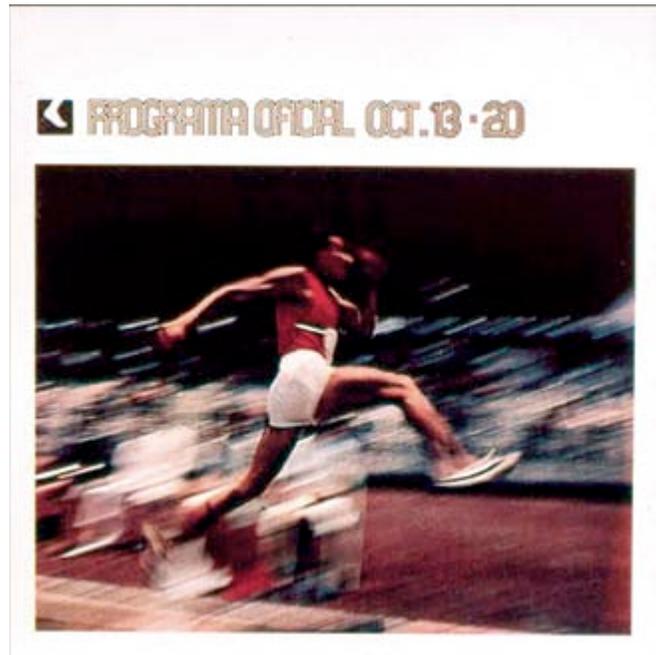


Fig. 105. Programa oficial del 13 al 20 de octubre, Eduardo Terrazas, 1968.

El propósito del Comité Organizador era crear un sistema de diseño unificado y de fácil comprensión. El color era usado tanto en forma decorativa como pragmática. Este sistema resultó tan efectivo que *The New York Times* proclamó: “Usted puede ser analfabeta en todos los idiomas con tal de que no sea ciego a los colores”. (González, 1995: 63).



Fig. 106. Cartel de la exposición Salón Independiente 68, diseño de Brian Nissen, 1968.

La unidad del proyecto es orgánica, ejemplo de cómo concebir y desarrollar una imagen institucional. El sistema está basado en el principio de unidad e integración de la Bauhaus. Los productos fueron desde libro de arte y programas hasta carteles y boletos. Habiendo trece tipos de publicaciones distintas de las cuales algunas eran diarias. (Troconi, 2010: 216).

Parte de las actividades artísticas fue la Exposición Solar que llevó a cabo el INBA y el comité organizador de los XIX Juegos Olímpicos y que a raíz de los eventos en el plano social de ese año algunos artistas no participaron y organizando a la vez un Salón Independiente que contó con tres ediciones.

En los años 60 continuó y se intensificó la Ruptura, la lucha entre el nacionalismo y las vanguardias:

A lo largo de los años sesenta del siglo XX hubo numerosos enfrentamientos entre grupos e individualidades, de los artistas emergentes contra el muralismo y la llamada Escuela Mexicana de Pintura; los protagonistas eran José Luis Cuevas, David Alfaro Siqueiros, Carlos Monsiváis, Raquel Tibol, Carlos Fuentes y Fernando Benítez. (México, 2005: 26).

Políticamente el Estado Mexicano no le otorgó importancia hasta que hubo que reaccionar a las presiones gubernamentales estadounidenses para contrarrestar el entusiasmo que había provocado la Revolución cubana, por lo que hubo apoyo y estímulos al arte vanguardista. Así se organizaron concursos de pintura como el Salón Esso, en 1965, y exposiciones como *Unión Panamericana* (1962), *Confrontación 66* (1966) y *Arte: Estados Unidos* (1967) aumentó la difusión de las nuevas corrientes estéticas como el expresionismo abstracto y el arte pop y se abrieron galerías para acoger el arte nuevo y consolidar el mercado artístico, básicamente estadounidense. (Segota, 2007: s/p). El nombre de ruptura surge en el certamen de pintura patrocinado por la empresa ESSO.

También por ese tiempo fue notoria la controversia en el concurso Salón Esso. Los protagonistas de estas tendencias divergentes con el muralismo tuvieron la idea de entrar a exponer “a Wilson” (a como diera lugar, en buen español) al Palacio de Bellas Artes, acto presuntamente irreverente que iba con el clima de los tiempos y que muchos de quienes lo vivieron recuerdan con añoranza y lentes rosa, como la maravillosa “Confrontación 66”. Se enfrentaron los seguidores del arte del momento con los líderes de la Escuela Mexicana, suceso que dio lugar al nacimiento del término “Ruptura”. (México, 2005: 27).

Los estilos en la pintura mexicana durante los años sesenta fueron muy diversos de acuerdo a quienes los realizaron. Así, en las obras de estos artistas emergentes había neoexpresionismo, neofigurativismo, neosurrealismo, influencias del arte pop, realismo mágico y principalmente expresionismo y geometrismo.

En la década de los setentas, la gran mayoría de los pintores mexicanos en su afán de internacionalizarse, imitaban obras de las

neovanguardias norteamericanas; desligados voluntariamente de la producción artística nacional y de sus valores sociales y humanos. A principios de los años setenta la Abstracción Geométrica y todas sus variaciones se pusieron de moda. (Bravo, 1989: 52).

Algunos artistas activos en este lapso en México que se inclinaron por las nuevas vanguardias están Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, José Luis Cuevas, Pedro Coronel, Günther Gerzo, Carlos Mérida, Roger von Gunten, Vlady, Francisco Toledo, Gabriel Ramírez, Mathias Goeritz, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Juan Soriano y Gustavo Arias Murueta.



Entre los sucesos relevantes en el ámbito artístico de estos años está el mural efímero de Cuevas como reacción a las intenciones de permanencia del muralismo de la Escuela Mexicana; y la exposición de Mathias Goeritz y el grupo *Los Hartos* en la que hacía una crítica al estado del arte y que al buscar la confrontación ocasionó su clausura logrando uno de los puntos más altos de provocación artística en el país de esa década. (México, 2005: 26).

**Fig. 107.** Mural efímero de José Luis Cuevas en la Zona Rosa, Ciudad de México, 1967.

Capítulo 3.  
La **producción**  
**gráfica** del  
**movimiento**  
**estudiantil**  
de **1968** en  
la **Ciudad**  
de **México**.



### 3.1 Cronología de la producción gráfica en el movimiento estudiantil de 1968 en la Ciudad de México

Durante esta época, la juventud y en especial el sector estudiantil de muchas ciudades del orbe hacen un cuestionamiento al autoritarismo de las instituciones como parte de una búsqueda de libertad. En la Ciudad de México esto sucede con el movimiento estudiantil de 1968.

La densidad de ese año procede de un movimiento social que sacudió al país y que mucho tiempo después aún era llamado “El Movimiento” (así, sin apellidos), fue de masas, estudiantil y juvenil; que tuvo dimensión nacional, desafió a un gobierno estable y sometió a crítica toda una cultura política. Fue, al mismo tiempo, el enfrentamiento con una estructura autoritaria (aceptada hasta entonces de manera pasiva por una sociedad crecientemente urbana y más o menos satisfecha) y la crítica de las prácticas políticas del sistema. (Pérez, 2012: 14).

Algunas posibles causas, sumadas al descontento social existente, que generaron el movimiento estudiantil, están en conflictos internos del gobierno que se agudizaban al aproximarse la sucesión presidencial y en la necesidad gubernamental de crear un ambiente propicio para encarcelar disidentes y reprimir la organización social con el fin de minimizar riesgos de que algo perturbara el desarrollo o la realización de los Juegos Olímpicos a realizarse ese año en la ciudad. (Bolívar, 2008: 154).

La situación que anulaba casi por completo la libertad de expresión representaba un obstáculo enorme para satisfacer las necesidades del movimiento de comunicarse con la población, de decir su versión, mostrar quien era, que quería y evidenciar la manipulación informativa que hacía el gobierno. La respuesta a esto fue la producción gráfica del movimiento estudiantil, que se inició en la Academia de San Carlos (sede de la Escuela Nacional de Artes Plásticas) ubicada en la calle Academia en el centro de la Ciudad de México.

La ENAP era reconocida por su apoyo a distintas causas sociales con la producción de propaganda política, además tenía una actividad interna que cuestionaba los planes y programas de estudio. (Grupo Mira, 1993: 18). En 1966 se realizó una huelga que influyó claramente en la docencia así como en los ejercicios

plásticos de los alumnos. De esta huelga, un logro tangible e importante fue la implementación de talleres libres de grabado en metal, pintura, xilografía y serigrafía que sirvieron como espacios de experimentación artística en los que no había maestros a cargo, ni horarios, ni valor curricular; además se convirtieron en lugares de sociabilidad en donde se recibían visitas de artistas como Vlady, Felguérez y Javier Arevalo. Docentes como Moreno Capdevila, Santos Balmori y Adolfo Mexiac participaban sólo dando consejos técnicos y observaciones críticas a las obras ya finalizadas. A finales de julio de 1968, en la ENAP los estudiantes impugnaban las formas de enseñanza y las justificaciones teóricas y mantenían una posición crítica del contexto nacional e internacional. (Luna, Martínez, 2008: 137). Lo que configuró un ambiente propicio para las actividades que vendrían en los meses posteriores.



Fig. 108. Periódico *Ecos de San Carlos*. ENAP, 1957.

El movimiento estudiantil tiene el 22 de julio de 1968 uno de los actos más visibles que lo hacen estallar: el enfrentamiento entre estudiantes preparatorianos del Instituto Politécnico Nacional (IPN), de estudiantes particulares afiliados a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), de grupos porriles y pandillas callejeras con la posterior represión por parte del cuerpo de granaderos en la zona de La Ciudadela cercana al centro de la Ciudad de México.

El 22 de julio, en la Plaza de La Ciudadela, dos pandillas delincuenciales, Los Arañas y Los Ciudadelos (más los alumnos de la escuela Isaac Ochoterena), se enfrentan a los estudiantes de las Vocacionales 2 y 5 del Politécnico, ubicadas en La Ciudadela. Al día siguiente, la bronca se reinicia. Al regresar los del Poli a sus escuelas, aparecen los granaderos, que incursionan provocadoramente en las Vocacionales, maltratando a quien pueden. Al cabo de un rato, los granaderos se van de las escuelas, sólo para regresar minutos después lanzando macanazos y bombas lacrimógenas. Exasperados, los estudiantes acuden inesperadamente a la acción insurreccional. Casi de la nada, la desesperación adolescente extrae garrotes, gases, diluvio de piedras. De las diez de la mañana a la una de la tarde, tres mil politécnicos



Fig. 109. Jóvenes huyen de la policía en la zona de La Ciudadela, 23 de julio de 1968.



Fig. 110. Soldado arrincona a estudiante, zona de La Ciudadela, finales del mes de julio.



Fig. 111. Cartel de la primera manifestación del movimiento. Serigrafía.



Fig. 112. Aspecto de la marcha del 26 de julio.

riñen con cientos de granaderos. A la brutalidad policiaca se opone el deseo de restablecer la justicia como se pueda. (Scherer, 1999: 143-144).

El actuar de los granaderos que golpearon con saña a estudiantes y algunos docentes crea indignación por lo que se organiza una manifestación de protesta para el día 26 de julio por iniciativa de la Federación Nacional de Estudiantes Técnicos (FNET), organización porril cercana al gobierno que había

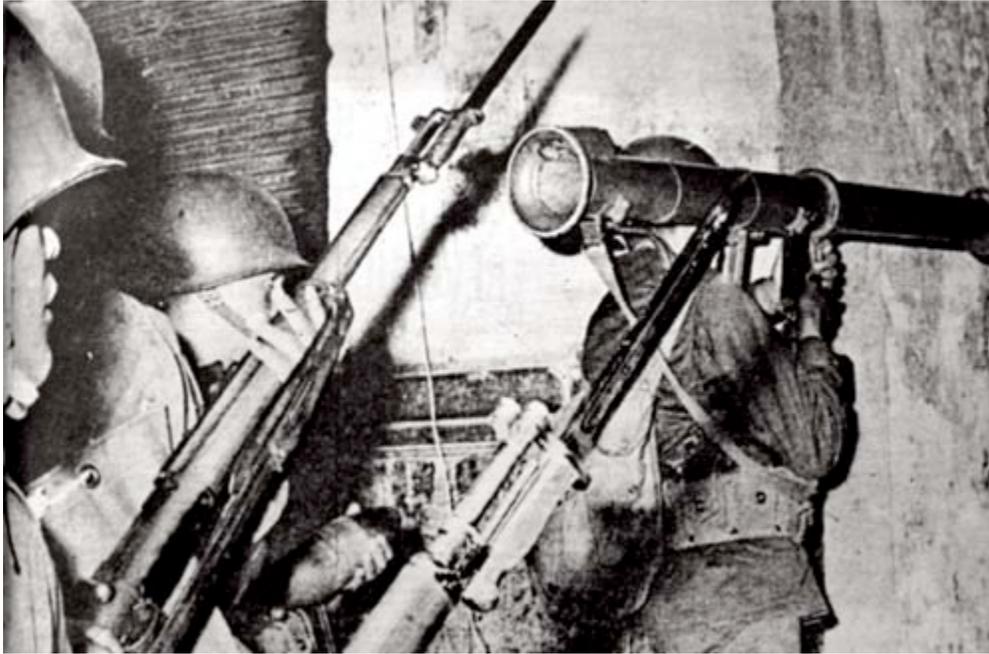
pedido autorización para llevarla a cabo, esta marcha se encuentra con otra convocada por distintas fuerzas de izquierda como la CNED (Central Nacional de Estudiantes Democráticos) y el Partido Comunista para celebrar el aniversario de la Revolución Cubana. Los estudiantes del IPN marchan hacia el casco de Santo Tomás, realizando un mitin en el monumento a la Revolución, ahí un grupo rompe con la manifestación por ser convocada por la FNET y se dirige al Hemiciclo a Juárez donde se realizaba el mitin en pro de Cuba. Cerca de las 19.30 horas, al llegar al Casco de Santo Tomás otro



**Fig. 113.** Policías observan un autobús en llamas durante un enfrentamiento en la zona centro de la Ciudad de México, 26 de julio.

grupo se desprende y se dirige hacia el Zócalo, en el centro de la ciudad (que en se encontraba vedado para las manifestaciones publicas), al llegar a las calles de Palma y 5 de mayo inicia un fuerte enfrentamiento con la policía, que bloquea el paso a los estudiantes, por lo que estos regresan a San Juan de Letrán y al Hemiciclo a Juárez; los granaderos intentan disolver las manifestación y son repelidos con piedras; los jóvenes rompen cristales, se dispersan por las calles y forman grupos para defenderse con piedras, ladrillos y bombas molotov y hacen barricadas con camiones en las calles de Seminario, Argentina y Donceles para defender sus posiciones en las preparatorias 1 y 3 donde más estudiantes se ven involucrados . (Aguayo, 1998: 125).

Cinco o seis núcleos de jóvenes y adultos, con aspecto de porros o de agentes judiciales, apedrean los aparadores de Avenida Juárez, insultan y maltratan a los transeúntes, persiguen a los jóvenes. En la Avenida San Juan de Letrán hay retenes policiacos. Para quien consigue pasar, la Avenida Madero es otro foso del terror. Comercios y joyerías asaltados, golpizas, agentes que se ríen como festejando una proeza, la de probar con sus instrumentos de trabajo la fragilidad de los cuerpos ajenos. Aturden las sirenas de las ambulancias, los gritos de heridos y vapuleados, las amenazas policiacas. En la Avenida 5 de Mayo la situación es más dramática. Los que pueden huyen hacia el Zócalo. Los agentes se multiplican. Nadie intenta el orden, ni se transmiten explicaciones. Alguien recuerda un cerro de zapatos perdidos en la corretiza. Al salir de un festival, los estudiantes de las preparatorias 2 y 3 caen bajo la furia policiaca. Se les hace retroceder a los edificios universitarios, y para protegerse improvisan barricadas con camiones... “Brotan” o aparecen montones de piedras. El pleito dura cerca de cuatro horas. Hay detenidos... Los estudiantes se refugian en San Ildefonso. (Scherer, 1999: 146).



**Fig. 114.** Soldados armados y con bazuca al exterior de la Preparatoria no.1, la noche del 30 de julio.

Los días posteriores continúan los enfrentamientos en el centro histórico y en otros puntos de la ciudad: el día 29 de julio, en la Preparatoria número 7 de la UNAM, estudiantes bloquean la avenida de La Viga y secuestran a dos policías; en la vocacional 7, en Tlatelolco, capturan camiones y bloquean avenidas; ese mismo día la Prepa 1 y las vocacionales 2, 4 y 7 acuerdan lanzarse a huelga. El día 30 de julio es llamado el ejército que irrumpe con un bazucazo en San Ildefonso:

Las batallas siguen y sólo se interrumpen para negociaciones entre policías, estudiantes y autoridades universitarias. La noche del 29 se reúnen Luis Echeverría, Alfonso Corona del Rosal y los dos procuradores (el de la República y el capitalino). Juntos deciden que el regente llame al ejército para que controle la situación, lo cual hace a las 0.30 horas del día 30. (Aguayo, 1998: 127).

En la madrugada del 30 de julio, soldados de línea de la Primera Zona Militar, comandados por el general José Hernández Toledo, penetran en los edificios de San Ildefonso (donde se encuentran las preparatorias 1 y 3), en las preparatorias 2 y 5 de la UNAM, y en la vocacional 5. Al convoy lo integran tanques ligeros, jeeps equipados con bazucas y cañones de 101 milímetros, y camiones transportadores de tropas. La tropa marcha a bayoneta calada. Ábrete Sésamo: un bazucazo destruye una puerta de San Ildefonso. Las notas de prensa dan alguna idea de lo ocurrido: “La enfermería del plantel

estaba tinta en sangre. Paredes, pisos, techos, mobiliario, puertas y ventanas fueron mudos testigos de los sangrientos hechos”. (Scherer, 1999: 148).

Hay aproximadamente 400 lesionados y 1000 detenidos por el ejército y los granaderos. Este nivel de violencia hace que se incremente el activismo en las escuelas universitarias y politécnicas. Se realizan asambleas en los centros de estudio, comienza la integración del movimiento con acciones en las Facultades de Derecho, de Ciencias, en las escuelas de Veterinaria, Química, Medicina, Ingeniería y Arquitectura, entre otras. Continúan además las revueltas de estudiantes de preparatoria en distintos puntos.

A pesar de la cercanía a los lugares del conflicto y a las escuelas ocupadas en el centro la Academia de San Carlos no sufrió daños, no obstante debido a la gravedad de los acontecimientos se solidariza con el incipiente movimiento:

Varios estudiantes llegaron a San Carlos a comunicar lo ocurrido y se citó a la comunidad a una asamblea informativa para el lunes 29. El primer acuerdo de ella fue declararse en asamblea permanente, interrumpir las clases, entrar en contacto con los preparatorianos y establecer un comité de lucha. (Luna, Martínez, 2008: 138-139).

La destrucción de la puerta de San Ildefonso, con el disparo de bazuca, y la entrada de la policía y el ejército a las instalaciones universitarias, violando su autonomía, motivan la organización estudiantil y cambia el curso del conflicto haciendo que el rector de la UNAM, Javier Barros Sierra, se manifieste contra la violencia gubernamental, declarando un día de luto para la universidad, puso la bandera a media hasta y convocó a la marcha del 1o. de agosto la cual encabezaría. Con ese acto se le dio legitimidad al movimiento mostrándolo como defensor de la autonomía y de los derechos constitucionales y facilitando la integración a él de profesores e instituciones educativas, como la Universidad Iberoamericana y el Colegio de México, así como el de otros sectores como padres de familia, intelectuales y artistas. (Aguayo, 1998: 128).

Desde este temprano momento se manifiesta el trabajo gráfico de las brigadas.

Díaz Ordaz ofrecería esa misma tarde, en un discurso desde la ciudad de Guadalajara, su mano tendida a los estudiantes a cambio de la retirada. Mano tendida si pides perdón. La imaginativa respuesta apareció al día siguiente en millares de pintadas y carteles: A la mano tendida, la prueba de la parafina (Taibo II, 2006: 49).



**Fig. 115.** Exterior de la Academia de San Carlos, donde se colocaron algunos carteles de protesta, 1 de agosto.



**Fig. 116.** Aspectos de la manifestación convocada por el rector Barros Sierra el 1 de agosto.



**Fig. 117.** Volante en grabado que denuncia la represión, Equipo Permanente de Grabado Esmeralda 68.

El 4 de agosto de 1968, representantes del Instituto Politécnico Nacional, de la Universidad Nacional Autónoma de México y de Chapingo dan a conocer un documento de la unidad estudiantil y el pliego petitorio en el que se basarían sus demandas: 1) libertad a los presos políticos; 2) destitución de los generales Luis Cueto Ramírez y Raúl Mendiola, jefe y subjefe de la policía, así como también del teniente coronel Armando Frías, jefe del cuerpo de granaderos; 3) extinción del Cuerpo de Granaderos, instrumento directo en la represión, y no creación de cuerpos semejantes; 4) derogación de los artículos 145 y 145 bis del Código Penal Federal, “instrumento jurídico de la agresión”; 5) indemnización a las familias de los muertos y a los heridos que fueron víctimas de la agresión del viernes 26 de julio en adelante; y, 6) “deslinde de responsabilidades de los actos de represión y vandalismo por parte de las autoridades a través de policía, granaderos y ejército”. (Musacchio, 2012: 72).



**Fig. 118.** Jóvenes imprimiendo en San Carlos en agosto de 1968.

El día 5 de agosto se convocaron dos marchas en torno a Zacatenco, una por la FNET a las 14:00 horas, que no es atendida por la comunidad estudiantil, iniciando así la pérdida de su papel como mediador; la otra por el Comité de lucha del IPN, a las 16:00 a la que asisten aproximadamente 25 mil estudiantes.

La actividad política iba en aumento y con ella la necesidad de divulgar el movimiento, de dar a conocer sus demandas al pueblo, además de buscar apoyo moral y económico. Ante esta demanda de propaganda, alumnos, maestros y personal de San Carlos deciden integrarse al movimiento aportando imágenes útiles para la lucha, materiales y sus instalaciones; comenzando por los talleres libres y después en toda la escuela. Se elaboraron mantas, pancartas, volantes, pegas y carteles sin un plan de trabajo preestablecido sino únicamente respondiendo a las demandas del movimiento las cuales apenas se cubrían aunque se trabajaba de manera intensa.

Los alumnos recordaron su experiencia previa y organizaron con mayor facilidad el comité de huelga, la asamblea y la producción gráfica. La escuela y los talleres estaban abiertos, pero eran utilizados para la creación de propaganda. (Luna, Martínez; 2008: 140).

La Escuela de Bellas Artes se transformó en un taller popular en el que los estudiantes creaban y producían los carteles reivindicativos con los que se iban a empapelar los muros de la ciudad. (Smith, 2007: s/p).

De este modo gracias a sus características aptas para la producción gráfica y su estratégica ubicación La Academia de San Carlos se convirtió en un centro de fabricación y distribución de propaganda visual. A ella llegaban alumnos de distintas escuelas para producir sus trabajos gráficos para las manifestaciones, coordinados y asesorados por algunos alumnos en cuestión de materiales y espacios:

[...] a mi me tocó en algún momento coordinar la producción de mantas: “tu si, aquí no, ten la manta, aquí hay pintura, a ti te falta, aquí están la brochas”. No había predisposición de “esto tiene que

ser así”, tampoco dirección ideológica definida. (Aquino citado en Luna, Martínez; 2008: 143).

Al avanzar la organización estudiantil, más escuelas se incorporaron a ella, como la Escuela Nacional de Pintura y Escultura “La Esmeralda” que aportó importante producción gráfica. Además se crearon talleres en otras escuelas. (Grupo Mira, 1993).

Y recibimos invitaciones del CNH para que participará La Esmeralda, Escuela de Pintura y Escultura de Bellas Artes, y que simpatizaran los alumnos y maestros con el movimiento, entonces nos unimos a ellos todos los maestros de La Esmeralda generalmente y muchos alumnos... (Muños en Alanís, 2009; Min. 5:10).

Los profesores y estudiantes de arte, tanto de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), como de La Esmeralda no se limitaron a participar en las asambleas, mítines y marchas organizados por el Consejo Nacional de Huelga, sino que, continuando con su tradición de lucha y recogiendo la herencia de Taller de Gráfica Popular (TGP), se dieron a la tarea de apoyar al movimiento a través de su producción plástica. (Smith, 2007: s/p).

Entre el 2 y el 8 de agosto se crea la dirección del movimiento: el Consejo Nacional de Huelga (CNH). Integrada por representantes de todas las escuelas de la UNAM y del IPN, y por delegados de la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, El Colegio de México, la Universidad Iberoamericana, la Universidad Lasalle y la Escuela Nacional de Maestros (posteriormente se integrarían la ENAH, la Escuela Normal Superior, el Conservatorio Nacional de Música, la Academia Mexicana de la Danza y la Universidad del Valle de México). Una de sus primeras declaraciones importantes fue que el diálogo para la solución de las demandas estudiantiles debería ser público. (Musacchio, 2012: 73).



Fig. 119. Miembros del Consejo Nacional de Huelga en conferencia de prensa.

Uno de los principales aciertos del movimiento estudiantil fue su capacidad para acercarse a la población para contrarrestar los medios masivos de comunicación; para lograr esta cercanía con la sociedad el CNH integró brigadas que realizaban acciones fundamentales para el desarrollo del movimiento, la difusión de información y la captación de recursos:

En las primeras semanas aparecieron todas las formas de protesta que se habían ensayado en México: retenes para hacer propaganda y pedir fondos, pintas en los camiones, mítines relámpagos, captura de perros callejeros que, después de ser pintados en sus costillares, salían a deambular por la ciudad, etcétera. El movimiento recuperó las brigadas que habían usado con éxito José Vasconcelos en 1929 y Salvador Nava en 1958 y 1961. Las brigadas funcionaban de manera descentralizada y, además de repartir decenas de miles de volantes diarios, reunían dinero y difundían un mensaje directo y comprensible: la policía es brutal- el régimen es malo-; los estudiantes sólo se defienden- apóyalos. (Aguayo, 1998: 130).



Fig. 120. Brigada de información.

Se llevaron a cabo además brigadas de enlace a distintos estados como Veracruz, Guanajuato, Michoacán, Querétaro, Hidalgo, Chiapas, Durango, Tamaulipas, Zacatecas, San Luis Potosí, Aguascalientes, Baja California, Nayarit, Morelos, Tabasco, Oaxaca, Sinaloa y Puebla. Según información de esas brigadas, más de setenta planteles de estudios superiores se declararon en huelga de apoyo al movimiento y se realizaron diez manifestaciones de solidaridad en distintas ciudades de la República.

La segunda semana de agosto se intensificó la politización urbana, miles de brigadas recorrieron la ciudad informando lo que pasaba y divulgando el pliego petitorio. Y pusieron de su parte a sectores tan distintos como a los transportistas, padres de familia, profesores, comerciantes, progresistas, a la clase media, intelectuales y artistas. Algunos de estos últimos conformaron la Asamblea de Escritores y Artistas entre los que se encontraban Juan Rulfo, José Revueltas, Vicente Leñero, Carlos Monsiváis, Felipe Ehrenberg, Manuel Felguérez, Vlady, Vicente Rojo, José Luis Cuevas, entre otros.



Fig. 121. Aspecto de la manifestación del 13 de agosto.

El 13 de agosto se realiza la primera gran marcha que llega al Zócalo, en ella participaron entre 70 mil y 200 mil personas dependiendo de la fuente. Aún tomando el cálculo más conservador, era la manifestación más numerosa que se había realizado en esa década. (Aguayo, 1998: 129). En esta marcha

así como en la anterior, la del 5 de agosto, se consolida la unidad de los estudiantes y se manifiesta una nueva actitud.

En las manifestaciones del 5 y del 13 de agosto se afirman las razones de la actitud distinta, el comienzo de la generación del 68. Desfilar, llevar mantas y pancartas, vocear consignas, es hacer partícipe al pueblo (todavía no la sociedad) del compromiso que legitima la disidencia. Nos golpean, nos insultan, nos calumnian, nos matan, y todavía pretenden que los aplaudamos. Y por eso tomamos la calle, nos lanzamos a la huelga, y te pedimos tu solidaridad, porque somos iguales a tus hijos, los amigos de tus hijos, a tus vecinos, en todo caso somos tus semejantes. (Scherer, 1999: 194).

En el Salón de la Plástica Mexicana, durante los meses de agosto y septiembre, se realizó la exposición *Obra 68* en la que los pintores escribieron consignas en ellos como muestra de solidaridad colectiva con los estudiantes. (Tibol, 1993: s/p).

Los artistas Manuel Felguérez, José Luis Cuevas, Francisco Icaza, Ricardo Rocha, Benito Messeguer, Guillermo Meza, Lilia Carrillo, Fanny Rabel, Pedro Preux, Roberto Donís, Mario Orozco Rivera, Hernández Urban, Electa Arenal, Carlos Olachea, Adolfo Mexiac, Manuel Pérez Coronado y Alfredo Cardona, entre otros más, pintaron un mural efímero sobre una laminas acanaladas que cubrían la estatua de Miguel Alemán, la cual había sido víctima de ataques con bombas que la habían destruido parcialmente; este mural efímero se realizó en un ambiente festivo y de camaradería, participando algunos de los principales artistas del momento sin que se denostará la pugna que existía entre los artistas que ocupaban un estilo figurativo, los abstractos y otras tendencias, sino únicamente colaborando en ese mural colectivo para mostrar su solidaridad con la universidad y el movimiento (Felguérez en Alanís, 2009; min. 17:30, 18:30). La creación de este mural formaba parte de las actividades del Primer Festival Cultural del movimiento, que se llevó a cabo el 25 de agosto en "Las Islas" y en la explanada de Rectoría, junto a la presentación musical de José de Molina, Óscar Chávez y Margarita Duche. (Luna, Martínez; 2008: 158).

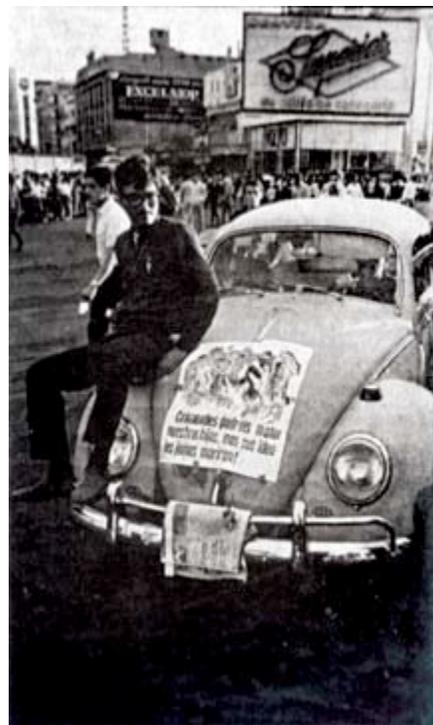


Fig. 122. Automóvil con cartel en la manifestación del 13 de agosto.



**Fig. 123.** Pinta del mural efímero en Ciudad Universitaria.



**Fig. 124.** Mural efímero en Ciudad Universitaria. Al fondo, el edificio de la Biblioteca Central.

También, durante la celebración de este festival, se exhiben trabajos gráficos para elegir, mediante votación, un símbolo representativo del movimiento estudiantil; esto fue convocado por el CLENA (Comité de Lucha de la Escuela Nacional de Arquitectura) y de ahí surge el logotipo de Libertades Democráticas: un círculo conformado por unas estilizadas L y D con los colores rojo y negro. (Jurado, 2006: 51).

En asamblea organizada por el embrión de autogobierno de arquitectura como parte de un festival, nació la primera señal de un diseño participativo: el logotipo que sintetiza en un círculo la urgencia histórica de las libertades democráticas rojinegras... Un sujeto nuevo creció con las imágenes nuevas, una imaginación combativa exhibió la debilidad del poder del diseño mercenario de los contratistas olímpicos” (Híjar citado en Aquino, Pérezvega; 2004: 85).

El 27 de agosto, el movimiento se encuentra en su apogeo y se lleva a cabo una gran marcha desde el Museo de Antropología hacia el Zócalo con una asistencia de alrededor de 400 mil personas (los cálculos oscilan desde 100 mil hasta un millón) siendo de cualquier manera una manifestación gigantesca teniendo en cuenta que la Ciudad de México tenía en ese tiempo seis millones de habitantes.

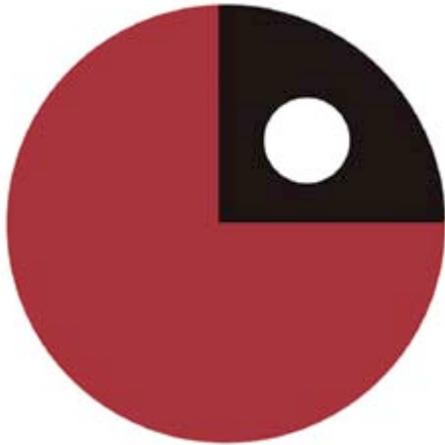


Fig. 125. Logotipo de Libertades Democráticas.



Fig. 126. Cartel del Primer Festival Cultural.



Fig. 127. Avenida Juárez, en la Ciudad de México, durante el paso de la marcha del 27 de agosto.

El 27 de agosto, a lo largo de la ruta, del Museo de Antropología al Zócalo, los contingentes, encabezados por la Coalición de Padres de Familia y Maestros, extreman su afán competitivo. Las escuelas del Politécnico, las vocacionales, las preparatorias, la Escuela de Agricultura de Chapingo, la Normal de Maestros, la Escuela de Arte Dramático del INBA, el Colegio de México... Al número elevado de vallas de protección, lo explica la preocupación punzante: evitar provocadores. Las consignas más oídas, si me fío en mi registro acústico, son “¡Únete pueblo!” y “¡Muera Cueto!” (Scherer, 1999: 194).



Fig. 128. Autobús del IPN con carteles pegados en su exterior.

Esta marcha fue una demostración de la gran fuerza política que poseía el Movimiento y que en ciertos momentos se salió de control, lo cual sirvió para desprestigiarlo y como argumento para la violencia. Un grupo de estudiantes, con autorización de la autoridades eclesiásticas, prendió las luces y tocó las campanas de la Catedral y se izó una bandera rojinegra en el asta bandera primero por los estudiantes y después por un grupo de empleados de Departamento del Distrito Federal. (Aguayo, 1998: 144). Los líderes estudiantiles Tomás Cervantes Cabeza de Vaca (de Chapingo), Fausto Trejo Fuentes (de la Coalición de Maestros), Heberto Castillo, Silvia Ocampo y Arnoldo Barrón se dirigieron a la gente.

Un acto que dio un nuevo giro, fue la intervención de Sócrates Amado Campos Lemus que instó a la multitud a permanecer en la plaza de la Constitución hasta el 1o. de septiembre, día del informe presidencial, para entablar el diálogo público con el presidente en persona.

Instalan casas de campaña, hacen fogatas y buscan distraerse; hacen pintas y pegan carteles en el Palacio Nacional.

En el Zócalo la escena es única. Los grupos encargados de la guardia se entretienen. Se prenden fogatas. Algunos preparatorianos emprenden los juegos infantiles. Mira que tomar el Zócalo para jugar “Doña Blanca”. (Scherer, 1999: 197).

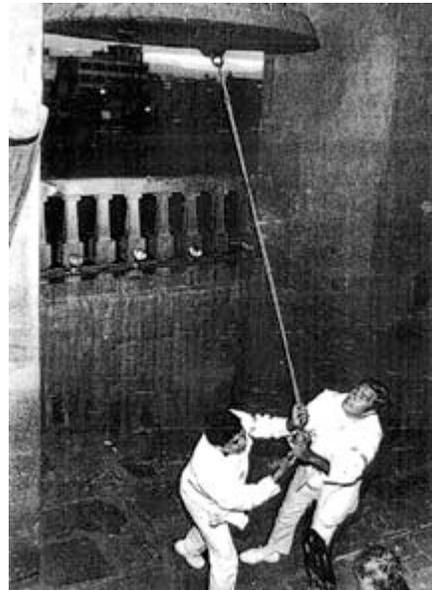
... y van llegando los botes, pues órale, empezamos dos personas y a treparse a las ventanas y a empezar, pues, con lo elemental, las consignas del movimiento y mucho rojo, [...] Y de pronto se organiza



**Fig. 129.** Aspecto de la concentración estudiantil en la Plaza de la Constitución después de las 19:30 hrs. del 27 de agosto., al fondo la Catedral iluminada.



**Fig. 131.** Pintas y pega de carteles en el Palacio Nacional el 27.de agosto.



**Fig. 130.** Estudiantes hacen sonar las campanas de la Catedral Metropolitana durante el mitin del 27 de agosto.

una brigada y todo el Palacio Nacional quedó de colores y lleno de propaganda. (Garduño en Luna, Martínez; 2008: 168).

Las guardias estudiantiles fueron desalojadas la madrugada del 28 de agosto mediante un operativo conjunto entre policías y militares.

A la una de la madrugada, fuerzas del ejército, la policía y los bomberos se disponen al desalojo. El repertorio sí que conmina al nomadismo apresurado: un batallón de paracaidistas, los batallones 43 y 44 de infantería, doce carros blindados de guardias presidenciales, cuatro carros de bomberos, doscientas patrullas azules y

cuatro batallones de tránsito, más contingentes del cuerpo de tránsito. (Scherer, 1999: 197).

El desalojo del Zócalo se realizó de manera relativamente tranquila pero desencadenó una serie de enfrentamientos en horas posteriores que marcó un aumento de la violencia. Los primeros enfrentamientos se dan en la zona de Bucareli durante esa madrugada y suceden algunos alborotos el siguiente día por la mañana en los alrededores del centro histórico.



Fig. 132. Acto de desagravio a la bandera el 28 de agosto.

El día 28, aproximadamente a la una de la tarde, el gobierno organiza un acto oficial de desagravio a la bandera para lo que trasladó 7000 trabajadores de distintas instituciones oficiales custodiados por la policía y tanques que continuaban en la plaza. Llegan estudiantes que organizan su propia manifestación, se interrumpe el acto oficial que no es concluido y los trabajadores se unen a los jóvenes que insultan a la policía, por los altoparlantes del Departamento del Distrito Federal se les insta a desalojar la plaza y posteriormente policía y tanques cargan contra la multitud compuesta por los estudiantes, empleados y vecinos. (Aguayo, 1998: 144-145).

Francotiradores apostados en los edificios del Hotel Majestic, de la Suprema Corte de Justicia de la Nación y en otros de las calles Madero y Pino Suárez dispararon a la gente. (Mendoza, 2003; Min. 29:10).



Fig. 133. Después de desalojarlo con tanques, el ejército queda posesionado del Zócalo, 28 de agosto.

Los enfrentamientos en la zona centro y sus alrededores duraron el resto del día, las pandillas locales pelean a lado de los estudiantes, la cuestión se tornó delicada y para tener una mejor visibilidad de la zona la sobrevuelan dos helicópteros de la Fuerza Aérea y una avioneta; la contienda termina alrededor de las 10 de la noche. Aunque no hay cifras definitivas se calcularon treinta heridos, varios de gravedad. La prensa internacional condena la violencia atribuyéndola a los estudiantes. (Aguayo, 1998: 148). Esto sirvió para desprestigiar al movimiento frente a la opinión pública y acrecentar la represión en su contra.



**Fig. 134.** Tropas en la esquina de Pino Suárez y Venustiano Carranza en el centro de la Ciudad de México, el 28 de agosto.



**Fig. 135.** Un camión de pasajeros incendiándose en la vía pública en la noche del 28 agosto.



**Fig. 136.** El presidente Gustavo Díaz Ordaz durante el informe del 1 de septiembre.

Como medida para calmar los ánimos, el 31 de agosto el CNH, a través del periódico *Excélsior*, informó que no realizarían ningún acto el día del informe y que en caso de la solución del pliego petitorio, por medio del diálogo público, los estudiantes limpiarían y/o pintarían las superficies que ellos habían ocupado para propaganda entre otras acciones como el aseo de las calles con el objetivo de que México cumpliera dignamente con su compromiso internacional.

El 1º de Septiembre el IV informe de gobierno del Presidente Díaz Ordaz lo compone “banalidades, superficialidades teóricas, mística de entrega al mayorero, crítica levísima a la intervención soviética en Checoslovaquia... Y luego el objetivo central, la obsesión: los Juegos Olímpicos.” (Scherer, 1999: 199) y manifiesta la amenaza de impedirlos y así evitar que México entre a la modernidad. Se refiere al movimiento como quienes pretenden ejercer presión

en el gobierno con determinadas peticiones, influir ideológica y políticamente y aprovechar la Olimpiada para desprestigiar al país. Aludiendo, debido a su eficiencia, a la comunicación alternativa que se había logrado:

Lo curioso es que aún así, Díaz Ordaz hiciera una afirmación que sólo podía ser producto de su acentuada paranoia: “Se ha llegado —dijo— al libertinaje en el uso de todos los medios de expresión y difusión”. Luego, como si no tuviera a su servicio, dispuestos a cualquier ignominia a los medios impresos, la radio y la televisión, se atrevió a decir: “sé que tengo que enfrentarme a quienes tienen una gran capacidad de propaganda, de difusión, de falsía, de injuria, de perversidad”. ¡El hombre que controlaba los periódicos, la radio y la televisión tenía miedo de nuestros mimeógrafos y de nuestras pintas!(Musacchio, 2012: 8).

Y se vislumbra la intención de poner fin al conflicto:

Hemos sido tolerantes hasta excesos criticados, pero todo tiene un límite y no podemos permitir ya que se siga quebrantando irremisiblemente el orden jurídico, como a los ojos de todo el mundo ha venido sucediendo. • Gustavo Díaz Ordaz, IV Informe Presidencial al Congreso de la Unión, primero de septiembre de 1968 (Poniatowska, 1971: 54).

Continuó la escalada de la represión, afectando a la Academia de San Carlos, cuya fachada fue balaceada durante la tarde del 2 de septiembre desde un auto en movimiento y fueron derribados caballetes que exponían en la calle trabajos gráficos del movimiento. Los estudiantes respondieron deteniendo a una patrulla que circulaba por la calle de Academia, le dijeron a los policías que se retiraran y la pintaron. (Luna, Martínez; 2008: 186).

A partir de estos primeros días de septiembre las pintas y la distribución de propaganda se convirtieron en actividades clandestinas peligrosas. Aún así, continuaba la fuerza propagandística del movimiento, el 7 de septiembre se lleva a cabo un mitin en la plaza de las Tres culturas en Tlatelolco, en el que una oradora del CNH, la representante de la preparatoria 5, respondía a los señalamientos que hizo el presidente en su informe de gobierno sobre la capacidad de propaganda de los estudiantes.

... con todo gusto cambiaríamos esa gran capacidad que mencionaba Díaz Ordaz por la que el gobierno posee y utiliza. Sin dudar un mo-

mento cambiaríamos nuestros megáfonos portátiles por la radio y la televisión nacionales; nuestros mimeógrafos por las rotativas de los grandes diarios; nuestros botes de lata, que el pueblo llenaba de dinero para comprar papel y tinta -nuestras armas- por los recursos económicos del Estado (González, 1971: 117).

En referencia al informe de gobierno, el 9 de septiembre, el rector José Barros Sierra de la UNAM hace un llamado a la comunidad universitaria exhortándola al regreso a clases argumentando que las demandas estudiantiles habían sido esencialmente satisfechas y que aunque faltaban esclarecer aspectos jurídicos, eso se lograría por otros métodos.

Esto no es aceptado por el CNH que convoca a otra manifestación para el día 13 de septiembre: la marcha del silencio.

Un día antes, con propaganda, se instaba a no asistir a la manifestación:

El 12 de septiembre, a un enjambre de helicópteros se le encomienda la lluvia de volantes el día entero:

Padre de Familia.

Madre de Familia

Fuerzas oscuras tratan de dividirnos y llevarnos a una lucha fratricida. No permitas que tus hijos vayan a la manifestación de mañana. Se les quiere enfrentar con el ejército. ¡Salva sus vidas! ¡Que no salgan de casa! (Scherer; 1999: 231).

La marcha partió a las 5 de la tarde del Museo de Antropología rumbo al Zócalo de la Ciudad en donde inició un mitin a las 20:30 horas, entre cien mil y trescientas mil personas hicieron este recorrido en silencio, mostrando disciplina y que no eran vándalos ni delincuentes como los catalogaba el gobierno y los medios, evitando las consignas, pintas y agresiones que pudieran ser tomados como provocaciones y sirvieran para desprestigiar el movimiento.



Fig. 137. Cartel en serigrafía que convoca a participar en la marcha del silencio el 13 de septiembre.

Es relevante que, en el material gráfico que se ocupó en esta manifestación, producido en la Academia de San Carlos, se modifica el discurso con elementos “nacionalistas” con el objetivo de contrarrestar las acusaciones de ser una conjura extranjera o internacional:

[La Academia de San Carlos] se convirtió en un gran taller en el que alumnos, profesores, activistas

del I.P.N., U.N.A.M., Normal, Chapingo y otras escuelas, trabajadores de imprenta, manuales y administrativos, trabajaron sin cesar -día y noche- para organizar y producir material suficiente, cientos de mantas, miles de pancartas, carteles y grabados cubrieron el acontecimiento (Grupo Mira, 1993: 15).

Ya no más porras injuriosas, olvídense de los insultos y de la violencia. No lleven banderas rojas. No carguen pancartas del Che, ¡ni de Mao! ¡Ahora vamos a llevar las figuras de Hidalgo, la de Morelos, la de Zapata, pa' que no digan! ¡Son nuestros Héroes! ¡Viva Zapata! ¡Viva! • Consigna del CNH (Poniatowska, 1971: 48).

Los artistas plásticos apoyaron llevando y mostrando sus obras.

La idea era hacer eso, participar por ejemplo en la manifestación del silencio, llevábamos nuestros cuadros como pancartas [...] que se supiera que los artistas estábamos no al margen sino metidos definitivamente y seriamente con este compromiso (Gilberto Aceves en Alanís, 2009; Min. 5:44).



Fig. 138. Una joven portando cartel en la marcha del silencio el 13 de septiembre.

Esta marcha fue una muestra del poder de convocatoria y disciplina estudiantil, su actitud más moderada tuvo su contraparte en la actitud gubernamental pues en el Museo de Antropología paramilitares del Departamento del Distrito Federal dañaron automóviles que habían estacionado los manifestantes. (Aguayo, 1998: 167). Después de esto, hubo un endurecimiento en las medidas para frenar y terminar con el movimiento en todo el país.



Fig. 139. Estudiantes portando carteles en la marcha del silencio el 13 de septiembre.



Fig. 140. Estudiantes con los labios sellados en la marcha del silencio el 13 de septiembre.



Fig. 141. Mantas en la Academia de San Carlos.



Fig. 142. Realización de imágenes de Zapata y Morelos en la Academia de San Carlos.

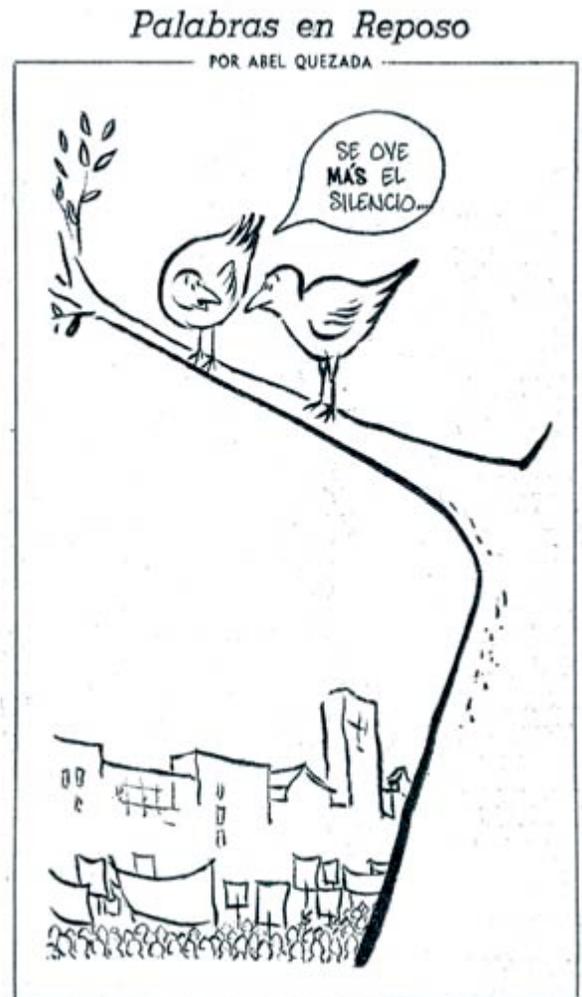


Fig. 143. Caricatura en referencia a la marcha del silencio, Abel Quezada, publicada el 14 de septiembre.

El 18 de septiembre, a las 10 de la noche, el Ejército toma Ciudad Universitaria; 10,000 soldados con bayoneta calada, tanques ligeros y carros de asalto



Fig. 144. Ocupación militar en CU el 18 de septiembre.

la acordonan con un doble cerco, uno rodeando toda su extensión y el segundo, con el objetivo de detener a los dirigentes del movimiento, alrededor de la Facultad de Medicina donde se realizaba una reunión del CNH; sin embargo, la mayoría logra escapar, “si no los detuvieron, fue por las dificultades para establecer un cerco (el tamaño de CU y su topografía lo hacen muy difícil) y porque miembros de la CNH llegaron tarde” (Aguayo, 1998: 173). Se desaloja de los edificios a estudiantes, padres de familia (que celebraban una asamblea en la Escuela de Economía), funcionarios y empleados son trasladados a la explanada de rectoría. Todo se desarrolla sin ninguna resistencia.

A los detenidos, cerca de trescientos, se les obliga a colocar las manos detrás de su cabeza, tendidos en el suelo. Los soldados aguardan con el fusil con la bayoneta calada. Algunos soldados van arriando la Bandera Nacional, todavía a media asta. En ese instante, los trescientos capturados se levantan y cantan el Himno Nacional. Ya arriada la Bandera, los soldados conminan: “¡Al suelo, al suelo!” Todavía allí siguen cantando el Himno. (Si el Movimiento no fue patriótico, ignoro en qué consistió.) La diferencia de recursos es por lo menos abrumadora. Trescientos seres desarmados contra diez mil soldados con jeeps, tanques ligeros, carros de asalto se les empieza a subir a los camiones. De nuevo, entonan el Himno. (Monsiváis, 1999: 208-209).



Fig. 145. Detenidos en CU el 18 de septiembre.

En días posteriores, el rector de la UNAM condena la violación de la autonomía universitaria y, argumentando ataques a la autoridad que el representante, presenta su renuncia, el consejo universitario por unanimidad la rechaza. Los estudiantes muestran su apoyo al rector e intentan recuperar las instalaciones universitarias siendo reprimidos, hay heridos, detenidos y encarcelados.

El 20 de septiembre las Fuerzas Armadas avanzan hacia la Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo. Después de varias horas de pláticas con el director del plantel y con el Secretario de Agricultura

y Ganadería los estudiantes decidieron entregar las instalaciones, sin resistencia, a la guardia forestal con el fin de evitar la entrada del ejército.

La persecución y las detenciones habían sido una constante desde el inicio del movimiento, pero después de la toma de Ciudad Universitaria se agudizaron; aumentó la persecución, los interrogatorios y amenazas. Detenciones ilegales, allanamiento de morada, secuestro, tortura y coerción a los detenidos para firmar declaraciones falsas son recursos que se hicieron comunes en la estrategia del gobierno para menguar la organización estudiantil. (Poniatowska, 1971).



Fig. 146. Jóvenes son revisados por militares en la zona de San Ángel el 20 de septiembre.

El Casco de Santo Tomás, la Unidad Profesional de Zacatenco y las vocacionales 7, en Tlatelolco, y 5, en la Ciudadela, se convirtieron en los últimos reducidos del movimiento. Los estudiantes politécnicos tenían presente que ellos seguían en la toma de instalaciones por parte del gobierno para desmembrar el movimiento así que se prepararon y llevaron los enfrentamientos a donde se sabían más fuertes.

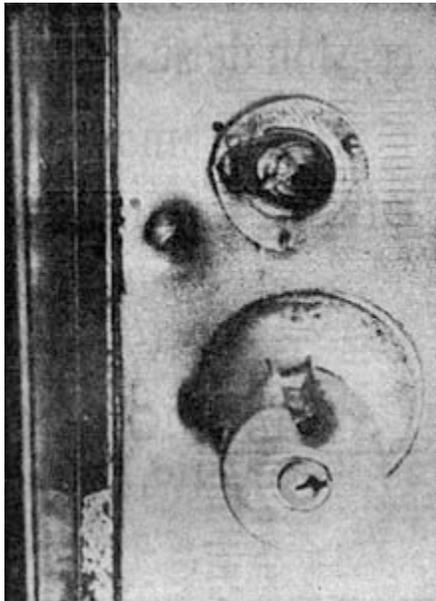
El día 21 de septiembre se peleó todo el día en Zacatenco y en la vocacional 7 se desarrolló una de las batallas más importantes de todo el movimiento con resultado favorable para los estudiantes. Durante el día en las inmediaciones de Tlatelolco los estudiantes se dedicaron a provocar la aparición del cuerpo de granaderos y confrontarlos:

Quemamos trolebuses, quemamos patrullas, quemamos un jeep de Tránsito, interrumpimos el tráfico por San Juan de Letrán; eso fue durante todo el día, mientras los granaderos en ese momento estaban muy ocupados enfrentados a los estudiantes en Zacatenco. [...] Como no venían nos fuimos al Paseo de la Reforma, en el cruce de Insurgentes; rompimos los semáforos para interrumpir el tráfico. Cerca de las cinco de la tarde pensábamos ya que no iban a llegar y los de otras escuelas se empezaron a retirar, pero como a las seis y media llegaron los granaderos y se inició ahí una de las batallas más temibles que hayamos tenido contra ellos, y con un saldo positivo para nosotros.[...] (García citado en Scherer, 1999: 226-227).

Al haberse preparado para la pelea, en un lugar estratégico rodeado de edificios y contar con el apoyo de los vecinos, resultó una trampa para la policía:

Cuando se acercaban los granaderos, les echábamos baldes de agua caliente. Nosotros utilizábamos las piedras y las bombas molotov, y mientras ellos agotaban sus gases lacrimógenos contra la Vocacional, algunos muchachos les tiraban piedras con hondas. Los granaderos contestaron también con piedras. Los teníamos acorralados.

[...] La lucha se extendió hacia Peralvillo, la Ex Hipódromo y Tepito. En la Ex Hipódromo de Peralvillo les aventaban llantas encendidas. La lucha, más o menos con ese grado de intensidad, se mantuvo de las siete a las doce de la noche. [...] Cuando ya estaban totalmente derrotados, llegó el ejército y nosotros, como si no hubiera pasado nada, nos bajamos a dialogar con un general que encabezaba el batallón ese. (García citado en Scherer y Monsiváis, 1999: 226-227).



**Fig. 147.** La chapa de una puerta averiada por disparos de arma de fuego en la Vocacional 7 del IPN en Tlatelolco el 31 de agosto.

A partir de este encuentro, la violencia continuó en aumento, los policías usaron con mayor frecuencia armas de fuego, que hasta entonces lo había hecho principalmente los militares, y también lo hicieron estudiantes y vecinos. En los días subsecuentes aumentó la actividad de los grupos paramilitares, en especial el *Equipo Zorro*, grupo paramilitar del DDF. El domingo 22 septiembre ametrallaron las preparatorias 5, 7 y 9 y, el 23 de septiembre, la vocacional 5. (Aguayo, 1998: 162, 180).

El día 23 de septiembre, entre las seis y siete de la noche, inicia la batalla por el Casco de Santo Tomás, cerca de dos mil estudiantes de las escuelas Wilfrido Massieu, Ciencias Biológicas, Medicina, Superior de Economía, la ESCA y las Vocacionales 3 y 6 se enfrentaron a similar número de granaderos. Preparados para combatir contra la policía, los estudiantes del IPN se atrincheran en las escuelas con bombas molotov, piedras, palos y cohetes, abren zanjas en la calles de alrededor y hacen barricadas

con camiones que después incendian, logrando retener las instalaciones hasta la madrugada cuando son tomadas y ocupadas por el ejército.

Almacenamos bombas molotov, resorteras, piedras, palos, cohetones, cohetes, realmente logramos juntar una buena cantidad de bombas molotov — y accionábamos los cohetones por medio de una



**Fig. 148.** Barricada de fuego con camión incendiado impide el paso de la policía al interior de un edificio del IPN, 23 de septiembre.



**Fig.149.** Soldados avanzan pecho a tierra en el enfrentamiento en el Casco de Santo Tomás, 23 de septiembre.

especie de cerbatana, un carrizo o un tubo largo — haga de cuenta una pequeña bazuka. No hacían daño, no podían herir a nadie, pero sí estallaban muy fuerte en el aire; su estampido desconcertaba a los granaderos y los asustó durante varias horas. Así pudimos mantenerlos a raya, por lo menos hasta la llegada del ejército. El enfrentamiento con los granaderos se produjo a las seis de la tarde; a esa hora comenzamos y se prolongó hasta el anochecer cuando entró el ejército. • Félix Lucio Hernández Gamundi del CNH (Poniatowska, 1971: 81-82).

Los politécnicos abren zanjas, derriban postes, bloquean calles con autobuses (que incendian) Disponen de un arsenal de bombas molotov, algunas pistolas, piedras. Los granaderos se disponen a tomar el Casco y los estudiantes en seguimiento de la nueva tradición levantisca, bloquean las calles con camiones. [...] En la madrugada del 24 de septiembre, el ejército ocupa el Casco con quince carros blindados, lanzagranadas y seiscientos efectivos. (Scherer, 1999: 234).

Los estudiantes contaban con el apoyo de médicos, de enfermeras y de vecinos de barrios aledaños, como Santa Julia, Azcapotzalco, Tlatilco, Tepito y Guerrero, de donde provenían jóvenes que pelearon a lado de ellos contra los granaderos. Las tácticas realizadas por el gobierno fue el envío de la policía preventiva, de grupos paramilitares, del batallón Olimpia y del ejército .

La mayor parte de la pelea se desarrolló con piedras, cohetones y bombas molotov contra gas lacrimógeno, aunque en ambos lados el uso de armas de fuego se incrementó:

Esa noche volvieron a aparecer las armas. Algunos estudiantes de la Escuela Superior de Economía (del Politécnico) estuvieron armados. García Reyes comenta que “mantuvieron a raya a los policías entre las 6 y las 10 de la noche cuando *agotado el parque*, se inicia la retirada por la puerta trasera”. (Aguayo, 1998: 181).

Llegó la policía montada; trajeron armas de fuego y pronto se oyeron los disparos contra los edificios. Los edificios cercanos fueron bombardeados con gases lacrimógenos y de ellos salieron hombres, mujeres y niños que fueron aprehendidos. • Félix Lucio Hernández Gamundi del CNH (Poniatowska, 1971: 82).

El 24 el ejército tomó a tiros el casco de Santo Tomás, sede de la mitad de las escuelas del IPN. Por primera vez hubo respuesta. Entre los estudiantes que defendían el casco no habría armados más de una docena con pistolas y cuatro o cinco escopetas, pero se respondió al fuego. Los granaderos se ensañaron con los detenidos. Palizas, torturas, más de 30 heridos. Sólo sería el prólogo, el terrible aviso de lo que se aproximaba. (Taibo, 1991: 93).

El mismo 23 de septiembre también hubo duros enfrentamientos por las instalaciones de Zacatenco y la vocacional 7, que en la madrugada del 24 de septiembre fueron ocupadas por el ejército y la policía. Estos enfrentamientos agravaron el estado del conflicto y le dieron repercusión internacional gracias a los medios de comunicación, principalmente prensa, donde se manejaba la posibilidad de cancelar la Olimpiada.

El trabajo de las brigadas, mítines y enfrentamientos continuaron los siguientes días de manera aislada y espontánea en distintos puntos de la ciudad como en Iztapalapa, Tlatelolco y la Alameda.

Al finalizar el mes de septiembre e iniciar octubre hubo acciones gubernamentales que modificaron el panorama: el rechazo unánime que hace la Junta de Gobierno universitaria a la renuncia del rector, la salida del ejército de Ciudad Universitaria y el nombramiento, que hace Díaz Ordaz, de una comisión para el diálogo con el CNH. Estas acciones en su momento se tomaron como medidas conciliatorias de parte del gobierno, ahora analizándolas a partir del curso que tomó el conflicto parece que formaron parte de su estrategia para acabar con el movimiento (Aguayo, 2015: s/p).



Fig. 150. *Venceremos*, calcomanía en serigrafía.

Desde inicios de septiembre, la violencia por parte del Estado se fue agudizando; la labor propagandística de las brigadas, repartir volantes, pegar carteles, hacer pintas y mítines, se convirtió en algo peligroso, pero a pesar de eso continuaron estas actividades, adaptándose para minimizar riesgos:

[...] aún así seguimos produciendo, nos fuimos a otros lugares y producimos las pegas, ahora les llaman pegatinas, diseños pequeños; ya no se podía desplegar un cartelote de Díaz Ordaz por que era muy vistoso y te apañaban, entonces en ese sentido nos adaptábamos (Pérezvega, Entrevista personal, 2014).

“No sólo se detenía, también se disparaba contra las brigadas” (Taibo II, 2006:91). El 22 de septiembre, Lorenzo Ríos Ojeda, estudiante de Biología del IPN, es asesinado por un policía al hacer pintas a favor del movimiento (Scherer, 1999: 221).

El miércoles 2 de octubre el CNH convocó a un mitin en la Plaza de las Tres Culturas de la Unidad Habitacional Nonoalco-Tlatelolco, entre los factores para elegir este sitio esta la simpatía de los vecinos hacía el movimiento y el fácil acceso desde casi cualquier otro punto de la ciudad. De ahí partiría una marcha hacia el Casco de Santo Tomás.

Ese mismo día, por la mañana, había sido la primera reunión entre la comisión de diálogo y el CNH, efectuada en la casa del rector Barrios Sierra; como muestra de buena voluntad, y al percatarse del inusual despliegue de policías y militares alrededor de la Plaza de las Tres Culturas, el CNH decidió previamente sólo realizar el mitin y no la marcha.

Un representante estudiantil del IPN informó de la desusada concentración de tropas en el Casco de Santo Tomás y de la visiblemente anormal movilización policíaca. Sobre esta base, y como muestra de

flexibilidad, decidimos unánimemente celebrar sólo un mitin en la Plaza de las Tres Culturas y suspender la manifestación. Nombremos a los oradores que deberían tratar varios puntos, entre ellos la huelga de hambre de los presos, la necesidad de reorganizarnos e impulsar la actividad de las brigadas políticas. (Valle, s.a.: 105-106).

El mitin inició a las 17:30 horas, con una asistencia entre 5 mil y 15 mil personas, la cifra más ocupada son 8 mil, la gran mayoría estudiantes hombres y mujeres, pero también padres de familia, amas de casa, ancianos y niños, vecinos de la Unidad Habitacional, transeúntes, curiosos y vendedores de revistas, carteles, dulces y refrescos. “El número de participantes tal vez hubiera sido mayor de no haber mediado las advertencias que muchos cuentan haber recibido para que se abstuvieran de ir al mitin porque «algo» iba a pasar. Fueron numerosos los miembros de la fuerza de seguridad involucrada, y ellos sabían o intuían que «algo» sucedería.” (Aguayo, 1998: 221).

La manifestación transcurre tranquila a pesar de la desproporcionada presencia de militares y policías (además de los que rodeaban la plaza, entre la multitud había elementos del servicio secreto, policías preventivos y agentes de la policía judicial). “Se nota un ir y venir de personas “no identificadas” o identificadas como sospechosos, con un pañuelo o un guante blanco en la mano izquierda. Se concentran en escaleras, pasillos y entradas del [edificio] Chihuahua.” (Scherer, 1999: 236). En el tercer piso de este edificio se encontraban los oradores y líderes del CNH, junto a periodistas y fotógrafos nacionales y extranjeros, presentes debido a que la Olimpiada que comenzaría diez días después. Transcurría el mitin con normalidad, aunque con incertidumbre. A las 18:10 horas, del 2 de octubre de 1968, un helicóptero sobrevuela la zona, desde el edificio de relaciones exteriores se dispararon bengalas de color rojo y verde hacia el centro de la plaza que caen cerca de la iglesia de Santiago Tlatelolco. Esa fue la señal para que el ejército entrara a dispersar a los asistentes. Se escuchan los primeros disparos. (Aguayo, 1998, 228-229).

Era un mitin como cualquier otro de los muchos que habíamos hecho. Informes, análisis, directivas y orientaciones del Consejo. Estaba por terminar su intervención el compañero Vega, de Ingeniería Textil del IPN, cuando se notaron movimientos de tropas... Y entonces empezó el infierno inesperado... (Pérez, 2012: 50).

Cuando vimos las bengalas y escuchamos las primeras detonaciones. Algunos ingenuos gritábamos pidiendo serenidad: “¡Orden, compañeros, no corran!, ¡Calma, hay niños!, ¡Calma, son salvas!”. Pero no, no eran salvas. Eran balas de verdad. (Musacchio, 2012, 20).



**Fig. 151.** El mitin en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco el 2 de octubre.



**Fig. 152.** Secuencia del inicio del tiroteo en Tlatelolco el 2 de octubre.



**Fig. 153.** Miembros del CNH sometidos por el batallón Olimpia en el tercer piso del edificio Chihuahua, Tlatelolco, 2 de octubre.

Los sospechosos con apariencia militar vestidos de civil, con contraseña blanca (guante o pañuelo) en la mano izquierda, apostados en la entrada y escaleras del edificio Chihuahua, eran miembros del batallón Olimpia (cuerpo especial creado con elementos del ejército para salvaguardar la realización de las Olimpiadas, de ahí su nombre, que durante muchos años no se había podido probar su existencia), que al caer las bengalas entran en acción junto a agentes de la Federal de Seguridad y de la Judicial Federal. Bloquean los accesos al edificio, impidiendo la entrada y salida a todo aquel que no se identificara, detienen a todos los que se encuentran en la tribuna del tercer piso y disparan hacia la plaza.

[...] En ese mismo instante fui empujado, me volví mirando hacia los lados y observé que, a tres o cuatro personas de distancia, un

individuo siniestro, muy fuerte, alto, cubierto con una gabardina gris oscuro, disparaba contra la multitud indefensa una carga de su pistola.

Un maremágnum de gente y disparos me envolvió, a empujones y golpes me acerqué a la escalera que quedaba a mi izquierda, mirando cómo una masa de militares subía por el cubo de la misma con pistolas en la mano, algunos disparando a mansalva y otros sólo golpeando. Los compañeros que estaban en el barandal fueron sustituidos, en fracciones de segundo, por estos hombres y por los policías de la Dirección Federal de Seguridad que, asomados al balcón, disparaban, vaciando su pistola contra la gente del mitin que se encontraba abajo, desarmada, indefensa, sorprendida y que, a pesar de ello, se acercaba al edificio Chihuahua gritando: “El consejo, el consejo”. (Valle, s.a. 106-108).

En la terraza del edificio Chihuahua, un individuo de chamarra café o verde seco, después de accionar su pistola contra los que ocupaban la tribuna, se parapetó en una de las columnas, agarrándose con una mano mientras con la otra hacía disparos sobre la multitud que estaba en la plaza. (Musacchio, 2012, 20).

El batallón Olimpia era un cuerpo especial del ejército; ese día sus miembros actuaron vestidos de civil y para identificarse llevaban un guante blanco o un pañuelo blanco en la mano. Su misión era tomar el edificio Chihuahua y detener a los dirigentes. Tomaron el edificio. Y estando en la terraza notaron que los soldados disparaban sobre ellos y gritaban desesperados: “¡Somos el batallón Olimpia!” Incluso organizaron un grito a coro conminando a algunos de los estudiantes detenidos, tirados en el suelo del tercer piso, a que gritaran con ellos para que se oyera más fuerte: “¡Batallón Olimpia!” Obviamente estaban confundidos. (Pérez Arce, 2012: 53).

Con el tiempo se ha confirmado la existencia de un tercer grupo compuesto por francotiradores apostados en distintos edificios alrededor de la plaza que entran en acción al mismo tiempo que el batallón Olimpia y el ejército.

El Estado Mayor Presidencial (que recibe órdenes directamente del presidente) apostó francotiradores vestidos de civil en varios departamentos altos de edificios circundantes. El mando del ejército dio la orden de entrar, a bayoneta calada, con la orden de desalojar la plaza y no disparar sus armas a menos de que fueran recibidos a balazos, incluso se repite la orden de no hacer fuego hasta que tuvieran cinco bajas entre sus efectivos. Los francotiradores disparan



**Fig. 154.** Soldados disparando a los departamentos superiores del edificio Chihuahua (probablemente a los francotiradores) mientras otro soldado cae.



**Fig. 155.** Gente se protege detrás de un muro durante el tiroteo en Tlatelolco, del otro lado se observa a un grupo de soldados en combate y cuerpos en el suelo.

sobre la plaza, cae el general que comanda, caen también asistentes al mitin. Los soldados entonces disparan. Hay tomas que muestran que apuntan hacia arriba, es decir, buscando a los francotiradores. (Pérez Arce, 2012: 59-60).

El tiroteo intenso se prolongó aproximadamente por 30 minutos y con una menor intensidad una hora más. "El fuego es incontenible, con la intervención de ametralladoras y armas de alto poder." (Scherer y Monsiváis, 1999:236). "En el fuego cruzado, policías y soldados se hieren entre sí." (Aguayo, 1998: 231).

La gente trató de huir por el costado oriente de la Plaza de las Tres Culturas y mucha lo logró pero cientos de personas se encontraron a columnas de soldados que empuñaban sus armas a bayoneta calada y disparaban en todos sentidos. Ante esta alternativa las asustadas personas empezaron a refugiarse en los edificios pero las más corrieron por las callejuelas para salir a Paseo de la Reforma cerca del Monumento a Cuitláhuac. (Poniatowska, 1971:168).

En este lapso se hacen disparos desde uno de los helicópteros; los tanques entran a la plaza y disparan contra el edificio Chihuahua por lo menos en una ocasión; en ese mismo edificio hay un incendio.

Podría reconocer al hombre que iba disparando desde el helicóptero de lo cerca que pasó. • Erna Bermejillo de Castellanos, madre de familia (Poniatowska, 1971: 174).

En eso vi llegar un tanque por el corredor que se extiende bajo el Chihuahua. Tomó posición justo frente a nosotros, levantó su cañón al máximo y, de pronto, la onda expansiva de un ruido grave me encogió el estómago. El tanque había disparado contra el edificio, lo que provocó el incendio de las láminas de plástico que cubrían la construcción. Una llamarada salió en línea recta hacia arriba, en tanto que oíamos los gritos aterrorizados de quienes estaban en el inmueble. (Musacchio, 2012: 23).

El batallón Olimpia detiene a líderes y miembros del movimiento a quienes semidesnuda, golpea y maniat; los militares y policías allanan las viviendas de las unidades habitacionales buscando y deteniendo estudiantes. Después de las 20:30 hay un relativa calma que se rompe a las 23:00 horas con otro intenso tiroteo que duró alrededor de 30 minutos. "El enfrentamiento se prolonga, con diferentes intensidades durante 6 horas." (Aguayo, 1998: 231).

Hasta ahora se desconoce el número de muertos que hubo el 2 de octubre en Tlatelolco. De manera oficial se reportaron entre 20 y 40. El CNH el 6 de octubre declara en un manifiesto que la acción gubernamental asesinó 150 civiles y 40 militares; el periódico británico *The Guardian* dijo que fueron 325 muertos. (Poniatowska, 1971: 170). Otras fuentes manejan cifras de 200 a 800 muertos y de 100 y 1200 heridos (Aguayo, 1998: 248). Y un número variable de detenidos, que oscila entre 977 y 2, 360 (Aguayo, 1998: 248) trasladados principalmente a la prisión militar del Campo Militar Número Uno (CM1) y a la cárcel de Santa Marta Acatitla, y días más tarde trasladados a Lecumberri.



**Fig. 156.** Miembros del batallón Olimpia y detenidos en el interior del edificio Chihuahua, Tlatelolco, 2 de octubre.



**Fig. 157.** Detenidos en el interior del edificio Chihuahua custodiados por militares, Tlatelolco, 2 de octubre.

Los medios en su mayoría difundieron la versión oficial de un enfrentamiento entre estudiantes y militares, entre las excepciones esta el cartón político de Abel Quezada al día siguiente y el número especial de la revista *Por qué?*.

El 12 de octubre se inauguran los Juegos Olímpicos nombrados como *Los juegos de la paz*.



Fig. 158. Primera plana de *La prensa*, 3 de octubre.



Fig. 159. Cartón político de Abel Quezada.



Fig. 160. Portada del número extraordinario de la revista *¿Por qué?*



Fig. 161. Díaz Ordaz en la inauguración de los Juegos Olímpicos.



Fig. 162. Mitin relámpago en un lugar no determinado de la Ciudad de México el 4 de octubre.



Fig. 163. Cartel en Ciudad Universitaria, octubre-noviembre.

El ambiente entorno al movimiento era de miedo, a pesar de ello intentó continuar con su lucha, se mantuvo la huelga, se intento reorganizar el CNH, continuaron las brigadas de propaganda, manifestaciones de información y apoyo a los presos, contacto con el interior y con el extranjero y se buscó aclarar lo ocurrido en la Plaza de las Tres Culturas.

Hacia la mitad de octubre, algunas docenas de brigadas continuaban en la calle, sus acciones se habían reducido a repartir volantes, recolectar dinero y poner la V de la victoria y las siglas del Consejo. La producción y distribución de propaganda se realizaba en la clandestinidad.

Yo recuerdo que a mi taller, que lo puse a disposición de muchas gentes, llegaban ya en la noche a imprimir gente que yo no sabía quienes eran, entonces estas personas, ni quería saber tampoco, imprimían toda la noche; extendían los papeles, los acomodaban y en la mañana salía todo ese papel en bolsas de mandado con alguna lechuga encima y eso entonces lo hacia un poco subrepticio, entonces era emocionante desde muchos ángulos (Mexiac en Alanís, 2009; Min. 6:50).

Recuerdo que el comité de brigadas había organizado un mimeógrafo móvil en la cajuela del automóvil de la hija de un funcionario del DF. El coche llegaba, se metía en un garaje donde se tenían listo stencil y papel y allí se imprimía, se dejaban los volantes que las brigadas recogían poco después, y el coche iniciaba rumbo hacia otra casa para repetir la operación. (Taibo II, 2006: 87).

Me reuní con la coordinadora de una brigada de la facultad, distribuían propaganda sacada de un mimeógrafo salvado de la represión milagrosamente y guardado en el closet de la recámara de una actriz de teatro, cuyo marido no sabía que allí se imprimía en las mañanas. Me contaba ilusionada que metían los volantes en bolsas del pan y los cubrían con bolillos. Al día siguiente el contacto se perdió. A esa brigada la habían baleado a la salida del cine Alameda.(Taibo II, 2006: 94).

Comienza la desintegración de la organización estudiantil. La represión y persecución hacia el movimiento y especialmente contra miembros del CNH y de la Coalición de Maestros, que no habían sido encarcelados, continúa los meses siguientes.

Contra intelectuales, académicos y periodistas, el acoso es inmisericorde. Heberto Castillo peregrina durante unos meses de una “casa de seguridad” a otra, hasta su captura espectacular. (Él relata la experiencia en *Si te agarran te van a matar*.) Al gran historietista Eduardo del Río, Rius, crítico frontal de Díaz Ordaz, se le vigila obsesivamente, y en 1969 se le secuestra, escenificando “en su honor” un simulacro de fusilamiento. Y a José Revueltas se le atribuye la “autoría intelectual” del Movimiento. En la clandestinidad pública, Revueltas da una conferencia en el Che Guevara sobre la autogestión y la universidad crítica. A la salida lo detienen judiciales federales, y el 18 de octubre se le consigna al juez Primero de Distrito en materia penal. Se le acusa (módicamente) de incitación a la rebelión,



Fig. 164. José Revueltas detenido.



Fig. 165. Dos granaderos conducen a un joven detenido hacia un vehículo de la policía.

asociación delictuosa, sedición, daño en propiedad ajena, ataques a la vías generales de comunicación, robo, despojo, acopio de armas, homicidio y lesiones contra agentes de las autoridades. Por lo que se ve, le perdonaron la mayoría de sus delitos. (Scherer,1999: 245).

El clima represivo era contundente, no existía respeto a las leyes ni a los derechos humanos. El 16 de noviembre se registra otro asesinato por hacer pintas, la policía dispara a Luis González, alumno de Medicina. (Scherer, 1999: 245-246).

La persecución y las acusaciones al movimiento de ser producto de influencia extranjera continuaban. A fines de noviembre se retiene en la aduana “100 toneladas de propaganda roja”, como lo anuncia la prensa en ese momento y que eran publicaciones chinas, cubanas y soviéticas que compraban editoriales y librerías mexicanas para venderlas al público pero que en ese contexto servían como prueba de la “conjura internacional”. (Blaz, 2011:209).

La noche del 29 de noviembre y madrugada del día 30, un comando del ejército disfrazado de paramilitar, entró a la Academia de San Carlos, amagaron a los estudiantes que hacían guardia y se dirigieron al taller de serigrafía, tiraron y destruyeron material, rompieron sedas, a los mimeógrafos les sacaron los rodillos y rompieron los estenciles de la imprenta (Luna, Martínez; 2008: 188); a las máquinas de prensa plana las dejaron inservibles con sólo quitarles algunos tornillos, rondanas y pequeños motores, lo que fomenta la sospecha de que había alguna persona infiltrada entre los mismos estudiantes que daba información a la policía (Jurado, 2006: 63).

Durante esta etapa de resistencia en un ataque a la ENAP fue robada la colección de la Gráfica 68:

A pesar del recrudecimiento de la violencia represiva contra el estudiantado el pueblo seguía brindando apoyo y la producción no disminuyó, ya para entonces existía una vasta colección de grabados en los archivos de los talleres, con la cual se presentó una exposición en el edificio de San Carlos, evento muy concurrido por la población aledaña, hasta que en uno de los habituales atentados contra los centros de estudios, un grupo paramilitar destruyó los medios de producción, llevándose la colección completa -tal vez única- de la gráfica del 68. (Grupo Mira, 1993: 22).

[...] la expo que pusimos allá en San Carlos, en las galerías 1, 2 y 3 en la planta baja en la academia se abarrotaba, la gente pasaba a ver la exposición de lo que era la gráfica y el montaje con sus cajas de madera

y cristal se lo llevo un [grupo] paramilitar, porque pues ¡Cómo a dos cuadras del Zócalo, tienes la propaganda en contra del gobierno!; se la llevaron completita y después ya destruyeron la imprenta, los bastidores de serigrafía, pero seguimos trabajando (Pérezvega, Entrevista personal, 2014).

Desde fines de noviembre, la mitad de las asambleas apoyaban la continuidad de la huelga y la otra mitad su conclusión. El 4 de diciembre la huelga se levantó y el CNH se disuelve. El 6 de diciembre fue el regreso a clases en la UNAM.

En la Academia de San Carlos, el estudiantado se dispersó y la matrícula disminuyó considerablemente. Los miembros de la generación del 65 estaban por acabar su carrera, algunos integraron un colectivo, el Grupo Mira, otros buscaron nuevos senderos para la expresión artística; todos ellos ayudaron a transformar, a través de su protesta, los patrones estéticos y la cultura política del país. (Luna, Martínez; 2008: 206).

Después de la masacre del 2 de octubre, la producción gráfica casi desapareció. Al finalizar el movimiento, no encontró una continuidad ni sus actores formas de organización, así para el ciclo siguiente, las actividades académicas continuaron sin la politización que había caracterizado ese periodo:

Al año siguiente en las escuelas de arte siguieron su curso los cuestionamientos a los sistemas de enseñanza, las especulaciones formales, así como la aplicación de técnicas nuevas; se incrementaron las actividades de grupos influidos por las corrientes artísticas en boga, en cambio la unidad y la organización política del estudiantado decayó. Esa gran jornada de solidaridad y combate se desvanecía. (Grupo Mira, 1993: 22).

Muchos de los presos fueron liberados en 1970. La continuidad del movimiento está en el actuar subsecuente de muchos de sus miembros .

La parte más desgarrada se incorporó a una lucha guerrillera urbana en la que se desangró durante los siguientes cinco años, en una guerra sucia sin cuartel. Un grupo enorme de jóvenes fueron hacia los barrios, a fundar las organizaciones de colonias que durante los siguientes 20 años ofrecerían un modelo de resistencia popular. Otros fuimos a buscar las fábricas, a encontrar las claves de por qué

el movimiento estudiantil se había movido en la soledad. Otros trataron de transformar la Universidad, crearon los sindicatos, impulsieron la reforma educativa. Otros llegaron al campo, a un territorio aún más ajeno todavía. (Taibo II, 1991: 108).

La amenaza que el Movimiento representó para el Estado no residió en la efectividad de la gráfica, en las acciones de los brigadistas, ni en los objetivos de la rebelión estudiantil, sino en la práctica organizada de la vida social y política y la incitación a ella.



Fig. 166. Asamblea en CU a finales de octubre.

Capítulo 4.  
La **Gráfica** del

**68**

como inicio  
del **diseño**  
**gráfico**  
**activista**  
en **México.**



## 4.1 Conceptualización de diseño gráfico activista

El término *diseño social* se ocupa para designar la práctica de esta actividad con una conciencia ética y responsable. Es “un diseño orientado hacia las personas, que busca trabajar para y por las personas, y que tenga algo más que el beneficio de una transacción de compraventa de servicios” (Diseño social en +, 2013: s/p). Sin embargo, esto se desenvuelve dentro de varios matices y muchas contradicciones políticas, económicas y culturales donde los extremos son trabajar “dentro” o “fuera del sistema”, la parte intermedia puede denominarse como un diseño “socialmente útil” realizado dentro de él (Nigel Whiteley en Pelta, 2011: 2). El civismo, los derechos humanos, de las mujeres, de la infancia, la protección de los animales, de la familia, del medio ambiente y la tolerancia son el tipo de temas a los que de manera general se le atribuye que atiende el diseño social en la actualidad.

Al politizarse y aumentar su compromiso social, el diseño gráfico puede ser ocupado como herramienta reivindicativa, de lucha y ser denominado como *diseño gráfico activista*. El concepto diseño gráfico activista, como claramente denota, está formado por diseño gráfico y activismo. *Diseño* deriva de designio que a la vez viene de seña. Etimológicamente seña se define como: “Nota o indicio para dar a entender una cosa. Signo convenido entre dos o más personas para entenderse”. Desde el diseño, la forma, la configuración o figura esencial de algo es lo que le da su identidad. La acción de señar (señalar), de configurar la seña es mostrar el ser de dicha cosa, lo que es, en ella reside su identidad. Esta seña a la par muestra el objetivo, la utilidad de la cosa, su designio. (Zimmermann, 2008: 8). Desde este ángulo, el diseño es dar identidad y mostrar el objetivo de las cosas.

Seña y designio, es decir, la seña como aspecto, forma, figura de una cosa, y el designio o intención como propósito, finalidad de esa cosa, se solapan y funden en el diseño. La acción de otorgarle a una cosa su identidad, su seña, se denomina, por consiguiente, di-señar. (Zimmermann, 2008: 9).

Conceptos que pueden sintetizarse en una definición básica: "Diseño es designio hecho seña." (Zimmermann, 2008: 9). Así la significación básica de la palabra diseño tiene una estructura trídica equiparable al eje trídico del proceso de diseño.

DESIGNIO - DISEÑO - SEÑA

PROBLEMA - PROYECTO - SOLUCIÓN

El objetivo de este proceso es lograr respuestas que sean tangibles y funcionales:

El designio es la intención de llevar el objeto a su signo mediante la acción proyectiva de diseñar y a través de este proceso que culmina en un objeto tangible, señala la finalidad que debe cumplir. Todo objeto diseñado debe tener un uso (Zimmermann, 2008: 9).

Aunque usualmente el diseño es entendido como el producto o la materialización de una idea, profesionalmente el diseño es la concepción y planificación para llevarlo a cabo.

Diseño se entiende en general como el producto físico de la actividad de diseñar, mientras que la actividad cae en el olvido. [...] Si bien el público percibe sólo los resultados del diseño, lo visible, los diseñadores ven al diseño de forma distinta: el producto es para ellos el último eslabón en una compleja serie de acciones que determinan su apariencia. (Frascara, 2000: 19).

La definición de diseño se centra en la actividad, en el desarrollo de la respuesta al problema que le ocupa.

Diseñar es una actividad abstracta que implica programar, proyectar, coordinar una larga lista de factores materiales y humanos, traducir lo invisible en visible, comunicar. Incluye juicios de valor, aplicaciones de conocimientos, adquisición de nuevos conocimientos, uso de intuiciones educadas y toma de decisiones. (Frascara, 2000: 19).

El *diseño* como un conocimiento empírico, tradicional y no formalizado (saber tradicional) está presente en la actividad humana desde sus inicios, como una acción cotidiana e inherente al ser humano:

El diseño es un atributo humano básico para ayudar a la autorealización autónoma (Papanek, 2001: 306).

Victor Papanek, autor del libro *Design for the real world*, afirma que todo lo que hacen los seres humanos es diseño, es diseñar. Entendida ésta afirmación en el sentido de que el diseño es designio hecho seña, podría decirse que efectivamente es así (Zimmermann, 2008: 2).

La palabra *Gráfico*, *grafismo* y *grafía* vienen de la raíz griega *graphein*, que significa trazo o trazado, que es la trayectoria de la acción de la mano al escribir o dibujar sobre una superficie. El grafismo como arte aplicado desarrolla la tarea del dibujo, alcanzando su máxima expresión en el cartel y la publicidad combinando las dos bases fundamentales de la comunicación visual: la imagen y el texto (Proenza, 1999: 201-202).

La palabra *gráfico* califica a la palabra *diseño* al brindarle los elementos para la realización de mensajes visuales y nombrando a la profesión.

Dentro de los elementos que se manejan en el grafismo encontramos cinco subgrupos: a) El soporte material o espacio de dos dimensiones del plano. b) El conjunto textual: tipografía, caligrafía, mecanografía, rotulación manual, transferible o electrónica, logotipos. c) Los sistemas de signos: numerales, señáleticos, tipográficos, emblemáticos, marcas, etc. d) El conjunto icónico: dibujo, pintura, grabado, caricatura, cartografía, esquemas, diagramas, pictogramas y fotografías. e) Accesorios gráficos: líneas, recuadros, fondos, franjas, formas, tramas, texturas y colores. (Proenza, 1999: 201).

[...] “diseño gráfico”, desbordan la suma de sus significados individuales y pasan a ser *el nombre de una profesión* [...] la acción de concebir, programar, proyectar y realizar comunicaciones visuales, producidas en general por medios industriales y destinadas a transmitir mensajes específicos a grupos determinados (Frascara, 2000: 19).

El diseño gráfico con las características que le atribuimos en la actualidad se da a finales del siglo XIX a la par de la industria y la transformación económica.

El nacimiento del diseño gráfico, tal como lo conocemos hoy, es habitualmente contextualizado en la modernidad, con las revoluciones industriales y la aparición de las economías de escala, donde las necesidades de diseño requerían una industrialización paralela de los mecanismos de producción y las comunicaciones. (Méndez, 2012: 1).

Y fue en la segunda década del siglo XX que se usó por primera vez el término *diseño gráfico* para nombrar esta actividad que en esos años se enfocaba en el diseño editorial y la tipografía.

[...] William Addison Dwiggins (1880-1956) resultó un diseñador de libros muy culto, creó un estilo propio para la editorial Alfred A. Knopf y diseñó para ella centenares de volúmenes. A principios de la década de 1920, Dwiggins usó por primera vez la expresión “diseñador gráfico” para describir su actividad profesional. (Meggs, 2009: 186).

No obstante una actividad para convertirse en profesión necesita la sistematización y especialización de su conocimiento y formalizarse mediante la institucionalización al impartirse académicamente. Este proceso de transformación, en el cual el diseño pasa de ser un saber tradicional a una práctica profesional, comienza con la fundación de la Bauhaus en 1919 para posteriormente consolidar sus bases en los años 50 y 60 en la Escuela Superior de Diseño del ULM (Hochschule für Gestaltung). En este lapso se ordena y formaliza el discurso de la disciplina en distintas etapas. Antes de la Bauhaus el diseño era una actividad práctica y empírica, en esta escuela están los fundamentos en los que se sistematiza y explicita los conocimientos del diseño con un enfoque racionalista. La unidad entre arte y técnica en la etapa de Dessau (1923-1928) es lo que le confiere el título de Escuela Superior. La etapa posterior en Chicago complejiza sus conocimientos al fomentar la integración intelectual con la enseñanza de ciencias sociales y fácticas como humanidades, cultura, física y biología, para que en la Escuela de ULM se concretará su enfoque racionalista y metodológico y su equilibrio disciplinario con la especialización por la división en áreas. (Mosqueda, 2007: 98-99).

La contribución de estas escuelas descubre los vestigios de la transición del hacer tradicional al profesional (objetivado) que para la llegada de los sesenta irrumpirán drásticamente en la configuración de la profesionalización del diseño gráfico (Mosqueda, 2007: 100).

Para completar el concepto, el *activismo* puede describirse como un compromiso moral que busca proponer una sociedad mejor. El activismo se caracteriza por acciones colectivas que demandan transgresión y solidaridad, entendiendo por transgresión la oposición a cierta situación social con vistas a su transformación y por solidaridad su sentido colectivo de apoyo mutuo en busca de esa transgresión (Correa, Silva en Pelta; 2012: 1).

Al igual que el *arte activista* o *artivismo* se puede diferenciar de la propaganda, de la divulgación y del arte político, ideológico y/o social porque va más allá de sólo transmitir la información, de ser crítico, de denunciar o incitar; sino que es **militante**, esta directamente involucrado. Un arte social o político puede expresar cuestionamiento o crítica, pero una intervención directa sólo se ajusta al carácter del arte activista. Son acciones militantes que combinan un mensaje con una carga creativa (Lippard, 1999: 344-346).

Así el *diseño gráfico activista* denota prácticas creativas conjuntas con la acción social y política, distanciado de las corrientes comerciales y adoptando acciones marginales, sin fines de lucro y/o políticamente comprometidas y militantes (Pelta, 2012: 1).

Con estos conceptos, el **diseño gráfico activista** puede ser definido como la **actividad creativa de concebir, programar, proyectar y realizar comunicaciones visuales, producidas en general por medios industriales dirigidas a la acción social y política, distanciadas de lo institucional y comercial, adoptando acciones comprometidas y militantes.**

Algunas muestras de diseño gráfico activista están en la prensa clandestina, como instrumento de comunicación y difusión ideológica, política y social, por ejemplo en el periódico *Madera*, “de la Liga comunista 23 de septiembre, cuya edición clandestina contó con 58 números y fue publicado entre 1974 y 1981” (Becerra, 2016: 22); en la gráfica de Sublevar-te, que se involucra en distintas causas como en el Movimiento en defensa de la Tierra en Atenco (Fig. 231) o en la Otra Campaña del EZLN; y las campañas de las Guerrilas Girls, grupo activista en pro de los derechos de las mujeres que mediante el diseño de carteles, postales, *flyers* y espacios en vallas publicitarias exponen sus cuestionamientos al rol de género atribuido a la mujer y a su desigualdad frente a los hombres en el campo del arte, evidenciando su mercantilización, sus prácticas marginales y co-

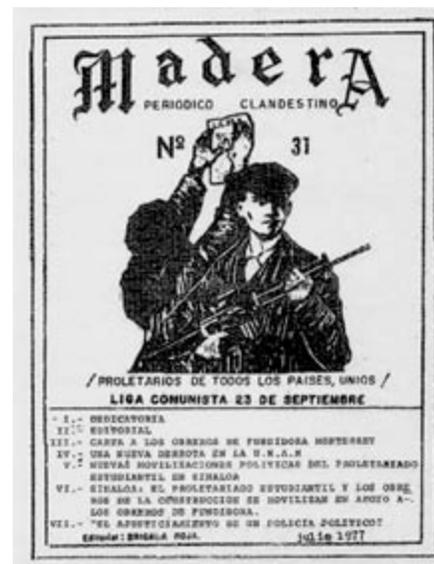


Fig. 167. Portada del periódico clandestino *Madera*, número 31, julio de 1977.

rrupción (Fig. 255); en estas producciones podemos apreciar distintas maneras de resolver lo visual (en acorde a las posibilidades técnicas, a los recursos y las necesidades de comunicación), pero realizándolo siempre como una actividad militante: la labor de diseño gráfico como integrante del movimiento.

## 4.2 Caracterización de la Gráfica del 68 como inicio de la práctica del diseño gráfico activista en México

La propaganda del movimiento estudiantil de 1968 es en su mayoría textos breves impresos y manuscritos combinados con dibujos estilo caricatura.

Hay algunos con textos extensos que sirvieron como volantes informativos, boletines, informes, que contenían letras de canciones o consignas que se ocuparon en las manifestaciones (Díaz, 2012: 40-41). Se utilizaron distintos soportes y recursos informativos como volantes, pintas, carteles, calcomanías, mantas, pasquines, desplegados, comunicados, caricaturas y panfletos. (Luna, Martínez; 2008: 139). Casi siempre realizados por estudiantes universitarios con el apoyo de docentes, activistas, trabajadores e incluso administrativos de diversas instituciones (Reyes, 2005: 62). No obstante, lo que se conoce como *Gráfica del 68* es principalmente la producción de alumnos y docentes de la Academia de San Carlos y de la Esmeralda, que tuvo un mayor alcance y repercusión por su tratamiento técnico y carga creativa.



Fig. 168. Impreso del CNH.

[...] las imágenes que rebasaron el puro sentido panfletario fueron principalmente las de las escuelas de artes plásticas: la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado del Instituto Nacional de Bellas Artes (Aquino, 2009: s/p).

Sin embargo, la expresión plástica de mayor alcance, la más influyente y trascendente fue la gráfica. En este renglón cabe el mayor mérito a los compañeros de San Carlos y La Esmeralda, quienes elaboraron el grueso de las placas originales de pegas y carteles (Musacchio, 2012: 55).

De acuerdo con el concepto previo de diseño gráfico activista, el diseño como una **actividad creativa de concebir, programar, proyectar y realizar comunicaciones visuales** se apega al proceso de realización de la Gráfica del 68, al ser acciones que iniciaban su concepción, como cualquier actividad proyectual, con una operación mental para analizar la situación y dar una respuesta, usando una metodología informal debido a “que no era necesario tanto despliegue de planeación [...] la demanda era tan inmediata que no [lo] permitía; lo único que nos preocupaba a nosotros era responder a las necesidades de propaganda del movimiento.” (Pérezvega, entrevista personal; 2014: s/p).

Muchas obras se hicieron en San Carlos y en la Esmeralda, pero también se realizaron en talleres provisionales o en sitios no específicos; así a los estudiantes que hacían gráfica se les podía ver en distintas escuelas trabajando en salones y pasillos, sobre mesas improvisadas o en el suelo (Musacchio, 2012: 55). Hay que considerar además que el tiempo (al no ser un fenómeno planeado, lo vertiginoso que ocurrían los sucesos y que requerían una respuesta rápida); lo económico (buscar recursos y su máximo aprovechamiento) y lo político (al ser una actividad contestataria) condicionaron la labor. Estas circunstancias de ejecución son visibles y, en conjunto con la actitud de la revuelta, conformaron el estilo de la gráfica en el que buena parte de las obras lo estético fue relegado en pos de las exigencias comunicativas del movimiento. “En su actitud, esta gráfica es irreverente, contestataria, libertaria y la principal función fue comunicativa más que estética” (Aquino, 2009: s/p).



**Fig. 169.** Jóvenes imprimiendo en San Carlos durante el movimiento estudiantil de 1968.



**Fig. 170.** Jóvenes elaborando propaganda en oficinas académicas durante el movimiento estudiantil de 1968.



**Fig. 171.** Jóvenes elaborando propaganda en una explanada de Ciudad Universitaria en agosto de 1968.

No obstante, surgieron varias obras destacadas donde la presencia creativa puede notarse al, cultural e ideológicamente, estar influida por la Escuela Mexicana de Pintura y su búsqueda y lucha por una expresión auténtica de la cultura mexicana para crear una visión propia con alcance internacional; estilísticamente continuando con la tradición del grabado mexicano en la que se haya el trabajo de José Guadalupe Posada, el Estridentismo, el Grupo ¡30-30! y principalmente el Taller de Gráfica Popular (TGP):

La gráfica de contenido social se ha desarrollado en México desde hace mucho tiempo y todavía ahí existía una colita de actividad del Taller de Gráfica Popular (Pérezvega, entrevista personal, 2014: s/p).

[...] la gráfica del 68 rescata la tendencia a la crítica social de la hoja volante, característica del grabado mexicano desarrollado por el TGP (taller de gráfica popular), siendo su obra el antecedente más importante e inmediato de la producción de propaganda gráfica del movimiento popular estudiantil. (Grupo Mira, 1993: 24).

Esta influencia se da principalmente por la técnica, ya que el contenido es urbano y popular condicionado por el entorno en que se desarrolló y la intención de identificarse con el público para mejorar la efectividad de los mensajes.

[...] había la influencia de la TGP en la técnica, no en la forma, todavía el TGP estaba en los contenidos de los problemas rurales y aquí ya era una cosa urbana; aunque usábamos el linóleo ya eran contenidos urbanos y en este caso específicamente políticos. (Pérezvega, entrevista personal, 2014: s/p).

El diseño gráfico de la campaña de promoción de los XIX Juegos Olímpicos, realizados ese año en la Ciudad de México, también tiene presencia en la gráfica estudiantil ya que imágenes como los aros olímpicos, los iconos deportivos y la paloma de la paz fueron retomados de una forma satírica para evidenciar y denunciar las acciones represivas gubernamentales.

Es relevante notar que, a pesar de ir a contracorriente, esta gráfica, con creatividad, retomó la simbología de los juegos olímpicos para decodificarlos y devolverlos con una carga ideológica contraria a la que se pretendió dar, esto es, se re conceptualizaron los símbolos y logotipos creados por aquella industria publicitaria norteamericana para desenmascarar, de alguna manera, a la falsa olimpiada de la paz. (Reyes, 2005: 66).



Fig. 172. *La antorcha*, xilografía de Leopoldo Méndez, 1947.



Fig. 173. *México 68*, calcomanía en grabado. Equipo Permanente de Grabado Esmeralda 68.

Ese fue un elemento que nos enriqueció en el aspecto formal de la imagen, pues en México, y cualquiera creo, siempre tiende a parodiar los símbolos; en este caso era un símbolo del gobierno, de las olimpiadas, era una misión que tenían ellos, un negocio que no podían dejar pasar y para eso invirtieron mucho dinero, trajeron diseñadores de fuera, [...] aportaron los elementos para lo que sería el diseño visual ya aplicado en una sociedad contemporánea, moderna en ese entonces. Y la utilizamos obviamente ridiculizando la paloma, que si antes era “todo es posible en la paz”, era una burla, por toda la sangre que había corrido, todas la injusticias que se habían padecido, pues eran elementos para poder criticar desde ese punto de vista (Pérezvega, entrevista personal, 2014: s/p).



Fig. 174. Símbolos deportivos, parte del sistema de comunicación visual de las Olimpiadas, Eduardo Terrazas.



Fig. 175. Parodia de los símbolos olímpicos, serigrafía.



Fig. 176. Parodia olímpica, impresión en serigrafía.

Otras influencias que se pueden reconocer son las de la caricatura y, en menor medida, del cartel político:

La caricatura tuvo una influencia directa en las imágenes de la gráfica, a través de la representación de policías y soldados como monos y gorilas represivos; esta influencia viene directamente de Eduardo del Río Rius, quien fue el primer crítico directo del sistema político y el *prigobierno*; las caricaturas de Rius, con sus historietas *Los Supermachos* y *Los Agachados*, aparecieron como denuncias inmediatas. Poco después surgió *La Garrapata*, “el terror de los bueyes”, revista de humor negro con la participación del mismo Rius, además de Rogelio Naranjo y Helio Flores, pioneros de la caricatura política contemporánea. (Aquino, 2009: s/p)

La caricatura tiende a menudo a un fin lúdico, ausente en la producción de los estudiantes, aunque se manifiesta a veces en ella un sentido del humor muy cáustico. Otra fuente posible podría ser la larga tradición del cartel político en América Latina, y en particular en Cuba. (Georges citado en Vázquez, 2007: 219).



Fig. 177. Portada de *Las olimpiadas México 68*, Rius, 1968.

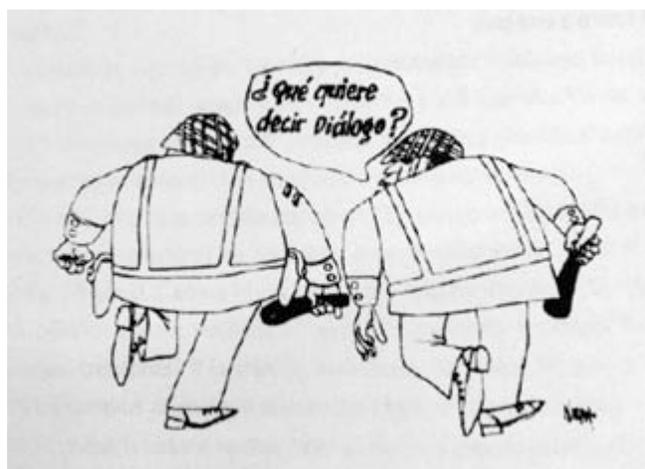


Fig. 178. *¿Qué quiere decir diálogo?*, caricatura de Rogelio Naranjo, noviembre de 1968.

Existía la inquietud de conocer y experimentar las tendencias artísticas internacionales de ese momento y a la vez eludir el estancamiento en el que se encontraba la producción plástica por el peso de la Escuela Mexicana de pintura y de la tradición de grabado; de este modo, el estilo de la gráfica del movimiento estudiantil oscila entre la influencia del TGP, la caricatura, el neo expresionismo, el arte óptico, la abstracción, el arte psicodélico y el diseño.



Fig. 179. Cartel en grabado de Crispín Alcázar.

Toda esta imaginaria del cartel psicodélico, de la contracultura, todavía no llegaba, aunque hay unos reflejos por ahí, que si tenían que darse y precisamente, en la serigrafía con el uso de las tintas fluorescentes, fue una primer imagen muy interesante de Crispín Alcázar donde una silueta de soldados que van corriendo con bayoneta calada tiene atrás de fondo los aros olímpicos... [Fig. 193] (Pérezvega en Alanís, 2009; Min. 30:40).

En un principio, estas producciones estaban formalmente ligadas con el Taller de Gráfica Popular (TGP) o se resolvían con monos caricaturizados, pero en el transcurso de los acontecimientos los estudiantes desarrollaron nuevos códigos visuales: se incorporaron e intervinieron las imágenes de la Olimpiada [...] Después aparecieron otros elementos figurativos, referencias a las tendencias neohumanistas de la época: perfiles y rostros siluetados y manchados, figuras amordazadas, encerradas, torturadas, encarceladas o muertas; en algunos casos, la forma se fue simplificando hasta llegar a la abstracción y el diseño, de esta manera podemos afirmar que la imagen se diversificó acorde con los estilos artísticos de la época, a la par que cumplió su función de denuncia y propaganda del movimiento. (Aquino, 2009: s/p).

Algunas obras destacadas, que ejemplifican esto, son: *Este diálogo no lo entendemos* (Fig. 185), que incluye la silueta de un tanque de frente, atribuido al Equipo Permanente de Grabado Esmeralda 68 (Jurado, 2006: 60); *El diálogo debe ser público* (Fig. 187) y *diálogo público*, de Miguel Vargas; 1968, *año de la prensa vendida* (Fig. 194), de Jorge Pérezvega; *Unidos adelante* (Fig. 215), que muestra el vuelo de unas palomas estilizadas que se llevó a la piedra en el monumento *La Estela de Tlatelolco* y el de la paloma olímpica atravesada por una bayoneta (Fig. 192), de Jesús Martínez, que es "una idea colectiva, pero él la lleva a la práctica" (Pérezvega, entrevista personal, 2014: s/p); el que



Fig. 180. Cartel en grabado de Miguel Vargas.



Fig. 181. Cartel en serigrafía de Francisco Becerril.



Fig. 182. Cartel en grabado de Eduardo Garduño.

representa soldados saliendo de los aros olímpicos y del número 68 (Fig. 193) atribuida a Crispín Alcázar (Musacchio, 2012: 59); *Desaparición del cuerpo de granaderos* (Fig. 190) y *Exigimos ! deslinde de responsabilidades* de Francisco Becerril; *Libertad presos políticos*, de Eduardo Garduño León; *México 68* (Fig. 173) también del Equipo Permanente de Grabado Esmeralda 68; *¿Diálogo?* (Fig. 186) y *Prensa corrupta* (Fig. 199), de los que se desconoce su autoría, entre otras más. También se ocuparon obras de algunos maestros y artistas ya reconocidos como *Libertad de expresión* (Fig. 188) y *Unidad contra la agresión, venceremos*, de Adolfo Mexiac; *Las Botas*, de Francisco Moreno Capdevila, realizado con los movimientos sociales de los años 50 es una denuncia a la represión y se reutilizó en el 68 con la frase *No mas agresion!* (sic); además de obras de Edgar Climent y Santos Balmori. Miembros del TGP que colaboraron con obras a la gráfica del movimiento fueron María Elena Huerta, Ángel Bracho y Jesús Álvarez Amaya. Cuando el gobierno y la prensa lanzaron la acusación de que el movimiento tenía "héroes prestados", el TGP acudió a la siguiente manifestación y regaló cientos de grabados de gran formato con los retratos de Hidalgo, Morelos, Juárez, Zapata y otros próceres nacionales, los que fueron enarbolados como estandartes. (Musacchio, 2012: 58).

Las **comunicaciones visuales** se describen a partir del texto *Reflexiones sobre el diseño: proceso metodológico como proceso de interpretación* (Vilchis, 2007) elegido por su completo contenido y conocimiento del diseño gráfico producido en México, con el apoyo conceptual de *Fundamentos del diseño* (Scott, 1970), *La sintaxis de la imagen* (Dondis, 1976) y *Fundamentos del diseño* (Wong, 1993).



Fig. 183. Cartel en grabado con obra de Adolfo Mexiac.



Fig. 184. Cartel que ocupa la obra *Las botas* de Francisco Moreno Capdevila.

Las comunicaciones visuales poseen un lenguaje que como tal revela lo humano, todo lo que podemos manifestar; tiene como elementos fundamentales al signo, el pensamiento y el objeto; que se relaciona con el mundo, en el proceso de comunicación, a través del sentido y la referencia. El lenguaje visual, como el lingüístico, posee una gramática, aunque no tan establecida como en él “que describe los componentes de lo diseñado, desde las unidades mínimas hasta su estructura y las relaciones particulares de ésta para construir los diversos discursos. [...] En esta gramática, la articulación designa toda actividad o forma de organización de significantes y significados para configurar nuevas unidades de sentido; la base son las posibilidades sintácticas de la forma y sus interrelaciones” (Vilchis, 2007: s/p), presente en la producción gráfica del movimiento estudiantil.

Las bases de su articulación son por lo general de una diagramación básica y funcional, sus composiciones son sencillas buscando distribuir y jerarquizar los elementos de manera que facilite la lectura en formatos muy variables: carteles, volantes y calcomanías, sin un estándar, sino dependientes del material que se tuviera.

La articulación formal está integrada por el alfabeto visual que define los elementos morfológicos de la forma. En la Gráfica del 68 se usa el punto, la línea, el contorno y el plano de manera general pues está compuesto en su mayoría por figuras bidimensionales y, en menor medida, el volumen con formas-bidimensionales, superposición de planos y fotografía; la textura (en donde se ocupó) era visual, aunque pudo haber táctil por el uso de realce en la serigrafía y por la densidad de la tinta en el grabado; el color en su mayoría era negro combinado con el tono del sustrato, en algunos casos tenían aplicaciones en tonos blanco y rojo y una gama cromática más amplia en lo realizado con serigrafía.



Fig. 185. Cartel en grabado, Equipo Permanente de Grabado Esmeralda 68.

En la articulación conceptual hay un uso continuo del contraste por contorno, por acentuación y por textura logrando eficacia por su impacto y rápida lectura; los elementos y valores estructurales son básicamente de movimiento y dirección que crean efectos que tienden a llamar la atención del espectador y connotar la agresión y violencia que los mensajes buscaban mostrar y denunciar; la tensión es un valor muy ocupado en las composiciones, ya sea mediante la imagen en si o por su sintaxis. Otras normas de configuración ocupadas son la proximidad, semejanza e igualdad, continuidad, pregnancia, figura/fondo, perspectiva, gravedad, contraste y cromáticas; los valores estructurales o cualidades formales: equilibrio, profundidad, unidad, síntesis; la variación o alteración (anamorfosis) más recurrida es la distorsión; características semánticas o significados de configuración a los que recurrieron para enfatizar sus mensajes son fuerza, audacia, acción.



Fig. 186. Calcomanía en grabado.

El grado de iconicidad es el nivel de realismo de una imagen en comparación con el objeto que ella representa, en la Gráfica del 68 hay isomorfismo (calidad más alta) en ciertos casos, siendo mesomorfismo (valor medio) lo más recurrente .

El grado de figuratividad oscila en el mayor de los casos entre el realismo y el subrealismo y en unos cuantos la abstracción.

El sistema de comunicación gráfica de lo diseñado se conforma de códigos, conjuntos de elementos que se basan en sistemas de signos cuyas convenciones les son comunes a emisores y receptores y permiten comunicar mensajes.



Fig. 187. Cartel en grabado de Miguel Vargas.

El código morfológico de la Gráfica del 68 comprende de plecas, planos, contornos usados tanto para reforzar el mensaje como por cuestiones ornamentales y compositivas. Los esquemas formales figurativos (dibujos, ilustraciones o viñetas) más recurrentes fueron las que expresaron la violencia y represión estatal, soldados, granaderos, tanques, bayonetas y símbolos que remitían a ella como gorilas,



Fig. 188. Cartel en grabado de Adolfo Mexiac.

cadenas y el candado. Otras nos hablan del contexto como la madre de familia, el presidente, la V de la victoria, los rostros de El Che, Mao y Demetrio Vallejo y las imágenes olímpicas reinterpretadas con sátira como los aros, la paloma y los iconos deportivos.

La bayoneta, el gorila, la paloma ensangrentada, el candado en la boca, la madre atemorizada, la figura presidencial ridiculizada y otras representaciones contra la represión, fueron símbolos principales desde los primeros días de lucha. [...] de los aros olímpicos del México 68 surgieron soldados a bayoneta calada, los señalamientos



Fig. 189. Viñeta de la historieta *Las olimpiadas México 68*, Eduardo del Río, Rius. En el escudo del granadero se observa la imagen de un gorila como representación humorística de la brutalidad policiaca.

fueron estampados con botas, granaderos golpeadores, macanas, pistolas, bazucas o tanques, hasta llegar a la paloma picassiana intervenida directamente en vitrinas y paredes de la calle; asimismo, surgió la imagen épica con la presencia de El Che, Zapata, el obrero en lucha, el puño alzado y la V de la victoria. (Aquino, 2009: s/p).

En este aspecto, la gráfica del 68 utilizó símbolos ya existentes y creó otros nuevos, exclusivos de su contexto, que fueron socializados de manera rápida y efectiva al punto que hoy mismo no han perdido su fuerza. (Maldonado, 2009: 39).

El gorila es un caso en el que un símbolo creado en pocos días se convirtió en un referente, para los estudiantes y la población, del empleo de la fuerza ejercida hacia ellos por parte del ejército y los granaderos. La influencia de esta representación de policías y soldados con monos y gorilas viene directamente de las caricaturas e historietas de Rius (Aquino, 2009: s/p). Destaca la utilización de esta imagen en la gráfica realizada por Francisco Becerril donde el perfil de Gustavo Díaz Ordaz se encuentra sobre la sombra de un gorila con casco “[...] de Francisco Becerril, la famosa imagen que se transforma de gorila granadero a Díaz Ordaz, ahí si sirvió la serigrafía para darle una característica muy especial a la propaganda del movimiento, era muy demandada” (Pérezvega, entrevista personal; 2014: s/p) (fig. 182) o en el que en medio de la silueta del gorila se lee: “Desaparición del cuerpo de granaderos”.



Fig. 190. Cartel en serigrafía de Francisco Becerril.



Fig. 191. Paloma de la paz de las Olimpiadas en México en 1968, Beatriz Colle Corcuera.

La paloma blanca como símbolo de paz tiene un origen antiguo ligado a la cultura judeo-cristiana. En el viejo testamento, Noé, tras la inundación como consecuencia del diluvio, manda a una paloma para buscar tierra, lo que significaba que Dios estaba en paz con la humanidad. Este símbolo se popularizó por un dibujo de Pablo Picasso, hecho en 1949, para el Congreso Mundial de la Paz a celebrarse en París ese mismo año. En 1968 las Olimpiadas celebradas en la Ciudad de México teniendo como slogan "Todo es posible en la paz" retoman esa imagen como diseño oficial: la silueta de una paloma de perfil al interior de la silueta estilizada del número 68, obra de Beatriz Colle Corcuera (Musacchio, 2012: 56) que al ser intervenido por los estudiantes

del movimiento, con una bayoneta y sangre en los impresos o con pintura roja en las calles, comunicaba lo inverso a lo pretendido, denunciando la represión gubernamental y la ausencia de paz social.

Esa misma paloma, diseñada con gran acierto, por toda la ciudad se convirtió en el blanco de estopas con tinta roja que la hacían ver ensangrentada, lo que le imprimió un mensaje inverso al propuesto por su autora. (Musacchio, 2012: 56).

Esta imagen de la paloma atravesada por una bayoneta se ha convertido en una imagen representativa tanto de la gráfica como del movimiento. Otra reinterpretación de la imagen visual olímpica está en las estampillas postales diseñadas por Lance Wyman, los motivos olímpicos son sustituidos con escenas de la represión, ocurriendo lo mismo con los diseños de señalización.

El código cromático en la mayoría de las obras fue acromático, pues fueron realizadas con tinta negra sobre el sustrato, por lo regular papel blanco o papel periódico, que con el tratamiento estilístico de las imágenes resultó en diversos grados de luminosidad o brillantez; valor dinámico o tono se presentó en las impresiones con tinta y pintura negra, roja y/o blanca combinadas con tonos blanco, siena y ocre del sustrato (papel revolución, estraza y kraft) con una intensidad o saturación media con variaciones por la luminosidad entre baja y media; en la impresión en serigrafía se ocuparon probablemente tonos como magenta y verde con una alta saturación y luminosidad media, además de negro con sustratos con alta luminosidad y poco tono como papel revolución y bond; estas asignaciones cromáticas combinadas con el estilo de las imágenes resultaban en altos contrastes en el mayor de los casos y

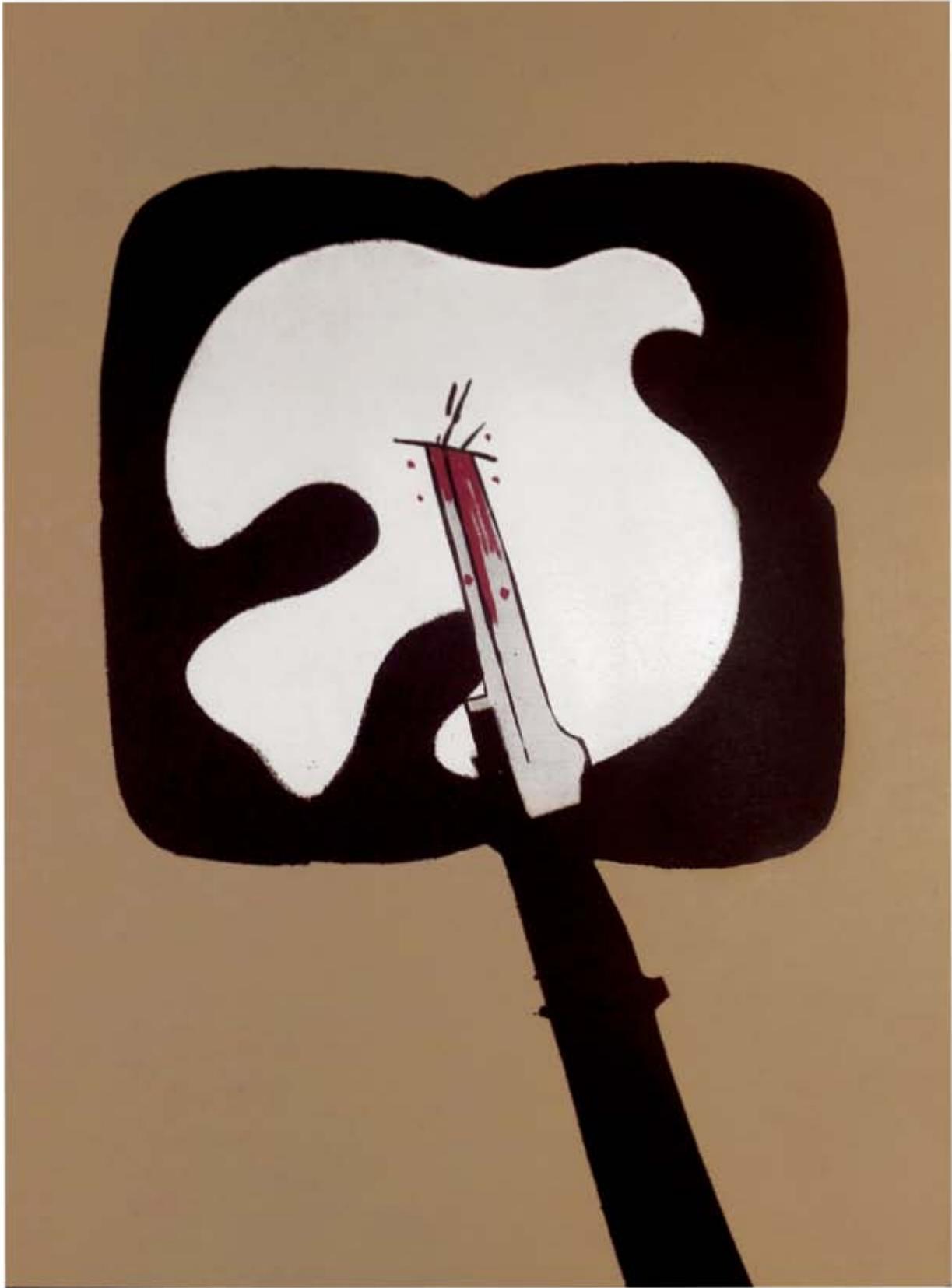


Fig. 192. Cartel en técnica mixta, obra colectiva atribuida a Jesús Martínez.



Fig. 193. Cartel en serigrafía de Crispín Alcázar.



Fig. 194. Cartel en grabado de Jorge Pérezvega.

reforzaban referencias culturales, por ejemplo, la sangre y la violencia con el uso del rojo o la huelga con la combinación de rojo y negro.

El código tipográfico en su mayoría fue hecho a mano, sobre la placa de linóleo con la imagen, específicamente para el cartel que se estaba elaborando o trazada sobre los negativos de impresión en el caso de la serigrafía, tipografía en offset y plantillas, y a mano en el mimeógrafo; sus características de tamaño, forma, orientación, estructura y estilización dependía de la manera en que se realizaba, pero casi siempre eran de manera libre, procurando mantener unidad y orden en la composición, desempeñando una función de lectura primordialmente.

El código fotográfico se utilizó en menor medida, al usar la fotografía con función documental como registro para aumentar la veracidad, por ejemplo al denunciar la represión.

En el diseño gráfico la noción de género permite organizar los medios por sus características físicas, condiciones de configuración y condiciones de comunicación. Algunos impresos del movimiento estudiantil del 68 que se pueden incluir en el género editorial son las gacetas y folletos, que comprende los diseños donde los códigos están subordinados a un texto, son los más



Fig. 195. Volante en el que se ocupa la fotografía documental para denunciar la represión.



Fig. 196. Volante en el que se exhorta a apoyar al movimiento estudiantil.

próximos al receptor y con una permanencia que puede ser indefinida. Al género paraeditorial pertenecen los impresos cuyo diseño gráfico se basa en un texto breve y específico con más códigos, suelen ser efímeros y cercanos al receptor, como los volantes. El género extraeditorial está integrado por impresos cuyo diseño gráfico es temático, se basa en el código morfológico al cual se subordinan los demás códigos, son efímeros y lejanos al receptor, donde pertenecen el cartel y las calcomanías.

Los tipos de discurso presentan los mensajes de tal forma que permiten un acercamiento a la realidad, estimulando el ejercicio de conocimiento, captando la atención y aludiendo a experiencias previas, los discursos de lo diseñado estimulan modificaciones conductuales. El discurso manejado en la Gráfica del 68 en un inicio no tenía una dirección ideológica definida, mostraba el sentir individual de quién hacia la obra; al avanzar la organización del movimiento, se elaboró gráfica que mostraba la posición del CNH sin dejar de lado la expresión personal o de cada escuela, lo que le brindó el carácter testimonial.

Empezamos a hacer carteles y grabados, cada quien con su forma de expresión y de enojo, los que llegaban de otras escuelas igual: caricaturas, monigotes, mentadas de madre... (Aquino citado en Luna, Martínez; 2008:143).

Era producir, era participar. Y salía un grabado tras otro y lo que si había que estar era en el cumplimiento de lo que marcaba el Consejo Nacional de Huelga, entonces se va a ver la colección de Gráfica del 68 que hay muchas imágenes con el rubro del CNH, era directamente encargado por el Consejo Nacional de Huelga. [...] Pero también cada escuela podía expresarse libremente y manifestarse y ahí se puede ver todo un abanico de los acontecimientos que se estaban dando en ese momento. (Pérezvega en Alanís, 2009; Min. 7:20).



**Fig. 197.** Reunión en CU durante el movimiento estudiantil, 1968.

El discurso se elaboraba teniendo en cuenta a la gente a la que iba dirigido y el entorno urbano. El público era muy diverso, compuesto por personas de clase media y baja, con ocupaciones como obreros, oficinistas, amas de casa, entre otros. Por esto, el discurso funcionó, al haber estado formado por frases concisas e imágenes sencillas y directas, que remitían a escenas o símbolos fácilmente reconocibles.

[...] difundían un mensaje directo y comprensible: la policía es brutal -el régimen es malo-; los estudiantes sólo se definden- apóyalos. (Aguayo, 1998: 130).

Este discurso fue didáctico al existir la necesidad de apoyo por parte de la gente, buscando con las obras mostrarles de una manera sencilla las problemáticas que los afectaban. Sus objetivos eran crear conciencia en la gente mediante las imágenes que mostraban el descontento existente; la búsqueda de cambios en lo social, político y cultural; de democracia y principalmente de justicia (Reyes, 2005: 65, 77).

La gráfica de campaña concreta para el CNH, la gráfica de protesta por los acontecimientos que habían sucedido en la ciudad a partir de julio y de alguna manera ya también [tienen] un planteamiento de educar, aglutinar. (Pérezvega, entrevista personal, 2014: s/p).

De acuerdo a su tipo de enunciado o contenido de texto, la mayoría de los carteles de la Gráfica del 68 son exhortativos pues buscan persuadir, provocar la reflexión y la acción por parte del espectador. En otros casos, los enunciados

son valorativos, al hacer una crítica al régimen mostrando sus fallas, los abusos y su doble discurso. (Jiménez, 2002: 62).

Con estas características podemos situar a la gráfica dentro de la tipología discursiva como un discurso híbrido resultante de la interacción de los discursos propagandístico, educativo y plástico, al integrar las relaciones de las imágenes diseñadas con el pensamiento político, enfocándose a la persuasión o promoción de las ideas, con finalidades de comunicación didáctica no formal, que comprende las vertientes de aprendizaje aplicándolo al estímulo de la práctica democrática, buscando una modificación tangible de las conductas de los receptores, materializada en la participación de las actividades convocadas y el apoyo por parte de diversos sectores, antes distanciados o apáticos, y con el pensamiento plástico, por su manufactura inserta en la gráfica como parte de las artes visuales.

En el diseño gráfico las comunicaciones visuales resultantes son **producidas en general por medios industriales**; considerando el marco histórico se puede notar que esta cualidad corresponde a la etapa actual del diseño como práctica profesional, fruto primordialmente de las demandas económicas consecuencia del desarrollo industrial y que produjeron su institucionalización académica en los años sesenta, por lo que es significativo el desarrollo de la Gráfica del 68 a la par del surgimiento de la carrera.

[...] antes del 68, ya había una gráfica política en México,[...] no se llamaba diseño gráfico, pero se hacían libros, revistas, periódicos, carteles y otros medio gráficos diseñados; cada etapa cumplió su cometido de lucha política: El movimiento estudiantil también cumplió con su cometido... (Aquino, Entrevista personal, 2014: s/p).

Las principales técnicas de impresión ocupadas en la producción de la Gráfica del 68 fueron el grabado en linóleo, la serigrafía, la mimeografía y la imprenta.



Fig. 198. Brigada repartiendo propaganda a automovilistas.



Fig. 199. Cartel en serigrafía.

Lo que hacemos los activistas del movimiento estudiantil de San Carlos y de la Esmeralda, es retomar las técnicas más sencillas, el grabado en linóleo, grabado en madera, ya nosotros después la serigrafía; [el grabado en linóleo] se utiliza porque era la técnica más económica para reproducir una imagen, un linóleo lo trabajas con tu gubia sobre un dibujo previamente plasmado en la placa y ya teníamos la imprenta para reproducirlo masivamente, pero también se hacían ensayos, había errores de pruebas. Ya cuando el movimiento estaba en auge, nos apoderamos de la imprenta y usamos la prensa plana que permitía utilizar muchas placas a la vez. (Pérezvega, entrevista personal; 2014: s/p).

[...] era habitual verlos burilando alguna madera, manejando las tramas de la serigrafía y, sobre todo, trabajando el linóleo, material barato y de conocida docilidad que deja procesar los relieves con rapidez y permite una impresión más rápida, menos cuidada y en mayor número de ejemplares. (Musacchio, 2012: 55).

El grabado en linóleo, quizá la técnica más emblemática, fue elegida porque permitía resultados inmediatos de difusión masiva gracias a la sencillez de su elaboración por la docilidad del material, la rapidez de su impresión y su bajo costo (Grupo Mira, 1993: 20). Otro tipo de grabado utilizado en menor medida fue la xilografía.

Era más fácil conseguir linóleo. En Puente de Alvarado conseguías el linóleo por metros, pero el que era para los pisos, se compraban rollos, se les ponía base de madera para que estuvieran firmes e imprimir en la imprenta; [...] De madera hay pocos, no faltaba por ahí una tabla o alguien que tuviera un trozo de madera para grabar, pero el linóleo resistía más la tirada de impresión. (Pérezvega, entrevista personal; 2014: s/p).

Otra técnica muy utilizada fue la impresión en mimeógrafo, el cual era en ese momento un aparato manual (ya que posteriormente se fabricaron con motor) que consistía en una matriz de papel con tinta y otra delgada capa perforada llamada estencil a través de la que pasaba la tinta y marcaba así el sustrato, que fue principalmente papel revolución y de estraza, los formatos principales eran carta y media carta (Díaz, 2012: 40). La popularización de este medio hizo que hubieran en cada escuela entre cuatro y cinco mimeógrafos (Blaz, 2011: 152).



**Fig. 200.** Secuencia de impresión en linograbado en San Carlos.



**Fig. 201.** Impresión en mimeógrafo.



**Fig. 202.** Secuencia de impresión en serigrafía en San Carlos

Un descubrimiento de las brigadas que elaboraron gráfica, fue lo apropiado que resulta la serigrafía para la elaboración de propaganda, ya que era una técnica relativamente nueva utilizada principalmente por empresas de publicidad (Grupo Mira, 1993: 21) y el taller donde se impartía había sido introducido recientemente en la ENAP.

En San Carlos existía la carrera de plásticas, había artes aplicadas y dibujo publicitario, [...] Tenían talleres de serigrafía, ellos sí usaban la serigrafía como medio de reproducción. En el 68 fue cuando se desarrolla la serigrafía a nivel de aplicación, tanto para la gráfica política como para la elaboración de letreros y esas cuestiones. (Pérezvega, entrevista personal, 2014: s/p).



Fig. 203. Uso del estencil sobre paredes.



Fig. 204. Manta en Ciudad Universitaria.

Una técnica incipiente más fue el estencil, es decir, una placa perforada a través de la cual se hace pasar pintura y así plasmar la imagen sobre muros y otros soportes. “De esta pieza, elaborada a partir del alto contraste de una foto de Héctor García con la leyenda “No más agresión”, se hicieron carteles e incluso una matriz para pintarla en segundos sobre cualquier superficie.” (Musacchio, 2012: 55).

Las mantas que acompañaban a los contingentes en las marchas se elaboraban manualmente con pintura, brocha y pincel, principalmente en los patios de escuelas como la Academia de San Carlos. Algunas de ellas elaboradas por maestros y estudiantes de San Carlos y La Esmeralda, sirvieron como medios de expresión artística en las que las imágenes pintadas tenían unidad estilística con la gráfica.

Otros medios de impresión que fueron ocupados fueron las prensas, los roles de pruebas, el fotografo y el offset. (Grupo Mira, 1993: 21), logrando tirajes masivos que contribuyeron decisivamente en la labor de difusión y búsqueda de apoyo de la sociedad.

[...] en la prensa plana podías poner seis placas de mediano tamaño y de un jalón te salía un pliego completo y, pues, a refinar. [...] trabajábamos en la imprenta de la Universidad menos, pero en la

del Politécnico sí, donde estaba Raúl Álvarez Garín, en Físico Matemáticas; [a] la imprenta del poli llevábamos las placas para que se imprimieran ahí, eran una máquinas impresionantes, más potentes que las que teníamos en la escuela, nivel de prensa plana, o sea *off-set*. (Pérezvega, entrevista personal, 2014: s/p).

En 68 tuvimos una experiencia considerable en materia de difusión. Llegábamos a tirar un millón o más ejemplares de un volante. Esos eran nuestros niveles de propaganda. [...] Teníamos mucho papel, y nada más en el taller del Politécnico trabajaban permanentemente setenta compañeros en dos o tres turnos. (Álvarez Garín en Blaz, 2011: 146).

En Ciudad Universitaria una brigada de Ciencias Políticas tomó la imprenta universitaria donde se editaba la Gaceta de la UNAM que se convirtió en la *Gaceta. Boletín informativo del Comité Coordinador de Huelga de la UNAM*, (Blaz, 2011: 146). En “el que se darán a conocer informaciones y materiales del movimiento que de otra manera no circularían. Su tiraje hecho en las instalaciones del Departamento de Publicaciones de la UNAM ocupadas por los estudiantes es de varias decenas de miles de ejemplares.” (Cazés, 1993: 54).

Hay obras en las que se ocupó una técnica mixta en su elaboración, “en algunas ocasiones el grabado se combinaba con tipografía compuesta a mano o se rayaba directamente sobre el estén-cil para mimeógrafo.” (Grupo Mira, 1993:21). Un ejemplo es *Las Botas* (Fig. 184), de Francisco Moreno Capdevila, obra que “fue obtenida de un grabado hecho en 1958 [...] con las técnicas de punta seca y buril, posteriormente se procesó en estén-cil para mimeógrafo y el resultado fue en serigrafía.” (Jurado, 2006: 62).

También hay que considerar su carácter colectivo fruto de las limitantes tecnológicas y las apresuradas jornadas que requerían del material gráfico de apoyo y propaganda de manera rápida, por lo que el trabajo en equipo ayudaba al aumento y agilización de la producción. La realización del cartel que satiriza la paloma olímpica al herirla con una



Fig. 205. *Gaceta*, boletín informativo del Consejo Nacional de Huelga.



Fig. 206. Mario Olmos Soria, Jorge Pérezvega y Jesús Martínez imprimiendo.

bayoneta (fig.192) ejemplifica la producción de propaganda con el apoyo de los maestros y las soluciones técnicas:

Las noches eran el momento adecuado para el trabajo creativo y de producción. En una de ellas Jesús Martínez, auxiliado por el maestro Osorio, imprimió una de las imágenes más recurrentes del movimiento: Lo hicimos con esténciles, o sea con mascarillas, se cortaba una mascarilla y con un rodillo pasábamos una impresión en un papel minagris y eramos una especie de banda de producción; uno pasaba la culata, otro pasaba la paloma, otro pasaba la bayoneta y luego unos toques de color rojo a mano. (Jesús Martínez en Luna, Martínez; 2008:147).

Al ser mensajes efímeros, la elección del papel se hacía sin ocuparse de su durabilidad; por lo que se utilizaron materiales de baja calidad, “[...] eran impresos en papel revolución, papel bond, papel de estraza, hasta en los periódicos en la página de sociales; entonces el material es muy deleznable.” (Pérezvega, entrevista personal, 2014: s/p); buscando obtener grandes tirajes, para aumentar la difusión, minimizando los costos. El papel se obtenía de diversas maneras, desde comprándolo, con el dinero resultante de las colectas hechas por las brigadas, hasta ocupando el que había en las reservas de la escuelas (Taibo II, 2006: 47, 58).

Agotamos las bodegas de papel de la escuela, con la contribución económica de la población y algunos profesores daban parte de su sueldo para comprar material, agotamos todo, comprábamos papel continuamente. (Pérezvega, entrevista personal, 2014: s/p).

Las calcomanías o pegatinas eran impresas con serigrafía o linóleo sobre papel engomado, como alternativas para ocupar el espacio urbano ante las dificultades de pintar o poner un cartel, debido a la represión, ya que eran más fáciles y rápidas de colocar.

[...] intervino el grupo paramilitar exclusivamente para destruir los medios de propaganda [...] aún así seguimos produciendo; nos fuimos a otros lugares y producimos las pegas, ahora les llaman pegatinas, diseños pequeños; ya no se podía desplegar un cartelote de Díaz Ordaz por que era muy vistoso y te apañaban, entonces en ese sentido nos adaptábamos. El uso de calcomanías empezó desde antes, pero ya más cuando esa situación era más difícil. (Pérezvega, entrevista personal, 2014: s/p).



Fig. 207. Calcomanía en grabado.



Fig. 208. Impresión en la Academia de San Carlos.



Fig. 209. Impresión en serigrafía en la Academia de San Carlos.

Las comunicaciones visuales del diseño gráfico activista **están dirigidas a la acción social y política, distanciadas de lo institucional y comercial.** Esto se presenta en la Gráfica del 68 que, como parte de los medios de comunicación del movimiento estudiantil, participó en la búsqueda de derechos civiles, cuestionando al aparato gubernamental, teniendo como objetivos aumentar y crear conciencia social, incitando a la población a apoyar al movimiento y a la acción, mediante la movilización. Fue la “elaboración de la propaganda política de las comunidades en lucha, controlando los medios de producción, las formas organizativas y el financiamiento a través del apoyo popular” (Pérezvega, entrevista personal; 2014: s/p), distanciándose de esta manera de lo institucional y comercial, desarrollándose en lo marginal e incluso, en sus momentos más álgidos, en lo clandestino a consecuencia de la represión estatal.

Finalmente, el **adoptar acciones comprometidas y militantes** se manifiesta en que esta producción de mensajes visuales era una actividad realizada por las brigadas que formaban parte del movimiento.

Las brigadas (a diferencia del Consejo que era electo y representado por alumnos de cada escuela) eran de iniciativa individual, de militancia, estaban formadas por decenas y centenas de estudiantes de cada escuela de manera voluntaria y libre que asumieron las tareas de propaganda (realizando gráfica, repartiéndola, pegando carteles, haciendo pintas, realizando mítines) además de las guardias nocturnas en las escuelas y del funcionamiento de las cafeterías. En las brigadas se conjugaba desde la realización de gráfica y el mantenimiento de las escuelas ocupadas, hasta los enfrentamientos con las fuerzas públicas.

Una brigada de militantes de izquierda de la facultad de Ciencias se vio de repente envuelta por un grupo de estudiantes de vocacional que habían aprendido a apedrear a los granaderos usando hondas y luego refugiarse en los patios de la escuela. A esos enseñaron a hacer volantes y a organizar brigadas de propaganda. De ellos aprendieron que hasta los ladrillos hay que tirar por elevación y que las molotov tienen que tener la mecha corta. (Taibo II, 2006:46).

En los primeros días de huelga el Comité de Lucha de la Facultad de Ciencias informaba, entre otras cosas, que fueron:

[...] cientos los que en estos días han salido a la calle en brigadas políticas informando al pueblo mediante volantes, mítines, etc. Se han editado hasta hoy aproximadamente 100,000 volantes, se han integrado como cincuenta brigadas compuestas de cinco a diez estudiantes. (Blaz, 2011: 147).

Con estas cifras en una sola facultad, considerando las 136 escuelas que estaban en huelga, se puede entender el alcance de difusión que tuvo el movimiento y que haya conseguido contrarrestar el discurso gubernamental de los medios masivos, utilizando además, entre otros medios, las pintas.

Noche de la gran pintada . Cien brigadas a pintar en esta escuela. Miles de brigadas a pintar de toda el ala de humanidades. La ciudad como arcoíris. Consigna rápida: «hoción» (en referencia al tamaño de la boca del supremo poder de la república); consigna menos rápida: «libertad» (tiene una letra más). (Taibo II, 2006: 59).



Fig. 210. Joven activista pintado.



Fig. 211. Brigada en la entrada de una fábrica.

El trabajo que realizaron las brigadas funcionó para contrarrestar el control estatal y tuvo variantes dependiendo de las fases del movimiento.

Las brigadas estudiantiles ocuparon un lugar estratégico en el movimiento estudiantil, en la lucha contra tres aparatos de control estatal: el represivo, el ideológico y el corporativo. En una primera fase, en los últimos días de julio, las brigadas participaron en los enfrentamientos contra la policía, y resurgieron en la defensa del Casco de Santo Tomás el 23 y 24 de septiembre. En agosto, tras el primer momento de intensa represión, la labor esencial de las brigadas de propaganda fue contrarrestar el discurso oficial, repetido por los medios de comunicación. Asimismo, las brigadas fueron un instrumento con el que se pretendía penetrar y vulnerar los mecanismos de control corporativo del PRI en colonias y sindicatos. (Blaz, 2011: 5).

De la realización a la distribución de la gráfica, su labor fue decisiva, con su actividad crearon las bases de la organización estudiantil, lograron la comunicación para conseguir el apoyo de la población, difundiendo su postura y denunciando al Estado.

La utopía tomó los talleres que permanecieron trabajando día y noche para que a la mañana siguiente, las calles, las paredes, las escuelas, las fábricas, los autobuses, los mercados; aparecieran inundados por mensajes de dignidad y resistencia dirigidos a obreros, amas de casa, trabajadores, médicos, enfermeras, marchantes. (Smith, 2007: s/p).

¿Sabes?, las brigadas eran la vida del Movimiento. La gente iba a las manifestaciones por las brigadas. ¿Por qué seguía toda la gente a los estudiantes? Por las brigadas, porque antes habíamos “volanteado” en los camiones, los trolebuses, los mercados, los grandes almacenes, los talleres, las esquinas en las que hacíamos mítines relámpago y nos pelábamos hechos la mocha apenas olíamos un granadero... ¡Jijos, como me acuerdo yo de las brigadas! (Martínez en Aquino, Pérezvega; 2004: 89).



Fig. 212. Brigada “volanteando” en la vía pública.

El grado de compromiso al que se llegó, se muestra en la producción y distribución de la gráfica en conjunto con otros medios de propaganda, a pesar de los riesgos que representaba: arrestos, encarcelamientos y asesinatos, violencia hacia el movimiento que lo desgastó y terminó por desarticularlo. Muchos autores de la gráfica se mantuvieron en el anonimato por cuestiones de seguridad y hasta fechas posteriores se han dando a conocer. “Todavía en el 82, que dimos a conocer el libro de la Gráfica del 68, mantuvimos anónima la producción de la gráfica.” (Pérezvega, entrevista personal, 2014: s/p).

En septiembre, el retorno de la represión aumentó el riesgo de enfrentamientos con la policía, y muchos activistas detenidos quedaban en prisión. En la segunda quincena de ese mes, y sobre todo después de la matanza de Tlatelolco el 2 de octubre, las brigadas se replegaron y luego se retiraron de las calles, debido a la persecución de que fueron objeto, y que incluyó el asesinato de brigadistas en plena calle, a manos de agentes policiales. (Blaz, 2011: 5).

A esta comparación, entre el concepto de diseño gráfico activista con las características de la Gráfica del 68, podemos sumar un énfasis en los objetivos y resultados, al ser características que diferencian al diseño gráfico de otras obras visuales.

El diseño es un proceso de creación visual con un propósito. A diferencia de la pintura y la escultura que son la realización de las visiones personales y los sueños de un artista, el diseño cubre exigencias prácticas. Una unidad de diseño gráfico debe ser colocada frente a los ojos del público y transportar un mensaje prefijado. (Wong, 1995:41).

Los objetivos del diseño gráfico activista varían conforme a los de cada proyecto; en la Gráfica del 68, algunos de sus propósitos fueron iniciar y aumentar la conciencia social, conseguir el apoyo y simpatía de la sociedad e incentivar a la acción mediante la organización y manifestación, evidenciando la injusticia gubernamental desmintiendo el discurso oficial manejado en los medios masivos de comunicación. Con la producción gráfica, la demás propaganda y el trabajo de las brigadas, el sector estudiantil enfrentó al Estado y subvirtió las normas académicas, políticas y sociales.



Fig. 213. Joven pegando un cartel.

Desde los primeros días que empezaron a repartir volantes y que salieron las primeras imágenes, muchas de ellas se pegaban con engrudo en los camiones, en los postes, en los lugares públicos. Fue una gran cantidad de propaganda que producimos y afortunadamente pudo contrarrestar a esta ofensiva de los medios que era terrible. (Pérezvega, entrevista personal; 2014: s/p).

En la guerra informativa, el gobierno tenía perdida la capital y algunas ciudades del país donde se había extendido la huelga. De poco servían los programas de TV y los periódicos contra el medio millón de voces que diariamente rebatían el fraude. (Taibo II, 2006: 60).

La Gráfica del 68, con los mínimos recursos y medios, enfrentó al aparato mediático estatal y su discurso oficial; en conjunto con la demás labor activista, demostró ser un efectivo medio de comunicación y denuncia con un gran poder de convocatoria.

Considerando esta descripción de las características de la producción gráfica del movimiento estudiantil en la Ciudad de México en 1968, a partir del concepto de diseño gráfico activista y lo contemporáneo con el establecimiento del diseño gráfico como profesión, obtenemos datos que apoyan la tesis de que la actividad de la Gráfica del 68 es el inicio de la práctica del diseño gráfico activista en México.



Fig. 214. Brigada estudiantil en un camión.



Fig. 215. Cartel en grabado de Jesús Martínez.



Fig. 216. Cartel en serigrafía.

### 4.3 Aportaciones y repercusiones

La primera aportación relevante de la gráfica, es que ha resultado fundamental como testimonio de lo ocurrido, al mostrar sus causas y las circunstancias en que se desarrolló. En la producción se ve reflejado el desarrollo del movimiento y el sentir de los estudiantes ante lo que iba sucediendo.

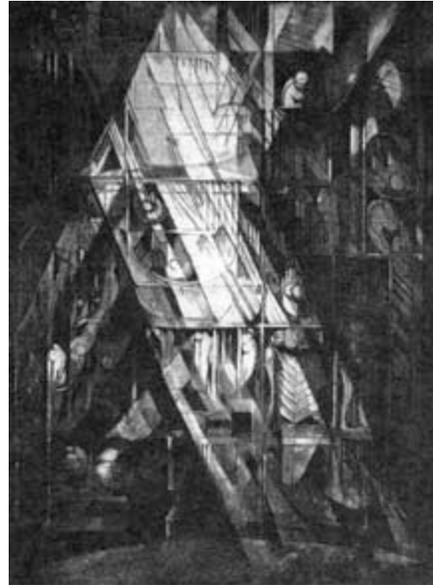
Ahora es posible ver el valor testimonial de esta producción, en la cual se deja constancia de las demandas del movimiento, de los personajes y organismos involucrados en la represión, así como la corrupción de los medios masivos de comunicación, las olimpiadas y los símbolos nacionales tratados en imágenes satíricas, la promoción de los eventos políticos o el recuerdo de acontecimientos trágicos; también las consignas de carácter general del CNH y de otras agrupaciones que hacían su labor al interior del movimiento. (Reyes, 2005: 65).

Esta gráfica configuró el diseño contestatario de la época. Con ella se consolidó, reafirmó y fortaleció el discurso propagandístico en sus modalidades retóricas de la denuncia y la oposición. (Vilchis, 2010: 317).

En el campo gráfico sirvió de estímulo para que, tanto gente interesada en esta labor como profesionales, continuaran con la práctica y experimentación de las técnicas y los medios de impresión como el offset, el mimeógrafo y la serigrafía. (González, 1995: 133).

Su postura militante dio continuidad a la tradición de la producción gráfica política en el país e influyó en los contenidos y modos de organización posteriores.

[...] en muchos estudiantes y en algunos artistas profesionales había quedado la huella de la participación política en un movimiento popular y la necesidad de organización. Esta inquietud se manifestó en los años siguientes, en una actitud crítica ante la comercialización del arte y la creación individual y en una tendencia hacia investigar en otros campos de la producción, principalmente a través de la gráfica y el trabajo colectivo. (Aquino, 1989: 103).



**Fig. 217.** *Penumbras*, 1 de 12 de la serie de grabados en aguafuerte con motivo del 2 de octubre de 1968, Francisco Moreno Capdevila, 1970.

Aunque la producción gráfica se interrumpió con el fin del movimiento, repercutió clara y drásticamente en el trabajo gráfico político posterior con organizaciones sindicales, estudiantiles, de colonos, partidos, universidades y artistas plásticos con tendencia a vincularse con las luchas populares; antes del movimiento esta labor era casi inexistente y es a partir de él que se abren canales populares de comunicación (Grupo Mira, 1993: 24); manifestado principalmente en la producción editorial independiente: entre 1972 y 1974 existían 128 periódicos y boletines de oposición como Acción Proletaria, El Ahuizotito, Basta, Brecha, Cleta, Combate, La Comuna, Punto Crítico, etc. (Aquino, 1989: 106). Esta última publicación, Punto Crítico, destaca al ser consecuencia directa del movimiento.

Al movimiento estudiantil popular de 1968 [sic] produjo una generación de militantes políticos de izquierda que se desplegó hacia actividades muy diversas: el sindicalismo, la guerrilla, la organización de partidos políticos, las actividades artísticas y culturales; entre sus variados productos, también dio lugar a esfuerzos políticos y organizativos en el campo del periodismo revolucionario como el

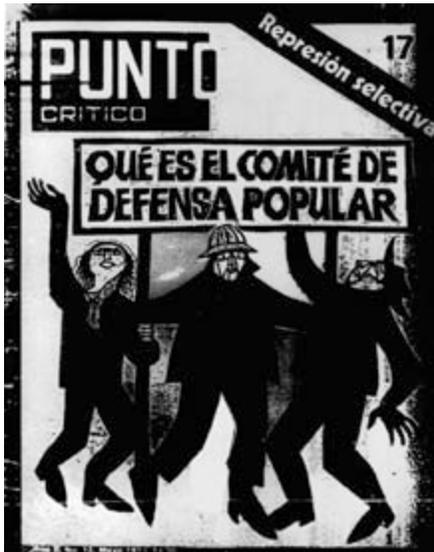


Fig. 218. Portada de la revista Punto Crítico, número 17.



Fig. 219. Dibujo de una mujer protestando de Rini Templeton, 1979.

de Punto Crítico. El proyecto de editar una revista de información y análisis político surgió cuando todavía estaban en la cárcel los dirigentes del movimiento de 1968. (Álvarez, 1988: s/p).

En esta publicación colaboró con ilustraciones Rini Templeton, artista cuya basta obra se caracteriza por su militancia.

La Gráfica del 68 le dio continuidad e impulsó a la creación en el espacio público como alternativa al muralismo y al arte institucional y que ahora persiste a través del cartel, la gráfica, el *graffiti* y el arte urbano.

Después de 1968 el arte urbano cobró tal impacto que terminó por desbancar al muralismo como discurso público y se convirtió en el medio de expresión que da a conocer un discurso visual, popular y urbano. (López, 2008, s/p)

En este ámbito, es el precedente inmediato del movimiento de los grupos de los años setenta y ochenta con agrupaciones como el grupo MIRA, el grupo Suma, TAI (Taller de Arte e Ideología), Tepito Arte Aquí, Proceso Pentágono, Marco, No grupo, entre muchos más. Sus obras poseían características del arte conceptual, no objetual, experimental y urbano dentro de una postura crítica al sistema artístico con un claro interés en socializarlo.



Fig. 220. El Grupo Suma interviniendo un muro en la calle de Río Misisipi y Paseo de la Reforma, México, D. F., noviembre 1978 (detalle).



Fig. 221. Cartel de exposición del Grupo Suma, 1976.



Fig. 222. Cartel para la exposición-homenaje comunicado gráfico, *México 68-78*, impreso en heliografía. Grupo Mira, 1978.



Fig. 223. Mural en patio de vecindad del grupo Tepito Arte Acá. Fotografía de 1979.



Fig. 224. Poema tipográfico, Magali Lara del Grupo Marco, 1980.

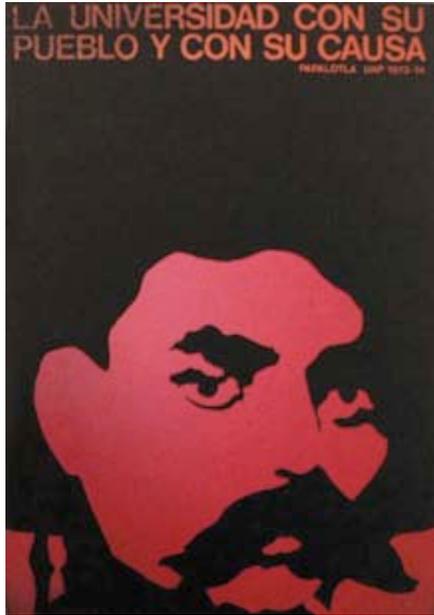


Fig. 225. Cartel, Arnulfo Aquino, 1972.



Fig. 226. Portada de disco del grupo Massacre 68.

En el plano académico, la Gráfica del 68 precedió a la práctica de diseño gráfico con contenido social en escuelas de educación superior como la UNAM, la UAM, la Escuela de Diseño y Artesanías, y en la Esmeralda; donde se presentó en su difusión cultural o como producción estudiantil para difundir información de interés social y/o apoyar distintos movimientos internacionales como Vietnam, Chile o Nicaragua, entre otros (Aquino, 1989:109).

El breve lapso de tiempo que duró el movimiento estudiantil fue suficiente para que su producción gráfica consiguiera reconocimiento al ser consideradas obras vanguardistas, obteniendo así una amplia difusión que continúa hasta la fecha en las que varias de ellas se han convertido en símbolos de rebeldía, influyendo en distintos ámbitos de lo social, cultural, político y artístico (Luna, Martínez; 2008: 144, 147, 206).

Sin embargo, aquella experiencia deja una gran herencia gráfica para movimientos posteriores en cuanto a la producción de gráfica política; su carácter de gráfica testimonial es fundamental para entender el México contemporáneo. Además de recuperar y expandir la dinámica del volante callejero, es también durante esta etapa que se da una fuerte rebelión contra el modernismo, pues diversas subculturas llevan la contraria a los parámetros establecidos; desde los productos a consumir, formas de vestir, actuar, música, la gráfica misma, estos movimientos formaron una ola de rebelión que se fue apropiando las calles. (Franco, 2011: 56).

Tanto el diseño gráfico activista, como el que sin ser militante tiene contenido sociopolítico, continuó su actividad en México acompañando a los movimientos sociales (populares, campesinos y obreros); teniendo un papel importante en la vida sociocultural y política de México en diversos sucesos recientes, como en el levantamiento armado del EZLN en Chiapas, en 1994 (y su desenvolvimiento desde esa fecha a la actualidad); en la huelga estudiantil en la UNAM en 1999; en el movimiento en defensa de la tierra en Atenco del 2001 al 2006; en la rebelión en Oaxaca en el año 2006; en el movimiento de concientización sobre la violencia hacia las mujeres, por los sucesos en Ciudad Juárez; en la defensa de Wirikuta (lugar sagrado de la cultura wirrari-ka del que se pretende despojarlos en beneficio de mineras transnacionales); en las movilizaciones en contra de la violencia debida al narcotráfico, como la campaña No más sangre; en las movilizaciones por los 43 estudiantes desaparecidos de la normal de Ayotzinapa, Guerrero, en el 2014; en las campañas contra los productos transgénicos; entre más sucesos. Estas manifestaciones están realizadas tanto por activistas, que improvisan mensajes visuales, hasta por diseñadores profesionales y artistas, siendo muchos los que han quedado en

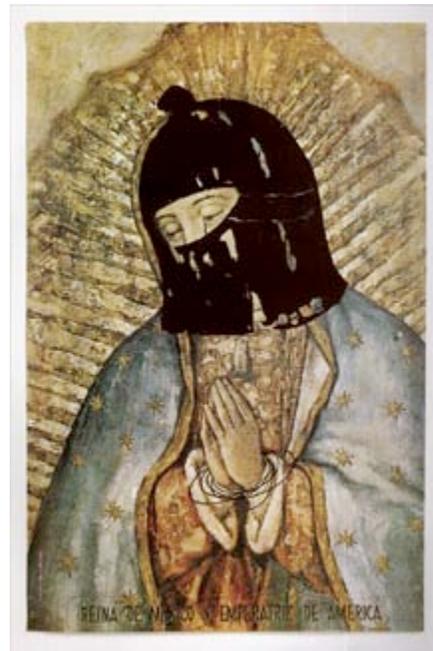


Fig. 227. *Reina de México y emperatriz de América*, cartel de David Rojas, 1994.



Fig. 228. Cartel de apoyo al movimiento zapatista, Leonel Sahagón, 2001.

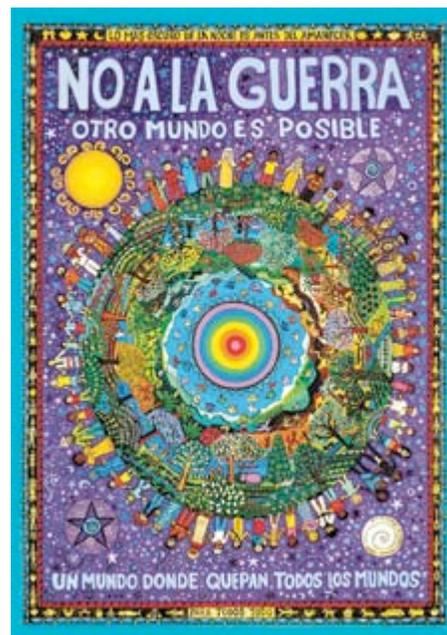


Fig. 229. Cartel de apoyo al movimiento zapatista, Beatriz Aurora.



Fig. 230. Cartel de apoyo a la huelga estudiantil en la UNAM, Margarita Sada, 1999.



Fig. 231. Cartel de apoyo al movimiento en defensa de la tierra en San Salvador Atenco, Sublevarte.



Fig. 232. Cartel en xilografía del movimiento en Oaxaca. ASARO, 2006.



Fig. 233. Cartel de conciencia por las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, Dan Emmerie, 2014.



Fig. 234. Imagen de la campaña No más sangre, Alejandro Magallanes, 2011.



Fig. 235. Cartel de apoyo a los 43 desaparecidos en Ayotzinapa, Guerrero. Gran Om, 2014.



Fig. 236. Rotulo Melate, ¿asistencia pública?. Minerva Cuevas.

el anonimato; algunos(as) de los que se tiene registro son: Melesio Galván, Ernesto Mouna, Mauricio Gómez, Equipo Mira Gráfica, Antonio Ramírez, León Chávez, Iseo Noyola, Leonel Sagahón, Andrés Mario Ramírez Cuevas, David Rojas, Beatriz Aurora, Margarita Sada, Sublevarte, Dan Emmerie, Minerva Cuevas, Alejandro Magallanes, Gran Om, entre más.

En su desarrollo, el diseño gráfico activista se diversifica y combina con la tradición del arte mexicano y popular, con el arte callejero y el activismo. La producción en el ámbito público en la década de los noventa tuvo un nuevo impulso por la subcultura *hip hop* vía el *graffiti* y poco después con el *street art* en el que en sus amplias posibilidades mantiene el desarrollo del cartel y la calcomanía (*stickers*) y de técnicas como la serigrafía, el estencil, las fotocopias y el grabado, entre otras. La presencia del diseño gráfico se llega a manifestar desde el tratamiento técnico y estilístico, hasta en la formación de sus productores. En él, aunque no de manera generalizada, el interés en socializar el arte continúa y también en algunos casos con contenidos sociopolíticos, o plenamente en apoyo de algún movimiento social o causa. Como lo ocurrido en Oaxaca en el 2006, donde se originó un movimiento gráfico en el que el trabajo colectivo poseía un papel importante con grupos como Asaro, Lapiztola, Arte Jaguar, Colectivo Zape y Guerrilla Visual, que formaron parte de las protestas con distintas manifestaciones visuales (principalmente gráfica, estenciles y pintas).



Fig. 237. Gráfica del movimiento de resistencia en Oaxaca en el 2006, Line y Wons.



Fig. 238. Pelotón de la policía antidisturbios con víctima en el suelo, cartel en xilografía. Asaro, 2006.



Fig. 239. Esténciles que denuncian al gobernador de Oaxaca, Colectivo Zape, 2006.



Fig. 240. Esténcil de la molotov, Lapiztola, Oaxaca, 2006.



**Fig. 241.** Obra en técnica mixta de Acamonchi, 2010.



**Fig. 242.** Composición con calcomanías, Mr. Fly, México, 2011.



**Fig. 243.** Esténcil, Omet, Ciudad de México, 2013.

La intervención del espacio público continúa, por lo que la cantidad de creadores que realizan esta actividad es inmensa; algunos que han mantenido una constancia en la producción callejera en México son: Acamonchi, Stink Fish, Une, Rezizte, Whatchavato, Mr. Fly, Jance, Dr. Rabias, Omet, Struendo, Mazatl, Charros, APC, entre muchos más; teniendo, en ciertos casos, como precedentes e influencias a algunos productores y proyectos internacionales como Bleck Le Rat, Obey Giant, Space Invader, C215, El Tono, Spy, Suso, Banksy, Swon, Faile, Bäst, Revs, Os Gemeos, Dan Witz, Leon Reid, etc.



**Fig. 245.** Colocación de un cartel de la campaña Obey Giant de Shepard Fairey.



**Fig. 244.** Alce, cartel realizado con grabado, Mazatl, Jyväskylä, Finlandia, 2014.



**Fig. 246.** Flower Thrower esténcil de Banksy en Belén, Jerusalén. Fotografía tomada en el 2007.



Fig. 247. Cartel de Atelier populaire, mayo de 1968 y cartel publicitario de los Sex Pistols de Jamie Reid, 1977.



Fig. 248. Cartel de exposición del Estudio Graphus. Pierre Bernard, 1982.



Fig. 249. Gráfico de Carlos Latuff, 1999.

En el diseño internacional la influencia del año 1968 puede visualizarse en distintos trabajos; como en el de Jamie Reid, que participó en el movimiento en Francia siendo estudiante y que más tarde diseñaría el arte para el grupo de *punk rock* Sex Pistols; y en el del colectivo Graphus surgido en esas movilizaciones de París y que continuaron diseñando de manera activista. En las décadas posteriores, la actividad, de manera general ha oscilado entre el diseño con conciencia social, hasta acciones como el arte callejero y el *subvertising*, contrapublicidad o “piratería publicitaria, que en la práctica consiste en parodiar los anuncios y en asaltar las vallas callejeras para alterar por completo sus mensajes” (Klein, 2001: s/p); orientándose en campañas como el movimiento antibélico y nuclear, contra el consumismo y la publicidad, la liberación de los pueblos, los derechos humanos, contra el SIDA, contra los efectos de la globalización económica y cultural, la ecología y, como en México, respondiendo a las necesidades de lucha de sus respectivos lugares y de los oprimidos de otros sitios, como en el caso de las problemáticas en África. Algunos exponentes de esto son Ken Garland, Erick Drooker, Jonathan Barnbrook, James Victore, Yossi Lemei, David Tartakover, Latuff, El Trio Sarajevo, Insurgencia gráfica, Sandra Scher, Agnieszka Dellfina, Tomas Dellert-Dellacroix, Bs As Stencil, Chaz Maviyane-Davine, entre mucho otros.

También está la actividad de proyectos que incluyen diseño gráfico y que, siguiendo las estrategias ocupadas por empresas y medios masivos, le dan un papel medular para emplearlo como herramienta de cambio. Muestras de esto son las Guerrilla Girls; y Adbusters, organización conformada por escritores, activistas, publicistas, diseñadores, abogados, etc., que ataca principalmente el modo de vida basado en el consumo que promueven los medios masivos de comunicación. Partícipes del *Culture Jaming* (que siendo conceptualmente amplio puede entenderse como una postura-táctica para enfrentar la cultura impuesta por la comunicación de masas), se

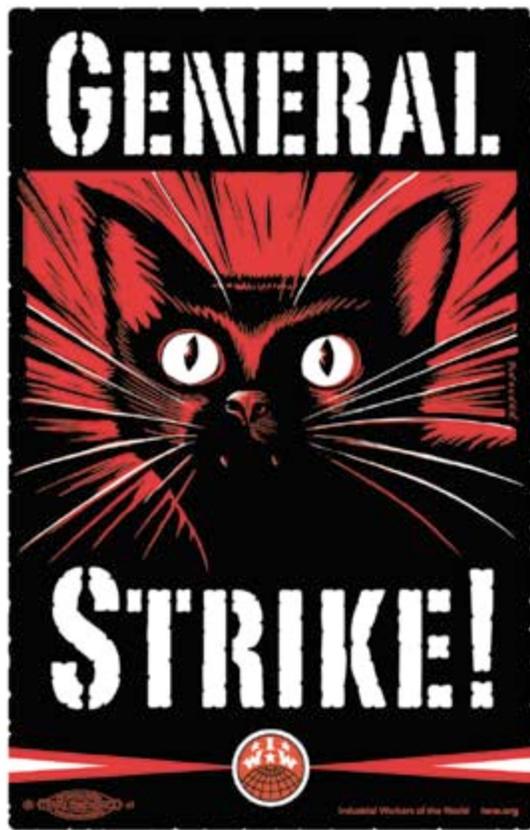


Fig. 250. Cartel de Eric Drooker, 2011.

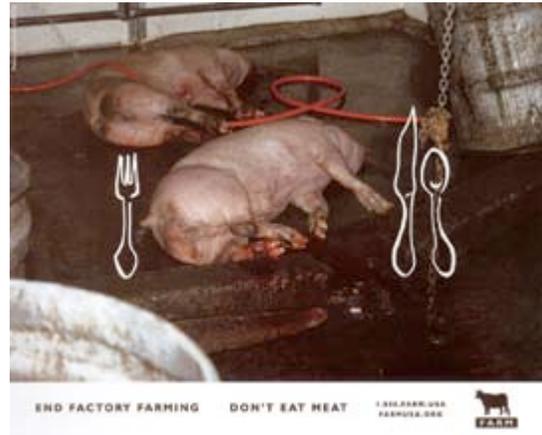


Fig. 251. Cartel contra la explotación animal, Sandra Scher, EE. UU., 2003.



Fig. 253. Esténcil. Bs. As., Argentina, 2003.



Fig. 252. Cartel contra el consumismo, Agnieszka Dellfina, Tomas Dellert Dellacroix, Francia, 1983.

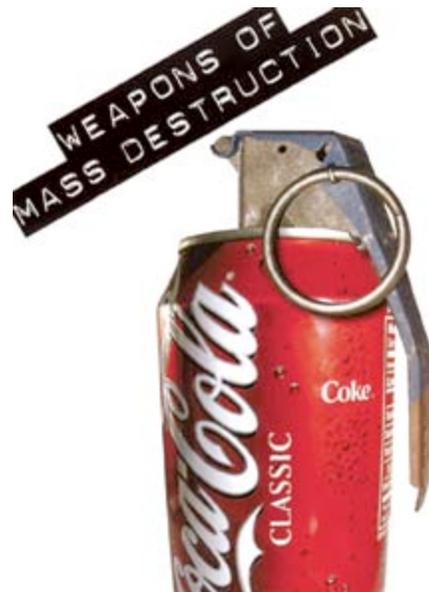


Fig. 254. Cartel de Chaz Maviyane-Davine, EE. UU., 2004.

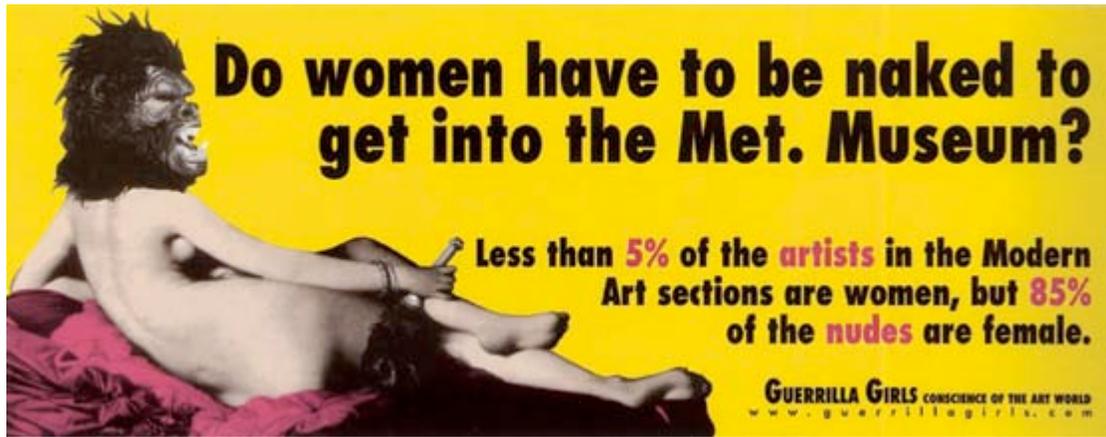


Fig. 255. Cartel de las Guerrilla Girls. Nueva York, EE. UU.

valen de herramientas de difusión como *spots* de televisión para sus campañas como *Semana sin comprar nada* o *Día sin tele*, de la contrapublicidad y de su revista *Adbusters*:

*Adbusters* examina la relación entre los seres humanos y su medio físico y mental. Perseguimos un mundo en el que economía y ecología encuentren el equilibrio que las haga vibrar armónicamente. Animamos a los lectores a participar en el logro de esta aspiración como agentes del cambio y no como meros espectadores (*Adbusters*, 2015: s/p).

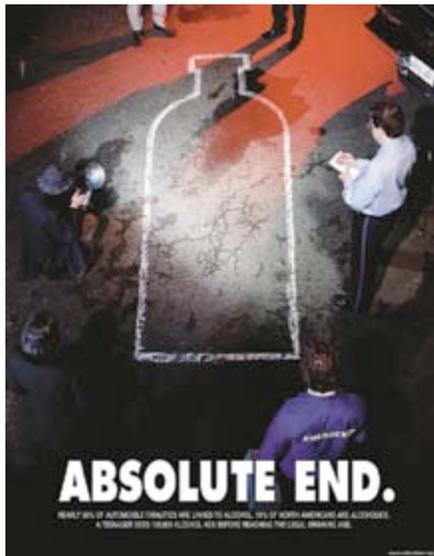


Fig. 256. Cartel contrapublicitario de *Adbusters*.

El *subvertising* (como acción de tergiversar un mensaje comercial por uno subversivo, muy usual en la *Culture Jamming* y popularizado por *Adbusters*) tiene entre sus antecedentes a Dada, el Situacionismo y en la misma Gráfica del 68 con la transformación de las imágenes olímpicas; como en la publicidad utiliza el *meme* (síntesis de información; imagen, texto, audio, fácil de identificar y transmitir; actualmente popularizado en el ciberespacio por su fomento en la redes sociales). Algunos representantes de esta manera de activismo gráfico son The Billboard Liberation Front, B.U.G.A. U.P. y Rodríguez de Gerada.

Con las transformaciones en lo industrial, mediático y tecnológico, se han construido nuevas posibilidades de activismo creativo de las que en varios casos el diseño gráfico es partícipe para mejorar la efectividad de la comunicación. Entre estas acciones

podemos encontrar la intervención de medios con *Hoax* (noticias falsas para crear atención en cierto ámbito, dificultades en los medios masivos y/o dañar su credibilidad), la intervención urbana, la parodia de instituciones para criticarlas y cuestionarlas, la suplantación de identidad de personas o de webs para dar mensajes distintos a los que en realidad emitirían, el terrorismo cultural con acciones como la realización de eventos transgresores, el sabotaje, el FloodNet (incitar a que muchos usuarios se conectan simultáneamente a una web para bloquearla). The Yes Men, Church of the Subgenius, Church of Stop Shopping, Discordianism, Cacophony Society, Cars Suck, Ricardo Domínguez, WTO/GATT, Space Hijackers, Resistance à l'Agression Publicitaire, Brigada Anti Pub, LB/a.f.r.i.k.a. Gruppe, Consume hasta morir, Yomango, Makea, son algunos grupos e individuos que han hecho o realizan actividades de este tipo.

Con el desarrollo de la tecnología de la información la vida se transforma, y con ella el diseño gráfico activista, manifestándose actualmente en la producción digital y en la inmediatez de difusión, convirtiendo a la web en una extensión del ambiente cotidiano aún en formación.



# Conclusiones

Aunque el diseño gráfico ha existido desde antes que se le diera ese nombre, como una práctica humana que da respuesta a problemas de comunicación visual, es reconocido como práctica profesional hasta los años sesenta, cuyo contexto sociocultural estuvo definido por la posguerra (de la Segunda Guerra Mundial), enmarcado en La Guerra Fría y caracterizado por un crecimiento económico que originó transformaciones industriales y de mercado, que propiciaron la demanda de la práctica profesional del diseño gráfico; posibilitada, además, por los avances tecnológicos y sustentada por la sistematización y especialización de su conocimiento, formalizado mediante la institucionalización al impartirse académicamente.

El arte y el diseño, en los años sesenta, también tuvieron repercusiones tras la segunda posguerra mundial, con sucesos como la migración artística europea, que con sus posturas influyó en las nuevas vanguardias y en la instrucción académica de la que se nutrió el diseño; y con el desarrollo económico, industrial y tecnológico, que influyeron en sus procesos; propiciando la actividad del diseño gráfico, principalmente en el área publicitaria con la participación preponderante de grandes agencias, igualmente, en una interacción con el arte, en la cual, la fotografía y los nuevos medios y modos de impresión intervinieron de manera relevante.

Este lapso temporal, además, estuvo inmerso en un ambiente de temor, debido a la amenaza nuclear, el autoritarismo y la represión social, a la vez que de protesta y búsqueda de libertad, donde los jóvenes, como nuevo sujeto social, participaron de manera decisiva. Esto repercutió en el arte y en la práctica del activismo desde el diseño gráfico.

En México, el diseño del sistema de identidad y de comunicación visual de los Juegos Olímpicos, realizados en la Ciudad de México en el año de 1968, dio un impulso al proceso de conformación de la carrera. La realización de las olimpiadas fue posible gracias al crecimiento económico en el país, no obstante, la desigualdad en ese ámbito y el autoritarismo en todos los niveles, desde

el gobierno hasta la familia, entre otros factores, influyeron en el clima de descontento en el que se gestó el movimiento estudiantil. Conforme a las condiciones en México del arte-diseño, la tradición de la gráfica alternativa fue un preámbulo elemental para la conformación de la Gráfica del 68.

Al desarrollarse la Gráfica del 68 de manera paralela al surgimiento profesional del diseño gráfico, es viable considerar a la producción gráfica del movimiento estudiantil como el inicio del diseño gráfico activista en México. Siendo importante aclarar que, por la cuestión temporal, las manifestaciones anteriores se descartan como diseño gráfico, aun poseyendo sus características. Obras, como las de prensa política y clandestina (por ejemplo *Regeneración*, *El Machete*, 1945 o *Crisol*), que poseen elementos de diseño gráfico y la militancia que las hacen activistas, no se les integra formalmente al diseño gráfico al suceder cuando no existía aún como profesión, considerando esta profesionalización no de manera jerárquica sino solamente como punto de referencia temporal para su estudio.

De la Gráfica del 68, como parte sustancial del movimiento estudiantil, resalta el compromiso, manifestado en el activismo de las brigadas, y su eficacia como instrumento de comunicación, con funciones como la denuncia y la exortación a la organización, que con los mínimos recursos enfrentó al Estado y contrarrestó su aparato mediático.

A partir del análisis comparativo entre los rasgos del concepto de diseño gráfico activista y los de la Gráfica del 68, se puede observar correspondencia en las cuestiones formales, en las características de los mensajes visuales y en la condición activista.

Así, al estudiarse el contexto sociocultural y el de arte-diseño en los años sesenta nacional e internacional, al describir el desarrollo de la gráfica en el movimiento estudiantil y caracterizar la Gráfica del 68 a partir del concepto de diseño gráfico activista, se cumplieron con los objetivos particulares y se obtuvieron datos que apoyan la tesis de que la Gráfica del 68 es el inicio del diseño gráfico activista en México, objetivo principal de esta investigación.

## ANEXO 1.

### Entrevista vía correo electrónico al Mtro. Arnulfo Aquino Casas el 29 de abril del 2015.

Arnulfo Aquino Casas (Oaxaca, México, 1942). Maestro en Artes Visuales, pintor, diseñador y docente. En 1965 ingresa a la Escuela Nacional de Artes Plásticas (hoy Facultad de Artes y Diseño), UNAM, participa en el movimiento estudiantil de 1968, como miembro del comité estudiantil coordinando la producción de propaganda, pintando mantas y realizando carteles. En los años setenta inicia la recopilación de la producción gráfica del movimiento estudiantil; como miembro del Grupo Mira (1977-1982) participa en la realización del libro *La Gráfica del 68/Homenaje al Movimiento estudiantil* y como compilador ha publicado *Imágenes y símbolos del 68*, entre otras obras. A 25 años del movimiento diseña la Estela Conmemorativa en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, a 30 años del movimiento participa en la fundación del Comité pro Libertades Democráticas.

1. ¿Cuáles eran las condiciones y características de la producción gráfica en general durante los años 60 en México?

Vale decir que los años 60, son una época de transformaciones en el mundo; para México y particularmente en la gráfica, como parte de las artes plásticas, se producen cambios sustantivos en el concepto y apertura de medios y técnicas, me refiero al desgaste de la denominada escuela mexicana de pintura y escultura, como consecuencia de la institucionalización del Estado mexicano a través de un partido político (PRI) y al surgimiento de nuevas tendencias abstractas y neofigurativas en el mundo contemporáneo, además del desarrollo global del diseño gráfico; todos estos factores van a influir en el decaimiento de la gráfica figurativa y de servicio social, como era el caso del Taller de la Gráfica Popular, TGP, y el surgimiento de nuevos productores gráficos, como el grupo *Nuevos Grabadores*, que proponen un grabado experimental, neo figurativo y en ocasiones abstracto. Para mayor información recomiendo el libro de Raquel Tíbol, *Gráficas y neo gráficas*.

2. ¿Qué es la producción gráfica del movimiento estudiantil de 1968 de la Ciudad de México?

La gráfica del 68, lo mismo que el movimiento, es una expresión de respuesta frente a la represión del Estado, un grito frente a la intolerancia gubernamental, en una etapa de apertura democrática en el mundo, en la que los jóvenes salieron a manifestarse frente al autoritarismo y "las buenas costumbres", los medios al alcance de los estudiantes, fueron la huelga, las manifestaciones, los mítines, pintas en muros y la gráfica: volantes, carteles, "pegas" y todo medio de reproducción masiva al alcance de los jóvenes estudiantes.

3. ¿Cuáles fueron las condiciones en las se desarrolló la producción gráfica del movimiento estudiantil?

Es un contexto de lucha, universidades en huelga, manifestaciones masivas, asambleas en las escuelas, reuniones, mítines en las calles, comités de lucha que tenían su representación y dirigencia en el Consejo Nacional de Huelga, la reunión de los representantes de todas las escuelas en huelga; en estas circunstancias, cada escuela desarrollaba su propaganda, siguiendo los lineamientos del CNH, pero en cada caso con sus propios medios, que en el caso de las escuelas de arte, permitió una gráfica de mayor calidad estética.

4. ¿Cuáles fueron las características técnicas de la gráfica del movimiento estudiantil?

Es una producción gráfica, es decir, carteles, volantes y otros medios realizados con imágenes y textos para ser impresos en papeles y distribuidos masivamente. Las principales técnicas fueron la litografía, la xilografía, el metal y la serigrafía.

5. ¿Quiénes fueron los productores de la gráfica del movimiento estudiantil?

Principalmente los estudiantes de las escuelas de arte de San Carlos y La Esmeralda; quienes utilizaron sus capacidades artísticas y el manejo del grabado y la serigrafía para realizar diversos medios de resistencia y propaganda.

6. A excepción de en *El Grito e Historia de un documento* ¿Hay registros de la realización de la gráfica?

Los más importantes son los libros *La gráfica del 68 Homenaje al movimiento estudiantil*: compilación de grabados, carteles, volantes y algunas fotografías con la producción del movimiento, así como *Imágenes y símbolos del 68*: compilación de gráfica, fotografía, canciones, poemas y testimonios de participantes en el movimiento, ambas son ediciones de la UNAM, el primero es compilación, texto y diseño del Grupo Mira, y el segundo es autoría de Arnulfo Aquino y Jorge Pérez Vega.

7. ¿La relación de la gráfica del 68 y la producción visual de las olimpiadas, como se dio?

En el año olímpico, todos estábamos imbuidos en la promoción de la olimpiada, la ciudad y los medios masivos difundían imágenes y consignas de las olimpiadas, todos conocimos los símbolos e imágenes olímpicas, por esta razón, en algunos casos se utilizaron esas imágenes para la gráfica del movimiento, tal es caso de los soldados atravesando los aros olímpicos y la paloma de la paz manchada, atravesada con una bayoneta, además de otros gráficos con tanques, macanas y granaderos olímpicos.

8. ¿Es activista la gráfica del movimiento estudiantil de 1968?

No me queda claro el concepto de activista para la gráfica, los activistas eran los estudiantes en las brigadas de diseño, producción y distribución en donde se pudiera pegar o dejar, los activistas eran los brigadistas que salían a la calle y difundían el movimiento, los que salían a la calle a realizar pintas en los muros, el antecedente del grafiti en México, e incluso, los que se enfrentaban cuerpo a cuerpo contra los granaderos defendiendo las escuelas. En lo particular, la gráfica tiene un sentido político y social de agitación y propaganda del movimiento.

9. ¿Cuáles son las consecuencias de la gráfica del 68?

Entendiendo consecuencias como repercusiones en campo del diseño y la gráfica artística, podríamos hablar de los grupos de los años 70, particularmente *Suma, Mira, Germinal, Propaganda Proletaria*, entre otros colectivos, que usaron la gráfica en un sentido de arte público con medios diversos y alternativos, como el cartel, el muro, la historieta, la manta, el folleto, el periódico mural, entre otros medios, con técnicas como el estencil, la fotocopia, la heliográfica, la serigrafía y el libro de artista; aunque los fines no fueron los mismos que la propaganda de la gráfica del movimiento.

En todo caso, cabe hablar del cartel político y social que se desarrolló también en los años setenta, aunque éste se dio por diversos cambios e influencias en el ámbito del diseño, me refiero al cartel cubano, al cartel polaco, al cartel chicano, a la tradición de la gráfica del TGP y los movimientos sociales de las universidades, el sindicalismo independiente e incluso a la reforma política de partidos que se dio a finales de esos años.

10. ¿Es la gráfica del 68 el inicio del diseño gráfico activista en México?

No entiendo el diseño gráfico activista; para el caso de la gráfica, el diseño son los procesos de gestación del mensaje, el sentido se lo da el diseñador en contextos particulares; 1968 es un contexto particular que no se repite, vinieron otras circunstancias y siguen, y en cada caso ocurren respuestas con los medios que les corresponden, antes del 68, ya había una gráfica política en México, desde Claudio Linati con la litografía, los periódicos gráfico políticos del siglo XIX, con *La Orquesta, El Ahizote*, con ilustradores y grabadores como Sergio Hernández o JG Posada; después, en la revolución el periódico *El Machete*, con Siqueiros, Orozco y muchos otros artistas de la época; en el cardenismo, *Frente a Frente*, el periódico de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, *LEAR* y luego el Taller de Gráfica Política, con Leopoldo Méndez y muchos grabadores de talento y prestigio que utilizaron la Gráfica para difundir mensajes de lucha; no se llamaba diseño gráfico, pero se hacían libros, revistas, periódicos, carteles y otros medio gráficos diseñados; cada etapa cumplió su cometido de lucha política. El movimiento estudiantil también cumplió con su cometido; la historia no

es lineal, a cada quien corresponde una época y en ella con sus demandas y sus medios tiene que responder.

Oaxaca, mayo del 2015.

## ANEXO 2.

### Entrevista presencial a Jorge Pérezvega en la Ciudad de México el 24 de marzo del 2015.

Jorge Antonio Pérezvega. Pintor, museógrafo y diseñador. Participa en el movimiento estudiantil siendo estudiante de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (hoy Facultad de Artes y Diseño), UNAM, como activista, realizando grabados y carteles, y como representante ante el Consejo Nacional de Huelga. En 1982 participa en la realización del libro *La Gráfica del 68/ Homenaje al Movimiento estudiantil* y como compilador en la obra *Imágenes y símbolos del 68*. A 30 años del movimiento participa en la fundación del Comité pro Libertades Democráticas.

1. ¿Cuáles eran las condiciones y características de la producción gráfica en general durante los años sesenta en México?

La gráfica de contenido social se ha desarrollado en México desde hace mucho tiempo y todavía ahí existía una colita de actividad del Taller de Gráfica Popular, eso es gráfica política, pero su temática ya no era, por lo menos, atractiva para las nuevas generaciones porque ellos se centraron en darle una valoración a la posrevolución y sus conquistas, la revolución de 1910, pero ya no tocaron el movimiento ferrocarrilero de 1959, cosa que Moreno Capdevila, que fue nuestro maestro de grabado, sí desarrolló en una serie de aguafuertes donde registra ese movimiento; ya había ese tipo de gráfica. Todavía estaba la actividad de los que quedaban de la escuela mexicana, eran profesores tanto de la de la Esmeralda como de San Carlos y seguían produciendo en otros organismos, como en la *Sociedad Mexicana de Grabadores*; había pequeños grupos que continuaban, como en las escuelas de artes del libro que continuaban con su labor, claro que no había muchas galerías ni muchos lugares donde se difundiera, pero era una producción de carácter nacionalista, en el lenguaje de la escuela mexicana.

En San Carlos existía la carrera de plásticas, había artes aplicadas y dibujo publicitario, ahí era donde estaba el germen del futuro diseño gráfico, todavía en 1968 era dibujo publicitario, ellos se incorporaron en luchas con nosotros desde el año de 1966, cuando intentamos cambiar los planes de estudio obsoletos. Éramos como rivales, ellos consideraban que los hacíamos menos, en realidad cada quien estaba en sus propios ámbitos. Al egresar se dedicaban a trabajar en la publicidad, pero no había el rigor de lo que fue después el diseño gráfico. Tenían talleres de serigrafía, ellos sí usaban la serigrafía como medio de reproducción. En el 68 fue cuando se desarrolla la serigrafía a nivel de aplicación, tanto para la gráfica política como para la elaboración de letreros y esas cuestiones.

2. ¿Qué es la producción gráfica del movimiento estudiantil de 1968 de la Ciudad de México?

Lo que hacemos los activistas del movimiento estudiantil de San Carlos y de la Esmeralda, es retomar las técnicas

más sencillas, el grabado en linóleo, grabado en madera, ya nosotros después la serigrafía; [el grabado en linóleo] se utiliza porque era la técnica más económica para reproducir una imagen, un linóleo lo trabajas con tu gubia sobre un dibujo previamente plasmado en la placa y ya teníamos la imprenta para reproducirlo masivamente pero también se hacían ensayos, había errores de pruebas. Ya cuando el movimiento estaba en auge nos apoderamos de la imprenta y usamos la prensa plana que permitía utilizar muchas placas a la vez.

Para la propaganda política la manta era lo más socorrido y tradicional que se podía tener, San Carlos era muy conocido por la calidad de sus mantas, nosotros al dar a conocer los primeros grabados se les prendió el foco a los demás y dijeron necesitamos ese tipo de propaganda, por eso tuvimos mucha aceptación en la producción de gráfica, satisfacía la demanda de los comités de lucha de todas las escuelas, la producción gráfica es una gráfica de campaña, de emergencia, respondimos con lo que se tenía a la mano en un principio, utilizamos el papel que había en los almacenes de la escuela y ya cada quien desarrollo los proyectos, en este caso según los requerimientos del *CNH* y luego pudimos desplegar la expresión propia con los contenidos del movimiento.

La gráfica de campaña concreta para el *CNH*, la gráfica de protesta por los acontecimientos que habían sucedido en la ciudad a partir de julio y de alguna manera ya también un planteamiento de educar, de aglutinar.

No conocimos nunca lo que se produjo en Francia, esta imagen del granadero con el garrote fue la única que circuló aquí en una prepa y en San Carlos alguien hizo una versión muy a la mexicana. Había gente que viajaba poquito, aún no se viajaba como ahora, así como llegaban discos, libros, también llegaban imágenes. Allá si eran más racionalistas, en asambleas decidían los contenidos, repartían el trabajo; nosotros no tanto, no era necesario tanto despliegue de planeación, además aquí la demanda era tan inmediata que no permitía, lo único que nos preocupaba a nosotros era responder a las necesidades de propaganda del movimiento.

3. ¿Cuáles fueron las condiciones en las se desarrolló la producción gráfica del movimiento estudiantil?

Las condiciones, aunque precarias, fueron las suficientes para lograr una producción de calidad en la imagen, ninguna escuela tenía la capacidad de abastecer al *CNH* de una cantidad de propaganda visual de esa calidad en las imágenes. Primero fue la producción estudiantil, en el auge del movimiento, algunos maestros solidarios aportaron sus imágenes como Adolfo Mexiac y Moreno Capdevila, de serigrafía Francisco Becerril, la famosa imagen del Díaz Ordaz que se transforma de gorila granadero a Díaz Ordaz, ahí sí sirvió la serigrafía para darle una característica muy especial a la propaganda del movimiento, era muy demandada, esa

y otras. Había unas que tenían más demanda, nos decían “queremos más de ésta”.

Desde los primeros días que empezaron a repartir volantes y que salieron las primeras imágenes, muchas de ellas se pegaban con engrudo en los camiones, en los postes, en los lugares públicos. Fue una gran cantidad de propaganda que producimos y afortunadamente pudo contrarrestar a esta ofensiva de los medios que era terrible. La caricatura política le echaba al movimiento con excepción de Rius, de Helio Flores que por ahí comenzaba a surgir, muy poquitos, pero también había ofensiva de parte de ellos, todo eso era neutralizado por la propaganda estudiantil, pero no porque existiera por sí sola, sino porque el *CNH* tuvo un equipo de brigadas inmenso que repartidos por toda la ciudad permitía la distribución inmediata de toda la propaganda que se iba produciendo; quitaban, quien fuera, la propaganda pero aparecía otra vez; eso era un reciclamiento de imágenes, de mensajes, que fue lo que posibilitó que la opinión pública no se tragara el anzuelo de que eran unos agitadores, que estaban pagados por los cuicos, si fue muy importante, se sentó un precedente y aun así no fue bien estudiado; cuando salió el primer librito ya sobre la gráfica pasó ahí como una curiosidad, al paso del tiempo, las décadas que vinieron después del movimiento del 68 no había revista política de izquierda que no utilizara las imágenes que ya eran conocidas y nosotros teníamos nuestras colecciones y las exponíamos cada vez que era la conmemoración, cuando ya decidimos en 1982 sacar el libro *Gráfica de 68*, dijimos tenemos que hacerlo por que como eran impresos en papel revolución, papel bond, papel de estraza, hasta en los periódicos en la página de sociales, entonces el material es muy deleznable, se destruye, tenemos que hacer este libro porque ahí va a quedar la imaginería y así fue, después de la aparición del libro muchas más organizaciones utilizaban las imágenes a su criterio, no importando de qué tendencia fueran, existía un bagaje de imágenes que era utilizable, eso fue lo importante; este movimiento, aparte de toda la literatura y las investigaciones que han estado desarrollándose, este aspecto de lo visual posibilitó que a través de lo que logramos recopilar y publicar por la escuelas, ENAP, tuviera ya una repercusión en el imaginario, ya ahora muchos saben que es el producto de una gráfica y hasta mucho tiempo después se supo que el gran movimiento de París tuvo su experiencia muy interesante. Ni sé que otros países tengan ese tipo de experiencias, pero visualmente se tiene ese otro ángulo, esa otra expresión de los participantes de esta lucha social.

Agotamos las bodegas de papel de la escuela, con la contribución económica de la población y algunos profesores que daban parte de su sueldo para comprar material, agotamos todo, comprábamos papel continuamente, no tenemos idea porque no había manera de medir pero fue una producción inmensa, suficiente para poder contrarrestar, por eso la expo que pusimos allá en San Carlos, en las galerías 1, 2 y 3 en la planta baja de la academia se abarrotaba, la gente pasaba a ver la exposición de lo que era la gráfica y el montaje con su cajas de madera y cristal se lo llevo un

[grupo] paramilitar, porque pues ¿Cómo a dos cuadras del Zócalo tienes la propaganda en contra del gobierno?!, se la llevaron completita y después ya destruyeron la imprenta, los vestidores de serigrafía pero seguimos trabajando, nos sacamos roles de prueba y podíamos seguir, trabajábamos en la imprenta de la Universidad, menos, pero en la del Politécnico sí, donde estaba Raúl Álvarez Garín en Físico Matemáticas, a la imprenta del poli llevábamos la placas para que imprimieran ahí, eran una máquinas impresionantes, más potentes que las que teníamos en la escuela, nivel de prensa plana, ósea offset.

Esa exposición fue secuestrada íntegra, lo tomamos que era natural, que hasta se tardaron en llevarse ese testimonio de la cooperación y de la lucha estudiantil. Como nos rolábamos y yo fui un miembro del *CNH*, yo estaba en las asambleas o en CU o en Zacatenco o en el Casco y éramos rotativos también pero también como éramos chavos íbamos a nuestras casas, yo particularmente todo los días iba a la casa, ciertos días no, cuando intervino el grupo paramilitar exclusivamente para destruir los medios de propaganda me toco no estar, pero bueno, el impacto fue tremendo pero nos repusimos, porque sí habíamos previsto que podía darse algo así, y las pequeñas máquinas, los roles de prueba, las teníamos en otros locales que no los detectaron, pero lo principal sí lo afectaron, la prensa plana, los enseres de serigrafía, como era manual no había máquinas, eso sí lo destruyeron; había una prensa chiquita de las que había en Santo Domingo antes, también la destrozaron, aun así seguimos produciendo, nos fuimos a otros lugares y producimos las pegas, ahora les llaman pegatinas, diseños pequeños, ya no se podía desplegar un cartelote de Díaz Ordaz porque era muy vistoso y te apañaban, entonces en ese sentido nos adaptábamos. El uso de calcomanías empezó desde antes pero ya más cuando esa situación era más difícil. Platiqué con uno de los que fueron de generaciones anteriores que estaban ligados a la lucha estudiantil y que fueron miembros del partido comunista que hacían diseños pequeños, de vez en cuando, no era un recurso que utilizaran mucho, ni el cartel; como tal, el cartel político no se usaba, más bien era el cartel tipo *TGP*, ósea el grabado, no era una integración como ya después fue el diseño gráfico, no lo había.

No fue nada más dos o tres gente, sino un sector del movimiento los que practicaban la expresión visual de alguna manera, permitió que se descubriera esa veta y ahora cualquier organización piensa en una imagen para expresar sus contenidos; ya a nivel académico se tuvo que desarrollar toda una situación para que se prepara la gente en ese sentido; inclusive actualmente la escuela Mártires de Tlatelolco, que produjo la carpeta que hicimos para Wirikuta, es un lugar donde dan clases para que se produzcan como activistas visuales, hay gente de organizaciones que ahí se preparan para saber serigrafía, los adelantos que hay hasta ahora y hacer su propia propaganda visual; ahora con las tecnologías de la cibernética y todo eso hay otros medios. Lo mismo en el cine, como se desarrolló de manera tremenda ya era un elemento que se supo aprovechar, por

eso se pudo hacer la película *El Grito*, se registraron muchos momentos de la lucha estudiantil de 1968 y ya después se pudo reconstruir la historia, y eso es muy importante, esta imaginación permitió participar en esa reconstrucción de la historia que afortunadamente no fue oficial.

Unos participantes se dieron a la tarea, así como nosotros guardamos grabados y después fueron colecciones y después ya fueron libros, pues mucho también sus experiencias fueron ya decantando para poder reconstruir lo que había pasado, obviamente el gobierno en turno [decía] "olvidenlo ya, vamos a otro capítulo, este país sigue avanzando", hay un pasado ahí que hay que seguir estudiando y ahí está, entonces en este caso la producción gráfica del movimiento estudiantil contribuye a la reconstrucción histórica de la propia gesta y ya si la ves de manera general a la situación del país ves que es parte de una situación general, van surgiendo los porqué, las consecuencias, las repercusiones, entonces es importante, esta historia no oficial afortunadamente; y eso sí fue ya post 68, permitió ya que ese concepto fuera reconocido porque antes no les importaba que hicieras tu exposicioncita de la gráfica, que sacaras un librito, sino que ya después cualquier intelectual hasta de derecha [reconoce que] hubo ahí algo, una expresión colectiva. Y oficialmente todo lo quiere asimilar el gobierno en el poder, lo ve como un hecho neutro, así como juntan a los héroes de la independencia y a los héroes de la revolución todos juntitos agarraditos de la mano, ahora también el 68 le quieren quitar la carga de cuestionamiento para que ya se oficialice como algo dado y punto, una anécdota.

#### 4. ¿Cuáles fueron las características técnicas de la gráfica del movimiento estudiantil?

Esa técnica [el grabado en linóleo] era lo más práctico que podías ocupar, había la influencia del *TGP* en la técnica no en la forma, todavía éste estaba en los contenidos de los problemas rurales y aquí ya era una cosa urbana, aunque usábamos el linóleo ya eran contenidos urbanos y en este caso específicamente políticos.

Era más fácil conseguir linóleo, en Puente de Alvarado conseguías el linóleo por metros, el que era para los pisos, se compraban rollos, se les ponía base de madera para que estuvieran firmes e imprimir en la imprenta; en la prensa plana podías poner seis placas de mediano tamaño y de un jalón te salía un pliego completo y pues a refinar. De madera hay pocos, no faltaba por ahí una tabla o alguien que tuviera un trozo de madera para grabar, pero el linóleo resistía más la tirada de impresión.

La serigrafía era muy manual, era con película de recorte, se pegaba con tiner a la seda, de nylon realmente, que usaban los de publicidad, era vistosa porque inclusive había en el stock de material las tintas fluorescentes, tonos muy vivos, por lo que hay una producción más colorida, rudimentaria todavía, ni soñar con la fotoserigrafía, aunque ya había experiencias con ello más que nada en los Estados Unidos,

aquí todavía no. Curiosamente se recurrió más a filmar cosas con cámaras de Súper 8 y 16 que a la fotografía; gracias a la labor de los fotoreporteros, como Héctor García, entre otros, se elaboraron muchos testimonios que hasta hace poco se están dando a conocer, pero en el momento los prohibió el gobierno, toda esa situación de emergencia hacía que nos la ingeniáramos; el grabado famoso de Jesús Martínez es una idea colectiva, pero él la lleva a la práctica, es un plantillazo, para hacer la silueta del 68 y la paloma con un minagris, con rodillo entintaba cartoncillo de papel minagris y ya a mano aplicaba el rojo y el blanco.

Todos los elementos rudimentarios se utilizaban, todavía no había los esprays. Se utilizaba tinta de imprenta, con un rodillo en una superficie plana y ya. Lo que era el mimeógrafo es el estencil, que es el principio de eso, todavía ni había la famosa tecnología alternativa del estencil, había un aparato que era un bastidor de seda en el que ponías un papel ya picado con el texto y podías imprimir como serigrafía, todos teníamos mimeógrafos, unos dibujaban con línea algunas imágenes para complementar algunos volantes, los volantes eran puro texto y así lo hacía más atractivo y formalmente utilizando la caricatura.

#### 5. ¿Quiénes fueron los productores de la gráfica del movimiento estudiantil?

Todavía en 1982 que dimos a conocer el libro de la *Gráfica del 68*, mantuvimos anónima la producción de la gráfica. Sabíamos quiénes fuimos produciendo, quiénes habían hecho muchas imágenes; los de la Esmeralda no supimos nunca, sino que Herlinda Sánchez, profesora de la ENAP Xochimilco, me envió la lista de la brigada de gráfica que produjo en la Esmeralda, pero una lista nada más; no me dijo ésta las hizo tal, no se dio a esa tarea de identificación, pero en el libro *Imágenes y símbolos del 68*, ahí están las autorías, las que se conocen hasta ese momento. Ya decidimos dar a conocer. En el 2004 se publica la primera edición de *Imágenes y símbolos del 68*, ya para entonces, Adolfo Mexiac había dado a conocer la autoría de sus imágenes en publicaciones como la revista *Zurda*, Moreno Capdevila había dado a conocer sus imágenes, ya nosotros identificamos, preguntamos a gente que nos dijeran datos concretos y por eso se dio una identificación de quiénes, maestros y alumnos.

Eran principalmente estudiantes de Artes plásticas y muy pocos maestros, más que nada eso, hasta ahora se sabe que algún elemento del *TGP*, por cierto mi maestro Ángel Bracho hizo una imagen, algunos de la Escuela Mexicana hicieron algo para contribuir al movimiento, eso se supo ya después, ahora que se estudia más este fenómeno, que hay más literatura, más investigación, ahí aparecen más imágenes, una pertenece a la UNAM que antes se llamaba como Instituto de Estudios de la Universidad, creo, sobre la Universidad y Educación... está cerca de la biblioteca, en el Centro Cultural Universitario tienen más imagen de la gráfica del 68, esas las incorporamos en *Imágenes y símbolos del 68*, ahí aparecen algo así como el estencil, imágenes muy planas

que seguramente las hicieron con rodillo y otros grabados, esas ya no las pudimos identificar. Alguien comentó hace poco que aparecieron más imágenes y es muy factible, era un universo de participantes, era obvio que debía darse.

6. A excepción de en El Grito e Historia de un documento ¿Hay registros de la realización de la gráfica?

Oscar Menéndez registró las escenas que se conocen de los talleres de San Carlos trabajando, él las grabó, él estuvo en San Carlos, fue estudiante y ya en ese entonces fue de la primera generación del CUEC y sí registro a los que están estampando en serigrafía, a los que están imprimiendo propaganda, a los que están elaborando mantas. Aparte de eso no hay. Era muy difícil que alguien tuviera una cámara de cine en ese entonces, sin embargo, de lo poco que hay se logró reconstruir eso y ha salido el documento, elementos que tienen su valor.

7. ¿La relación de la Gráfica del 68 y la producción visual de las olimpiadas, como se dio?

Ese fue un elemento que nos enriqueció en el aspecto formal de la imagen, pues en México, y en cualquier país creo, siempre se tiende a parodiar los símbolos, en este caso era un símbolo del gobierno, de las olimpiadas, era una misión que tenían ellos, un negocio que no podían dejar pasar y para eso invirtieron mucho dinero, trajeron diseñadores de fuera, Lance Wyman, que ahorita está en el MUAC, y muchos otros, aportaron los elementos para lo que sería el diseño visual ya aplicado en una sociedad contemporánea, moderna en ese entonces. Y la utilizamos obviamente ridiculizando la paloma, que si antes era "todo es posible en la paz", era una burla, por toda la sangre que había corrido, todas las injusticias que se habían padecido, pues eran elementos para poder criticar desde ese punto de vista. Fue importante saber ocupar esa propaganda oficial, voltearle el sentido neutro que tenía y darle al espectador un cuestionamiento, eso fue lo importante, se utilizó, sirvió para ridiculizar, se aprovechó; el ingenio estudiantil ahí se vio reflejado rápidamente, esa es otra de las características de lo visual, se parodió toda la parafernalia de las olimpiadas, no era para menos, era un evento internacional.

8. ¿Es activista la gráfica del movimiento estudiantil de 1968?

Nosotros no nos planteamos ser activistas, nos planteamos responder a la situación, en la que nos habíamos visto involucrados, apoyamos, aunque nuestra escuela no fue agredida, estábamos en el barrio universitario y te enterabas de todo. San Carlos tenía ya un prestigio en la elaboración de propaganda, a nivel de activismo hacíamos periódicos murales, volantes y pequeños grabados, que viene de la tradición de la hoja volante, es una creación pequeña un poco ya de principios de siglo, heredada, que supimos adaptar al momento y a las necesidades de nuestro movimiento.

9. ¿Cuáles son las consecuencias de la gráfica del 68?

Toda la producción visual se enriqueció después, hay muchos grupos que produjeron historieta política, la cartelería se desarrolló ahora sí dentro de la experiencia del diseño gráfico, con calidad, con nuevos medios; la fotografía se incorporó al diseño gráfico, no nada más a la imagen elaborada a mano, o sea dibujada y pintada, pues estos elementos son como su consecuencia. La experiencia del trabajo colectivo en los 70 se da precisamente por esta experiencia y nosotros concretamente como *Grupo Mira*, como vivimos 68, una experiencia se gestó en la Universidad de Puebla en un proyecto universitario de izquierda que se hace desde el 72 hasta 74, también desarrolló una imaginería importante, ahí sí con algo de serigrafía y algo de offset, que trabaja a la libre; o seguíamos siendo pintores, yo nunca he dejado la pintura. Pues hicimos el colectivo de la gráfica y obviamente ya no hicimos la utilización formal de la gráfica del 68, usamos otros resultados visuales apoyándonos en la historieta, en la cartelería, en la concepción mural de una imagen y ahí fuimos utilizando técnicas alternativas de bajo costo, que eso fue lo importante que en el 68 se dio; y ahí estuvo el comunicado gráfico del *Grupo Mira*, el periódico mural primero de mayo, folletos y ya como trabajábamos en la cultura estuvimos en escuelas, hicimos producción para sindicatos, para universidades, para organizaciones políticas con las que estábamos de acuerdo, si hay una consecuencia profesional.

10. ¿Es la Gráfica del 68 el inicio del diseño gráfico activista en México?

Pudiera ser que sí ya con lo que hemos comentado; porque si antes el *TGP* produjo imagen política, fue imagen para apoyar las conquistas de la revolución, obviamente desde el ángulo de la visión de izquierda; pero ya en el concepto del activista, el hombre, el estudiante, el elemento que contribuye a una lucha con su trabajo sí sería en el 68, porque en la huelga del 66 no se requirió imagen, aunque teníamos demandas eran más como de carácter académico, no se requirió darle forma a una lucha, en cambio sí desde el 68 se da esa situación, porque ahí producía desde el que nunca había dibujado, el profesor, el estudiante avanzado, entonces era una comunidad productora, era un activismo. Entonces puede ser que sí, que ahí se inicie ya, porque a partir de eso vienen muchos colectivos. Actualmente hay una cantidad infinita de grupos que trabajan en todas las técnicas de la comunicación visual y ahora más, cualquiera que se mete a usar los programas de diseño y ya inventa sus imágenes, la calidad quién sabe, pero el resultado es inmediato.

Ciudad de México, marzo, 2015.

# Hemerobibliografía

Aguayo, S., (2015). *De Tlatelolco a Ayotzinapa. La violencia del Estado*. Editorial Ink.

-(1998). *1968, Los archivos de la violencia*. Grijalbo, México.

Agustín, J., (1996). *La contracultura en México*, Grijalbo, México.

Aquino, A., (1989). *Desde la gráfica política alternativa en México*. Tesis de maestría en artes visuales, el autor, UNAM. México.

Aquino, A. y PérezVega, J., (2004). *Imágenes y símbolos del 68, fotografías y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México.

Baigorri, L., (2009). *Del artivismo simulatorio a las tácticas de suplantación en la Red. No más arte, sólo vida 2.0*. Telos, No. 56, Segunda Época.

Blaz, S., (2011). *Activismo y vida cotidiana. Experiencias de brigadistas durante el movimiento estudiantil de 1968 en México*. Tesis de licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, el autor, México.

Becerra, B., (2016). *El diseño de la prensa clandestina. Análisis de la producción editorial y tipográfica de las publicaciones clandestinas en México (1924-1994)*. Tesis de doctorado en Artes y Diseño, Posgrado en Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño, UNAM, Ciudad de México.

Bolívar, R., (2008). *Historia de México Contemporáneo II*. Instituto Politécnico Nacional, México, D.F.

Bravo, F., (1989). *Los artistas rebeldes en los setentas*. Tesis de maestría en Artes Visuales, UNAM, México.

Bürdek, B., (1994). *Diseño. Historia, teoría y práctica del diseño industrial*. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona.

Calviño E., (2012). *La gráfica del movimiento estudiantil de 1968 en México: una aproximación desde la historia del arte*. Tesis de licenciatura en Historia del Arte, la autora, Centro de cultura Casa Lamm, México, D.F.

Cazés, D., (1993). *Crónica 1968*. Plaza y Valdés Editores, México, D.F.

Charlot, J., (1985). *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. Editorial Domés, México.

Cruz, J., (2007). *La Comunicación Gráfica Pública Marginal*. Tesina de Grado. Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales Carrera de Licenciatura en Comunicación Social. Mendoza, Argentina.

Conil, M., (1976). *Pop art en: Historia del arte, Tomo 12*. Salvat Mexicana de Ediciones S.A. de C.V. México.

Díaz, A., (2012). *¡Únete pueblo! El discurso político en los impresos sueltos del Movimiento Estudiantil de 1968*. Tesis de Maestría en Historia de México, la autora, FFy L, UNAM, Ciudad de México.

Debroise, O., (2006). *La era de la discrepancia*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Domínguez, C., (2000) *Algunos impactos de la revolución cultural de 1968, la escuela y los estudiantes en 1968*. Colegio de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, el autor, Universidad Nacional Autónoma de México.

Eljach, Á., (1971). *Vietnam 1940-1970*, España, Editorial Seix Barral, S.A.

Escalante, P.; García, B.; Jáuregui, L., Zoraida, J.; Speckman, E.; Garciadiego, J.; Aboites, L.; (2008). *Nueva historia mínima de México ilustrada*. Primera edición, Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal, El Colegio de México, México.

Frascara, J., (2000). *Diseño gráfico para la gente. Comunicaciones de masa y cambio social*. Ediciones Infinito, Buenos Aires.

Felshin, N., (1995). *But is it art? the spirit of art as activism*. Bay Press, Seattle.

Franco, I., (2011). *El deleite de la transgresión. Graffiti y gráfica política callejera en la ciudad de Oaxaca*. Tesis de licenciatura en Etnohistoria, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, D. F.

Frith, S., (1978). *La sociología del Rock*, Jucar, Madrid.

Glaser, M. y Ilic, M., (2006). *Diseño de protesta*. Editorial Gustavo Gili, Sl.

González, A., (2002). *México en la Coatlicue. La Coatlicue en México (Algo sobre la cultura mexicana en los años sesenta del siglo XX)* en: Zúñiga, A., y Espinosa, C. *La perra brava*, Sindicato de Trabajadores de la UNAM y la Universidad Nacional Autónoma de México, México.

González, E., (1995). *1968 en el diseño gráfico mexicano, el año que marcó el cambio: análisis introspectivo de ediciones artísticas y políticas de la época*. Tesis de Maestría en Artes Visuales, la autora, UNAM, México.

González, L., (1971). *Los días y los años*, Ediciones Era, México.

Grupo Mira, (1993). *La gráfica de 68: homenaje al movimiento estudiantil*. UNAM, Sentido contrario, Ediciones Zurda, Grupo Mira, México.

- Guasch, A., (2002). *El arte último del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid.
- Home, S., (2002). *El asalto a la cultura. Movimientos utópicos desde el Letrismo a la Class War*. Virus Editorial, Barcelona.
- Jiménez, N., (2002). *El cartel político en 1968: la influencia de Estados Unidos en México*. Tesis de licenciatura en Comunicación Gráfica, la autora, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México.
- Jurado, V., (2006). *20 + 1... homenaje a la gráfica del movimiento estudiantil de 1968 en México*. Tesis de licenciatura en Artes Visuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México.
- Klein, N. (2000). *No Logo El poder de las marcas*. Paidós.
- Lippard, L., (1999). *Caballos de Troya: arte activista y poder en: Wallis, B. Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Ediciones AKAL.
- Luna D. y P. Martínez, (2008). *La Academia de San Carlos en el Movimiento Estudiantil de 1968*. Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lucie-Smith, E., (1995). *Movimientos artísticos desde 1945*. Ediciones Destino, Barcelona.
- Maffi, M., (1975). *La cultura Underground, vol. I*. Anagrama, Barcelona.
- Maldonado, P., (2009). *La gráfica del 68; como medio de comunicación visual*. Tesis de maestría en Artes Visuales, la autora, UNAM, México.
- Marcus, G., (1993). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Anagrama, Barcelona.
- Martínez, M., (1996). *La utopía y la realidad en la Marcha de la humanidad (Polyforum-Siqueiros)*. Tesis de licenciatura en Historia, la autora, Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM, México.
- Martínez, M., (1997). *La pintura abstracta en México 1950-1970*. Tesis de doctorado en Historia del Arte, la autora, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México.
- Medina, I., y Aguilar, R., (1971). *La ideología del CNH. Canciones y carteles del movimiento estudiantil popular de 1968*. Heterodoxia, México.
- Meggs, P., (2009). *Historia del diseño gráfico*. RM, Barcelona.
- México, I., (2005). *Un tostón de arte mexicano 1950-2000*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México.
- Molina, D. (s.a.). *¿Y vosotros quién sois?*, en: Hernández, J., *¡NO SE OLVIDA! Testimonios del 68*. Antología. Para leer en libertad, México.
- Mosqueda, C., (2007). *El origen irruptivo del diseño gráfico profesional*. UAM Xochimilco, México.
- Musacchio, H., (2012). *68: Gesta, fiesta y protesta*. Fundación Rosa Luxemburg Stiftung y Para Leer en Libertad A.C.
- Pacheco, H., (1973). *Vietnam, hazaña de la libertad*. México, Editorial Samo, S.A.
- Pelta, R., (2011). *Diseñar para el cambio social*. Monográfica.org: Revista temática de diseño, no. 2, España.
- Pérez, M., (2011). *La muerte de Rubén Jaramillo en la prensa nacional*. Tesis de licenciatura en Historia, Colegio de Historia, UNAM.
- Pérez, F., (2012). *El principio (1968-1988: años de rebeldía)*. Para Leer en Libertad A.C.
- Poniatowska, E., (1971). *La noche de Tlatelolco*, México, Editorial Era.
- Powaski, E., (2000). *La Guerra Fría, Estados Unidos y la Unión Soviética 1917-91*. Editorial Crítica, España.
- Proenza R., (1999). *Diccionario de publicidad y diseño gráfico*. 3R Editores, Colombia.
- Popper, F., (1976). *Arte cinético y "op art" en: Historia del arte, Tomo 12*, Salvat Mexicana de Ediciones S.A. de C.V. México.
- Restany, P., (1976). *Expresionismo abstracto en: Historia del arte, Tomo 12*, Salvat Mexicana de Ediciones S.A. de C.V. México.
- Reyes, W., (2005). *Análisis semiótico de los símbolos más recurrentes en la gráfica del movimiento estudiantil del 68 en México*. Tesis de licenciatura en Diseño y Comunicación Social, FES Cuautitlán, UNAM.
- Rodríguez, C., (1989). *El Grabado*. Ed. UAM Xochimilco, México.
- Rusell B., (1968). *Crímenes de guerra en Vietnam*, Ediciones Juan Bravo, Madrid, España.
- Sánchez, A., (2006). *Antecedentes del movimiento estudiantil de 1968 en la ciudad de México*. El autor, México.
- Sánchez, A., (2005). *El 68 en monos: sumisión y rebelión*. Abrevian, México, D. F.
- Satué, E., (1998). *El diseño gráfico desde los orígenes hasta nuestros días*. Alianza, Madrid.
- (1997). *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*. Alianza Editorial, Madrid.

Scherer, J. y C. Monsiváis, (1999). *Parte de Guerra. Documentos del General Marcelino García Barragán, los hechos y la historia*. Editorial Nuevo Siglo, México.

Taibo II, P., (2006). *68*. Traficantes de Sueños, Madrid.

Traba, M., (1994). *Arte de América Latina: 1900-1980*. Banco Interamericano de Desarrollo, Washington.

Troconi, G., (2010). *Diseño Gráfico en México. 100 años*. Artes de México, 2010.

Tuttino, S., (1979). *Breve historia de la Revolución Cubana*. Serie Popular Era, México.

Valle, E., (s.a.). *No dispáren ¡Aquí Batallón Olimpia!*, en: Hernández, J., *¡NO SE OLVIDA! Testimonios del 68*. Antología. Para leer en libertad, México.

Vázquez, A., (2007). *Memorial del 68*. Turner, México.

Viénet, R., (1978). *Enragés: Y situacionistas en el movimiento de las ocupaciones*. Miguel Castellote Ed., Madrid.

Vilchis, L., (2010). *Historia del Diseño Gráfico en México*. INBA-CONACULTA, México.

Wong, W., (1995). *Fundamentos del diseño*. Ediciones G. Gili, México.

## Fuentes en audio

Pérezvega, J., (2014) *Entrevista personal* [audio, transcripción en Anexo 2] por Gerardo Hernández, 12 de noviembre 2014, Ciudad de México.

## Fuentes audiovisuales

*El Grito* (1968). Documental dirigido por Leobardo López Arretche, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), UNAM, 120 min., [en línea], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=C0PyCSXGwuU>

*Histoire d'un document / Historia de un documento*, (1971). Documental dirigido por Óscar Menéndez; Francia, México, 43 min. [DVD].

*Tlatelolco: las claves de la masacre* (2003). Documental dirigido por Carlos Mendoza, Canal 6 de julio, 58 min. [DVD].

*Trazos en Trozos: Mural Efímero, México 68* (2008). Documental

dirigido por María Judith Alanís Figueroa, México, SyQ producciones, 52 min., [en línea], disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=zegB8IPMjus>.

## Fuentes web

Aquino, A., (2009). *El 68 en la gráfica política contemporánea. El cartel y la estampa de implicación social en México* en *Revista digital Cenidiap*. [En línea]. julio – diciembre, 2009. Disponible en: <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb13/aportes/apoarnulfo.htm>

Béjar, A., (1988). *Punto Crítico en la estela del 68*. [En línea]. Disponible en: <http://www.nexos.com.mx/?p=5015>

Conde, T., (2013). *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*. [En línea]. Capítulo 9. Disponible en: <http://www.arts-history.mx/artmex/cap9.html>

Castillo, A. (2016). *La fotografía y el movimiento estudiantil de 1968 en Memoria y representaciones*. [En línea]. Instituto Mora, CONACY, IISUE, UNAM. Disponible en [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/)

Diseño social en +, (2013). *¿Qué es "diseño social"?* en *Diseño Social. Plataformas de comunicación y diseño orientadas al cambio social*. [En línea]. Disponible en: <http://disenosocial.org/diseño-social-concepto> [Publicado el 25 septiembre del 2013].

Delgado, I., (2013). *Isidore Isou, la creación de lo nuevo*. [En línea]. En [www.hispatriados.com](http://www.hispatriados.com). Disponible en: <http://www.hispatriados.com/miscelanea/isidore-isou-la-creacion-de-lo-nuevo>.

Enguita, N., (2002). *Asger Jorn*. [En línea]. En <http://www.fundaciotapias.org>. Disponible en: <http://www.fundaciotapias.org/site/spip.php?rubrique235>

Fernández, S., (2013). *Estado y diseño gráfico*. [En línea]. En [www.arquine.com](http://www.arquine.com). Disponible en: <http://www.arquine.com/estado-y-diseño-gráfico/>

Fondazione Piero Manzoni, (2003). *Archivo Obra Piero Manzoni*. [En línea]. En [pieromanzoni.org](http://www.pieromanzoni.org) [en línea]. Disponible en: [http://www.pieromanzoni.org/SP/obras\\_mierda.htm](http://www.pieromanzoni.org/SP/obras_mierda.htm)

Guevara G., (1988) *El movimiento a la ofensiva*. [En línea]. Entrevista en [www.nexos.com.mx](http://www.nexos.com.mx), consultado enero 2016, disponible en <http://www.nexos.com.mx/?p=4997>.

Garone, M., (2006). *Notas para una historia contemporánea del diseño gráfico en México*. [En línea]. En [www.mexicandesign.com](http://www.mexicandesign.com). Disponible en: [http://www.mexicandesign.com/revista/historia\\_dg\\_mexico.htm](http://www.mexicandesign.com/revista/historia_dg_mexico.htm)

Kloss, G., (2006). *Algunos apuntes históricos sobre las escuelas de diseño*. [En línea]. En *encuadre.org*. Disponible en: <http://algunos-apuntes-historicos-sobre-las-escuelas-de-diseno/>

Maciunas, G., (1965). *Manifiesto on Art / Fluxus Art Amusement*. [En línea]. En <http://artecontempo.blogspot.mx> (Traducción: A. Espinoza). Disponible en: <http://artecontempo.blogspot.mx/2005/06/tentativa-de-manifiesto-fluxus-george.html>

Mora, J., (2014). *De la Librería Madero a Ediciones Era*. [En línea]. En *negritasycursivas.wordpress.com*. Disponible en: <https://negritasycursivas.wordpress.com/tag/imprensa-madero/>

Ontañón, A., (2012). "La vanguardia no se rinde": *Guy Debord y el Situacionismo*. [En línea]. En *Revista impresa, Situaciones n°1*. Disponible en: <http://situaciones.info/revista/la-vanguardia-no-se-rinde-guy-debord-y-el-situacionismo/>.

Perussaux, C., (1982). *Les Affiches de mai 68 ou l'Imagination graphique*: [exposition, Paris, Bibliothèque nationale, 17 février-31 mars 1982] / [catalogue]. [En línea]. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6532558s/f18.image>

Prieto, J., (2012). *El estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura*. [En línea]. En *Scripta nova, Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Vol. XVI, núm. 398, 10 de abril de 2012. Universidad de Barcelona. Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-398.htm>

Segota, G., (2007). *La ambición cosmopolita. Cultura y museos en México en la década de 1960*. [En línea]. En <http://discursovisual.cenart.gob.mx>. Disponible en: <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne08/agora/agogordana.html>.

Smith, R., (2007). *Los carteles, demandas visuales realizadas por los estudiantes*. [En línea]. En *mexico68.blogspot.mx*. Disponible en [http://mexico68.blogspot.mx/2007\\_09\\_01\\_archive.html](http://mexico68.blogspot.mx/2007_09_01_archive.html)

Tibol, R., (1993). *1968 y el Salón Independiente*. [En línea]. En *www.proceso.com.mx*. Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/162613/1968-y-el-salon-independiente>

Vilchis, L., (2007). *Reflexiones sobre el diseño: proceso metodológico como proceso de interpretación*. [En línea]. En *Pensar en las artes y el diseño*. Disponible en: <http://luzdelcarmenvilchis.blogspot.mx/2007/02/reflexiones-sobre-el-diseo-proceso.html>.

Zimmermann, Y., (2011). *El diseño como concepto universal. Reflexiones sobre la vida de una palabra*. [En línea]. Disponible en: <http://foroalfa.org/articulos/el-diseno-como-concepto-universal-parte-2>

## Material de apoyo

De Buen, J., (2005). *Manual de diseño editorial*. Santillana, México, D.F.

Dieterich, H., (2001). *Nueva guía para la investigación científica*. Editorial Planeta, México, D.F.

Dondis, D., (2010). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Ediciones G. Gili, México.

Scalin, N., y Taute, M., (2012). *The Design activists handbook. How to change the world*. Amy Owen, Ohio.

Scott, G., (1970). *Fundamentos del Diseño*. Editorial Víctor Leru, Buenos Aires.

Sampieri, R., Fernández, C., Baptista, P., (2010). *Metodología de la investigación*. McGraw Hill, México, D. F.

## Referencias de imágenes

- Fig. 1.** Baumgardner, F. (1958). *Family watching television*. Images of American Political History. Disponible en: [http://web.archive.org/web/20071226081329/teachpol.tcnj.edu/amer\\_pol\\_hist/thumbnaill427.html](http://web.archive.org/web/20071226081329/teachpol.tcnj.edu/amer_pol_hist/thumbnaill427.html) [Consultado 24-02-16].
- Fig. 2.** Universal Attractions (1957). *Publicity photo of Chuck Berry*. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chuck\\_Berry\\_1971.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chuck_Berry_1971.JPG) [Consultado 24-02-16].
- Fig. 3.** U.S. Army Photo (1961). *Tensions ran high at Checkpoint Charlie in 1961 as Easterners fled to West, Berlin Wall went up*. Disponible en: <http://www.army.mil/media/91055> [Consultado 24-02-16].
- Fig. 4.** Museo Che Guevara (1961). *Che La Coubre march*. Disponible en: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CheLaCoubreMarch.jpg> [Consultado 24-02-16].
- Fig. 5.** NASA, (1962). *Camera aboard "Friendship 7" photographs John Glenn during spaceflight*. Disponible en: <http://images.jsc.nasa.gov/luccenweb/caption.jsp?searchpage=true&keywords=glenn%20mercury&textsearch=Go&hitsperpage=30&pageno=1&photoid=S62-00303> [Consultado 24-02-16].
- Fig. 6.** Avedon, R., (1965). *The galactic beauty to rescue*. Disponible en: [http://67.media.tumblr.com/54034cb8fa446906f2c88d5801dd6ca0/tumblr\\_mt7yn0tpNt1rpgpe2o4\\_r1\\_500.jpg](http://67.media.tumblr.com/54034cb8fa446906f2c88d5801dd6ca0/tumblr_mt7yn0tpNt1rpgpe2o4_r1_500.jpg).
- Fig. 7.** United States Army (1965). *Vietnam Bruce Crandall's UH-1D*. Disponible en: <http://www.army.mil-images/2007/02/07/2533/> [Consultado 24-02-16].
- Fig. 8.** USIA, (1968). *Vietnam War*, National Archives. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/pingnews/520085780/> [Consultado 24-02-16].
- Fig. 9.** State Governors' Negative Collection, (s/f). *Black Panther demonstration*. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/californiawatch/7803138934> [Consultado 2-04-16].
- Fig. 10.** Uppgift, I., (1963). *The Beatles at Hötorgscity, Stockholm*. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Beatles\\_i\\_H%3B-torgscity\\_1963.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Beatles_i_H%3B-torgscity_1963.jpg) [Consultado 24-02-16].
- Fig. 11.** ¿Por qué? (1968). *Hippies 1968*. Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU). Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/index.php?registro=2&ver=1&busqueda=Londres&c\\_suceso=&c\\_episodio=&c\\_diario=](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/index.php?registro=2&ver=1&busqueda=Londres&c_suceso=&c_episodio=&c_diario=) [Consultado 13-03-16].
- Fig. 12.** Goff, M., (1969). *Opening ceremony at Woodstock*. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Swami\\_opening.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Swami_opening.jpg) [Consultado 24-02-16].
- Fig. 13.** Skolnick, A., (1969). *Woodstock poster*. Disponible en: [http://ecx.images-amazon.com/images/I/81ryzsl8ssL\\_SL1500\\_.jpg](http://ecx.images-amazon.com/images/I/81ryzsl8ssL_SL1500_.jpg) [Consultado 2-04-16].
- Fig. 14.** Stanziola, P., (1962). *800 women strikers for peace on 47 St near the UN Bldg*. Library of Congress Prints and Photographs Division. New York World-Telegram and the Sun Newspaper Photograph Collection. Disponible en: <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/cph.3c28465> [Consultado 25-02-16].
- Fig. 15.** Durene Association of America, New York (1967). *Sweater knit dress 1967*. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sweater\\_knit\\_dress\\_1967.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sweater_knit_dress_1967.jpg) [Consultado 25-02-16].
- Fig. 16.** Pierre J., (1968). *A las barricadas de París, con banderas, adoquines, gases lacrimógenos y cachiporras*. Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU). Life en español, p. 83, 1968, diciembre 16. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Li057.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Li057.jpg) [Consultado 13-03-16].
- Fig. 17.** Viénet, R., (1978). *Ni Dios, ni amo*. Tomado de: *Enragés: Y situacionistas en el movimiento de las ocupaciones*. Miguel Castellote Ed., Madrid.
- Fig. 18.** Koch, E. (1968). *Odeon Mai 68*. Disponible en: [http://www.gahetna.nl/collectie/afbeeldingen/fotocollectie/zoeken/weergave/detail/start/1/tstart/0/q/zoekterm/CC-BY-SA/f/Geografisch\\_trefwoord/Frankrijk](http://www.gahetna.nl/collectie/afbeeldingen/fotocollectie/zoeken/weergave/detail/start/1/tstart/0/q/zoekterm/CC-BY-SA/f/Geografisch_trefwoord/Frankrijk) [Consultado 25-02-16].
- Fig. 19.** La Cultura en México (1968). *Enfrentamiento entre miembros de la CRS y jóvenes en una calle de París*. Suplemento Cultural de la Revista Siempre, 1968, julio 31. México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Si015.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Si015.jpg) [Consultado 25-02-16].
- Fig. 20.** AGN (1957). *Torre Latinoamericana*. Tomado de Escalante, P., García, B., Jáuregui, Luis., Zoraida, J., Speckman, E., Garciadiago, J., Aboites, L., Aguilar (2008). *Nueva historia mínima de México ilustrada*, Primera edición, Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal, El Colegio de México, México, p. 494.
- Fig. 21.** Cía. Mexicana Aerofoto (1954). *Vista aérea de Ciudad Universitaria*, Fundación ICA. Tomado de Escalante, P., García, B., Jáuregui, Luis., Zoraida, J., Speckman, E., Garciadiago, J., Aboites, L., Aguilar (2008). *Nueva historia mínima de México ilustrada*, Primera edición, Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal, El Colegio de México, México, p. 504-505.
- Fig. 22.** Ultramar Films (1950). *Los Olvidados*. Filmoteca de la UNAM. <http://exposicion.premioariel.com.mx/> [Consultado 3-04-16].
- Fig. 23.** Metro-Goldwyn-Mayer, Inc. (1957). *Young Elvis Presley*, Library of Congress. Disponible en: [http://www.loc.gov/rr/print/list/235\\_pop.html](http://www.loc.gov/rr/print/list/235_pop.html) [Consultado 27-02-16].
- Fig. 24.** Columbia (1961). *Portada de disco de los Blue Caps*. Disponible en: <http://delrockaltwist.blogspot.mx/2011/04/0188-los-blue-caps-tu-y-el-rock-1961.html>. [Consultado 27-02-16].
- Fig. 25.** Colección particular. (1959). *El ejercito tomó las instalaciones de los ferrocarriles ocupadas anteriormente por huelguistas*. Tomada de: Escalante, P., García, B., Jáuregui, Luis., Zoraida, J., Speckman, E., Garciadiago, J., Aboites, L., Aguilar (2008). *Nueva historia mínima de México ilustrada*, Primera edición, Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal, El Colegio de México, México, p. 506.
- Fig. 26.** Rosas, L., (s/f). *Lucio Cabañas Barrientos*. Fotografía. Disponible en: <http://atoyacmimatria.blogspot.mx> [Consultado 28-02-16].
- Desconocido, (s/f). *Genaro Vázquez Rojas*. Fotografía. <http://www.trinchera-politicaycultura.com/ediciones/781/imagenes/img01-info04.jpg> [Consultado 28-02-16].
- Fig. 27.** García, H., (1960). *David Alfaro Siqueiros (El Coronelazo)*. Archivo fotográfico Héctor y María García. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David\\_Alfaro\\_Siqueiros\\_%28El\\_Coronelazo%29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David_Alfaro_Siqueiros_%28El_Coronelazo%29.jpg) [Consultado 28-02-16].
- Fig. 28.** Cisne-Raff, (1970). *Three soul in my mind*. Portada de disco. Disponible en: <http://venenosdorock.blogspot.mx/2015/03/three-souls-in-my-mind-vol1-1969-mexico.html> [Consultado 28-02-16].
- Fig. 29.** Terrazas, E., (1968). *Ornato Estadio Olímpico*. Disponible en: <http://eduardoterrazas.mx/wp-content/uploads/2014/08/29.-ORNATO-ESTADIO-OLI%CC%81MPICO.jpg> [Consultado 10-03-16].
- Fig. 30.** AP Photo. (1968). *1968 Summer Olympics*. Disponible en: <http://www.theblaze.com/wp-content/uploads/2010/10/AP6810160132.jpg> [Consultado 3-06-13].
- Fig. 31.** Penfield, E., (1918). *Every girl pulling for victory*, Library of Congress. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Every\\_girl\\_pulling\\_for\\_victory,\\_WWI\\_poster,\\_1918.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Every_girl_pulling_for_victory,_WWI_poster,_1918.jpg) [Consultado 28-02-16].
- Fig. 32.** Slavic and East European Collections, The New York Public Library. (1917 - 1921). *Dym trub. Dykhan'e Sovetskoj Rossii*. Disponible en: <http://digitalcollections.nysl.org/items/510d47de-83b4-a3d9-e040-e00a18064a99> [Consultado 28-02-16].
- Fig. 33.** Renau, J., (1938). *Hoy más que nunca VICTORIA*. Cartel, España. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/41049565@N08/16751621110> [Consultado 28-02-16].
- Fig. 34.** Montgomery, J., (1917). *Uncle Sam I want you*. Library of Congress. Disponible en: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Unclesamwantyou.jpg> [Consultado 28-02-16].
- Fig. 35.** Schmidt, J., (1929). *Portada de la revista Bauhaus*. Tomado de: Meggs, P., (2009). *Historia del diseño gráfico*, Barcelona, RM, p. 319.
- Fig. 36.** Moholy-Nagy, L., Cartel de tipofoto para neumáticos. Tomado de: Meggs, P., (2009). *Historia del diseño gráfico*, Barcelona, RM, p. 314.

- Fig. 37.** Huber, M., (1948). *Cartel de carreras automovilísticas*. Tomado de: Meggs, P., (2009). *Historia del diseño gráfico*, Barcelona, RM, p. 358.
- Fig. 38.** Conrad, H., (1955) *Ulm School of Design (1953-1968)*. *Architekt Max Bill*. Sammlung René Spitz. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1955\\_FotoHansGConrad\\_HfGULm\\_Architekt-MaxBill.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1955_FotoHansGConrad_HfGULm_Architekt-MaxBill.jpg) [Consultado 28-02-16].
- Fig. 39.** Golden, W., (1951). *Marca de CBS Television*. Tomado de: Meggs, P., (2009). *Historia del diseño gráfico*, Barcelona, RM, p. 401.
- Fig. 40.** Rand, P., (1956). *IBM logo*. Tomado de: <http://logodatabases.com/ibm-logo.html> [Consultado 8-04-16].
- Fig. 41.** Bass, S., (1955). *Logotipo de El hombre del brazo de oro*. Tomado de: Meggs, P., (2009). *Historia del diseño gráfico*, Barcelona, RM, p. 380.
- Fig. 42.** Brodovitch, A., (1936). *The Consensus of Opinion*. Disponible en: <http://www.iconofgraphics.com/alexey-brodovitch/> [Consultado 29-02-16].
- Fig. 43.** Storch, O., (1961). Páginas de McCall's. Tomado de: Meggs, P., (2009). *Historia del diseño gráfico*, Barcelona, RM, p. 385.
- Fig. 44.** Rauschenberg, R., (1953). *Erased de Kooning Drawing*. Disponible en: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298> [Consultado 29-02-16].
- Fig. 45.** Klein, Y., (1960). *Leap into the Void*. Fotografiado por Harry Shunk, János (Jean) Kender. Créditos: Purchase, The Horace W. Goldsmith Foundation Gift, through Joyce and Robert Menschel, 1992. © Yves Klein, ADAGP, Paris; Photo: Shunk-Kender © Roy Lichtenstein Foundation. Disponible en: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1992.5112/> [Consultado 1-03-16].
- Fig. 46.** Isou, I., (1964). *Hypergraphie, polylogue*. Colección MACBA. Consorcio MACBA. Disponible en: <https://typographieettextedansart.wordpress.com/lettrisme/> [Consultado 2-03-16].
- Fig. 47.** Jorn, A., (1960). *Evening Serenade*. Disponible en: <http://www.hildegoesasger.org/wp-content/uploads/2014/05/Levend-landschap1.jpg> [Consultado 2-03-16].
- Fig. 48.** Bass, S., (1960). *Cartel de Éxodo*. Disponible en: <http://www.fiskenposter.com/images/posters/large/492d4647-a9d1-4119-96a1-b600cafe31b3.jpg> [Consultado 2-03-16].
- Fig. 49.** Aicher, O., (1962). *Rediseño de marca Lufthansa*. Disponible en: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Lufthansa\\_Logo.svg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Lufthansa_Logo.svg) [Consultado 2-03-16].
- Fig. 50.** Manteufel, R., (1968). *Lufthansa Boeing 737-130 D-ABED at Hanover/Langenhagen International Airport*. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lufthansa\\_737-130\\_D-ABED.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lufthansa_737-130_D-ABED.jpg) [Consultado 4-04-16].
- Fig. 51.** Chermayeff & Geismar Associates, (1964). Logo Mobil. Disponible en: <http://logodatabases.com/mobil-logo.html/mobil-logo-2> [Consultado 4-04-16].
- Fig. 52.** Louis, G., (1964). *Portada de Esquire*. Tomado de: Meggs, P., (2009). *Historia del diseño gráfico*, Barcelona, RM, p. 398.
- Fig. 53.** Avedon, R. (1967). *Veruschka by kimberly*. Disponible en: <http://ojoacromatico.blogspot.mx/2015/10/richard-avedon-genialidad-al-servicio.html> [Consultado 4-04-16].
- Fig. 54.** Lubalin, H., (1967). *Mother*. Tomado de: Meggs, P., (2009). *Historia del diseño gráfico*, Barcelona, RM, p. 392
- Fig. 55.** Chwast, S., (1968). *End Bad Breath*. Famous Faces, Inc. Disponible en: <http://www.seymourchwastarchive.com/collection/end-bad-breath/> [Consultado 2-03-16].
- Fig. 56.** Glaser, M., (1967). *Bob Dylan poster*. Tomado de: Meggs, P., (2009). *Historia del diseño gráfico*, Barcelona, RM, p. 431.
- Fig. 57.** Moscoso, V., (1967). *Chambers Bros. poster*. Tomado de: Meggs, P., (2009). *Historia del diseño gráfico*, Barcelona, RM, p. 438.
- Fig. 58.** Garland, K., (1962). *Aldermaston to London Easter*. H M Government in lieu of Inheritance Tax and allocated to the Victoria and Albert Museum, 2007. Disponible en: <http://collections.vam.ac.uk/item/O242989/aldermaston-to-london-easter-62-poster-garland-ken/> [Consultado 24-02-15].
- Fig. 59.** Rothko, M., (s/f). *Rojo, blanco y marrón*. Kunstmuseum, Basilea. Tomado de: Restany, P., (1976). *Expresionismo abstracto en: Historia del arte, Tomo 12*, Salvat Mexicana de Ediciones S.A. de C.V. México, p. 99.
- Fig. 60.** Hamilton, R., (1956). *Just What Is It That Makes Today's Home So Different, So Appealing?* Kunsthalle Museum, Tübingen, Germany. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/oddssock/248079442> [Consultado 9-05-13].
- Fig. 61.** Warhol, A., (1969). *Campbell's Soup II*. Copyright the Andy Warhol Foundation for the Visual Arts. Andy Warhol Museum, Pittsburgh. Disponible en: <http://artasiapacific.com/Magazine/82/TheLittleCanThatCould> [Consultado 2-03-16].
- Fig. 62.** Rotella, M., (1963) *Flip*. Galería Mathias Fels, París. Tomado de: Restany, P., (1976). *Pop art en: Historia del arte, Tomo 12*, Salvat Mexicana de Ediciones S.A. de C.V. México, p. 163.
- Fig. 63.** Riley, B., (1964). *Current*, Museo de Arte Moderno, Nueva York. Tomado de: pag. Popper, F., (1976). *Arte cinético y "op art"* en: *Historia del arte, Tomo 12*, Salvat Mexicana de Ediciones S.A. de C.V. México, p. 115.
- Fig. 64.** Calder, A., (1961). *The Four Elements*. Moderna Museet. Disponible en: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Mobil\\_3\\_Moderna\\_museet%2C\\_Stockholm\\_2006.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Mobil_3_Moderna_museet%2C_Stockholm_2006.jpg) [Consultado 3-03-16].
- Fig. 65.** Kosuth, J., (1965). *One and Three Chairs*. Disponible en: <http://www.wikiart.org/en/joseph-kosuth/one-and-three-chairs> [Consultado 7-03-16].
- Fig. 66.** Cage, J.; Cuninghame, M., (1966). *Variations*. Disponible en: <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2012/05/09/diseño-ambiental-environmental-design-diseño-circunvecino-cercano-ambiental-o-diseño-del-entorno/> [Consultado 3-03-16].
- Fig. 67.** Vautier, B., (c.1966). *Total Art Matchbox*. Disponible en: <http://artists-booksandmultiples.blogspot.mx/2015/08/ben-vautier-total-art-matchbox.html> [Consultado 7-03-16].
- Fig. 68.** Debord, G., (1983). *Cover design for the English edition of Guy Debord's Society of the spectacle*. Detroit: Black & Red. Disponible en: [http://www.housmans.com/booklist\\_situationist.php](http://www.housmans.com/booklist_situationist.php) [Consultado 9-04-16].
- Fig. 69.** Gallizio, P., (1958). *Rotolo di pittura industriale*. Archivo Gallizio. Disponible en: <http://www.tribune.com/wp-content/uploads/2012/03/Pinot-Gallizio-Rotolo-di-pittura-industriale-1958.-Courtesy-Archivo-Gallizio.jpg> [Consultado 9-04-16].
- Fig. 70.** No identificado, (1968). *Primer cartel situacionista desviado*. Tomado de: Viénet, R., (1978), *Enragés: Y situacionistas en el movimiento de las ocupaciones*. Miguel Castellote Ed., Madrid, p. 73
- Fig. 71.** No identificado, (1968). *Bajo los adoquines la playa*. Tomado de: Viénet, R., (1978), *Enragés: Y situacionistas en el movimiento de las ocupaciones*. Miguel Castellote Ed., Madrid.
- Fig. 72.** Atelier de L' école Nationale des Beaux-arts atelier populaire, (1968). *C.R.S. levant sa matraque*. Tomado de: Perussiaux, C., (1982). *Les Affiches de mai 68 ou l'Imagination graphique: [exposition, Paris, Bibliothèque nationale, 17 février-31 mars 1982] / [catalogue]*, p. 5. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6532558s/f18.image> [Consultado 9-04-16].
- Fig. 73.** Atelier de L' école Nationale des Beaux-arts atelier populaire, (1968). *Retour à la normale*. Ibid., p. 37.
- Fig. 74.** Atelier de L' école Nationale des Beaux-arts atelier populaire, (1968). *Nous sommes le pouvoir*. Ibid., p. 21.
- Fig. 75.** Montpellier, (1968). *Le beauté est dans la rue*. Op. cit., p. 63.
- Fig. 76.** Faculté des sciences, (1968). *Révolution essentielle*. Op. cit., portada.
- Fig. 77.** Douglas, E., (1969). *Revolution In Our Lifetime*. Disponible en: <http://blackcurator.tumblr.com/post/28934398636/revolution-in-our-lifetime-1969-emory-douglas> [Consultado 18-11-15].
- Fig. 78.** Douglas, E., (1969). *All Power to the People*. Disponible en: <http://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2008/oct/28/emory-douglas-black-panther> [Consultado 18-11-15].
- Fig. 79.** Martinez, R., (1968). *Fidel*. Disponible en: <https://www.pinterest.com/fabriciomartin5/afiche-cubano/> [Consultado 18-11-15].

- Fig. 80.** Modotti, T., (1928). *Mens reading El Machete*. Disponible en: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/photographs-n09405/lot.29.html> [Consultado 9-03-16].
- Fig. 81.** Colección Centro de estudios del Movimiento Obrero Socialista, (s/f). *Cartel del periódico El Machete*. Tomado de: Troconi, G., (2010). *Diseño Gráfico en México. 100 años*. Artes de México, 2010, p. 111.
- Fig. 82.** González, J., (1965). *Presencia de América Latina*. La Casa del Arte, Universidad de Concepción, Chile. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mural\\_panoramico.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mural_panoramico.JPG) [Consultado 30-05-13].
- Fig. 83.** Maples, M., (1924). *VRBE, super-poema bolchevique en 5 cantos*. Andrés Botas e hijo, SUCR. 1a. de Bolívar 9. México, D.F. Tomado de: <http://urbanistica.blogspot.mx/2010/11/urbe.html> [Consultado 8-03-16].
- Fig. 84.** Díaz, F., (c.1928). *30-30 órgano de los pintores de México*. Tomado de: <http://coleccionblaisten.blogspot.mx/2011/06/breve-historia-del-grabado-en-mexico.html> [Consultado 8-03-16].
- Fig. 85.** Heartfield, J., (1936). *Fotomontaje en la portada de la revista Frente a Frente, número 8*. Tomado de: Troconi, G., (2010). *Diseño Gráfico en México. 100 años*. Artes de México, 2010, p. 116.
- Fig. 86.** Méndez, L. (1950). *¡Paremos la agresión a la clase obrera!*. Tomado de: Troconi, G., (2010). *Diseño Gráfico en México. 100 años*. Artes de México, 2010, p. 127.
- Fig. 87.** Casasola, I., (1951). *Llegada y mitin de los mineros de Nueva Rosita, en Saltillo*. Fototeca INAH. *Ibid.*, 127.
- Fig. 88.** Rivera, D., (1929). *Portada de la revista El Sembrador*. Biblioteca de Arte Ricardo Pérez Escamilla. Tomado de: Troconi, G., (2010). *Diseño Gráfico en México. 100 años*. Artes de México, 2010, p. 92.
- Fig. 89.** Rivera, D., (1930). *Portada de la revista Mexican folkways*. *Ibid.*, p. 93.
- Fig. 90.** Revueltas, F., (1929). *Portada de la revista Crisol, núm. 1*. Tomado de: Troconi, G., (2010). *Diseño Gráfico en México. 100 años*. Artes de México, 2010, p. 112.
- Fig. 91.** Alfaro, D., (1946). Portada de la revista 1946. Colección Alberto Híjar. *Ibid.*
- Fig. 92.** Rojo, V., (1954). *Macbeth*. Disponible en: <https://negritasycurativas.files.wordpress.com/2014/06/macbeth.jpg> [Consultado 6-04-16].
- Fig. 93.** Rojo, V., (1967). *Portada del libro Cien años de soledad*. Editorial Sudamericana. Tomado de: Troconi, G., (2010). *Diseño Gráfico en México. 100 años*. Artes de México, 2010, p. 182.
- Fig. 94.** Rojo, V., (1967). *“La cultura en México” de Siempre! número 32*. Disponible en: <http://www.revista.unam.mx/vol.14/num7/art19/> [Consultado 5-04-16].
- Fig. 95.** Nierika, (s/f). *Arte wírrírika*. Disponible en: <http://nierika.com.mx/ahc-00353.html> [Consultado 10-03-16].
- Fig. 96.** Terrazas, E.; Wyman, L., (1968). *Logotipo México 68*. Disponible en: <http://www.lancewyman.com/projects.php?id=81> [Consultado 10-04-16].
- Fig. 97.** Terrazas, E.; Wyman, L., (1968). *Cartel México 68*. Disponible en: <http://eduardoterrazas.mx/disenome%CC%81xico-68> [Consultado 10-03-16].
- Fig. 98.** Terrazas, E.; Wyman, L., (1968). *Señalamientos de servicios*. *Ibid.*
- Fig. 99.** Terrazas, E.; Wyman, L., (1968). *Instalaciones*. Disponible en: <http://www.lancewyman.com/projects.php?id=81> [Consultado 10-04-16].
- Fig. 100.** Terrazas, E.; Wyman, L., (1968). *Ornato en vialidades*. Disponible en: <http://eduardoterrazas.mx/disenome%CC%81xico-68> [Consultado 10-03-16].
- Fig. 101.** Terrazas, E.; Wyman, L., (1968). *Vestido con ornamento de la imagen olimpica*. Tomado de: <http://www.lancewyman.com/projects.php?id=81> [Consultado 10-04-16].
- Fig. 102.** Terrazas, E.; Wyman, L., (1968). *Ornato Estadio Olímpico*. Disponible en: <http://eduardoterrazas.mx/disenome%CC%81xico-68> [Consultado 10-03-16].
- Fig. 103.** Terrazas, E.; Wyman, L., (1968). *Vista aérea del Estadio Olímpico*. *Ibid.* [Consultado 10-03-16].
- Fig. 104.** Terrazas, E., (1968). *Programa deportivo*. *Ibid.* [Consultado 10-03-16].
- Fig. 105.** Terrazas, E.; Wyman, L., (1968). *Programa oficial*. *Ibid.* [Consultado 10-03-16].
- Fig. 106.** Nissen, B., (1968). *Cartel de la exposición Salón Independiente 68, Centro Cultural Isidro Fabela*; archivo Brian Nissen. Tomado de: Debroise, O., (2006). *La era de la discrepancia*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Fig. 107.** García, H. (1967). *Mural Efímero, 1967*. Fotografía, México, D.F. Disponible en: [http://www.revistacodigo.com/wp-content/uploads/2014/03/img-12-Cuevas\\_Mural-Efímero-19671.jpg](http://www.revistacodigo.com/wp-content/uploads/2014/03/img-12-Cuevas_Mural-Efímero-19671.jpg) [13-03-16].
- Fig. 108.** ENAP, (1957). *Periódico Ecos de San Carlos*. Año 1, número 2. Tomado de: Vilchis, L., (2010). *Historia del Diseño Gráfico en México*, INBA-CONACULTA, México.
- Fig. 109.** Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), (1968). *Zafarrancho, al terciar la policía en un lío estudiantil*. Fotografía de prensa, *Excélsior*, julio 24, México, D.F.. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Ex001.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Ex001.jpg) [Consultado 15-03-16].
- Fig. 110.** Dávila, J., (1968). *Seis días de zozobra en una ciudad de paz*. Fotografía de prensa, Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), *Life* en español 1968, septiembre 9, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Li022.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Li022.jpg) [Consultado 13-03-16].
- Fig. 111.** MUCA, (1968). *Cartel en serigrafía*. Tomado de: Aquino, A. y Pérezvega, J., (2004) *Imágenes y símbolos del 68, fotografías y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, p. 28.
- Fig. 112.** Devars, A.; Casco, D.; Carmona, J.; Aguilera, M.; Escoto, R.; Castillo, I.; Rodríguez, L.; Varga, G.; (1968). *26 de julio*. Fotografía de prensa, Hemerografía sobre el movimiento del 68 de los años 1944-1973, *Magazine de policía*, agosto 5, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/magazine%20de%20policia010.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/magazine%20de%20policia010.jpg) [Consultado 14-03-16].
- Fig. 113.** Devars, A.; Casco, D.; Carmona, J.; Aguilera, M.; Escoto, R.; Castillo, I.; Rodríguez, L.; Varga, G.; (1968). *Policías observan un autobús en llamas*. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/magazine%20de%20policia016.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/magazine%20de%20policia016.jpg) [Consultado 14-03-16].
- Fig. 114.** La Cultura en México, (1968). *Soldados armados y con bazuca al exterior de la Preparatoria no.1*. Fotografía de prensa, Suplemento Cultural de la Revista Siempre, 1968, agosto 21, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Si021.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Si021.jpg) [Consultado 14-03-16].
- Fig. 115.** Guardiola, G. y Valenzuela, E., (1968). *En moneda y Academia, los muros del edificio de la preparatoria n. 3, sirvieron para colocar algunos carteles de protesta de los estudiantes*. Fotografía de prensa, Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU) *El Herald de México*, agosto 1, p. 9-A. México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/He009.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/He009.jpg) [Consultado 14-03-16].
- Fig. 116.** Reyes, A., (1968). *Manifestación del rector Barros Sierra el 1 de agosto*. Fotografía de prensa, Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), *Novedades*, agosto 2, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/novedades008.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/novedades008.jpg) [Consultado 14-03-16].
- Fig. 117.** Equipo Permanente de Grabado Esmeralda 68, (1968). *Alto*. Fotografía, tomado de: Aquino, A. y Pérezvega, J., (2004) *Imágenes y símbolos del 68, fotografías y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, p. 43.
- Fig. 118.** Menéndez, Óscar, (1971). *Jóvenes imprimiendo en San Carlos en agosto de 1968*. Fotogramas de la película *Histoire d'un document / Historia de un documento*; Francia, México, 43 min. [DVD].
- Fig. 119.** García, H., (1968). *Miembros del Consejo Nacional de Huelga en conferencia de prensa*. Fotografía de prensa, *La Cultura en México. Suplemento Cultural de la Revista Siempre*, septiembre 25, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Si080.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Si080.jpg) [Consultado 16-03-16].

**Fig. 120.** CUEC, (1968). *Brigada*. Fotografía, tomada de: Aquino, A. y Pérez-vega, J., (2004) *Imágenes y símbolos del 68, fotografías y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, p.87.

**Fig. 121.** La prensa, (1968). *Cartelones ofensivos en la manifestación*. Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), agosto 14, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/la%20prensa074.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/la%20prensa074.jpg) [Consultado 16-03-16].

**Fig. 122.** Quiroz, E.; Casasola, I.; Valenzuela, E.; Cuatle, P.; y Guzmán, R., (1968). *Manifestación del 13 de agosto*. Fotografía de prensa, Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU) *El Heraldo de México*, agosto 14, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/He021.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/He021.jpg) [Consultado 15-03-16].

**Fig. 123.** García, H., (1968). *Jóvenes pintan el mural efímero en Ciudad Universitaria*. Fotografía de prensa, *La Cultura en México. Suplemento Cultural de la Revista Siempre*, septiembre 25, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Si071.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Si071.jpg) [Consultado 15-03-16].

**Fig. 124.** García, H., (1968). *Mural efímero en Ciudad Universitaria*. Ibid. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Si071.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Si071.jpg) [Consultado 15-03-16].

**Fig. 125.** CLENA, (1968). *Logotipo de Libertades Democráticas*. Basado en: Jurado, V., (2006) *20 + 1... homenaje a la gráfica del movimiento estudiantil de 1968 en México*, Tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, p. 51.

**Fig. 126.** MUCA, (1968). *Cartel Primer Festival Cultural*. Cartel en offset. Tomado de: Aquino, A. y Pérezvega, J., (2004) *Imágenes y símbolos del 68, fotografías y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, p. 143.

**Fig. 127.** Dávila, J., (1968). *Sigue la Protesta en México*. Fotografía de prensa, Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), *Life en español*, octubre 7, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Li029.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Li029.jpg) [Consultado 15-03-16].

**Fig. 128.** Comité 68, colección Tonatiuh García, (1968). *Autobús con carteles*. Fotografía. Tomado de: Aquino, A. y PérezVega, J., (2004) *Imágenes y símbolos del 68, fotografías y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, p. 106.

**Fig. 129.** Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), (1968). *Manifestación del 27 de agosto*. Fotografía de prensa, *El Día*, agosto 28, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/El%20dia018.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/El%20dia018.jpg) [Consultado 15-03-16].

**Fig. 130.** Aguayo, S., (1998). *Estudiantes de medicina hacen sonar las campanas de la Catedral Metropolitana*. Fotografía. Tomado de: 1968 *Los archivos de la violencia*, Grijalbo, México, p. 153.

**Fig. 131.** Romo, F.; Picco, F.; Metinides, E. y Ramírez, M., (1968). *Pintas en el Palacio Nacional*. Fotografía de prensa, Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), *La prensa*, agosto 28, p. 44, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/la%20prensa086.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/la%20prensa086.jpg) [Consultado 15-03-16].

**Fig. 132.** Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), (1968). *Solemne acto de desagravio a la bandera en el Zócalo, ayer*. Fotografía de prensa, *Excélsior*, agosto 29, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Ex040.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Ex040.jpg) [Consultado 15-03-16].

**Fig. 133.** Manzanera, A.; Guzmán, R.; Quiroz, E.; Valenzuela, E.; Cuatle, P.; Flores, G. y Flota, A., (1968). *Las fuerzas del orden público quedaron posesionadas del Zócalo*. Fotografía de prensa, Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), *El Heraldo de México*, agosto 29, p. 6-A, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/He060.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/He060.jpg) [Consultado 15-03-16].

**Fig. 134.** Manzanera, A.; Guzmán, R.; Quiroz, E.; Valenzuela, E.; Cuatle, P.; Flores, G. y Flota, A., (1968). *Las tropas hicieron disparos al aire, como ocurrió en la esquina de Pino Suárez y Venustiano Carranza, para dispersar a los grupos*. Fotografía de prensa, Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), *El Heraldo de México*, agosto 29, p. 7-A, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/He061.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/He061.jpg) [Consultado 15-03-16].

**Fig. 135.** Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), (1968). *Un camión de pasajeros incendiándose en la vía pública de noche*. Fotografía de prensa *¿Por qué?*, agosto 28, p. 34, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Pq010.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Pq010.jpg) [Consultado 13-03-16].

**Fig. 136.** Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), (1968). *Informe presidencial del 1 de septiembre*. Fotografía de prensa, *Excélsior*, septiembre 2, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Ex046.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Ex046.jpg) [Consultado 13-03-16].

**Fig. 137.** Archivo General de la Nación, (1968). *Luto y protesta*. Cartel en serigrafía. Tomado de: Aquino, A. y Pérezvega, J., (2004) *Imágenes y símbolos del 68, fotografías y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, p. 111.

**Fig. 138.** Centro de estudios sobre la Universidad (CESU), colección Ethel Villanueva (EV), (1968). *Mujer con cartel*. Op. cit., p. 103.

**Fig. 139.** Archivo General de la Nación (1968). *Estudiantes de medicina*. Fotografía. Tomada de: Díaz, A., (2012). *¡Únete pueblo! El discurso político en los impresos sueltos del Movimiento Estudiantil de 1968*, la autora, Tesis de Maestría en Historia de México Ffy L, UNAM, Ciudad de México, p. 229.

**Fig. 140.** Chano, F., (1968). *Estudiantes marcharon por el Paseo de la Reforma con los labios sellados*. Fotografía de prensa, Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), *Life en español*, octubre 21, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Li038.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Li038.jpg) [Consultado 15-03-16].

**Fig. 141.** Menéndez, Ó., (1971). *Mantas en la Academia de San Carlos*. Fotograma de película. Tomado de: *Histoire d'un document / Historia de un documento*; Francia, México, 43 min. [DVD].

**Fig. 142.** López, L., (1968). *Realización de imágenes de Zapata y Morelos en la Academia de San Carlos*. Fotograma de película. Tomado de *El Grito*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 120 min., [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=C0PyCSXGwuU>.

**Fig. 143.** Quezada, A., (1968). *Palabras en reposo*. Caricatura periodística, Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), *Excélsior*, septiembre 14, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Ex050.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Ex050.jpg) [Consultado 15-03-16].

**Fig. 144.** Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), (1968). *¡Soldados en la ciudad universitaria!*. Fotografía de prensa, *Alarma*, octubre 2, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/alarma012.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/alarma012.jpg) [Consultado 16-03-16].

**Fig. 145.** Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), (1968). Ocupación militar de CU el 18 de septiembre. Fotografía de prensa, *El Sol de México* edición del mediodía, septiembre 19, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/El%20sol282.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/El%20sol282.jpg) [Consultado 16-03-16].

**Fig. 146.** Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), (1968). *Jóvenes que aparecieron ante los ojos militares como sospechosos, son obligados a colocarse de espaldas en un muro*. Fotografía de prensa, *Excélsior*, septiembre 20, p. 1, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Ex059.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Ex059.jpg) [Consultado 16-03-16].

**Fig. 147.** Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), (1968). *Cuatro balas de grueso calibre atravesaron la cerradura y la puerta de un salón de la vocacional siete, en pleno centro de Tlatelolco*. Fotografía de prensa, *Últimas Noticias*, primera plana, septiembre 2, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Un\\_033.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Un_033.jpg) [Consultado 16-03-16].

**Fig. 148.** Picco, F.; Ramírez, M.; Martínez, R., Peláez, C., Romo, F., Hernández, R. y Flores, A. (1968). *Barricadas de Fuego*. Fotografía de prensa, Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), *La prensa*, septiembre 24, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/la%20prensa359.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/la%20prensa359.jpg) [Consultado 16-03-16].

**Fig. 149.** Martínez, R. y Hernández, R., (1968). *Ocupación militar del Politécnico*. Fotografía de prensa, Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), *La prensa*, septiembre 25, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/la%20prensa363.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/la%20prensa363.jpg) [Consultado 16-03-16].

- Fig. 150.** MUCA, (1968). *Venceremos*. Pega en serigrafía. Tomado de: Aquino, A. y Pérezvega, J., (2004) *Imágenes y símbolos del 68, fotografías y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, p. 73.
- Fig. 151.** Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), (1968). *Aspecto del contingente de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas durante el mitin del 2 de octubre*. Fotografía de prensa, *Por qué?*, octubre 11, p. 45, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Pq155.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Pq155.jpg) [Consultado 17-03-16].
- Fig. 152.** Mendoza, C., (1968). *Secuencia de inicio del tiroteo en Tlatelolco*. Fotogramas del documental *Tlatelolco: las claves de la masacre* (2003). Canal 6 de julio, 58 min. [DVD].
- Fig. 153.** Picco, F.; Martínez, R.; Hernández, R.; Metinides, E.; Peláez, C. y F. Romo; (1968). *Batallón Olimpia en el tercer piso del edificio Chihuahua*. Fotografía de prensa, Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), *La prensa*, octubre 3, imagen inserta en la contraportada, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/la%20prensa496.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/la%20prensa496.jpg) [Consultado 17-03-16].
- Fig. 154.** Arroyo, J., (1968). *Soldado cae herido*. Fotografía de prensa, *Life en español*, noviembre 4, p.20., México, D.F. Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU). Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Li053.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Li053.jpg) [Consultado 17-03-16].
- Fig. 155.** Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), (1968). *Tlatelolco, 2 de octubre*. Fotografía de prensa, *Por qué?*, P. 7., noviembre 8, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Pq164.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Pq164.jpg) [Consultado 17-03-16].
- Fig. 156.** Scherer, J., (2001). *Batallón Olimpia*. Fotografía de prensa. Tomado de: *Proceso, Tlatelolco, las fotos ocultas*, 9 de diciembre, México, D.F.
- Fig. 157.** Scherer, J., (2001). *Detenidos en el edificio Chihuahua*. Fotografía de prensa. Tomado de: *Proceso, Tlatelolco, las fotos ocultas*, 9 de diciembre, México, D.F.
- Fig. 158.** Picco, F.; Martínez, R.; Hernández, R.; Metinides, E.; Peláez, C. y Romo, F., (1968). *BALACERA DEL EJERCITO CON ESTUDIANTES*. Página de periódico, *La prensa*, primera plana, octubre 3, México, D.F. Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU). Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/la%20prensa469.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/la%20prensa469.jpg) [Consultado 17-03-16].
- Fig. 159.** Quezada, A., (1968). *¿Por qué?*, Caricatura periodística, *Excelsior*, octubre 3 México, D.F. Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU). Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Ex094.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Ex094.jpg) [Consultado 17-03-16].
- Fig. 160.** Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), (1968). *¡ASESINOS!*. Fotografía de prensa. *¿Por qué?*, número extraordinario, portada, noviembre, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Pq172.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Pq172.jpg) [Consultado 17-03-16].
- Fig. 161.** Aguayo, S., (1998). *Díaz Ordaz en la inauguración de los juegos olímpicos el 12 de octubre*. Fotografía. Tomado de: *1968 Los archivos de la violencia*, Grijalbo, México. p. 309.
- Fig. 162.** Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), (1968). *Disturbios en la ciudad los días posteriores al 2 de octubre*. Fotografía de prensa. *El Heraldo de México*, primera plana, octubre 5, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/He173.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/He173.jpg) [Consultado 26-03-16].
- Fig. 163.** López, L., (1968). *Cartel en ciudad universitaria*. Fotograma de la película *El Grito*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 120 min., [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=C0PyCSXGwuU>.
- Fig. 164.** Pliego, J., (1968). *Revueles detenido*. Fotografía. Tomado de: Aquino, A. y Pérezvega, J., (2004) *Imágenes y símbolos del 68, fotografías y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, p. 73.
- Fig. 165.** Picco, F., Flores, A., y Metinides, E., (1968). *Dos granaderos conducen a un joven detenido en Tlatelolco hacia un vehículo de la policía*. Fotografía de prensa. *La prensa*, octubre 4, p.15, México, D.F. Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU). Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/la%20prensa506.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/la%20prensa506.jpg) [Consultado 26-03-16].
- Fig. 166.** Hemerografía del movimiento estudiantil de 1968 (CESU), (1968). *Asamblea en CU a finales de octubre*. Fotografía de prensa. *¿Por qué?*, diciembre 20, p. 4, México, D.F. Disponible en: [http://132.248.192.201/seccion/hemero\\_68/galeria/Pq217.jpg](http://132.248.192.201/seccion/hemero_68/galeria/Pq217.jpg) [Consultado 26-03-16].
- Fig. 167.** Brigada Roja, (1977). *Portada periódico Madera*. Impreso. Mes julio, número 31. Disponible en: [http://periodicomadera.mx/Historico/Periodico-Madera\\_No31.pdf](http://periodicomadera.mx/Historico/Periodico-Madera_No31.pdf) [Consultado 13-09-16].
- Fig. 168.** Archivo General de la Nación (1968). *Texto del CNH*. Volante. Tomada de: Díaz, A., (2012). *¡Únete pueblo! El discurso político en los impresos sueltos del Movimiento Estudiantil de 1968*, la autora, Tesis de Maestría en Historia de México FFyL, UNAM, Ciudad de México, p. 223.
- Fig. 169.** Menéndez, Ó., (1971). *Jóvenes imprimiendo en San Carlos*. Fotograma de película. Tomado de: *Histoire d'un document / Historia de un documento*; Francia, México, 43 min. [DVD].
- Fig. 170.** López, L., (1968). *Jóvenes elaborando propaganda en oficinas académicas*. Fotograma de la película *El Grito*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 120 min., [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=C0PyCSXGwuU> [Consultado 14-04-16].
- Fig. 171.** López, L., (1968). *Jóvenes elaborando propaganda en una explanada de Ciudad Universitaria*. Ibid.
- Fig. 172.** Méndez, L., (1947). *La antorcha*. Xilografía. Museo del Estanquillo. Disponible en: [http://www.garuyo.com/web/media/images/images/02\\_%20La%20antorcha%20%28Rio%20escondido%29\\_%20Leopoldo%20M%-C3%A9ndez\\_%20Museo%20Estanquillo\\_%20jpg.jpg](http://www.garuyo.com/web/media/images/images/02_%20La%20antorcha%20%28Rio%20escondido%29_%20Leopoldo%20M%-C3%A9ndez_%20Museo%20Estanquillo_%20jpg.jpg) [Consultado 9-03-16].
- Fig. 173.** Equipo Permanente de Grabado Esmeralda 68, (1968). *México 68*. Pegatina. Tomado de: Aquino, A. y Pérezvega, J., (2004) *Imágenes y símbolos del 68, fotografías y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, p. 79.
- Fig. 174.** Terrazas, E. (1968). *Símbolos deportivos*. Gráfico. Disponible en: <http://eduardoterrazas.mx/wp-content/uploads/2014/08/5.-51%CC%81M-BOLOS-DEPORTIVOS.jpg> [Consultado 3-05-16].
- Fig. 175.** Grupo Mira, (1993). *Símbolos olímpicos*. Impresión en serigrafía. Tomado de *La gráfica de 68: homenaje al movimiento estudiantil*, Grupo Mira, México, p. 72.
- Fig. 176.** Grupo Mira, (1993). *Parodia olímpica*. Impresión en serigrafía. Tomado de *La gráfica de 68: homenaje al movimiento estudiantil*, Grupo Mira, México, p. 73.
- Fig. 177.** Del Río, E., (1968). *Las olimpiadas México 68*. Caricatura. Tomado de: *Las olimpiadas México 68*, portada, Ed. Posada, México, D.F.
- Fig. 178.** Naranjo, R., (1968). *¿Qué quiere decir diálogo?*. Caricatura. Tomado de: Sánchez, A., (2005). *El 68 en monos: sumisión y rebelión*. Abrevian, México, D. F., p. 12.
- Fig. 179.** Alcázar, C., (1968). *La guerra es la continuación de la política*. Cartel en grabado. Tomado de: Tomado de: Aquino, A. y Pérezvega, J., (2004) *Imágenes y símbolos del 68, fotografías y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, p. 164.
- Fig. 180.** Vargas, M., (1968). *Diálogo público*. Cartel en grabado. Op. cit., p. 77.
- Fig. 181.** Becerril, F., (1968). *¡Exigimos! Deslinde de responsabilidades*. Cartel en serigrafía. Op. cit., p. 66.
- Fig. 182.** Garduño, E., (1968). *Libertad presos políticos*. Cartel en grabado. Op. cit., p. 60.
- Fig. 183.** Mexiac, A., (1968). *Unidad contra la agresión, Venceremos*. Cartel en grabado. Tomado de *La gráfica de 68: homenaje al movimiento estudiantil*, Grupo Mira, México, p. 87.
- Fig. 184.** Grupo Mira, (1993). *No más agresión*. Ibid., p. 51.
- Fig. 185.** EPG Esmeralda 68, (1968). *Este diálogo no lo entendemos*. Cartel en grabado. Tomado de: Aquino, A. y Pérezvega, J., (2004) *Imágenes y símbolos del 68, fotografías y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, p. 76.
- Fig. 186.** MUCA, (1968). *¿Diálogo?* Pegatina en grabado. Op. cit., p. 81.

- Fig. 187.** Vargas, M. (1968). *El diálogo debe ser público*. Cartel en grabado. Op. cit., p. 79.
- Fig. 188.** Mexiac, A. (1968). *¡Libertad de expresión!*. Cartel en grabado. Op. cit., p. 150.
- Fig. 189.** Del Río, E., (1968). *Viñeta de las olimpiadas México 68*. Caricatura. Tomado de: *Las olimpiadas México 68*, portada, Ed. Posada, México, D.F.
- Fig. 190.** Becerril, F., (1968). *Desaparición del cuerpo de granaderos*. Cartel en serigrafía. Tomado de: Aquino, A. y Pérezvega, J., (2004) *Imágenes y símbolos del 68, fotografías y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, p. 64.
- Fig. 191.** Colle, B., (1968). *Paloma de la paz México 68*. Gráfico. Disponible en: <http://static.obrasweb.mx/media/2013/04/16/paloma-de-la-paz-mxi-co-1968.jpg> [Consultado 28-04-16].
- Fig. 192.** Martínez, J., (1968). *Paloma atravesada por una bayoneta*. Cartel en técnica mixta. Tomado de: Vilchis, L., (2010). *Historia del Diseño Gráfico en México*, INBA-CONACULTA, México.
- Fig. 193.** Alcázar, C., (1968). *Soldados saliendo de aros olímpicos*. Cartel en serigrafía. Memorial del 68, Tlatelolco, CDMX. Disponible en: <http://dlcrz.com/2014/05/05/social-movement-posters/> [Consultado 27-03-16].
- Fig. 194.** Pérezvega, J., (1968). *1968 Año de la prensa vendida*. Cartel en grabado. Tomado de: Aquino, A. y Pérezvega, J., (2004) *Imágenes y símbolos del 68, fotografías y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, p. 148.
- Fig. 195.** MUCA, (1968). *Pueblo de México esto es lo que te ocultan*. Volante. Tomado de: Grupo Mira, (1993) *La gráfica de 68: homenaje al movimiento estudiantil*, Grupo Mira, México, p. 16.
- Fig. 196.** Medina, I., y Aguilar, R., (1971). Volante tomado de: *La ideología del CNH. Canciones y carteles del movimiento estudiantil popular de 1968*. Heterodoxia, México, s/p.
- Fig. 197.** CUEC, (1968). *Reunión en CU*. Fotografía. Tomado de: Aquino, A. y Pérezvega, J., (2004) *Imágenes y símbolos del 68, fotografías y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, p. 128.
- Fig. 198.** López, L., (1968). *Brigada repartiendo propaganda*. Fotograma de la película *El Grito*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 120 min., [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=C0PyCSXGwuU> [Consultado 14-04-16].
- Fig. 199.** MUCA, (1968). *Prensa corrupta*. Cartel en serigrafía. Tomado de: Aquino, A. y Pérezvega, J., (2004) *Imágenes y símbolos del 68, fotografías y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, p. 151.
- Fig. 200.** López, L., (1968). *Secuencia de impresión en grabado*. Fotogramas de la película *El Grito*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 120 min., [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=C0PyCSXGwuU> [Consultado 14-04-16].
- Fig. 201.** López, L., (1968). *Impresión en mimeógrafo*. *Ibíd.*
- Fig. 202.** López, L., (1968). *Secuencia de impresión en serigrafía*. *Ibíd.*
- Fig. 203.** López, L., (1968). *Bienvenidos*. *Ibíd.*
- Fig. 204.** López, L., (1968). *Manta*. *Ibíd.*
- Fig. 205.** CUEC, (1968). *Gaceta*. Fotografía tomada de: Aquino, A. y Pérezvega, J., (2004) *Imágenes y símbolos del 68, fotografías y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, p. 136.
- Fig. 206.** Luna D. y P. Martínez, (2008) *Mario Olmos Soria, Jorge Pérezvega y Jesús Martínez*. Fotografía, tomada de: *La Academia de San Carlos en el Movimiento Estudiantil de 1968*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 147.
- Fig. 207.** MUCA, (1968). *Libertad de expresión*. Pegatina en grabado. Tomado de: Aquino, A. y Pérezvega, J., (2004) *Imágenes y símbolos del 68, fotografías y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, p. 81.
- Fig. 208.** Menéndez, Ó., (1971). *Impresión en la Academia de San Carlos*. Fotograma de película. Tomado de: *Histoire d'un document / Historia de un documento*; Francia, México, 43 min. [DVD].
- Fig. 209.** Menéndez, Ó., (1971). *Impresión en serigrafía en la Academia de San Carlos*. Fotograma de película. Tomado de: *Histoire d'un document / Historia de un documento*; Francia, México, 43 min. [DVD].
- Fig. 210.** López, L., (1968). *Pinta*. Fotograma de la película *El Grito*, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 120 min., [en línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=C0PyCSXGwuU> [Consultado 14-04-16].
- Fig. 211.** López, L., (1968). *Brigadeo en fábrica*. *Ibíd.*
- Fig. 212.** López, L., (1968). *Volanteo*. *Ibíd.*
- Fig. 213.** López, L., (1968). *Pega de cartel*. *Ibíd.*
- Fig. 214.** López, L., (1968). *Brigada en camión*. *Ibíd.*
- Fig. 215.** Martínez, J., (1968). *Unidos adelante*. Cartel en grabado. Tomado de: Aquino, A. y Pérezvega, J., (2004) *Imágenes y símbolos del 68, fotografías y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, p. 227.
- Fig. 216.** ENAP (MUCA), (1968). *Detrás de cada estudiante una madre clama justicia*. Cartel en serigrafía. Op. cit., p. 225.
- Fig. 217.** Moreno, F., (1970). *Penumbras*. Grabado en aguafuerte. Disponible en: <https://userscontent2.emaze.com/images/4947d035-c92e-485b-bf23-30d8e7509358/bf0872bd-f993-4b4f-8432-3b2d5fe60698image25.jpeg> [Consultado 30-03-16].
- Fig. 218.** Aquino, A., (1989). *Sin título*. Portada de la revista Punto Crítico, n. 17. Tomado de: *Desde la gráfica política alternativa en México*. Tesis de maestría en artes visuales, el autor, UNAM, México, s/p.
- Fig. 219.** Templeton, R., (1979). *Sin título*. Gráfica. Disponible en: [http://www.riniart.org/media/tif/09080\\_180\\_187.tif](http://www.riniart.org/media/tif/09080_180_187.tif) [Consultado 5-11-15].
- Fig. 220.** Debroise, O., (2006). *Sin título*. Fragmento de fotografía. Tomado de *La era de la discrepancia*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 192-193.
- Fig. 221.** Grupo SUMA, (1976). *Sin título*. Cartel de exposición. Tomado de: Troconi, G., (2010). *Diseño Gráfico en México. 100 años*. Artes de México, 2010, p. 258.
- Fig. 222.** Grupo Mira, (1978). *México 68 78*. Cartel en heliografía. Tomado de: Aquino, A. y Pérezvega, J., (2004) *Imágenes y símbolos del 68, fotografías y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, p. 236.
- Fig. 223.** Meyer, P., (1979). *Contexto patio murales*. Fotografía. Tomada de: Debroise, O., (2006). *La era de la discrepancia*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 208.
- Fig. 224.** Lara, M., (1980). *Niñera esperando novio*. Fotografía de archivo. Op. cit., p. 231.
- Fig. 225.** Aquino, A., (1972). *La Universidad con su pueblo y con su causa*. Cartel, Universidad Autónoma de Puebla. Tomado de: Vilchis, L., (2010). *Historia del Diseño Gráfico en México*, INBA-CONACULTA, México, p. 318.
- Fig. 226.** Massacre 68, (2002). *Demo/ensayo*. Portada de disco. Tomada de: <https://pethrulyynno.wordpress.com/2007/06/01/massacre-68-historia-completa/> [Consultado 30-03-16].
- Fig. 227.** Rojas, D., (1994). *Reina de México y emperatriz de América*. Cartel. Tomado de: Glaser, M. y Ilic, M., (2006). *Diseño de protesta*. Editorial Gustavo Gili, Sl, p. 183.
- Fig. 228.** Sahagón, L., (2001). *Dignidad rebelde, identidad nacional*. Cartel. Disponible en: <http://www.sagahon.com/node/103> [Consultado 31-03-16].
- Fig. 229.** Aurora, B., (s/f). *Otro mundo es posible*. Cartel. Disponible en: <https://www.pinterest.com/pin/109916047133081144/> [Consultado 31-03-16].
- Fig. 230.** Sada, M., (1999). *Libertad para las presas políticas*. Cartel. Tomado de: Glaser, M. y Ilic, M., (2006). *Diseño de protesta*. Editorial Gustavo Gili, Sl, p. 118.
- Fig. 231.** Sublevarte (s/f). *Atenco Resiste*. Gráfica. Disponible en: <http://www.kehuelga.org/archivos/zapatistas/laotra/otragrafica/graficos1tinta/atenco%20resiste%202.png> [Consultado 31-03-16].

- Fig. 232.** ASARO, (2006). *Somos pueblo*. Cartel en xilografía. Disponible en: <http://www.abqjournal.com/357827/mexican-art-collectives-exhibit-features-messages.html> [Consultado 29-04-16].
- Fig. 233.** Emmerie, D., (2014). *Las Muertas de Juárez demandan justicia*. Cartel. Disponible en: <http://audibleartist.prosite.com/296988/3684868/gallery/las-muertas-de-juarez-demandan-justicia> [Consultado 30-03-16].
- Fig. 234.** Magallanes, A. (2011). *No más sangre*. Gráfico digital. Disponible en: [loquehacealejandromagallanes.blogspot.mx/2011/01/no-mas-sangre.html](http://loquehacealejandromagallanes.blogspot.mx/2011/01/no-mas-sangre.html) [Consultado 28-08-16].
- Fig. 235.** Inzunza, O., (2014). *Ayotzinapa*. Cartel. Disponible en: <https://www.facebook.com/GranOMoficial/photos/p>
- Fig. 336.** Cuevas, M., (s/f). *Melate, ¿asistencia pública?*. Rotulo. Disponible en: <http://www.irational.org/mvc/english.html> [Consultado 08-11-16].
- Fig. 237.** Line y Wons, (2006). *Virgen de las barricadas*. Gráfica. Disponible en: [http://plumaslibres.com.mx/wp-content/uploads/2014/11/8264812019\\_51ddf13a29.jpg](http://plumaslibres.com.mx/wp-content/uploads/2014/11/8264812019_51ddf13a29.jpg) [Consultado 29-04-16].
- Fig. 238.** ASARO, (2006). *Pelotón de la policía antidisturbios con víctima en el suelo*. Cartel en xilografía. Disponible en: <http://www.abqjournal.com/357827/mexican-art-collectives-exhibit-features-messages.html> [Consultado 29-04-16].
- Fig. 239.** Franco, I., (2006). *Sin nombre*. Fotografía. Oaxaca. Disponible en: [http://discursovisual.net/dvweb14/imagenes/fotos/apo\\_1-6.jpg](http://discursovisual.net/dvweb14/imagenes/fotos/apo_1-6.jpg) [Consultado 29-04-16].
- Fig. 240.** Lapiztola, (2006). *Esténcil de la molotov*. Esténcil. Disponible en: <http://lapiztola.blogspot.mx/search?updated-min=2008-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2009-01-01T00:00:00-08:00&max-results=19> [Consultado 11-11-15].
- Fig. 241.** Yepiz, G., (2010). *Sin título*. Gráfica técnica mixta. Disponible en: <http://margotmifflin.com/2010/02/border-artist-acamonchi/> [Consultado 11-11-15].
- Fig. 242.** Mr. Fly, (2011). *Sin título*. Fotografía e intervención con stickers. Disponible en: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2341489333286&set=pb.1131536890.-2207520000.1462205784.&type=3&theater> [Consultado 2-05-16].
- Fig. 243.** Omet, (2013). *Sin título*. Fotografía e intervención con esténcil. Disponible en: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=706185882759723&set=a.196869463691370.50851.100001049540878&type=3&theater> [Consultado 29-04-16].
- Fig. 244.** Mazatl, (1968). *Alce*. Fotografía y cartel. Disponible en: <http://www.graficamazatl.com/woodcuts/alceycarro> [Consultado 30-04-16].
- Fig. 245.** Fulong, S. (1968). *Sin título*. Fotografía. Disponible en: [http://4.bp.blogspot.com/\\_ZUZ7R7A3z3I/TQk-ASWDz0I/AAAAAAAAAhc/M4Xr1cLQa5w/s1600/obey\\_wallpaper\\_02.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_ZUZ7R7A3z3I/TQk-ASWDz0I/AAAAAAAAAhc/M4Xr1cLQa5w/s1600/obey_wallpaper_02.jpg) [Consultado 4-11-15].
- Fig. 246.** Banksy, (2003). *Flower Thrower*. Esténcil. Disponible en: <http://d.ibtimes.co.uk/en/full/1405264/banksy.jpg> [Consultado 27-10-15].
- Fig. 247.** Marcus, G., (1993). *Póster de Atelier populotre, mayo del 68 Cartel anunciador de los Sex Pistols ideado por Jamie Reid, 1977*. Carteles. Tomado de: *Rastros de carmín Una historia secreta del siglo XX*. Anagrama, Barcelona, p. 44.
- Fig. 248.** Bernard, P., (1982). *Graphus*. Cartel. Disponible en: <http://2013.agi-open.com/speakers/pierre-bernard> [Consultado 30-04-16].
- Fig. 249.** Latuff, C., (1999). *PRI*. Gráfica. Disponible en: <http://1.bp.blogspot.com/-BNb-Pt7R5wl/UxkNRyTzA8I/AAAAAAAAAUzE/oujyslUfKQ/s1600/Latuff+PRI.gif> [Consultado 30-04-16].
- Fig. 250.** Drooker, E., (2011). *General strike*. Cartel. Disponible en: [http://beautifultrouble.org/wpcontent/uploads/Beautiful%20Trouble/TAC-TIC%20General%20Strike/TA\\_General%20Strike\\_Sabo%20Cat.jpg](http://beautifultrouble.org/wpcontent/uploads/Beautiful%20Trouble/TAC-TIC%20General%20Strike/TA_General%20Strike_Sabo%20Cat.jpg) [Consultado 30-04-16].
- Fig. 251.** Scher, S., (2003). *Cena*. Cartel. Tomado de: Glaser, M. y Ilic, M., (2006). *Diseño de protesta*. Editorial Gustavo Gili, Sl, p. 136.
- Fig. 252.** Agnieszka, D. y Dellert-Dellacroix, T., (1983). *Lucky Strike*. Cartel. Op. cit., p. 144.
- Fig. 253.** Bs. As. Esténcil, (2003). *Disney war*. Esténcil. Op. cit., p. 178.
- Fig. 254.** Maviyane-Davine, C., (2004). *Weapons of mass destruction*. Cartel. Op. cit., p. 146.
- Fig. 255.** Guerrilla Girls, (1989). *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*. Cartel. Tomado de: Glaser, M. y Ilic, M., (2006). *Diseño de protesta*. Editorial Gustavo Gili, Sl.
- Fig. 256.** Adbusters (s/f). *Absolute end*. Cartel. Disponible en: <http://www.adbusters.org/spoofads/absolut-craze/> [Consultado 5-05-16].