



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

" GRÁFICAS POLÍTICAS EN EL  
EL ARTE CONTEMPORÁNEO MEXICANO Y  
UNA PROPUESTA CONCEPTUAL"

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN ARTES VISUALES  
PRESENTA  
CARLA GARCÍA NÚÑEZ

DIRECTOR DE TESIS:  
MAESTRO ALEJANDRO ALVARADO CARREÑO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO

MÉXICO D.F., FEBRERO 2013

**UN/M**  
**POSGRADO**  
Artes y Diseño





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

## **Introducción.**

Mediante este trabajo he realizado la documentación de mi proceso creativo como fenómeno social de observación y experimentación plástica, es por lo tanto una especie de bitácora de distintas etapas de la creación de obras visuales, desde varios enfoques filosófico, psicológico y sobre todo artístico.

De esta manera el quehacer artístico se sustenta como una empresa de carácter intelectual y reflexivo y no como una expresión espontánea de capacidad creativa sustentada en la genialidad o la llegada de la musa.

Como si fuera una científica me planteo distintas hipótesis durante el proceso creativo, experimento con distintos recursos plásticos y registro los resultados, la principal hipótesis es que la utilización del espacio de tránsito a través de la obra es un factor de acercamiento entre ésta y el observador, que propicia un mayor impacto visual y una provocación a la interpretación de ellas, otra hipótesis es que existe una exigencia histórica de un compromiso social y político del arte.

En el primer capítulo hago recorrido cronológico de la gráfica contemporánea mexicana de discurso crítico basada en la recolección de un acervo visual de imágenes y autores, este recorrido a través de las imágenes es importantísimo e imprescindible para comprender el desarrollo que fue teniendo este género a través de la historia, la importancia de la imagen reside en su valor discursivo como incitantes de pensamiento crítico y documento testimonial de fenómenos sociales del momento en que son creadas.

El segundo capítulo es básicamente la justificación de la producción desde distintos planteamientos teóricos de pensadores modernos de los que me sirvo para dar soporte a mis ideas que fueron las causantes de mis proyecciones creativas

y discursivas, desde el enfoque psicológico con Foucault y Freud como principales influencias, aunque también con líneas de pensamiento filosóficas desde Descartes, Baudrillard, entre otros.

Finalmente en el tercer capítulo refiero los procesos técnicos y algunas referencias teóricas que encajan con los discursos de algunas de las obras, se trata simplemente de la bitácora de la realización de un micro universo de objetos creados desde un planteamiento gráfico para intervenir el espacio con la única finalidad de comunicar mi discurso del acontecer social. Éste capítulo finaliza con una breve reseña de algunos procesos de intervención urbana con los objetos de la producción.

Es así como fue concluida una producción de objetos de intervención urbana surgidas de la práctica de la gráfica que fueron la base para la búsqueda y el descubrimiento de objetos que significaron para mi ser propiciadores de la conceptualización del poder, de manera que combato a través de mi observación y mi análisis al propiciar acontecimientos estéticos en espacios alternos.

## Índice

### Capítulo 1. Cronología de la gráfica mexicana contemporánea como lenguaje crítico

1.1	. Antecedentes.....	1
1.2	. Taller de la gráfica popular a través de Leopoldo Méndez.....	2
1.3	. La gráfica del 68.....	17
1.4	. Las agrupaciones de artistas de los setenta.	
1.4.1.	El CLETA.....	20
1.4.2.	Taller de Arte e Ideología.....	22
1.4.3.	SUMA.....	23
1.4.4.	GERMINAL. ....	25
1.4.5.	MIRA.....	25
1.5	La gráfica política de los ochentas y noventas. ....	26
1.6.	Oaxaca 2006 y la grafica durante el conflicto. ....	31
1.6.1	La ASARO.....	34
1.6.2.	Colectivo arte Jaguar.....	37
1.6.3.	Colectivo Lapidtola.....	40

### Capitulo 2. Estructura conceptual del proceso creativo desde el enfoque filosófico y psicoanalítico.

2.0.	Introducción.....	43
2.1	Justificaciones teóricas para las acciones creativas.....	52
2.2.	La producción estética como acción social.....	56
2.3	Influencias artísticas.....	59

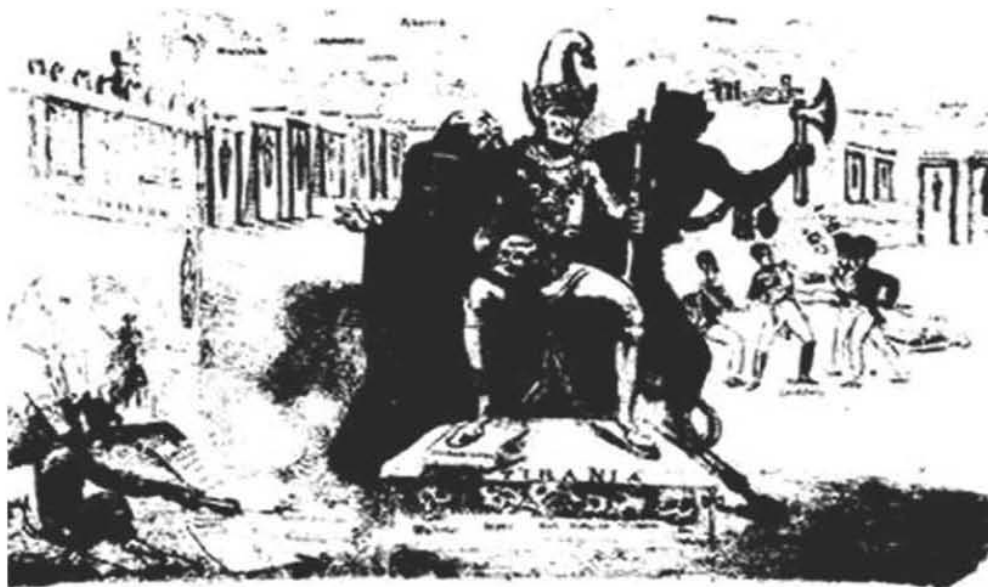
**Capítulo 3. Desde la gráfica personal hacia ritos de intervención en espacios colectivos**

<b>3.1 Nueve conceptos de producción gráfica.....</b>	<b>61</b>
<b>3.2. Ritos de intervención del espacio público.....</b>	<b>86</b>
<b>Conclusiones.....</b>	<b>87</b>
<b>Bibliografía. ....</b>	<b>90</b>

## 1. Cronología de la gráfica mexicana contemporánea como lenguaje crítico.

### 1.1 Antecedentes.

La gráfica como lenguaje crítico tiene antecedentes muy antiguos, algunas fuentes refieren ejemplos de ello desde la época colonial, pero el primer trabajo documentado por varias fuentes serias es una litografía hecha por Claudio Linatti (Il.1) el año de 1826 y publicada en una revista de variedades llamada el Iris, en la que lanzó una crítica audaz hacia Agustín de Iturbide y por la cual fue perseguido y expulsado, su prensa litográfica fue confiscada y cedida a la Academia de San Carlos de 1828 a 1839 para después pertenecer al Colegio Militar.<sup>1</sup>



*Entre suplicas y furiosos  
La feroz Furiosa meo untado,  
Y un torro y mercenario espada  
De queo nombre la muerte d'apetito*

Ilustración 1. Litografía de Claudio Linatti. (Fotografía tomada del museo de la caricatura)

1. Franco Ortiz, Itandehui. " El deleite de la transgresión: graffiti y gráfica política callejera en la ciudad de OAXACA" Tesis de licenciatura en Etnohistoria. ENAH. México D.F. 2011 p.44

Posteriormente hay más ejemplos que destacan de gráfica crítica como las litografías de Escalante y Santiago Hernández de "*La Orquesta*", los grabados de José Guadalupe Posada, o bien las críticas hechas hacia la Iglesia y la clase burguesa de José Clemente Orozco en "*El Machete*" por mencionar algunos, pues la tradición es amplia, a principios del siglo veinte varios artistas se agrupan en distintos momentos de la historia en grupos como los Estridentistas, El Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, el grupo 30-30 entre otros, sin embargo El Taller de la Gráfica Popular cobra mucha importancia ya que implicó toda una oleada de artistas plásticos volcados hacia la gráfica con compromiso político y social.

### **1.2 Taller de la gráfica popular a través de Leopoldo Méndez.**

El TGP surge en 1937 cuando un grupo de artistas decidió abandonar la LEAR debido a la burocratización del organismo a consecuencia del apoyo cardenista, de acuerdo con algunas fuentes, pero de acuerdo con Humberto Musacchio<sup>2</sup> se debió a que la organización tenía demasiada injerencia de la IV Internacional. A su vez la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) fue fundada en 1934 por los artistas Leopoldo Méndez, Juan de la Cabada, Pablo O'Higgins, Macedonio Garza, Luís Arenal entre muchos otros, en medio de un clima de intenso nacionalismo y de gran interés por la revolución rusa. En este año el país se encontraba sumergido en conflictos políticos por la lucha entre callistas y cardenistas. Así la primera consigna política de la LEAR fue "ni Cárdenas ni Calles". La LEAR publicaba una revista llamada "*Frente a Frente*" (II.2) cuyo director era Fernando Gamboa y el comité editor estaba constituido por Raúl Martínez Ostos, Nicolás Pizarro Suárez, Juan de la Cabada, Carlos Mérida- quien diseñó la portada Mario Pavón Flores, Carlos Orozco Romero, Geoffray Rivas y Clara Porset.

2. Musacchio, Humberto. "El taller de la Gráfica Popular". F.C.E. Mexico 2007. P.44



Como ejemplo refiero la portada de la revista Frente a Frente número 10 que tiene un grabado de Leopoldo Méndez en el que se aprecia la crítica hacia la cuarta liga internacional comunista y al Partido Nacional Revolucionario que son representados por dos calaveras muy bien trajeadas en un palco de Teatro. La crítica es percibida en el contraste que hace entre estos dos personajes y los personajes del pueblo, así como de la descripción de su actitud festiva y despreocupada, influenciado por Guadalupe Posada el hecho de que sean mostrados como calaveras implica un



desquite colectivo de verlos muertos en un sentido figurado. Leopoldo Méndez hizo

Ilustración 2. Grabado de Leopoldo Méndez extraído de <https://picasaweb.google.com/103057664209068785129/NotasParaUnaHistoriaContemporaneaDelDisenoGraficoEnMexico#5500591826796626930>. (20-10-2011)

evidente su desacuerdo con las actitudes de las dos entidades políticas no solo con sus imágenes sino también con sus acciones al ser de los primeros en formar el Taller de la Grafica Política. Dentro de la LEAR los grabadores tenían como tema los conflictos sociales, la crítica de las condiciones de trabajo de los sectores campesino y obrero, el combate de los grupos contrarrevolucionarios como el ARM (Acción Revolucionario Mexicanista), la lucha contra el imperialismo, y el impulso de la participación política de los sindicatos y la expropiación petrolera (II.3).

Entre 1937 y 1938 Leopoldo Méndez, Luis Arenal y Pablo O'Higgins fundaron el TGP, buscaban que la clase trabajadora pueda ver que no todo el arte ni todos los artistas le son ajenos, que algunas artistas trabajan a su lado y que tratan de poner la capacidad creativa al servicio del pueblo con conciencia de que así elevan el anhelo de desarrollar el arte al calor y a la altura de la batalla diaria que los trabajadores libran por su bienestar y por su progreso<sup>3</sup>. El TGP se asentó en un principio en el centro de la Ciudad de México y posteriormente ha ocupado varios locales, pero a la fecha se encuentra localizado en la calle de Doctor Villada de la Colonia Doctores, la producción de imágenes en la actualidad es de diversa índole al fungir como Centro Docente de Grabado desde 1976 incorporado al INBA, y su centralidad como órgano de difusión de intereses políticos ha perdido peso quedando solo su función en la enseñanza de técnicas gráficas a iniciados y como taller libre..

Ilustración 3: Cartel anónimo del Taller de Gráfica Popular del libro "El taller de la gráfica popular" de Humberto Musacchio p.44



El primer cartel realizado en el Taller de Gráfica Popular fue para felicitar a la Confederación de Trabajadores de México; a éste siguieron otros en apoyo a la República española y contra el franquismo, con figuras caricaturizadas del generalísimo. Durante la expropiación petrolera llevada a cabo por Cárdenas (1938), hubo una generosa producción de Confederación de Trabajadores de México; a éste siguieron otros en apoyo a la República española y contra el franquismo, con figuras caricaturizadas del generalísimo. Durante la expropiación petrolera llevada a cabo por Cárdenas (1938)

3. Enciclopedia Arte Mexicano: Arte contemporáneo II. México. Salvat. 1982. p. 2013-2015 passim.

hubo una generosa producción de carteles, llamando al pueblo a colaborar y criticando a los Estados Unidos mediante la emblemática figura del Tío Sam. Conforme la producción se incrementaba, los artistas fueron depurando sus formas, integrándolas cada vez con mayor eficacia y sin perder la creatividad. El tema de la expropiación petrolera es sin duda recurrente dentro de las producciones artísticas del TGP. Fue el gran logro de un gobierno post-revolucionario a favor de la nación. Un buen ejemplo es el grabado de Leopoldo Méndez llamado "Los guardias blancos" (II.4) que hace alusión a las condiciones injustas que imperaban en las transnacionales petroleras, que saqueaban las riquezas petroleras de la nación, con mano de obra mexicana explotada y además el mismo gobierno de México les proporcionaba soldados como capataces.



Ilustración 4. Leopoldo Méndez. "Guardias blancos". Grabado en película de silicón. 34,4 x 61 cm. Museo del Estanquillo.

Erasto Cortés Juárez (II.5) dejó otra muestra del momento histórico que se vivía en aquel entonces con el grabado "El petróleo" que muestra un tipo de figuración un tanto rígida para dar muy claramente el mensaje de que el obrero toma la posesión del petróleo y pisotea el antiguo monopolio. Sin embargo el impacto visual en



Ilustración 5. "petróleo" de Erasto Cortés Juárez. 20x19cm. Linóleo. Musacchio. p.89

Leopoldo Méndez es logrado de mejor manera pues el apoyo de la fotografía es un tipo de investigación del que el artista se vale para resolver sus composiciones que es la fotografía, mientras que la imagen de Erasto maneja las proporciones discursivamente y se desapega del realismo que proporciona la imagen fotográfica.



El país no sólo miraba hacia adentro, sino que compartía la preocupación por una confrontación mundial que se veía venir irremediabilmente, numerosas agrupaciones de artistas y escritores democráticos y de izquierda en diversas partes del mundo, unieron esfuerzos para enfrentar al fascismo nazi haciendo del arte un arma más (II.6). Se unieron a la consigna de frente único que establecida por la Unión Soviética, con lo que se dispusieron a combatir al imperialismo, al nazismo y a la guerra. Las obras del Taller abordaron esta doble vertiente que trataba, tanto temas nacionales como internacionales.

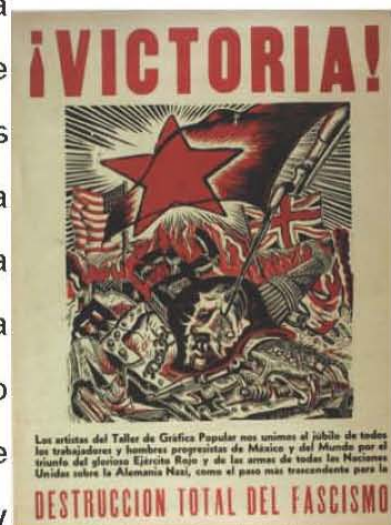


Ilustración 6: Carteles del TGP de temática anti nazi extraídos del libro de Musacchio p.187 y 188.

Otro encargo temprano, por ejemplo, fue precisamente una serie de carteles para Liga Pro Cultura Alemana, organización del exilio alemán que combatía al nazismo de su país. Los 18 carteles de esta serie son un magnífico ejemplo del tipo de trabajo que se proponía esta organización, y que mantuvo hasta principios de los años cincuenta, la representación realista en carteles, volantes, calaveras e ilustraciones, es decir, todo aquello que tuviera posibilidad de llegar a un público



Ilustración 7: Fotografía de los carteles del TGP extraída del libro de Musacchio, p.44

amplio. Los carteles realizados en blanco y negro se pegaban en las calles de ciudades como México o Guadalajara donde, a pesar de su pequeño formato competían por su calidad en forma ventajosa con los de los espectáculos como peleas de box y corridas de toros (II.7). Mientras duró el conflicto, alternaron la temática bélica con problemas mexicanos como el alza de precios, críticas al gobierno, etc., y al final de la conflagración, se hicieron carteles exaltando la victoria. El tema de la marcha de los pueblos también fue ampliamente abordado no solo por los grabadores que hayan estado en el TGP sino también por artistas de otras disciplinas ya que se trata de una la exaltación a la revuelta, es un llamado a la revolución, y es un fenómeno de masas que surge con el fin de obstaculizar o derribar un poder despótico, el primer antecedente encontrado de este tema es la portada de la Revista Frente a Frente realizada por Luis Arenal y hasta ahora es un tema que se sigue explotando en distintos discursos plásticos (II.8) .



Ilustración 8. La marcha de los pueblos en distintas composiciones extraídos de distintas páginas del libro de Musacchio.

Siempre se trataba de los temas político, social y de denuncia, apoyando a los sindicatos y a organizaciones populares, agrarias o de obreros y maestros (II.9), gremios que la mayoría de las veces, tenían una escasísima capacidad de pago.

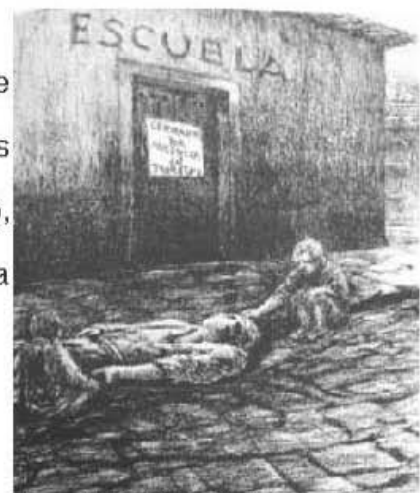


Ilustración 8: Litografía de Leopoldo Méndez extraída del libro 50 años del TGP p.33

Ya que el objetivo del TGP era llevar el arte a las masas, se optó por el moderno linóleo –de fácil reproducción y menos caro que el zinc o la madera– material que supieron explotar al máximo; un miembro recuerda que con 10 pesos de linóleo podían hacer hasta ocho grabados. La forma de trabajo consistía en reunirse cada semana para plantear y debatir sobre las problemáticas nacionales de ese tiempo, investigar el tema a fin de contar con los elementos esenciales. Después se hacía una propuesta gráfica colectiva o individual que se discutía en grupo y, por último, se realizaba el grabado. Parece sencillo, pero muchas veces se tenía el tiempo encima. Aun así, el gran oficio de Leopoldo Méndez (director y cabeza del taller desde su fundación hasta 1952), Luis Arenal, Pablo O'Higgins, José Chávez Morado, Alfredo Zalce, Ángel Bracho, Francisco Dosamantes, Everardo Ramírez, Alberto Beltrán, Mariana Yampolski, Adolfo Mexiac y muchos otros que pasaron temporalmente por el TGP (II.10), evidencia la excelente calidad que alcanzaron, a pesar de que la producción en el taller no implicaba ganancias; había que mantener las máquinas, las gubias y buriles, y pagar el alquiler de los sucesivos locales. Si se hacían obras individuales, cada quien costeara los gastos de los materiales y de la impresión.

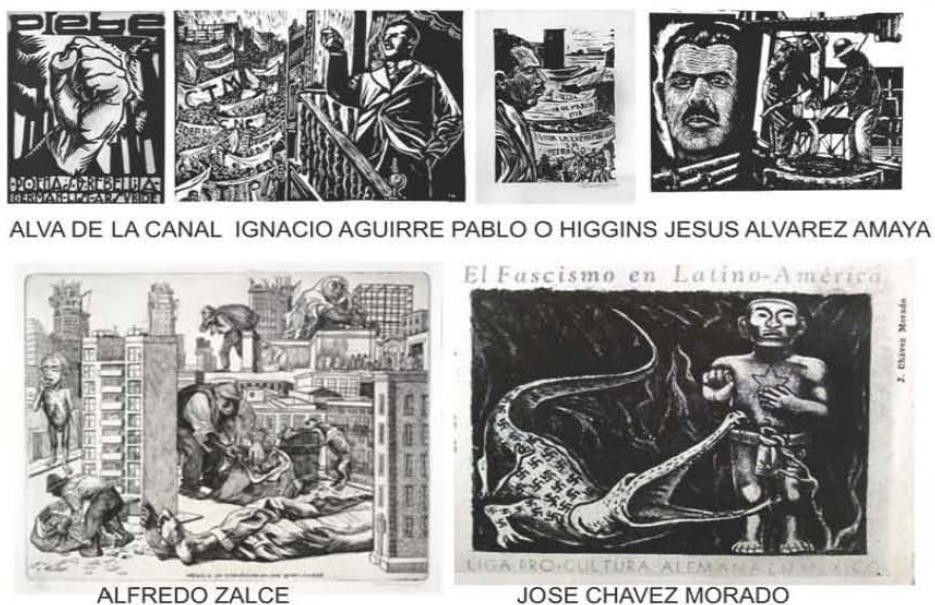


Ilustración 10: Imágenes de internet: <http://bicentariopueblo.blogspot.mx/p/la-epopeya-del-petroleo.html> (15-07-2012)

Si la obra estaba en función de un asunto concreto y se proponía llegar a amplias capas de la población, el lenguaje estético elegido era el figurativo para que la idea fuera comprendida con inmediatez y claridad.

Al referirse a esta forma de expresión Leopoldo Méndez expuso más de una vez que el gran maestro del TGP fue José Guadalupe Posada, ya que las formas plásticas de este precursor de la modernidad en México, de enorme simplicidad expresiva, siempre estuvieron relacionadas con las aspiraciones, alegrías y temores de las clases populares, vocación con la que se identificaban plenamente los miembros del taller.

La llegada de artistas exiliados como Koloman Sokol introdujo algunas novedades en el viejo lenguaje figurativo, que aunque enriquecieron el trabajo de los grabadores del taller no los apartó del desarrollo de un estilo propio y reconocible. Mención especial merece Hannes Meyer, arquitecto de origen suizo y maestro de la Bauhaus quien al integrarse al taller en 1942 dio un fructífero impulso a la editorial La Estampa Mexicana, encargada de publicar varios álbumes y libros del TGP que han perdurado, a diferencia de los carteles y volantes que muchas veces se perdieron. Los intercambios establecidos con estos visitantes también tuvieron eco fuera de México. En Los Ángeles, por ejemplo, Gloria y Jules Heller crearon el Graphic Arts Workshop, que funcionó de manera semejante a su contraparte mexicana.

A través de estos contactos con otros países, además de exposiciones en México, la obra del TGP fue presentada en varias muestras en el extranjero, donde obtuvo amplio reconocimiento. Después de la de Posada, la gráfica realista del TGP fue la que consolidó una imagen del grabado mexicano, tanto en el país como fuera de sus fronteras, por su fuerza expresiva y el carácter apasionado de su propaganda política y social.<sup>4</sup>

4. Roura, Alma Lilia, Aguirre Ignacio. México en el Tiempo No. 32 Septiembre / Octubre 1999  
[http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/5328-El-taller-de-Gráfica-Popular \(15-04-2011\)](http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/5328-El-taller-de-Gráfica-Popular-(15-04-2011))



En la actualidad el TGP aun presta sus servicios a la comunidad, (II.11) pero después de la muerte del maestro Jesús Álvarez Amaya el 21 de junio del 2010, que había sido el director desde 1967 y miembro desde 1956, el taller presenta precariedad económica con la retención del subsidio de bellas artes por el retiro del centro docente de grabado del TGP que tenía su sede ahí desde 1976, para abril del 2012 el funcionamiento del taller aunque con dificultades es algo real, se pueden tomar talleres de pintura, estampa y litografía, aunque en palabras del maestro Francisco



Ilustración 11. Foto de googlemaps Doctor Villada 46, Colonia Doctores

Javier Calvo Sánchez actual secretario de la S. A. que es el TGP, el Taller se encuentra en un proceso de fortalecimiento legal contra los embates que se le puedan presentar en el futuro inmediato o a largo plazo.<sup>5</sup> Como era de esperarse la producción crítica del TGP es abundante en cuanto a la crítica del poder, pero he de decir que el mayor exponente de discurso político crítico fue Leopoldo Méndez ya que destaca por la cantidad de grabados de ideología realizados de manufactura impecable y de gran fuerza en su trazo, así como de la convicción que lo comprometía.

5. Entrevista con el maestro Francisco Javier Calvo Sánchez 12-04-2011.

Leopoldo Méndez nació el 30 de junio de 1902 en la Ciudad de México y murió el 8 de febrero de 1969 en la misma ciudad, realizó sus estudios en la Academia de San Carlos y los continuó en la Escuela Libre de Chimalistac, publica sus primeros dibujos en 1920 en la revista "Zigzag" que era más bien de variedades.<sup>6</sup> En 1921 forma parte del movimiento estridentista una de las primeras vanguardias del siglo XX que tenía la influencia del futurismo italiano y que era crítico de las dinámicas de la institución artística académica por ir en contra



Ilustración 12: La Venganza del Pueblo de Leopoldo Méndez.  
Linoleo. 24.4x20.3cm

del dinamismo y promover el letargo

y estancamiento. Publican la revista "*Horizonte*" y a partir de 1925 se trasladan a Veracruz por sufrir persecución política. En 1928 trabaja en la revista Norte, en 1929 colabora en las publicaciones; El sembrador y Maestro rural publicados por el PRN y la SEP respectivamente. En 1930 expone en Estados Unidos junto con Carlos Mérida e ilustra "The gods in the exile de Heine. En 1933 es cofundador de la LEAR, ilustró los corridos de la Revolución de C. Herrera. En 1937 participa en la creación del Taller de la Gráfica Popular. En 1938 realiza 12 litografías junto a

6. Patronato Nacional de Promotores Voluntarios. Foro de Arte: abril, 1981. Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal. México. 1981. P.11. Referencia virtual [http://www.cialc.unam.mx/Revistas\\_literarias\\_y\\_culturales/PDF/Fichas/Zig-zag.pdf](http://www.cialc.unam.mx/Revistas_literarias_y_culturales/PDF/Fichas/Zig-zag.pdf) (11/2/2011)

Luis Arenal, Raúl Anguiano y Xavier Guerrero con el título *La España de Franco*. En 1939 realiza 7 litografías sobre los maestros asesinados por cristeros que publica la SEP con el título de "En nombre de Cristo". En 1942 aporta a la serie de carteles del TGP sobre la Segunda Guerra Mundial su notable grabado *La Venganza del Pueblo* (II.12) que es memorable por el impacto visual que provoca el dinamismo o movimiento que se logra mediante el uso de diagonales en contraposición, referencia clara del futurismo, así como el realismo que posee la representación del bebé en la mano de Hitler, en este grabado se aprecia nuevamente el tema de la marcha de los pueblos, respaldando al campesino de mayor proporción que se encuentra en el centro, refiere claramente los sucesos que acaecían, ya que ese año el ejército alemán es vencido en Moscú y comienza a tener freno la política expansionista de nazis y fascistas en la gran guerra, sin embargo la imagen es bastante vigente por el carácter icónico de las figuras de la composición.

En 1947 realiza 10 grabados como fondo para los créditos de la película "*Río Escondido*" que elaboró en estrecha colaboración con Gabriel Figueroa en donde se puede apreciar la semejanza en las soluciones formales de algunas imágenes, los grabados refieren al campesinado mexicano en periodos de la revolución. Los títulos individuales de los grabados en linóleo son: "Las antorchas", "El bruto", "pequeña maestra que inmensa es tu voluntad", "El capataz", "Soledad", "Las primeras luces", "Bestias", "También la tierra bebe tu sangre", "Tenemos sed" y "Venciste" (II.13) de acuerdo al orden de aparición en el filme, y estos transmiten un discurso crítico de denuncia.

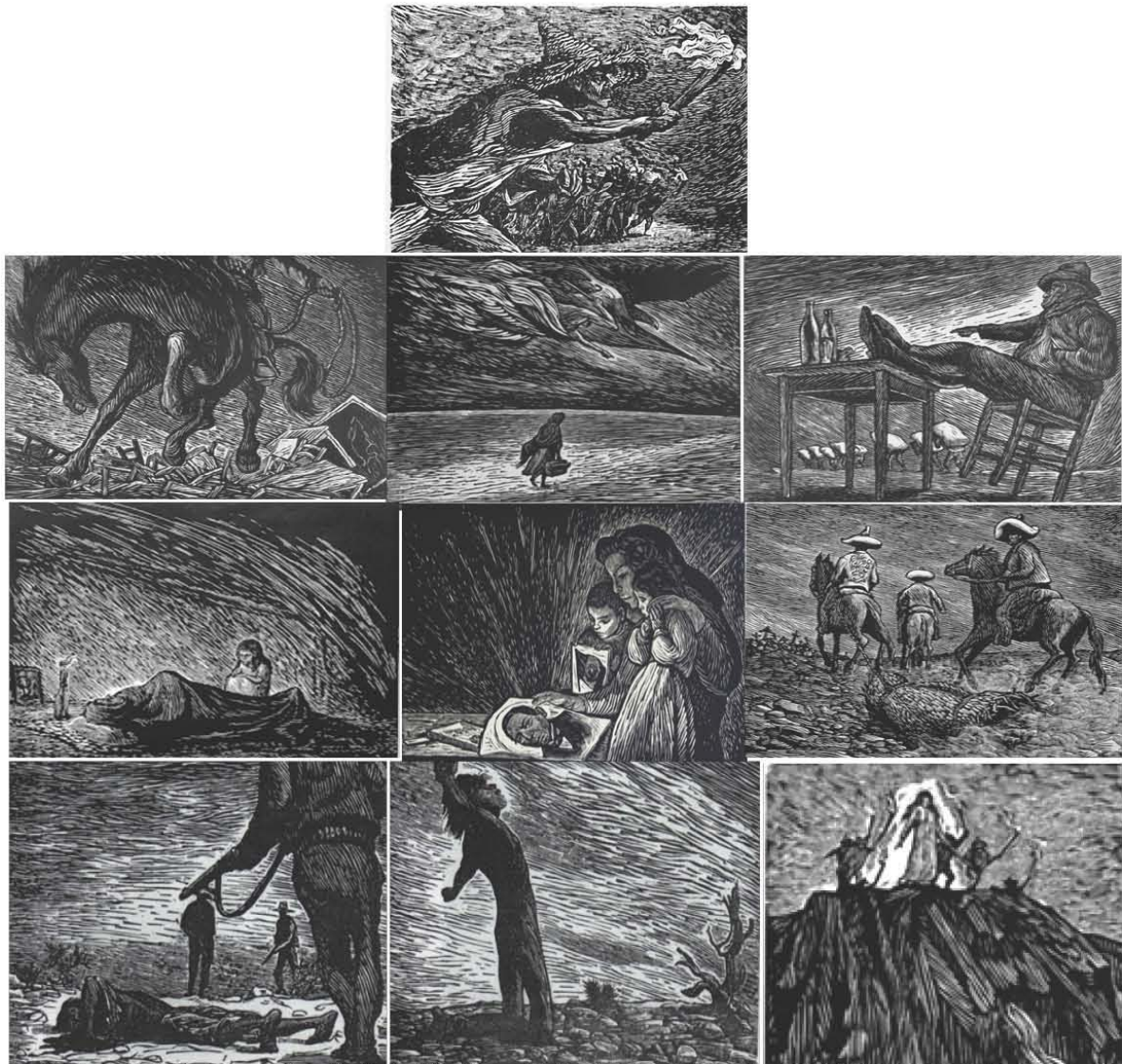


Ilustración 13. Grabados para la película de "Rio Escondido" extraídos del libro Leopoldo Méndez: el privilegio del dibujo de Carlos Monsiváis. P.50-55

En 1948 realiza grabados para la película "*Pueblerina*" las cuales son exaltaciones del folklor nacional con algunas excepciones que poseen discurso crítico de denuncia como "la emboscada" y "el dueño de todo"(Il.14 ),.

En 1949 realiza grabados para la película “*Un día de vida*” y “*El rebozo de Soledad*”  
 En 1953 es premiado por uno de los grabados realizados para la película “*la rebelión de los colgados*” y en 1959 realiza una serie de grabados para la película “*Rosa Blanca*”.(II.15)



Ilustración 14: Grabados realizados para la película "Pueblerina" Libro citado de Promotores Voluntarios de la Cultura p.75

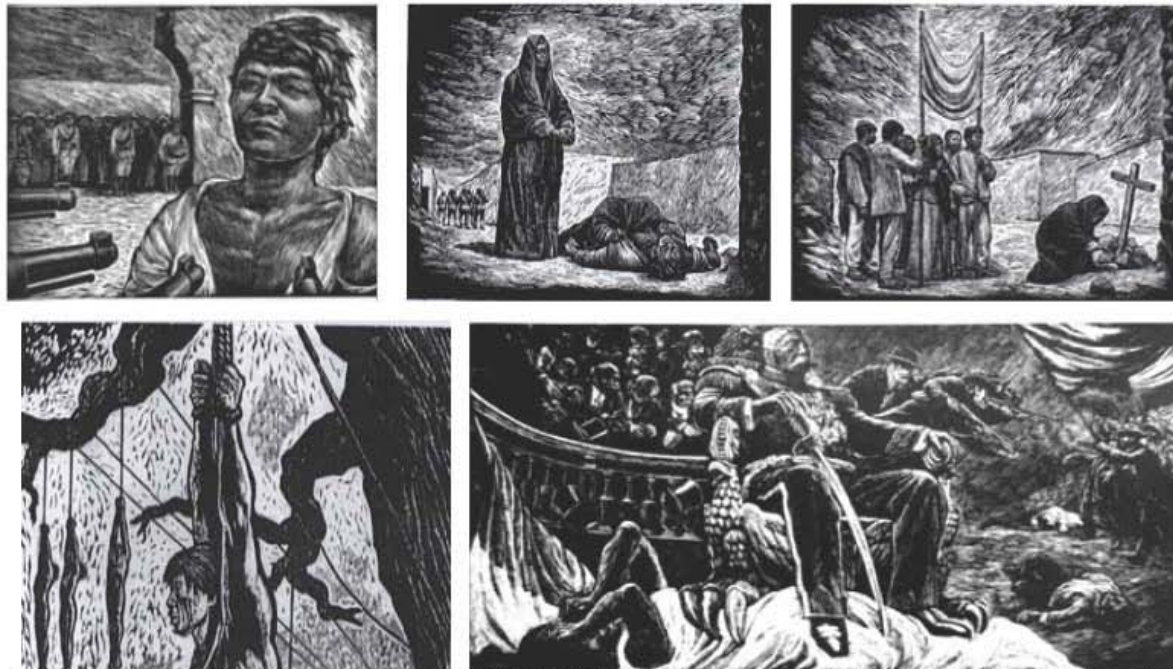


Ilustración 15: grabados para el rebozo de Soledad, rebelión de los colgados y Casa Blanca extraídos de libro Leopoldo Méndez: el privilegio del dibujo de Carlos Monsivais. P.40-47

Entre 1959 y 1960 surgen exposiciones y libros compilatorios de sus obras, entre ellos están Álbum 450 años de lucha: homenaje al pueblo mexicano del TGP editado en los Talleres Gráficos de la Nación. En el 62 se presenta una retrospectiva de su trabajo en Museo Nacional de Arte Moderno, en 1964 expone en La Habana y obtiene mención honorífica y realiza un grabado mural para la sala de etnografía del pueblo otomí. En 1968 concluye la recopilación de grabados y dibujos encargada por Salomón Marcovich y funda junto a otros artistas La Academia de las Artes en México. En 1969 deja preparado para impresión el libro "Lo eterno y lo efímero del Arte Popular mexicano" realizado en colaboración con Manuel Álvarez Bravo, Mariana Yampolsky, Daniel Rubín de la Borbolla, Irmgard Johnson, Gabriel Fernández Ledesma y Rafael Carrillo.

### **1.3 La gráfica del 68**

Mientras los grandes artistas de la gráfica tenían puestos los ojos en el folclor de la vida rural, aquí en la Ciudad de México los alumnos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y de La Esmeralda participaron en el movimiento Estudiantil buscando romper con el cerco informativo en torno al movimiento social que acontecía, los estudiantes elaboraron sobre todo carteles y hojas volantes de linóleo que eran distribuidas por las brigadas de información del Consejo Nacional de Huelga, estos volantes fueron pegados en las paredes, autobuses, bardas o postes. Característicamente las brigadas optaron por hacer una obra anónima.<sup>7</sup>

Los temas y estilos utilizados iban desde representaciones clásicas de la izquierda (puños, manos formando la "v" retratos de Demetrio Vallejo y el Che Guevara), hasta imágenes que parecían inspirarse en el cristianismo renovado. Mientras que algunos carteles se acercaron a los motivos realistas socialistas del TGP de los años treinta, hubo muchos que adoptaron el estilo gráfico del 68 francés, la parodia y comentario del diseño de las Olimpiadas, y toda una gama de estilos Pop.

7. Debroise, Olivier y Medina, Cuauhtémoc. La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México: 1968-1997. UNAM. México. 2007.p. 36

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. Esta experiencia plástica terminó junto con el movimiento, después de la masacre del 2 de octubre en Tlatelolco, pero dejó su testimonio y abrió camino a la discrepancia como ejercicio de democracia.<sup>8</sup> (II.16)



Ilustración 16. Imágenes extraídas de la exposición Memorial del 68. Centro Cultural Universitario Tlatelolco

8. Aquino Casas, Arnulfo y Jorge Pérez Vega. "Imágenes y símbolos del 68: fotografía y grafica del movimiento estudiantil. UNAM. México. 2004. Pp.160-250. Passim

Dentro de la gráfica del 68 se encuentra citada la obra de Francisco Moreno Capdevilla (II.17), entonces maestro de los que conformaron el grupo MIRA en el 77; refugiado español nacido en 1926 y fallecido en 1995, llega a México a los trece años y poco después consigue la nacionalidad, participa en 1947 en la exposición de la Sociedad Mexicana de Grabadores junto con otros cuarenta y cuatro grabadores de importancia, en 1958 participa en el movimiento social de ferrocarrileros y para el tiempo de la represión de estudiantes él era ya un consagrado maestro en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y tenía un taller de grabado en la Academia de San Carlos, por lo tanto su producción como maestro presenta un discurso crítico respecto de los acontecimientos que se sucedían, recurre al lenguaje abstracto sin embargo son imágenes dramáticas que refieren el momento y que poseen una clara lectura respecto a ello. Realizó serie gráfica alusiva al tema que se llama "Luz y tinieblas" y fue exhibida en 1970, las obras que comprenden esta serie son doce estampas trabajadas al aguafuerte y la aguatinta, cuyos títulos son: "Presente arqueológico", "Intramuros", "Sótano y fachada", "Otro mundo", "Luz y tinieblas", "Los guardianes", "Penumbras", "Prisión múltiple" "Al filo de la noche", "Negro sobre negro", "Ira y violencia", "silencios", "Lazaros", "Lídice" y "Retrato de Francisco", pero por su carácter abstracto refiero en este trabajo solo las obras muy claramente legibles como referentes al conflicto, transmitiéndome sensaciones de lobreguez, tristeza, angustia y caos.(II.18)

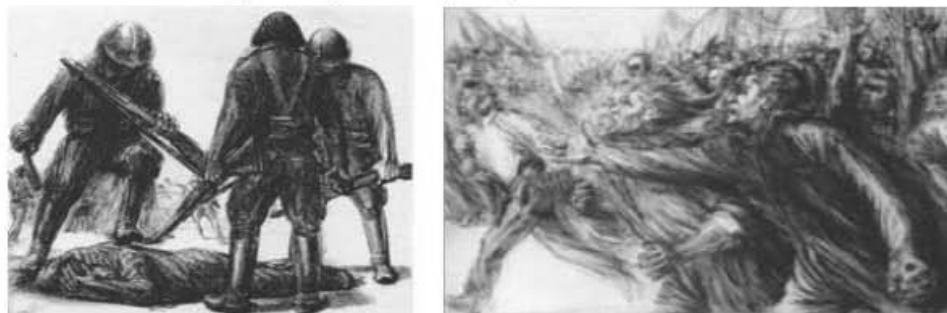


Ilustración 17 . Litografías alusivas al movimiento ferrocarrilero de 1958 extraídas de Capdevilla en el museo nacional de la Estampa del mismo autor. P. 25





Ilustración 18. De la Serie “Entre Luz y Tinieblas” extraídas del libro Capdevila en el Museo de la Estampa del mismo autor pp.28-32-38.

## 1.4 Las agrupaciones de artistas de los setenta.

### 1.4.1 EI CLETA

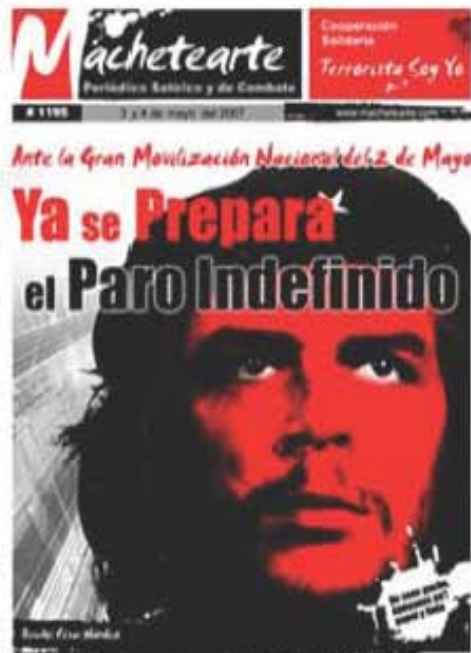
En la década de los setenta los artistas enarbolaron la consigna de “Agruparse o morir” y buscaron nuevas opciones de expresión plástica en el trabajo colectivo, en el arte público, en la interdisciplina y en el diseño gráfico como forma de comunicación y servicio social. Fueron varias las experiencias de trabajo grupal que se ensayaron y que han sido consignadas en diferentes estudios.

EI CLETA se inicia en 1972 como una organización de teatreros pero se fue transformando en un grupo artístico multidisciplinario al existir la necesidad de publicidad impresa para difundir los eventos, posee una escuela de talleres culturales, publica el periódico el Machete (II.19) y el Machetearte (II.20), volantes, folletos y carteles para manifestaciones, volantes, folletos y



Ilustración 19. REVISTA MACHETE (<http://www.cleta.org/elmachete/>(23-4-2012)

multidisciplinario al existir la necesidad de publicidad impresa para difundir los eventos, posee una escuela de talleres culturales, publica el periódico el Machete y el Machetearte, volantes, folletos y carteles para manifestaciones, algunos de los integrantes han sido Zopilote, Positivo y negativo, El Ilanero Solitito, Fernando Morales, Natividad González, Javier Cruz, Guadalupe Soltero y Margarita Armenta y se auto define como *"una organización cultural que laboran principalmente en las áreas de la propaganda, el*



*arte y la educación proletaria, conformada por trabajadores, estudiantes y trabajadores de la cultura unidos para conocer, rescatar, generar y difundir la cultura popular revolucionaria. Con la finalidad de contribuir a la conciencia de clase y la organización política de grupos cuya lucha se encamina al exterminio del sistema de explotación del hombre por el hombre y a la construcción del socialismo."*<sup>9</sup>

Ilustración 20. PERIODICO MACHETEARTE  
 (http://bpo.blogspot.com/\_MDe01-IH2Y/RjxOBvjqmaI/AAAAA AAAA AOVqISMrGJQLzM/s320/portada.jpg (23-

#### 1.4.2 Taller de Arte e Ideología

El Taller de Arte e Ideología (TAI) se funda en 1975 por Alberto Hijar en la facultad de Filosofía y Letras como un diplomado llamado Taller de Arte e Ideología estuvo conformado por Atilio Tuis, la cineasta Adriana Contreras, el artista plástico Felipe Leal, y el crítico de cine Andrés de Luna fueron cofundadores del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura y contribuyeron con campañas culturales hondureñas. La agrupación inició sus trabajos en la Facultad de Filosofía y Letras y

<sup>9</sup>Hijar Serrano, Alberto. "frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX". Casa Juan Pablos, Centro Cultural: Consejo Nacional para la Cultura y las artes. Mexico.2007 p.218

hondureñas. La agrupación inició sus trabajos en la Facultad de Filosofía y Letras y los continuó en El Polifórum Cultural Siqueiros donde se impartían talleres, ciclos de cine, conferencias, exposiciones y seminarios, además de publicar un boletín. Ellos buscaban cuestionar el uso (muy arraigado en CLETA) de El Capital de Marx como teoría estética y abordar teorías estéticas de filósofos como Althusser, Foucault, Barthes y sus discípulos y colegas.<sup>10</sup> Participaron en la X bienal de jóvenes de París y asumieron el compromiso de vincular su producción gráfica a los movimientos sociales.

Un legado muy importante para la producción artística es su decálogo de propuestas:

- “1. El discurso del EZLN da lugar a usos diversos: el estatal, el reformista civilista y el revolucionario. Esto da lugar a posiciones y tendencias no solo diversas, sino antagónicas.*
- 2. La sociedad civil como masa informe impedida para la decisión política, ha de ser transformada en clase, esto es, en conciencia organizada y concreta para la toma de poder.*
- 3. El cortoplacismo, el coyunturalismo, el afán festivalero, la unidad superficial, en lugar de la discusión de fondo, moviliza para desmovilizar mientras el Estado sigue consistentemente su proyecto capitalista mundializado.*
- 4. La transición democratizadora exige respuestas a las preguntas ¿Transición a qué? ¿Con quienes? Todos con todos plantean una solución cuantitativa deseable pero precisable si se ha de avanzar”*
- 5. La unidad a toda costa sin discusión política de fondo y sin proyecto económico de ruptura con el Estado, solo consigue movilizar sin sentido, para hacer como que hace.*
- 6. La teoría revolucionaria alienta la lucha ideológica para producir el futuro.*
- 7. Que hable la sociedad civil. Tomemos la palabra.*
- 8. Emulación es la clave: reconocer a los mejores como ejemplo para todos.*
- 9. La Patria está en juego, no la dejemos al azar, dominada por un Estado sabio en manipulación, fragmentación y desarme de fuerzas revolucionarias.*
- 10. El Estado mexicano es estratégico para el mundo. La liberación nacional es por esto internacionalista.”<sup>11</sup>*

10. Hajar Serrano. Ibid. p.281

11. Ibid. P.289

### 1.4.3 SUMA

El grupo SUMA fue fundado en 1976 en taller Ricardo Rocha de la ENAP, los integrantes fueron Oscar Aguilar, José Barbosa, Paloma Díaz Abreu, René Freire, Oliverio Hinojosa, Armandina Lozano, Gabriel Macotela, Ernesto Molina, Alfonso Moraza, Cesar Núñez, Hiram Ramirez, Armando Ramos Calvario, Mario Rangel Faz, Santiago Rebolledo, Jesus Reyes Cordero, Jaime Rodriguez, Arturo Rosales, Patricia Salas, Guadalupe Sobarzo, Alma Valtierra y Luis Vidal<sup>12</sup>. La propuesta del grupo era de colectivizar ciertas iniciativas individuales basadas casi siempre en la intervención de espacios y elementos urbanos como carteles, volantes, fotografías y basura, con imágenes iconográficas en torno a tres temas titulados El empleado, El Burócrata y Tania la desaparecida. (II.21) En estos años se da el desarrollo de la tecnología en aerosol envasado, por lo que son los primeros en usar la plantilla como propuesta formal estética, aunque en ese tiempo sus obras fueron consideradas como vandalismo. Usaron un fuerte discurso crítico de las dinámicas de consumo de la sociedad mexicana, así como de los planteamientos formales clásicos de la estampa, optando por un arte público urbano. El grupo dejó de existir en 1982 y continuaron con producción individual.<sup>13</sup>



12. Ibid. P. 327

13. Debrouse. Op. Cit. pp.218-229 passim



Ilustración 21. Recopilación de imágenes de grupo SUMA extraídas de internet ([https://www.google.com.mx/search?q=grupo+suma&hl=es&rlz=1C1CHNG\\_esMX368&prmd=invns&itbm=isch&itbo=uf&source=univ&sa=X&ei=TrycT8mxCsGL2AXLzf3gDg&ved=0CFIQ5AQ&biw=1365&bih=865](https://www.google.com.mx/search?q=grupo+suma&hl=es&rlz=1C1CHNG_esMX368&prmd=invns&itbm=isch&itbo=uf&source=univ&sa=X&ei=TrycT8mxCsGL2AXLzf3gDg&ved=0CFIQ5AQ&biw=1365&bih=865)) 28-04-2012

### 1.4.3 GERMINAL

Entre 1976 y 1977 surge el grupo GERMINAL integrado por estudiantes de la Esmeralda: Joaquín Conde, Cesar Vila, Mauricio Gómez, Mario Orlando Guzmán, Yolanda Hernández, Carlos Ocegüera y Silvia Ponce, se insertaron en las luchas sociales participando creativamente con mantas y



Ilustración 22. manta del grupo GERMINAL extraída de [http://farm4.static.flickr.com/1015/700993082\\_7e8c8b064c5.jpg](http://farm4.static.flickr.com/1015/700993082_7e8c8b064c5.jpg) (16-7-2012)

banderolas en distintas movilizaciones sociales. También realizaba talleres infantiles y culturales en Chihuahua. Plantearon el concepto de la manta como mural transportable en el discurso de un arte con conciencia de clase que se encamine al progreso y no como objeto burgués de intercambio comercial.(Il.22)

### 1.4.5 MIRA

El grupo MIRA fue fundado en 1977 estuvo conformado por Melecio Galván, Arnulfo Aquino, Jorge Pérez Vega y Rebeca Hidalgo, trabajaron juntos desde que eran alumnos de la ENAP en

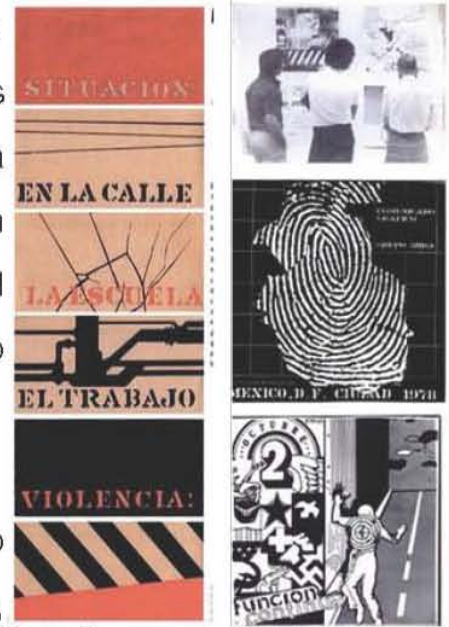


Ilustración 23: Recopilación de imágenes extraídas del libro La era de discrepancia. p. 224 y 225

la Generación 65, fueron parte de las brigadas estudiantiles de creación de imágenes del movimiento del 68 y en ese mismo año realizan su primera exposición de arte abstracto. Fundan la Escuela Popular de Artes en la Universidad Autónoma de Puebla y colaboran con la Escuela de Artes y Oficios del Instituto Nacional de Bellas Artes. Su postura es la de producir un arte de trabajo colectivo en búsqueda de s heliográficas intitulada:

Comunicado grafico No. 1: violencia en la ciudad. (Il.23)

9.Hijar Serrano, Alberto. "frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX". Casa Juan Pablos, Centro Cultural: Consejo Nacional para la Cultura

Actualmente llevan a cabo el compromiso de apoyar los movimientos políticos de base y aportarles elementos útiles a su lucha y un análisis y comprensión global de la problemática social, destaca la aportación social hecha con la recopilación de documentos sobre la gráfica del 68.<sup>14</sup>

### **1.5 La gráfica política en las décadas ochenta y noventa.**

En 1980 El Taller de Gráfica Monumental surge a partir de la producción de los estudiantes de diseño de la UAM y miembros del grupo Germinal, su producción era de imágenes de apoyo a movilizaciones sociales como mantas, carteles, serigrafías, plantillas, montajes e intervenciones, publican ediciones de manuales para hacer Mantas, Mimeógrafo y Periódico mural y ediciones periódicas del boletín La brocha Gorda y el semanario El tintero. Sus integrantes fueron Mauricio Gómez Morín, Carlos Ocegüera, Esther Cimet y Eduardo Juárez.

En 1981 resurge El Colectivo-3 integrado por Aarón Flores, Blanca Noval, Cesar Espinosa, Araceli Zúñiga, la principal propuesta formal del Colectivo-3 es el Arte-Correo y una gráfica ligera.

En 1988 surge la Escuela de Cultura Popular “Mártires del 68” en la Casa del Lago a partir de la iniciativa del CLETA, el TAI Y el Circulo de Estudio de la Casa del Lago (CECL).

La escuela estaba estructurada por una coordinación general, una comisión académica, una comisión de finanzas y una comisión de propaganda que cumplía la función interna de publicar el órgano interno informativo denominado “Al Frente”, así como de producir periódicos murales y generar vínculos comunicativos entre los miembros de la institución, u función externa consistía en otorgar servicios comunitarios a organizaciones afines en la producción de folletos, talleres y conferencias informativas.

14. HíjarSerrano. Op Cit. 359

En 1994 estalla la rebelión indígena zapatista en Chiapas, cuyos antecedentes datan desde los 70, luchan por el respeto a los derechos, costumbres y autogobierno de los pueblos indígenas de México y por la derogación del TLC, las principales comunidades implicadas en el movimiento son tzeltal, tzotzil, chol, zoque, tojolabal, mame y mestiza, el EZLN es solo el organismo combatiente del movimiento alzado. Varios acontecimientos de importancia han impactado en la cronología de la rebelión, La segunda y tercera declaración de la Selva Lacandona en 1994 y 1995, la cuarta Declaración y la firma de los acuerdos de San Andrés en 1996, acuerdos en los que el gobierno cedía a la concesión de derechos indígenas demandados por las comunidades, pero que hasta la fecha han quedado incumplidos.

En 1997 destaca la matanza de Acteal en la que murieron 45 personas entre ellas mujeres y niños nonatos. En 1998 la represión estatal avanza logrando dismantelar tres municipios autónomos de reciente formación y el subcomandante publica la Quinta Declaración de la Selva Lacandona en la que propone que la Ley de Derechos y Cultura Indígenas se lleve a Consulta Nacional, la cual se lleva a cabo al siguiente



Ilustración 24. Recopilación de imágenes surgidas a partir del movimiento zapatista extraídas de internet. <http://milesderabias.blogspot.mx/p/blog-page.html> (30-05-2012), <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dyweb13/aportes/apoarnulfo.htm> (2-06-2012), <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/> (30-05-2012), [www.ezln.org.mx](http://www.ezln.org.mx) (29-05-2012)





año y la mirada de la sociedad es atraída nuevamente hacia el movimiento.

En 2003 surge el municipio autónomo Caracol y las juntas del Buen Gobierno, un gobierno que manda obedeciendo, cabe destacar que fue un gran evento cultural donde se congregaron personas de todas las latitudes.



En el 2005 deciden abandonar las armas y emprender la lucha política mediante la organización social con distintas instancias culturales y políticas, dando como resultado la Sexta Declaración. En 2006 y 2007 surge y se concreta La Otra Campaña que proponía la unión de individuos y sociedades en contra del neoliberalismo para la conformación de una nueva constitución y un nuevo sistema de gobierno, la cual se caracterizó por ser un recorrido de los zapatistas por varias ciudades de la república paralelamente a los recorridos de campaña pero a diferencia de promesas, se daban a conocer las problemáticas de los de abajo, el compromiso de unión con los más desprotegidos.



En el año de 2008 acontece el Primer Festival Mundial de la Digna Rabia en el caracol de Oventick, en San Cristóbal de las Casas y el lienzo Charro en la Ciudad de México, fue una convocatoria a usar la rabia y la dignidad como discurso de artistas y productores culturales, donde se congregaron creativos de todas

partes del mundo de distintas disciplinas en ensambles artísticos que abarcaban diversas manifestaciones y culturas. Este fenómeno se repitió con un Segundo Festival en el 2009.

En el año de 2011 se promueve la campaña nacional "Miles de rabias, un corazón" cuyo fin es el de contrarrestar el vacíomediatóico de entorno al movimiento y denunciar los embates represivos de las fuerzas de gobierno y paramilitares, difundir la lucha del EZLN y planear estrategias individuales y colectivas para combatir el neoliberalismo.

Como consecuencia de esta campaña diversas organizaciones políticas y culturales realizan su trabajo bajo el discurso de la denuncia crítica de las rabias consecuentes de las represiones hacia la rebelión zapatista y otras luchas.

Dentro la gráfica de este movimiento se pueden apreciar además de apropiaciones de imágenes surgidas en otras épocas, una nueva iconografía: el subcomandante Marcos, el rostro cubierto y a la mujer indígena amada, tratándose en su mayoría de carteles.

El periódico la Jornada refiere una exposición de los 10 años de lucha zapatista "Memoria futura" en la que los diseñadores Leonel Sagahón, Renato Aranda y Andrés Ramírez presentan una retrospectiva de la carteles realizados alusivos al movimiento.<sup>15</sup>(II.24)



Ilustración 24: continúa.

15. <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/11/01n1pol.php?origen=politica.php&fly=1> (27-05-2012) [http://jacobopiltzini.blogspot.mx/2003\\_03\\_01\\_archive.html](http://jacobopiltzini.blogspot.mx/2003_03_01_archive.html) (30-5-2012)

Dentro de todas las grandes congregaciones convocadas por el Comité Clandestino Revolucionario Indígena, no solo se encuentran pensamientos políticos, diversidad de culturas e ideas de cambio, sino también lenguajes artísticos, medios y discursos estéticos dando lugar a la pluralidad en convivencia.



Ilustración 24: continúa.

## **1.6 Oaxaca 2006 y la gráfica durante el conflicto.**

En 2006 la expresión gráfica política se manifestó explosiva y contundente en la ciudad de Oaxaca. Aquí se desarrolló la primera rebelión del siglo XXI, ahora tocó su turno a la pinta con aerosol como medio de protesta, denuncia y resistencia, que junto con las marchas, mítines y radio se reprodujo masivamente, mostrando al mundo por diversos medios la importancia de este movimiento; en la cobertura, Internet tuvo un papel determinante en los contextos de un movimiento social, frente a las versiones oficiales del gobierno, las imágenes gráficas utilizadas como propaganda política desde las comunidades en lucha, pueden disentir y proponer otros puntos de vista; asimismo, estas imágenes aglutinaron, cohesionaron y dieron identidad. Los autores fueron principalmente colectivos de jóvenes, creadores plásticos involucrados con la democracia y justicia social. Estos últimos grupos los menciono como artistas de la gráfica de crítica política ya que la acción de incidir sobre el papel para realizar el corte se asemeja al proceso de grabar del linóleo, también a partir de la plantilla a semejanza de la placa grabada surge la estampación de varias copias sobre diferentes superficies para transmitir el discurso crítico combativo de compromiso social.

Primero es importante revisar brevemente el contexto de los sucesos de Oaxaca de Juárez que se dieron a partir de la prohibición del gobierno de Ulises Ruiz de manifestarse en el centro histórico de la ciudad y el choque que se produjo cuando los maestros normalistas realizaron su tradicional plantón del 15 de mayo, la sección 22 es un sector magisterial que surgió a partir del gobierno de Lázaro Cárdenas para cubrir las necesidades de alfabetización ante la diversidad cultural del Estado por lo que son de carácter popular principalmente y han tenido una larga de lucha por condiciones más justas de trabajo y mejoras a la educación multilingüe que ahora es una realidad..

El gobierno en lugar de negociar y pedirles civilizadamente que se retiraran mandó a las fuerzas policiacas a reprimir a los maestros, sin embargo el pueblo unido acudió para apoyar y el conflicto creció en grandes proporciones, el pueblo organizado tomó posesión del centro y fue extendiendo su ocupación con barricadas, cabe destacar que nunca hubo disposición al diálogo y nuevamente se dió un enfrentamiento entre inconformes y policías el 14 de junio con madrugete policiaco (como el del reciente 28 de abril de 2012 en casas de estudiantes en Michoacán), los policías arrojaron gases lacrimógenos, apresaron y asesinaron a muchos, por lo que el movimiento creció aún más en días posteriores y el mismo día de la emboscada fueron repelidos ante la superioridad del pueblo organizado. El segundo momento crucial del levantamiento popular fue el 28 de octubre, cuando interviene la PFP y ocupa radiodifusoras y la Ciudad Universitaria que fueron pieza clave para repeler el ataque policiaco de junio pues así el factor sorpresa quedo suprimido, nuevamente; más muertos (entre ellos el periodista extranjero Brad Will), más desaparecidos, más violencia, más indignación y mayor la resistencia, el internet se convirtió entonces en principal instrumento comunicativo para la estrategia de combate, el zócalo es tomado por la policía y la APPO se repliega, sin embargo Radio Universidad es recuperada en la victoria de todos los santos el histórico 2 de noviembre del 2006, el 25 de noviembre el movimiento es finalmente reprimido tras horas de enfrentamientos, 140 heridos, 141 detenidos, cateos, espionaje en cruz roja y clínicas del IMSS, muertos y desaparecidos. A la mañana siguiente una tensa calma dominó la Ciudad de Oaxaca e inmediatamente la plétora de expresiones gráficas que se vieron manifiestas en las calles de Oaxaca fue cubierta con pintura para restablecer el orden del Estado.



Ilustración 25: Imágenes de pintas durante el conflicto extraídas de la tesis de Franco Ortiz, Itandehui. p.149 y 139

Durante todo este periodo de levantamiento popular la intervención gráfica de la Ciudad cobró suma importancia y la acción gubernamental de haberlos tapado con prontitud hace evidente este hecho, las imágenes que se produjeron durante el movimiento surgían no solo de artistas plásticos o activistas, sino que todo el pueblo participó en ello, había pintas y pegas sobre las paredes de toda la Ciudad y se convirtieron en manifestaciones de la territorialización del espacio público y un instrumento para denotar la toma del poder por el pueblo. Los temas iban desde tags de la APPO, consignas de repudio a URO, caricaturas, iconografía de lucha como puños levantados, siluetas en posiciones combatientes, la marcha del pueblo, gritos, retratos históricos de figuras insignes de la lucha popular, exhortaciones a integrarse a las barricadas entre otros muchos ejemplos.(II.25-26)



Ilustración 26. Imágenes de pintas con personajes históricos extraídas de la tesis de Franco Ortiz ya citada. pps. 220-260 passim

### 1.6.1 La ASARO

La ASARO fue una organización artística surgida durante el conflicto a partir de la convocatoria de la APPO a formar frentes de resistencia<sup>16</sup>, la Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca se asumió como un frente artístico, que buscó la organización de diversos sectores en torno a una estética de lucha y resistencia, durante el movimiento del 2006 y en años posteriores, tiene entre sus integrantes a jóvenes graffiteros, artistas gráficos, pintores, fotógrafos, arquitectos, etc. Dentro

de su producción se puede mencionar la elaboración de tapetes de arena para el día de muertos; pintas de estencils en diversos puntos del centro histórico(II.27); pintas durante diversas marchas y mega marchas; organización de una noche alterna de rábanos en el Carmen Alto, el 25 de noviembre de 2006 realizan una exposición denominada Zapata en el zócalo de la ciudad de Oaxaca ,<sup>17</sup> producen imágenes a partir de la plantilla pero también realizan dibujos, carteles, serigrafías, offset, volantes y pintas textuales con aerosol, su estilo es proponer imágenes impactantes, estridentes, de fuerza discursiva. (II.28) Al ser una congregación de artistas tuvo entre sus integrantes a varios miembros graffiteros y académicos, entre los cuales estuvieron artistas de otros grupos como Arte Jaguar y colectivo Zape. La manera de trabajar es muy semejante a la del TGP de antaño, se organizan asambleas y se debate el proyecto en el que se va a participar y cómo se va participar, siempre a través de votación y consenso. Cuentan con un taller y fondos surgidos de la venta de obra gráfica a



Ilustración 27: Fotos de propuestas culturales de la ASARO extraídas de la tesis de Franco Ortiz pp.163-255.

extranjeros.(II.29)

Por la naturaleza de su producción crítica hacia el poder los miembros han sufrido detenciones, sin embargo su estética política social se ha mantenido desde el 2006 en lo colectivo y en lo individual por tratarse en la mayoría de los casos de artistas de clase baja, indígenas e hijos de maestros.

17. <http://www.jornada.unam.mx/2008/11/03/index.php?section=cultura&article=a12n1cul> (18-10-2011)





Ilustración 28. Imágenes de obra gráfica de ASARO extraídas de Franco Ortiz. pp.130-282

En el 2008 abren el Espacio Zapata un taller galería dedicado a la producción artística y a la difusión cultural, destaca también la intervención de espacios urbanos con las distintas producciones artísticas que han generado, transformando el contexto de producción, difusión y consumo de las obras de lo burgués a lo popular, pues no solo hacen pintas o pegas sino que también exponen obras bidimensionales como grabados o pinturas en el centro de la Ciudad.



Ilustración 29: Fotos de espacio Zapata extraídas de la página web <http://www.facebook.com/media/set/?set=a.279492942122523.65389.136766426395176&type=3>(11-05-2012)

### 1.6.2 Colectivo arte jaguar.

Formado desde 2004 está integrado por Smeck, Aler, Nancy e Itandehui, cuando estudiaron en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Autónoma Benito Juárez,comenzaron su trabajo en las paredes de la ciudad como grupo clandestino de grafiteros(crew) lo que explica el apelativo de jaguar;

animal con el que se identificaron por su actividad nocturna y su mitología, después teniendo como marco las revueltas populares ocurridas durante 2006 e influenciados por los grupos de los setenta, su trabajo se encaminó a transmitir la ideología del movimiento popular, se adhirieron a la ASARO y posteriormente se ha ido transformando en cuanto al número de integrantes y discurso visual (II.30), en la actualidad continúan en el colectivo: Aler, Vain, Smek y Ser, en cuanto a su discurso se mantiene una postura crítica pero menos politizada que lo que se apreciaba durante el movimiento, una constante es evidente y es el uso del retrato y su explotación,

acompañado de textos que complementan el mensaje que buscan transmitir, policromías y motivos decorativos(II.31).Transcurrido el tiempo, el grupo ha logrado mostrar su trabajo en el circuito mexicano de galerías, incluyendo sus imágenes en varias muestras colectivas itinerantes por todo el



país y bienales Internacionales, en el año 2010 el colectivo logra concretar la formación de un espacio autónomo de producción y difusión de gráfica contemporánea, denominado estación cero.<sup>18</sup>(II.32).

18. entrevista con Javier Smeck, miembro del colectivo arte jaguar (12-02-2012)

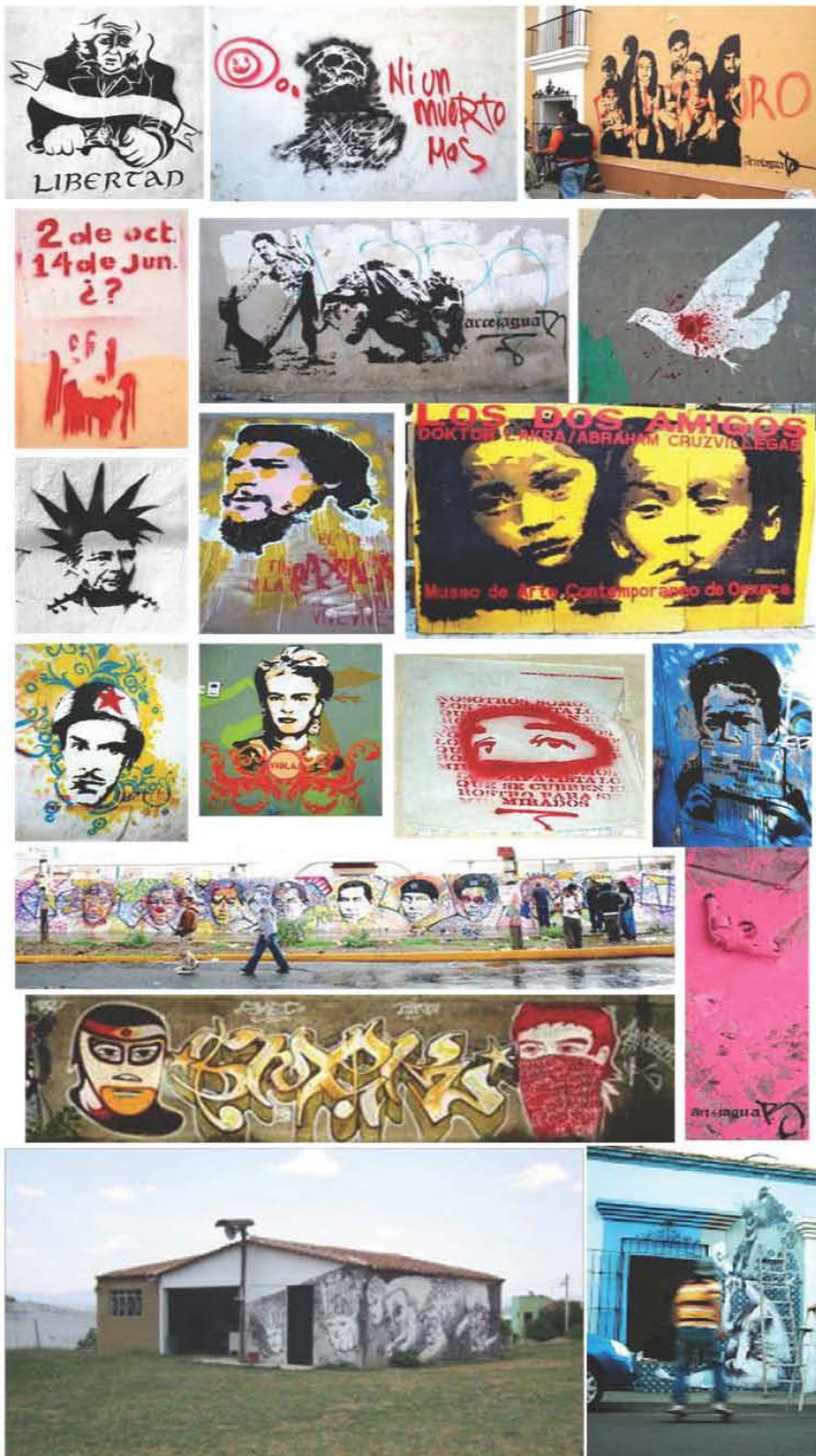


Ilustración 31. Fotos de obra gráfica de colectivo jaguar extraídas de Franco, Ortiz pp. 136-266 Passim.

Ilustración 32. Fotos del foro cultural Estación Cero extraídas de la página web: <http://estacioncero.blogspot.com> (5-06-2012)

### **1.6.3 Colectivo lapiztola**

El colectivo Lapiztola es actualmente el colectivo con más presencia en la esfera artística nacional, ocupando museos y espacios de difusión cultural, conformado por dos diseñadores y un arquitecto, Roberto, Rosario y Yankel, surge a consecuencia de las acciones políticas del pueblo de Oaxaca, durante la gubernatura dictatorial de Ulises Ruiz y deriva posteriormente en un amplio margen de acción en cuanto a la producción de imágenes, mantas, playeras, taller de serigrafía, a mediados del 2007 se concreta el colectivo para participar en la exposición colectiva Las calles están diciendo cosas, a partir del 2008 se han ido colocando en eventos culturales de importancia, tales como las exposiciones Miradas en movimiento, Concurso internacional de fotografía del Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, Concurso de Graffiti sobre lienzo, Visitantes, Bienal internacional de la Habana, el nombre de la sangre derramada: arte, resistencia y represión en México realizada en la Universidad de Michigan y La calavera oaxaqueña. Han expuesto en los espacios: El estacionario cultural en la calle de Regina en la Ciudad de México, el Taller de Artes Gráficas Actuales en Oaxaca, el Centro Cultural España, La casa del Lago, Centro Cultural Border, Galería Cuarto contemporáneo y el Museo de la Estampa. Este colectivo traza una trayectoria de reconocimiento cultural en el ámbito artístico mexicano.<sup>19</sup> La gráfica de Lapiztola se caracteriza por formar composiciones monumentales, a partir de escenas y secuencias de movimientos sociales trabajadas con la cámara y la computadora, retratando a los personajes comunes en tomas de picada y contra picada y en separación de tres matices de contraste; alto, medio y bajo, también utilizan elementos iconográficos (aves,

19.<http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb16/agora/agoarnulfo.htm> 26-feb-2011

mariposas, hojas) para componer por puntos, repitiéndolos sobre el fondo (Il.33), el discurso es político y de compromiso social, han realizado la crítica sobre la sociedad y sobre el sistema político represor, aunque se diferencia de los colectivos mencionados con anterioridad en que su producción en mural de plantilla es realizada en galerías y museos con venia de las instituciones culturales y no tanto en las calles, además de que ellos no han buscado la formación de un espacio para la producción y difusión artísticas.





Ilustración 33. Fotos de obra gráfica de colectivo Lapiztola extraídas de [www.lapiztola.blogspot.com](http://www.lapiztola.blogspot.com) (09-06-12)

## Capítulo 2. Estructura conceptual del proceso creativo desde el enfoque filosófico y psicoanalítico.

### 2.1 Introducción

Realicé la producción gráfica partiendo del análisis del poder desde mi contexto inmediato con fundamentos teóricos de la filosofía, el arte y la psicología, a partir de la idea del compromiso social que compete al arte, planteada por artistas de la época contemporánea mencionados en el capítulo anterior, además de teóricos como Gilles Deleuze que dice: "*el arte ha de ser capaz de inventar diferencias para el mejoramiento del hombre en su vida cotidiana*"<sup>20</sup> y Juan Acha que dice: "*el productor parte de una necesidad de producir que es social*"<sup>21</sup>. Lo cual justifica la producción artística con compromiso social y discurso crítico.

Abordé con el pensamiento tres conceptos fundamentales poder, cuerpo y espacio, para después representarlos en las obras. El principal teórico que aborda el poder como un problema es Michel Foucault expone que éste no radica en el Estado sino en los individuos, por lo que si sucede la revolución, los mecanismos se repetirían en la dictadura del proletariado. "*El poder no está localizado en el aparato de Estado y nada cambiará en la sociedad si no se transforman los mecanismos de poder que funcionan fuera de los aparatos de Estado, por debajo de ellos, a su lado, de una manera mucho más minuciosa, cotidiana*"<sup>22</sup>. Es por esto que propongo una obra basada en el análisis del poder desde un enfoque individual, tanto desde mi misma como productora como desde el observador de los objetos de la propuesta. El concepto que aporta Michel Foucault refiere a una estrategia de dominación, en la que existe una fuerza coercitiva y una fuerza de resistencia, estas son complementarias y simultáneas, además están presentes en cualquier escala del tejido social.

20. Navarro Casabona, Alberto. "Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze". Tirant lo Blanch. Valencia. 2001. p. 210

21. Acha, Juan. "Arte y sociedad latinoamericana". F.C.E. México. 1976 p. 33

22. Foucault, Michel. Microfísica del poder. La Piqueta. España. 1980 p. 108



*"El conjunto de prácticas microfísicas de dominio forman un suelo movedizo sobre el cual el poder estatal se erige; ellas además crean las condiciones de posibilidad para el funcionamiento adecuado de los poderes globales. El poder en la familia, la escuela, la cárcel, el hospital etc., si bien no constituye un simple reflejo o proyección del poder estatal, también es cierto que para que el Estado funcione como funciona es necesario que haya del hombre a la mujer o del adulto al niño relaciones de dominación bien específicas que tienen su configuración propia y su relativa autonomía."* <sup>23</sup>

También me pareció importante el aparato conceptual en el que el teórico desarrolla los tres conceptos que yo retomé, en un ensayo sobre poder y cuerpo, dice que la sociedad se define como un cuerpo regido por poderes-saberes llamados Episteme, los cuales determinan lo correcto y lo incorrecto mediante aparatos punitivos y disciplinarios que toman medidas sanitarias para segregar el crimen y la locura (conceptos que se entienden de manera diferente según la región y la temporalidad del cuerpo de cada sociedad), imponiendo lo que denomina como materialidad del poder sobre los individuos: manifestación de microestructuras de dominación y control, de disciplina y conductas rígidas en lugares como la prisión, la escuela, el hospital, y las sociedades en general, las que conllevan de manera implícita microestructuras antagónicas a las disciplinarias denominadas recuperaciones del cuerpo en las que éste se libera de manera natural.

*"si hay una forma de combatir el poder, pero la resistencia no existe fuera de su sistema de relaciones. Es más bien inherentemente parte de la relación. (...) las relaciones de poder tienden muy seguido a la resistencia aislada e individual, salvo casos especiales."* <sup>24</sup>

La propuesta se encamina a mostrarnos que orden y conflictividad no se han contrapuesto, no han sido contrarios sino complementarios. El conflicto ha producido

23.Ceballos Garibay, Hector. "Foucault y el poder". Ediciones Coyoacán. México .1986. pag.43

24. FillinghamAlix, Lydia y Moshe Süsser."Foucault paraprincipiantes".Writer and readers publishing Inc.ISA. 1993 pag.45

orden, ha producido distintas racionalidades y, sobre todo, ha generado ese orden a partir de la conducción del comportamiento de las personas, a través del gobierno de los individuos, surgiendo con esto una cierta identidad socialmente aceptada. ***"Lo que hace que sea aceptado el poder es que no pesa simplemente como una fuerza que dice no, produce cosas, conduce placer, forma saber produce discursos; es preciso considerarlo como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social más que como una instancia negativa que tiene como función reprimir. El poder funciona a base de incitaciones, reforzamientos y vigilancias; que en vez de obstaculizar, doblegar o destruir, produce fuerza, crecimientos, asegura y administra la vida, ordena, mantiene y desarrolla las conductas del cuerpo social más que una instancia negativa que tiene como función reprimir"***<sup>25</sup>. El cuerpo social y el cuerpo individual son espacios donde se manifiestan fuerzas coercitivas que imponen una normalización y un orden determinado basados en los poderes-saberes de la cultura dominante, así como estrategias de liberación también referidas como recuperaciones del cuerpo, entendiendo que espacio es donde ocurren las manifestaciones de poderes y que es herramienta de dominación y control como por ejemplo escuelas, hospitales, prisiones y construcciones basadas en la observación panóptica. ***"Podría escribirse toda una historia de los espacios -que sería a la vez una historia de los poderes-, desde las grandes estrategias de la geopolítica hasta las pequeñas tácticas del hábitat, de la arquitectura institucional, del salón de clase o de la organización hospitalaria, pasando por las implantaciones económico-políticas"***.<sup>26</sup> Por esto, dentro de las prácticas de libertad podríamos ubicar perfectamente la capacidad de acción en el espacio público como territorialización. De manera que recuperar el espacio, también es recuperar mi propio cuerpo y mi poder sobre él.

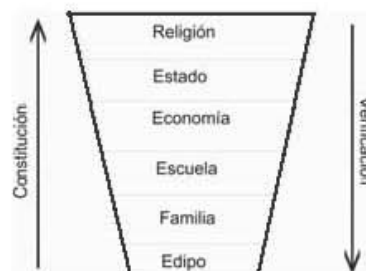
25. Ceballos. Óp cit. p.50

26. García Canal, María Inés. Espacio y poder. México: UAM-Xochimilco. 2006 p. 71. (la autora cita a Foucault de "el panóptico o el ojo del poder" y complementa la cita.)



Sigmund Freud por su parte abordó el poder como relación dicotómica de dominación y obediencia o sometimiento, se presenta individualmente dentro de la construcción psíquica del yo, desde el interior del sujeto, y no externo a él, cuyos antecedentes devienen del mito histórico del declive del padre: suposición de la existencia de una antigua rebelión y toma del poder de la horda prehistórica en contra del patriarca (padre simbólico), en el que lo asesinaron y devoraron, a partir del sentimiento de culpabilidad fundaron la religión totémica de la cual derivaron otras religiones y manifestaciones culturales. Así el teórico establece una analogía entre la psicología de los primitivos, los neuróticos y los niños, demostrando que las religiones explotan los fantasmas edípicos de los neuróticos para someter a los individuos, los cuales trasladan las dinámicas culturales de su religión hacia el interior de sus hogares, por lo que la familia es la estructura social fundamental en la cual se manifiestan y asimilan las relaciones de dominación, cada persona a su manera permanece siempre atado a la figura del padre para convertirla en el eje central de su constitución de ser humano en relación con la ley y con lo prohibido, proponiendo que la formación de las masas se apoya en el hecho de que cada individuo tiene por ideal un solo y mismo objeto, que es la figura del padre, ya que en efecto la idealización primaria con el padre en la infancia, implica una identificación con los ideales de los grupos a los que éste último pertenece, del cual transmite su contenido y su deseo de pertenencia como objeto libidinal. En resumen, Freud inventó un Edipo histórico, para justificar su teoría de que el Complejo de Edipo es causa psicológica de la microfísica en la que el poder se establece en el comportamiento humano.

***“Las instituciones encuentran su afirmación y su inserción en la subjetividad comenzante del niño. Y será matriz incipiente, pero cuya configuración servirá de base a toda estructura despótica, aquella que el adulto reencontrará, coincidiendo con lo más propio, el imperio de la familia, la escuela, el estado, la religión. Las formas objetivas de dominación encontrarán así su ratificación subjetiva”***.<sup>27</sup>



Por otra parte la psicología clínica trata el poder cuando se convierte en idea obsesiva, lo refiere como psicopatología de la tiranía, es caracterizada por trastornos de conducta, trastornos de la personalidad, descontrol de pulsiones primarias de dominación, conducta sicótica, ideas delirantes y/o paranoicas, además de ideas y actos psicopáticos.

***“El afán de poder se vincula con distintas psicopatologías de la conducta sexual, algunas neurosis y perversiones por el impulso de competencia con los padres, el vínculo edípico, la castración simbólica y narcisismo”***.<sup>28</sup>

La psicología también se ocupa del problema del poder desde el auto análisis de la misma disciplina, que está conformada como una práctica de dominación al utilizar los poderes saberes como instrumentos de sometimiento hacia los pacientes, problematizando la pertinencia de la psicología como ciencia social, desde el enfoque subjetivo que implica la práctica psicológica.

27. Rotzitchner, Leon. "Freud y el problema del poder". Folios Ediciones. México. 1982 p.39

28. Fenichel, Otto. "Teoría psicoanalítica de la neurosis". Paidós. Buenos Aires. 50

La relación espacio-cuerpo también es fundamental en el estudio de la filosofía, aunque la estructura conceptual espacio-tiempo es abordada con más profundidad y comprobaciones, sin embargo es fundamental en la construcción del concepto de espacio.

La concepción del espacio como realidad relativa a los cuerpos es defendida por Descartes que refiere al espacio como la totalidad de todos los cuerpos y la suma ininterrumpida de sus extensiones *“sabemos que este mundo, la materia extensa que compone el universo, no tiene límites porque donde queramos imaginarlos, igualmente podemos imaginar más allá espacios indefinidamente extensos, que no solo imaginamos, sino que concebimos ser tales como los imaginamos de manera que contienen un cuerpo indefinidamente extenso, ya que la idea de extensión que concebimos en cualquier espacio es la verdadera idea que debemos tener del cuerpo”*<sup>29</sup>

Esta perspectiva del espacio en relación con los cuerpos es reforzada por Albert Einstein que establece que la existencia y la estructura del espacio, está en función de la estructura métrica del campo, es decir, de las variaciones en la densidad de la materia y la energía, Leibniz consideró que el espacio no es un patrón objetivo e impuesto desde afuera, sino la manera en que nuestra mente organiza el universo físico, para Marx se plasma como herramienta teórica para entender la realidad social y los aportes para conceptualizar la arqueología y su práctica. Dentro del arte es un tema de reflexión y de acción que se ve manifiesto en distintas expresiones; en algunas de ellas el cuerpo es la herramienta o el soporte principal desde donde se percibe o interviene al espacio artísticamente.

*“Hoy día -,dice F. Pluchart en el manifiesto de. Niza- el arte corporal ya no tiene por qué producir belleza, sino lenguaje, Un lenguaje inédito, no codificado, que rechazando la*

29.[http://www.mercaba.org/Rialp/E/espacio\\_filosofia.htm](http://www.mercaba.org/Rialp/E/espacio_filosofia.htm) (19-07-2012)

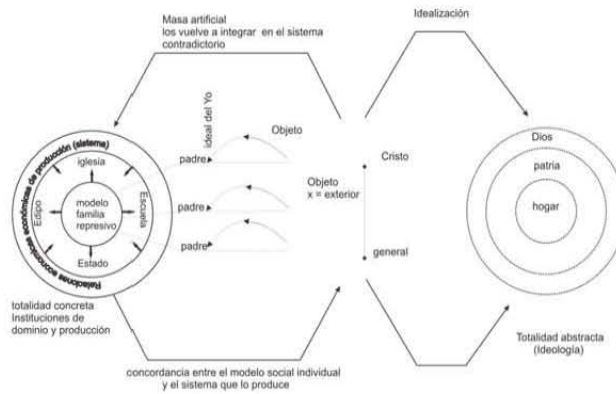
*historia, el sentido y la razón, sea capaz de hablar del cuerpo, aquí y ahora, con el fin de preparar también el mañana.”* <sup>30</sup>

Mi concepto de cuerpo es aquello que separa el espacio interior del espacio externo, es desde donde asumo mi existencia y mi representación así como las representaciones de lo otro. La realidad del espacio se entiende como producto de la experiencia, por la cual obtenemos sus conceptos como reflejo subjetivo de la realidad objetiva, el cuerpo es un lugar de prácticas estéticas, desde el cual se interpreta e intervienen los espacios colectivos. Un estudio hermenéutico del concepto del cuerpo menciona la noción occidental moderna fundamentada en la superficialidad y el hedonismo, pero por eso el cuerpo es comunicante de significados... *“El hombre actual utiliza su cuerpo como pantalla y con sentido individualista, se muestra con lo que resulta ser un nuevo código para comunicarse con lo que los medios recogen y recrean. La exageración del individualismo llega a buscar la distinción, la separación del resto.(...) Cuerpo; significante y significado, resumir el sentido o sin sentido de la existencia de nuestra época: miro y soy mirado, luego soy mirado.”* <sup>31</sup>

De acuerdo con estos fundamentos teóricos concluí que debía realizar un autoanálisis desde una perspectiva individual de las estructuras sociales de poder, partiendo de mi ubicación corporal en espacios cotidianos. Utilicé un esquema de Rozitchner como base para la observación en el que se aprecia que el hogar y la familia son la base social en la que aprendemos patrones de conducta que se repetirán en las estructuras sociales externas más complejas.

30. Guasch, Ana Maria. "El arte último del siglo XX". Ed. Alianza. Madrid. 2002. p.94

31. Cortina, Ruth Elena. "La hermenéutica del cuerpo, significante y significado en el hombre posmoderno". Anuario N. 6 Facultad de Cs. Humanas UNLPan (87-100). P.99



Los espacios que habito son la casa, la escuela, el trabajo y lugares públicos, en cada uno de estos espacios se presentan figuras de autoridad que ostentan un poder, en algunos casos es asumido con prudencia pero algunos otros casos es buscado constantemente de manera patológica surgidos probablemente de un trastorno psicológico.

Dentro de la casa, la estructura social dada es la familia, la cual es comprendida en sus estándares por el padre, la madre, y los hijos, uno de los padres es el sujeto que ostenta el poder máximo y el cónyuge es aquel que lo ostenta en ausencia del primero, los hijos son sus subordinados, entre los hijos existe la jerarquía por mayor edad con variantes dependiendo de cada estructura familiar. La familia es donde se da el proceso de idealización del padre y el deseo inconsciente colectivo de aniquilarlo al identificarse con otros de acuerdo al argumento freudiano del Edipo histórico, el cual desemboca reprimido en el complejo de Edipo en la infancia y en la aceptación de obediencia al superior.

En la escuela el maestro es el sujeto de poder y los alumnos son sus subordinados, la lista de alumnos es el instrumento de control básico, también entre los maestros existen jerarquías según el nivel de especialización y posición en la institución. Es en la escuela donde el infante comprueba lo pragmático de obedecer al superior y se inserta en la estructura disciplinaria que se repite en otras instituciones de la sociedad logrando la adaptación social.

En el ámbito del trabajo el patrón es un sujeto que ejerce mecanismos de control sobre los empleados, la situación de desempleo generalizada implica que los empleados son sustituibles y por esto deben ser baratos y eficientes, deben hacer de todo; por esto en ocasiones hay jefes de empresas que explotan a sus empleados, con la amenaza de obedecer o perder el empleo.

Habitando fenomenológicamente los espacios públicos los sujetos empoderados son el policía, el burócrata y el rico conformando la estructura social del Estado. Desde mi percepción sus posiciones de autoridad son efímeras, surgen a partir de un deseo momentáneo de reafirmación del ego y son fácilmente evadibles. El Estado es asumido en su máxima representación social por el presidente de la Republica, un sujeto obsesionado con el poder.

Como medio de combate hacia el poder utilizo materiales, lenguaje y código dirigido a los poderosos, por pequeño que sea el poder que ostentan, éstos deben concientizarse sobre él porque éste es un problema social, para propiciar un análisis del concepto, su crítica y su desconocimiento, erradicar el poder desde su concepto, no combatir algo que se da por supuesto que existe y es inevitable, sino cuestionar el concepto desde la individualidad para propiciar juicios críticos que cuestionen su valor y la viabilidad de su existencia. Con esto no quiero decir que para mí el poder no exista, está tan presente en la humanidad que nos ha conducido a una realidad histórica y social que predomina en la actualidad, más bien mi búsqueda es la concientización y crítica generalizada del concepto para evolucionar como sujetos sociales y propiciar una realidad más armónica y racionalizada.



Estudiar el concepto de poder político se encuentra en nuestra misma condición humana de experiencia histórica, desde la que intervenimos en el mundo como participantes, como sujetos sociales, complejo conjunto de fuerzas culturales, de valores y de conductas, de ideales y de formas de representación.

## **2.2 Justificaciones teóricas para las acciones creativas.**

Por medio de mis obras pretendo modificar conductas humanas ya establecidas por resultar una problemática, dando un discurso racionalizado sobre mi percepción como reacción del contexto social. Sobre el porqué de utilizar objetos como elementos compositivos refiero a Bourriaud, quien como estudioso del arte identifica el fenómeno como algo frecuente dentro de las prácticas artísticas.

*“Los artistas de la postproducción utilizan esas formas (refiriéndose a la producción industrial) y las descifran a los fines de producir líneas narrativas divergentes, relatos alternativos. (...) Al manipular las formas disgregadas del escenario colectivo, no considerándolas como hechos indiscutibles sino como estructuras precarias, herramientas (...) un uso del mundo que permite crear nuevos relatos. (...) Los artistas de postproducción no hacen diferencia de naturaleza entre su trabajo y el de los demás, ni entre sus propios gestos y los de los observadores.”*<sup>32</sup> De acuerdo a esto me considero pues una artista de postproducción, el concepto de autor se disemina y el creador es observador y lector de sus propios códigos, analítico estructural de sus propios relatos, exteriorizándose a sí mismo trata de hallar la huella de lo colectivo que ha desarrollado el pensamiento para hacer de lo real y de lo tangible un sistema lógico de formas.<sup>33</sup> De acuerdo con estas teorías sigo el camino de usar los objetos como elementos de composición con un lenguaje actual.

32. Bourriaud, Nicolas. "postproducción". Buenos Aires. Adriana Hidalgo. 2009. P 54

33. Barthes, Roland. "La aventura semiológica". Barcelona. Paidós. 1993. p. 229 donde se refiere al analista semiótico y no al creador como lector.

*"Desde 1930 cuando el modernismo adquiere su amplitud con el hundimiento del espacio de la representación clásica, con la emergencia de una escritura liberada (...) los artistas no cesan de intentar destruir las formas y las sintaxis instituidas, se revelan violentamente contra el orden oficial y el academicismo: odio a la tradición y furor de renovación total, quiere romper la continuidad que los liga al pasado, instituir obras absolutamente nuevas. (...) el arte moderno no es solo el hijo de la edad crítica, sino el crítico de sí mismo".*<sup>34</sup> La instalación aunque tiene muchos años de hacerse la considero un lenguaje actual y aunque el teórico habla del modernismo, su descripción encaja con los fenómenos del posmodernismo.

Al repetir la imagen para des-significarla o re-significarla para combatir, retomo una teoría de Jean Baudrillard que sostiene que la repetición de un fenómeno, sistema o ser conduce a que pierda su significación, es decir a su anulación<sup>35</sup>, Walter Benjamin refiere un concepto similar con la pérdida del aura de la obra artística mediante la reproductibilidad técnica<sup>36</sup>, es decir su desmistificación mediante la reproducción, con estas bases teóricas abordo aquellos objetos que generan una psicología de poder y repito la representación del mismo objeto intervenido mediante procesos de estampación gráfica, redundando en la representación intento anular su connotación social, pretendo desvirtuar el significado, en un aspecto un tanto lúdico no tan apegado a la filosofía, en mi discurso pretendo mostrar la verdadera esencia de los objetos, decir que solo son objetos mistificados de un simbolismo que puede perderse si esa es la intención, y la manera como pretendo perderla es a partir de la repetición:

34. Lipovetski, Gilles. "La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo". Barcelona. Anagrama. 2000. p.81

35. Baudrillard, Jean. Pantalla total. Barcelona. Anagrama. 2000 pp.217-231 passim.

36. Benjamin, Walter. "Discursos interrumpidos I: la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Buenos Aires. Taurus. 1989"

*“El aspecto promocional del posmodernismo es la tentativa de causar sensación justamente con la ausencia del acontecimiento, de transformar en original la confesión parcial de la no-originalidad, el posmodernismo consagra aquí el vacío y la repetición (...) la afirmación enfática de la marca basta para designar una realidad incomparable”* En la política la repetición es usada como método de manipulación de masas en el contexto actual mexicano, como ejemplo los spots televisivos de obras de gobierno. Otro aspecto justificado por Lipovetsky es la presencia del sentido del humor en el arte posmoderno... *“el humor socava la pretensión de sentido, destituye los contenidos: en el lugar y espacio de la transmisión ideológica, está la substancialización humorística, la glorificación del sentido ha sido sustituido por una depreciación lúdica, una lógica de lo inverosímil ...”* Como ejemplo del uso del sentido del humor puedo mencionar a Marcel Duchamp con la obra *L.H.O.O.Q* o con la de *La Fuente* que se caracterizan por su sentido lúdico la cita sigue: *“por el humor el sujeto disciplinario presenta una liberación, una desenvoltura, inaugurando una emancipación de la esfera subjetiva que no cesa de aumentar”* de acuerdo con este texto entiendo que la palabra desenvoltura es clave para la conceptualización de los mecanismos de control disciplinario como membranas contenedoras.

La obra no solo es el objeto intervenido y descontextualizado, implica la interacción de los objetos con el espacio, el espacio es para la obra un elemento que libera a los objetos artísticos de su no funcionalidad, de su sacralidad, el objeto funcional es a diferencia del objeto artístico un objeto con direcciones, lecturas y consumos múltiples. *“la desusbtancialización [sic] de la alteridad y de lo imaginario es concomitante de la desubstancialización de lo real por el proceso de acumulación y aceleración (...) hay que sanear lo real convirtiéndolo en espacio sin sombras, abierto y personalizado”*. Los objetos solo existen en su carácter artístico mediante

37.Lipovetsky Óp. Cit. p.125

38. Íbid.p 141

39.Íbid. p.74

su colocación en la galería interactuando en el espacio de la instalación y una vez que son adquiridos por el consumidor o consumidores no se conciben en su colocación de montaje, sino que cada elemento que los conforma habrá de tener su trayectoria propia. De manera que la representación formal del espacio se hace evidente mediante su contención plástica y la acumulación-repetición de acuerdo con la reflexión de Lipovetsky.

Según Jean Baudrillard el sistema de colocación de los objetos es a la vez una forma de ejercicio de poder, él refiere la colocación de objetos domésticos en la estructura de la casa, pero yo adapto esta teoría a la reflexión sobre la colocación del objeto artesanal para conformar el objeto artístico, ejerciendo mi poder de colocación para transmitir una idea desde la conjunción de los objetos, el espacio que los rodea y que los ocupa, para transmitir un concepto de poder en relación con el cuerpo y el espacio y propiciar la comunicación de una idea a través de un código de significantes y significados para cada objeto, partiendo de su imagen y función en el contexto socio-cultural, y puesto que los objetos devienen en imágenes, en signos culturales, la manera de acomodarlos en una composición implica un poder de conocimiento plástico y visual.

El hecho de que las obras partan de la gráfica y deriven a varias técnicas mezcladas, se debe a la influencia del texto de Iuri Lotman<sup>40</sup>, que refiere una observación en las artes de la posmodernidad de que ha ido desapareciendo el arte puro, las manifestaciones artísticas se combinan y se complementan, para dar un mayor impacto comunicativo, "Las musas andan en coro" dice Lotman, también retomo una postura de la escuela Bauhaus, que expresa que el diseño, las artes y la artesanía son todas arte, considero válida esta postura y muchos de los elementos formales que ocupó son mis artesanías, que para resumir es la misma cosa porque

40. Lotman, Iuri. "La semiosfera III: semiótica de las artes y de la cultura." Ed. Catedra. Madrid. 2000. P.113

procesos creativos se sustentan en un mismo principio que es la toma de decisiones basadas en una cultura visual y un sentido del gusto aprendidos del ejercicio constante de la práctica creativa, Lipovetsky también refiere el fenómeno de la multidisciplina en su ensayo sobre la posmodernidad.

*“El posmodernismo sólo es una ruptura superficial, culmina el reciclaje democrático del arte, continua el trabajo de reabsorción de la distancia artística, lleva su extremo el proceso de personalización de la obra abierta, fagocitando todos los estilos, autorizando las construcciones más dispares, desestabilizando la definición del arte moderno. (...) El –hay que ser absolutamente modernos- fue sustituido por la contraseña posmoderna y narcisista-hay que ser absolutamente uno mismo- dentro de un eclecticismo laxo.”<sup>41</sup>*

En algunas de las obras presentadas en este proyecto el carácter artesanal es intencional, algo de diseño industrial aunque, la costura es una constante en algunas de ellas, y la presencia de la gráfica, la pintura y algo de archivos digitales, no existe un arte puro en ninguna de las obras que presento, lo que sí existe es un discurso social crítico y humano de mi contexto, manifestado a través de mi propio lenguaje artístico y que tiene como origen y trayectoria la interiorización subjetiva a cerca de los conceptos de poder social y espacio visual a través del cuerpo.

### **2.3. La producción estética como acción social.**

El contexto de individualismo generalizado de las sociedades posmodernas provoca que los artistas volquemos las miradas a la regulación del yo y por tanto valorizar y profundizar sobre el proceso creativo como oficio o actividad de producción, pero también fenómeno social psicológico y filosófico que busque transformar la realidad a

41.LipovetskyÓp Cit. p.124

***“El arte que tiene por objetivo la espontaneidad y el impacto inmediato se acompaña paradójicamente de una excrecencia discursiva (...) se trata de una perspectiva revolucionaria dirigida en contra las barreras y las distinciones tiránicas”***<sup>42</sup>

Es por esto que asumo que no cabe ya cuestionar una producción estética de discurso social, sino que es válido y necesario de acuerdo a las circunstancias que rodean a un sector de artistas con conciencia de clase.

***“El día que logremos hacer de nuestra vida una creación estética, cuando consideremos la existencia humana como un hecho falible, perecedero, pero hermoso y digno de ser cultivado y apreciado, en ese momento quizá el poder, en tanto constante trágica de las relaciones sociales, pierda un poco de su omnipresencia negativa y podamos, finalmente, mirar la vida con mayor tranquilidad y gozar el placer de vivir”***<sup>43</sup>

A partir de esta reflexión foucaultiana realicé una producción mediante un proceso creativo con el cual busco ejercitar el aprendizaje, la reflexión y la comunicación, partiendo no de la crítica sino del análisis de las estructuras de poder en cuanto tema, en cuanto a técnica partiendo desde el ejercicio de la gráfica y el grabado intervenidos por multidisciplinas hacia la conformación de instalaciones; envolturas, barreras, las membranas que conforman el ser de las cosas y los seres entre el espacio interior y el exterior, vacío o sólido, el espacio es para mí el concepto formal que abordo mediante la conformación de dichas obras, en ellas la representación del espacio vacío interno desde la membrana es constante y determinante y justifico esto citando a Bachelard...

***“Desde el punto de vista de las expresiones geométricas, la dialéctica de lo de fuera y de lo de dentro se apoya sobre un geometrismo reforzado donde los límites son barreras. (...) Hacer concreto lo de dentro y vasto lo de fuera son, parece ser, las tareas***

42. Lipovetsky. OP .Cit. .p.33

43. Ceballos.Óp. Cit. P.111

*iniciales, los primeros problemas, de una antropología de la imaginación. Entre lo concreto y lo vasto, la oposición no es franca (...) Lo de fuera y lo de dentro son, los dos, íntimos; están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad. El espacio íntimo pierde toda su claridad. El espacio exterior pierde su vacío. El vacío, ¿esta materia de la posibilidad de ser! Estamos expulsados del reino de la posibilidad.”*<sup>44</sup>

Estas membranas fueron mis soportes de impresión, y el espacio contenido en algunas instalaciones es llenado y en algunas otras queda vacío, generando objetos conformadores de una composición espacial. Para justificar la utilización de objetos cito un párrafo de Gilles Lipovetsky sobre la modernidad:

*“Con el reino de los mass media, de los objetos y del sexo, cada cual se observa, se comprueba, se vuelca sobre sí mismo en busca de la verdad y de su bienestar, cada uno se hace responsable de su propia vida, debe gestionar de la mejor manera su propio capital estético, afectivo, psíquico y libidinal, etc. Aquí socialización y desocialización se identifican(...)”*<sup>45</sup>

el objeto es en éste caso un elemento más de la oferta de mercado, utilizado para un discurso plástico responsable de transmitir un discurso analítico, Lipovetski marca también la importancia del objeto o la no importancia del sujeto al transformarse él mismo en objeto:

*“Alrededor de la inflación erótica actual y de lo porno, una especie de denuncia unánime reconcilia a las feministas, los moralistas, los estetas, el escandalizarse por el envilecimiento del ser humano rebajado a la categoría de objeto y por el sexo-máquina que disuelve las relaciones de seducción en una orgía repetitiva y sin misterio.”*<sup>46</sup>

Jean Bachelard menciona también el concepto de objeto-sujeto<sup>47</sup> en el sentido de que los objetos se conforman como significantes mientras que

Baudrillard en su obra del Sistema de los objetos hace un análisis de la importancia

44. Bachelard, Gastón. "Poética del espacio". Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 2000. p.188-189 passim.

45. Lipovetsky Óp. Cit. p.24

46. Ibíd. P.29

47. Bernaldez Bernaldez Sanchiz, Carmen. "Joseph Beuys". Madrid. Ed. Nerea 1999. P.78

de éstos en la sociedad contemporánea como reflejo de la sobreproducción de falsas necesidades y de significaciones subjetivas que llegan a representar al individuo, lo cual refiero con el fin de justificar la producción gráfica que he realizado.

#### **2.4. Influencias artísticas**

Con la larga tradición gráfica que he documentado en esta investigación considero que mis influencias son muchas, desde la escuela mexicana de pintura que comencé a ver desde que era una niña, el TGP, la educación humanista de la ENAP, mi clase social media baja, en general mi contexto cultural encierra muchos fenómenos históricos que deben haberme marcado para producir éstas obras, sin embargo más específicamente existen dos artistas que influyen mi trabajo de una fuerte manera; Joseph Beuys y Betsabé Romero.

Joseph Beuys integra en su producción varias formas de expresión plástica que se ven concretadas en instalaciones de fuerte crítica hacia la sociedad occidental materialista, su conocida actividad militante en las instituciones artísticas alemanas hablan de su carácter altamente comprometido con la sociedad, *“el gran proyecto de Beuys fue la estatización de la sociedad, fusión de arte y vida, que engarza el planteamiento de Schiller de que la educación estética del hombre es la vía para la libertad y la superación de toda degradación”*<sup>48</sup>. La obra de Joseph Beuys vanguardista y ecléctica se fundamenta en la idea de que arte implica fundamentalmente desarrollar la conciencia creativa, potenciar la reflexión, el pensamiento y los procesos artísticos más que bellas y acabadas obras de Arte, el arte es un medio para sanar al individuo y a la sociedad.

Sin embargo con Beuys existe una distancia temporal y espacial que de cierta forma me aleja de su realidad y su discurso y por lo cual siento una mayor identificación con Betsabée Romero, que es una artista mexicana que cuestiona a su sociedad, cuyo

48. *ibid.* Pag. 13



lenguaje es justamente el de instalación a partir de la gráfica, existiendo así diversos factores determinantes que me identifican con su producción, la nacionalidad, el lenguaje plástico, y la intención de promover una reflexión o un cuestionamiento respecto a la sociedad en que vivimos a partir de un arte conceptual espacial, otra característica que retomo de algunas de sus obras es la característica formal del objeto que cuelga, no he visto muchas instalaciones que se sirvan del recurso pero que Betsabe Romero utiliza por ejemplo en la obra “ Hasta la última gota”, yo lo interpreto y lo uso discursivamente en el sentido que proviene desde arriba al igual que el poder, pero la manera o la posición que tienen los objetos ya en la parte de abajo es variante y aleatoria y es ahí en donde es posible actuar dentro de la experiencia estética.

### **Capítulo 3. Desde la gráfica hacia ritos de intervención en espacios colectivos:**

#### **3.1 Nueve conceptos de producción gráfica.**

El arte de discurso combativo no es nada nuevo, el quehacer artístico ya no se trata de generar lo nuevo (la vanguardia), se trata simplemente de decir las cosas, de ser consciente y expresar lo que se ve, la obra es una máquina de guerra para combatir intereses opuestos, es el elemento discursivo que remite a la emoción y la reflexión.

*“Desde los Salons de refusés hasta el posicionamiento de los grupos de vanguardia, la práctica artística se ha relacionado con la idea de la contestación y la confrontación con el estatus quo. Ya desde un posicionamiento estético (...) o desde un posicionamiento utópico (...) se trataba sobre todo de revelarse frente a un cierto estado de cosas. La concepción romántica y utópica de la revolución por el arte”<sup>49</sup>*

Surge una politización del arte, que coincide con la disolución de un orden superior al que se pliegan tanto el poder como la práctica artística, se desarrollan estrategias distintas que pueden resumirse en el ataque frontal al sistema llevados a cabo por las primeras vanguardias y posteriormente los artistas de los sesenta y setenta elaboraron estrategias directamente ofensivas, que reivindicaban la fusión del arte con la vida frente al objeto artístico mercantilizado.

En el arte contemporáneo el artista reivindica claramente su compromiso político, se mezclan una cierta forma de cinismo y una postura crítica. El arte contemporáneo reclama tanto conmemoraciones como también plantea estrategias críticas de denuncia de la sociedad del espectáculo y el consumo.

49.Mungi, Maria. Simposio Internacional sobre Teoría del arte. Resistencia=Resistance. Patronato de Arte Contemporáneo. México. 2004. Pág. 9

*“El artista Maurizio Cattelan responde a la pregunta sobre si es posible impactar de manera significativa en la sociedad a través de operaciones artísticas de la siguiente manera: -Creo que sí, aunque la conexión no sea directa. El mundo no va a cambiar por una obra de arte, pero es posible trazar una nueva dirección, descubrir una alternativa, o abrir una puerta aunque sea trasera. De hecho sería también interesante preguntarnos cómo impacta la sociedad en el arte, que le obliga a hacer (...) Quizás no se trata tanto de incidir en la sociedad sino dejarse impactar por la realidad y descubrir cómo afectan la manera en que entendemos, e incluso la expectativa que tenemos del arte y de la vida en un momento dado.”*<sup>50</sup> Sobre si el arte deriva de la sociedad o la sociedad se transforma por el arte no concibo ninguna discusión es claro que ambas cosas son posibles y son realidades sociales, lo que dice Maurizio Cattelan es cierto ya que de acuerdo a Juan Acha la obra de arte es polisémica, pero en sus múltiples interpretaciones siempre hallará camino el discurso emitido por el simbolismo consensuado de las imágenes utilizadas.

En la primera mitad del siglo XX, predominó un prototipo de artista resistente, anti oligárquico en lo político, antiacadémico en lo cultural, volcado al cambio social como agente revolucionario, asociado al discurso del progreso y la reformación del Estado Nacional, de ahí la explosión de murales y la enorme producción de grafica política. El arte es pues crítico, analítico en algunos casos asociado con la militancia de resistencia de acuerdo con lo citado, sin embargo la militancia en la izquierda no implica que la obra tenga más validez como obra que si no se milita, cada quien desde su trinchera dicen artistas de izquierda no militantes, con los que coincido, yo defiendo mi discurso desde la afirmación de que la imagen posee fuerza y contundencia como elemento social combativo como se puede apreciar en las expresiones artísticas que se suscitaron en Oaxaca en 2006, de los que ahora queda el registro visual como testimonio de éste acontecimiento histórico.

50. Mungi María. *Ibíd.* Pág. 11

Las dinámicas de las estructuras de poder fueron el objeto de mi análisis interpretativo para la temática de mi obra, por ser para mí éste concepto de suma importancia porque vuelve al individuo de mente frágil un esclavo de su condición de anhelo constante, mi observación es mi arma de combate, mi mirada como ejercicio de poder sobre el concepto mismo, redundarlo para anularlo o bien cuestionarlo aunque sea.

*“El arte moderno se define como un proceso de substancialización de las obras, que corresponde a la desacralización democrática de la instancia política, a la reducción de los signos ostensibles de poder (...) la destitución de las alturas y majestades está en marcha”*<sup>51</sup>

La obra es mediopara combatir el poder a través de mi mirada, mi análisis y mi interpretación del fenómeno poder por medio de las instalaciones de objetos aquí documentadas.

*“Mediante la devolución de la mirada el otro muestra al observador que está en su mismo nivel, como podría decirse espejo, sino un ser equivalente a él.”*<sup>52</sup>

La estructura social está dada de manera condicionante del comportamiento, desde que somos niños la educación dedica mucho a fomentar conductas aceptables de adaptación al sistema impuesto, resaltando valores como la obediencia y la docilidad como aprendizaje obligatorio.

Por esto, busco hacer conciencia de lo que me rodea, y a partir de la observación de las personas con las que he convivido, me he dado cuenta que el uso y la interpretación del poder en la relaciones humanas puede ser en gran parte causa de una sociedad en crisis, no todas las personas presentan una tendencia a asumir un poder y abusar de él, por lo tanto, creo que es necesaria una reflexión sobre los

51.Lipovetsky.Óp Cit. P.89

52.Silverman, Kaja." El umbral del mundo visible". Madrid. Akal. 2009. P.107

conceptos que implica una relación de éste tipo, para ser consciente de las implicaciones que tiene y analizarlo para actuar con responsabilidad e inteligencia frente a los casos de abuso patológico de poder, el trabajo artístico es más que un proceso de experimentación plástica o visual, un proceso reflexivo de planteamiento de dudas, ideas y contradicciones, a través de él me planteo observarme a mi misma y a mi sociedad con la obra como documento de esta observación.

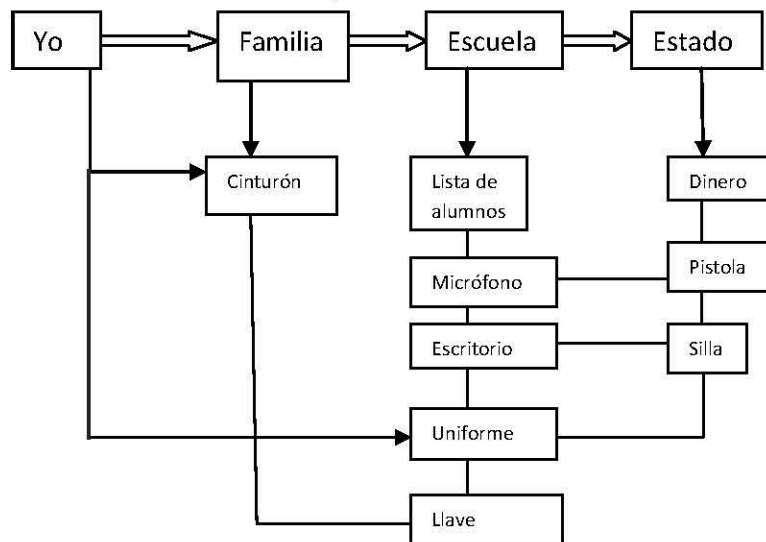
El ser humano en su condición única de ser capaz de dar forma a las ideas, controla y manipula su medio para su propio beneficio, va generando una estructura de objetos que lo condicionan a proteger sus pertenencias y a organizarse en jerarquías. De manera que la persona que posee más, es la persona que más vale dentro de la estructura social que es dada en mi contexto actual. Los individuos que tienen una jerarquía ejercen una autoridad sobre otros cuando es de manera respetuosa y beneficiosa, en cambio ya se habla de poder cuando presenta una clara pulsión de dominio irreprimible por el yo pre consciente, ejerciéndose estrategias coercitivas, como restricciones y privilegios, represión y control sobre otras personas. Cuando es un cuadro de ideas delirantes y paranoides, ideas y conductas obsesivas, trastornos de la conducta y la personalidad implica que no solo hay falta de control de la pulsión de dominio sino una personalidad completamente obsesionada y trastornada por el poder, esto se define como patología de acuerdo con Fenichel en la obra citada anteriormente.

A partir del análisis de la sociedad pienso que las estructuras de poder se dan en base a la edad, el género y la posición social, exceptuando cargos públicos de autoridad que llevan su posición de poder implícita con el hecho de asumirlos por medio de procesos propios de caso o bien nepotismo o corrupción.

Existen distintos ámbitos donde el poder patológico se manifiesta, algunos de ellos son: la familia, la escuela y el trabajo, las instituciones de gobierno, etcétera. En el proceso creativo identifiqué objetos que son elementos importantes para las estrategias de control por parte de los sujetos enfermos de tiranía como el padre, el maestro o un policía, me adentro más en el ámbito de la familia por ser ésta la estructura base de la sociedad, en la que se asimilan por vez primera las estructuras de dominación que se reproducirán en la escuela, el Estado y la Iglesia, y por la inmediatez que presenta al identificar en mi padre una seria falta de control de la pulsión de dominio. En seguida cito de nuevo a Lipovetsky para referir al análisis de tipo subjetivo...

*“Cuanto más se interpretamás las energías refluyen hacia el yo, (...) cuando más se analiza, mayor es la interiorización y la subjetivización del individuo (...) todos somos analizantes simultáneamente interpretados e interpretantes.”* <sup>53</sup>

Continuando con la documentación del proceso creativo; los objetos encontrados en el análisis de mi contexto fueron en base al esquema de Rozitchner, aunque no creí pertinente abordar la Iglesia por no pertenecer a ninguna religión, por lo que quedó delimitado en el Estado, ahondando más en el contexto de la escuela,



53.Lipovetsky. óp.Cit. p.33

"El cinturón" como elemento de control disciplinario en el contexto de la familia otorga al padre la capacidad de determinar la conducta y los criterios de los hijos cuando su utilización se canaliza hacia la violencia, el concepto fundamental que manejo en la producción es la repetición para la des- significación del simbolismo del objeto, expresando que el golpear los padres a los hijos significa proyectar un síndrome de castración en ellos hacia sus hijos, a través del objeto que simboliza al falo y al cual se recurre para reprimir los propios traumas del padre a través del ejercicio de la violencia, Lipovetski refiere un discurso femenino en el arte como una afirmación desprovista de referentes masculinos, lo femenino es una autodeterminación desprovista de cualquier falocentrismo como última posición panóptica de poder<sup>54</sup>. Pero esto sirve como principio para hacer lo contrario porque incluso podría describir mi obra como una exacerbación de referentes masculinos, porque asumo como cierto el concepto del falocentrismo. Lo que dice la autoridad del tema sobre esta relación padre-hijo es:

***"La disciplina es una tecnología de poder específica, propia del capitalismo, que funciona como si fuera una anatomía política del cuerpo humano. Es decir, la disciplina concibe al cuerpo como una máquina que debe educarse, higienizarse, volverse dócil, con el objeto de poder integrarlo adecuadamente al sistema económico de producción (...) La acción permanente del poder disciplinario sobre los grupos sociales conduce al objetivo esencial de la biopolítica: [sic] la fabricación de hombres y mujeres sumisos a la lógica del poder capitalista (...) se doblaga el cuerpo y se educa el alma para la obediencia".***<sup>55</sup>

54. Íbid P.31

55. Ceballos. Óp cit. p.71

De acuerdo con estas reflexiones Foucaultianas el cuerpo domesticado, se ve dominado y sometido por medio de métodos disciplinarios, con esta obra hago alusión a estos mecanismos ejercidos en el seno familiar, para el sometimiento de los hijos a las conductas asumidas como correctas.

La realización técnica y formal de la obra "*El cinturón*" consistió en grabar una tira de linóleo con cinturones de castidad, posteriormente las impresiones las hice sobre tela, las cosí y las mande remachar para que las estampas se convirtieran en el mismo objeto que representan, para repetir una vez más el simbolismo del objeto. Los cinturones ya terminados se cuelgan sobre almohadillas con un dibujo de un niño realizado sobre tela mediante la técnica de la litografía en seco y estampado también por la placa inicial de linóleo, por medio de improntas realizadas a cinturonzos. La técnica de grabado en linóleo es muy desestimada por los artistas plásticos en nuestra época, sin embargo para mí, presenta ciertas ventajas como el hecho de que se venda por metro lineal, implica que la placa puede ser tan larga como se desee, también resultan muy buenas impresiones en tela con este material. La estampa resultante presenta al igual que la xilografía secciones bien delimitadas de blanco y de color, pero las áreas de color son completamente planas, es decir que si bien es una técnica más manejable que la xilografía, son muy parecidas. (II.34)







Ilustración 34. Documentos visuales de la producción e intervención a partir del cinturón. grabado en linóleo sobre tela. medidas variables, 2009

La segunda obra referente al poder fue la lista de alumnos, este objeto se utiliza como mecanismo de control en la escuela; y es asumida y repetida en instituciones de toda índole en esta sociedad. Pero su uso se vuelve cuestionable cuando representa un perjuicio para el alumno, en su condición de vulnerabilidad de infante, es por esto que profundicémas sobre el tema, repetí el concepto y el tema lo enfoqué en el caso ABC que resulta ser paradigma del abuso del poder de las instituciones Escuela y Estado sobre los niños asistentes.

Por medio del análisis y síntesis de este fenómeno busqué una reflexión que me condujera a la creación de una obra que fuera un objeto útil, ya que el que sean objetos útiles es un principio que rige todas las obras de esta producción, las listas se transformaron en pantallas para lámparas con las que pretendí aludir al conocimiento representado por la luz que interviene al objeto incidido, cortado, más allá de los mecanismos patológicos del ejercicio del poder, la luz atraviesa y sobrepasa su dimensión en el espacio. Cito a Lipovetski para justificar el análisis realizado: *“El discurso del Maestro ha sido desacralizado, banalizado, situado en el mismo plano que los mass media y la enseñanza se ha convertido en una ...”* *“maquina neutralizada por la apatía escolar, (...)cuanto mas la escuela se dispone a escuchar a los alumnos, mas estos deshabetan sin ruido ni jaleo ese lugar vacío”*<sup>56</sup>. De acuerdo a este análisis, el ámbito escolar es ya un lugar vacío inundado de apatía propia del posmodernismo, el espacio vacío formal en la obra es llenado de nuevo con luz como representación del conocimiento; fenómeno que traspasa la barrera del cuerpo carcelario representado por los lados de las pantallas.

El proceso creativo de la primera experimentación consistió en realizar reproducciones digitales de un formato de control de asistencia utilizado en el curso propedéutico para ingresar a la maestría, y de una reproducción de un sello de goma del sello oficial utilizado por el posgrado en artes visuales para el registro



Ilustración 35. Fotografía de producto gráfico a partir de la lista de alumnos. Sello y recorte de papel montado en 3 dimensiones. 70x40 cm. 2010.

taller de experimentación plástica le fue entregada una reproducción del formato y la reproducción del sello, para que cada uno hiciera un simulacro del ejercicio de poder que se desarrolló durante el propedéutico, los simposios y demás actividades del posgrado, cada uno utilizó el sello de manera propia y llenó su formato con sus datos, finalmente yo intervine el formato calificándolos a todos con diez, incidiéndolo, y pintándolo con las impresiones que dejaron en mí cada uno de ellos, ya que para esta producción la convivencia de la gráfica con otras expresiones creativas es obligatoria, una vez intervenidas las hojas las enmiqué para darle soporte y las uní, dando con esto una forma final de pantallas (Il.35). Para la segunda versión obtuve la lista de alumnos muertos en la guardería ABC, pasé lista de todos ellos buscando sus fotos y las dibujé en papel albanene que rodea pequeñas veladoras hechas de cirios cortados, los 49 pequeños retratos en veladorcitas son fácilmente colocados en cualquier espacio amplio, con ellas realicé una intervención en el zócalo.(Il.36)

poder.

de los comunicadores y des significarla, con la intención simbólica de quitarles ese la repetición de la imagen, acudo a la repetición del sonido para saturar la acción como un objeto que genera una psicología del poder pero en este caso aparte de radio, unos de derecha y unos de izquierda, la idea es representar el micrófono de mp3 con audífonos, éstos reproducen el audio de programas de televisión y rígidos para pegarlos formando cajas, dentro de las cuales meter reproductores El proceso creativo consistió en hacer impresiones de agua fuerte sobre soportes 132 declara abiertamente la guerra a los medios en especial a Televisa.

que implica tener la posibilidad de imponer la voz, es por esto que el movimiento ellos es digno de ser escuchado, es importante darse cuenta de la responsabilidad mediaticada los locutores de los medios ejercen su poder al difundir lo que para dentro del contexto del trabajo y la vida cotidiana, al encontrarnos en una sociedad las instituciones de gobierno para la manipulación de masas, también se encuentra poder, es en la escuela donde el objeto se impone al sujeto social, es retomado por Continuando en el espacio de la escuela el micrófono es otro objeto generador de

Illustración 36. Fotografías del proceso creativo e intervención de la segunda versión de la letra de abramos, Dibujo a lápiz sobre abramos, Medidas variables, 2012.



El proceso del aguafuerte consistió en cubrir una placa pulimentada con barniz de bola, enseguida tracé el dibujo quitando el barniz dejando al descubierto el metal, luego metí la placa al mordido del ácido por cuarenta minutos, para grabar las líneas de contorno del dibujo. El aguafinta es quizás la técnica de grabado más pictórica, ya que permite manchar superficies con distintas intensidades de gris sin achurado, la intensidad de grises se trabaja tanto con el betún de Judea como con el tiempo de atacado. La estampa resultante presenta una línea muy nítida y fina, el grabado por ser proceso químico se simplifica, pero es importante que la placa no se someta a muchos mordidos porque se pierden tonalidades y calidades de la línea. Su colocación en el espacio estuvo pensada en un principio para ser suspendida desde arriba pero al final la estampa sola terminó siendo producto de consumo y las cajas se desintegraron para satisfacer las exigencias del mercado. Por lo que ni la intervención, ni montaje se vieron concretados, es aquí donde se muestra la importancia de la imagen por sí misma. (II.37)

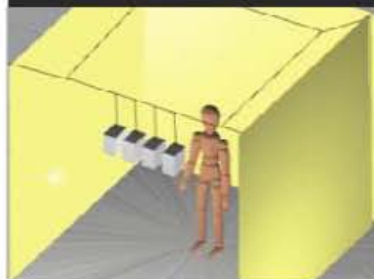




Ilustración 37 Documentos visuales de la experimentación plástica a partir del micrófono. 75x45 cm. 2010

Dentro del espacio de la escuela "*El escritorio*" e constituye como un objeto mas de las estructuras de poder tanto en el salón de clases entre alumnos y maestro como entre maestros dependiendo de la posición jerárquica que poseen, ésta se repite en las instituciones del Estado, por ejemplo puedo mencionar las taquilleras del sistema colectivo metro, que por su interacción con los clientes hacen evidente una percepción patológica de la relación establecida con estos, que se ve reforzada por medio del buró, del mostrador, que las engrandece y les proporciona una posición de aparente control y poder sobre los otros.

Marx menciona lo siguiente sobre la burocracia: "***La burocracia posee al ser del Estado (...) el espíritu general del secreto, el misterio guardado en su seno por***

*la jerarquía y hacia afuera (...) en cuanto al burócrata tomado individualmente, la finalidad del Estado se hace su finalidad privada (...) comienza por considerar la a la vida real como una vida material (...) su finalidad está situada fuera de él, su existencia es la existencia del buró.*"<sup>57</sup> Partiendo de esta reflexión se hace comprensible la conducta del burócrata como una supresión del sujeto vuelto una extensión de la institución que le otorga su posición de aparente superioridad. Al montarlas en un espacio cultural procuré que estuvieran en la oficina del coordinador para denotar la importancia del espacio en el que fueron colocadas. (II. 38)

La realización de la obra en la que abordo el escritorio como tema consistió en redibujar con CorelDraw el escritorio que para mí fue el más representativo de poder que es el de la casa blanca de Estados Unidos, este lo imprimí en papel albanene para hacer una matriz en serigrafía, posteriormente realicé las impresiones sobre lienzos de tela, uno verde, otro blanco y otro rojo, para referirme a mi percepción de una disposición a priori de los mexicanos para ejercer el poder en cualquier oportunidad que se presente, estos lienzos al tratarse de objetos adaptables a cada espacio cultural (mesas, escritorio, sillones, incluso la pared) pueden plantearse más como objetos de intervención que como una instalación, cada obra se transforma dependiendo mucho del azar, de las posibilidades del espacio y de las nuevas formas comunicativas que plantea el tema. Las dificultades que presentó la serigrafía fueron muchas por ejemplo es necesario adecuar la proporción de la emulsión y el catalizador así como los tiempos de exposición a las condiciones de luz del cuarto o la mesa de revelado, también a veces se da el secado de la malla en el proceso de estampación, o el grado de disolución de la tinta que se debe tener es de acuerdo al ritmo de trabajo de cada quien, el tipo de acondicionador y los resultados que cada uno da a cada tipo de tinta, es necesario primero controlar la impresión antes de meter el papel bueno

57. Marx, Carlos y Federico Engels. "El libro rojo y negro". Madrid. Jucar. 1976. P.37

para que la impresión salga limpia, es necesario también contar con mucho material porque dependiendo lo que se quiera imprimir se tiene que adquirir el material para cada cosa habiendo variantes de tamaño en mallas, raseros y aplicadores de emulsión, variantes de tipo de estampación en mallas, tintas y acondicionadores.



Ilustración 38. Documentos visuales de la experimentación gráfica a partir del escritorio. Serigrafía sobre tela. 1m x 3m. 2011.

También dentro de la escuela hallé que *"El uniforme"* (Il. 39) es otro objeto generador de una psicología de poder, en la medida en que denota pertenencia hacia la institución que asume la autoridad en algún ramo, por ejemplo los policías, los doctores, a través de la portación de este objeto el sujeto inseguro e impositivo se sirve para ostentar poder en una estructura vertical de mando, en el contexto laboral cuando el director o patrón de alguna institución obliga a los empleados a usar el uniforme,



manifiesta su autoridad y su pensamiento lineal y totalitario, en el que muestra su deseo de sentir la posesión de los sujetos para completar alguna carencia emocional, intelectual o física. La técnica que use fue la esmaltografía: técnica de grabado en hueco, el proceso consistió en aplicar esmalte industrial para muebles en polvo sobre la placa, en las áreas que se desea que queden en blanco, pero si se agrega una capa muy fina quedara en negro, una vez que se ha agregado el esmalte con cuidado se lleva a la parrilla y se calienta por unos cinco minutos, mientras el esmalte se calienta los granos se derriten y se expanden, generando una textura muy interesante, antes de calentar la placa se puede trabajar el esmalte de muchas maneras según se requiera. El proceso de estampación es igual que el de grabado en hueco, la imagen estampada presenta una textura arenosa, ya que la tinta se deposita en los huecos entre los granos fundidos del esmalte, para llegar a controlar esta técnica es necesario realizar muchas placas y experimentar con los resultados. En la instalación intenté representar los actos criminales de las instituciones policiacas, con el mismo concepto de repetir para anular, la instalación está conformada por una representación de un uniforme realizado a base de tela trazada, cortada e hilvanada, para su posterior estampado por estencil, ésta representación del uniforme va colgada de la misma manera compositiva que los cinturones, en la parte de abajo coloqué un tapete estampado con la técnica de la esmaltografía, que es una composición abstracta de huellas de manos y botas, con la idea de representar el antecedente criminal de las fuerzas del orden, por medio del color rojo y la textura que aporta esta técnica como de tierra y salpicaduras. La principal dificultad que tuve fue concretar el tapete estampado, lo resolví con estampas sobre tela adherida a un tapete de hule, pero con anterioridad tuve que invertir en tapetes de alfombra con muy malos resultados, ya que lo bofo de los tapetes retenía la tinta en la superficie y la imagen perdía detalle por completo, a

pesar de que el tapete sobre el hule ya es algo concreto aún tengo la inquietud de cubrirlo de algún silicón o poliéster para que su función inicial de tapete de hule siga existiendo, me interesa que el objeto sobre todo sea funcional más allá de su colocación artística.

Formalmente presenta una influencia clara de Joseph Beuys con su violonchelo y piano cubiertos de fieltro completamente forrados, por la utilización del mismo material y el concepto de envoltura: ***“Beuys ha utilizado el fieltro en su acepción positiva, como conservador de calor y protector, pero también en su acepción negativa de incomunicación, aislamiento existencial o interrupción de la vida comunicativa con otros seres humanos y animales.”***<sup>58</sup> Pero en mi caso el fieltro es evolvente del espacio vacío y nada más.



Ilustración 39 Documentos fotográficos del proyecto y de las intervenciones urbanas a partir del uniforme. Medidas variables. 2012

58. Bernáldez. Óp. Cit. P.38

Por último dentro del espacio de la escuela *la "Llave"* (II. 40) fue la obra con la que continué, en este caso a diferencia de los otros objetos, el hecho de poseer una llave no transforma la personalidad de la gente, sin embargo, al plantearme como propósito la identificación de objetos de poder en el contexto social que me rodea, me resultó evidente que el poseer una llave, es poseer un poder, una capacidad de acceder a determinado espacio y es justamente cuando se pierde una llave que uno se puede dar cuenta del poder que una llave aporta, sin importar que la llave sea de la casa, del coche, del taller, del casillero o de un cofre con tesoros, la posesión de la llave hace posible tener una capacidad, una posibilidad, un poder para realizar una acción determinada.

La realización de esta obra fue más escultórica que de grabado y consistió en realizar un dibujo de la llave del casillero del taller de grabado del salón 121 de la academia de San Carlos que para mi representa un poder que en determinado momento me fue concedido, este dibujo fue realizado en un bloque de triplay grueso, después corté con serrucho el contorno de esta llave dibujada en la tabla, una vez teniendo el contorno, tallé con gubias de escultura el hueco del diseño de la llave, y grabe con las gubias de grabado los relieves característicos de la llave original, posteriormente realicé estampas de llaves (del casillero, del taller, de casa...) y reproducciones de esas estampas, y tras aplicarle un acabado con cal para alisar la superficie y corregir errores del grabado (influenciada por la escultura de la época colonial), colorearla y finalmente entintarla, adherí las estampas de las llaves originales hechas en papel, acabando con un barnizado y con la intervención en ella con armellas abiertas para poder hacer del objeto resultado de la experimentación, un objeto práctico, un objeto útil, un cuelga-llaves de doble vista, con forma de llave tallada y cubierta con estampas de llaves policromáticas.



Ilustración 40. Fotografías de la experimentación gráfica a partir de la llave. 35x45 cm. 2009

En lo que respecta al Estado se encuentra "*El dinero*" (II. 41) ya que es el que lo producey está presente en los contextos más generales, a cualquier persona que tiene dinero se le transforma la personalidad, por la misma consecuencia de su capacidad de consumo, Joseph Beuys plantea un cuestionamiento del concepto de dinero en su escrito *Par la presente, Je n'appariens plus à l'art*: "*Se ha creado en el hombre una pulsión muy baja para que pueda creer en el dinero y el interés por tenerlo. El capital no es el dinero, el capital son las capacidades y el producto de las capacidades. (...) Cuando el dinero no cesa de sumergir todo lo que está inspirado en la libertad y la democracia, cuando el dinero no cesa de destruir el ideal, debemos lanzarnos a la boca de ese dragón y empuñar el concepto de capital (...) el dinero no es de ninguna manera un valor económico, el valor económico es la capacidad que el hombre invierte en el trabajo (...) y no otro que esta envenenado lo que hace que no comamos pescado.*"<sup>59</sup>

59. Bernardez. Op.Ct. p.106-107

Para Joseph Beuys la economía se encuentra sujeta al Estado y es concebida y concretada desde un egoísmo exacerbado que no busca la satisfacción de las necesidades básicas sino que implica la satisfacción de necesidades ilusorias conduciendo a la humanidad a un materialismo desvirtuado y alejado de todo vínculo con la otredad o bien con una falta de conciencia ecológica. El proceso creativo consistió en colocar carteras impresas en serigrafía con imágenes de billetes, y monederos con imágenes de monedas, en el espacio interior intervengo los objetos introduciendo diversos materiales mientras cuelgan sujetadas desde arriba de manera que se intercalan en una composición vertical, colgando justo sobre un cráneo de barro intervenido con sellos. En ella lleve a cabo lo que Lipovetsky denomina la postproducción, simplemente lleve a cabo una colocación de elementos adquiridos, los monederos los realicé yo pero lo demás simplemente lo compre y lo





Ilustración 41. Documentos fotográficos de la experimentación gráfica a partir del dinero. Objetos intervenidos con sello y serigrafía. Medidas variables.2010

Después aborde "*La pistola*" (Il. 42) cuyo contexto es universal pero que surge desde el Estado y se impone a cualquier otra ostentación de poder, su utilidad práctica tiene cabida en el punto máximo de la escalada de violencia al nivel de homicidio en el círculo vicioso donde acontece y que se caracteriza por las etapas de tensión- agresión- calma, su aparición en la psique se presenta a partir de la diferenciación de género desde la educación y los estereotipos sexuales que hacen de la masculinidad un ejercicio y jactancia de poder mediante el falo, que funge como herramienta de sometimiento y el cual se ve proyectado en el objeto que abordo. Para realizar la primera versión de este objeto plástico elaboré un molde de silicón de una pistola de juguete muy realista e hice vaciados de amaranto, chocolate, yeso, jabón y parafina, porque buscaba llenar el espacio sólido con material sólido después cada sólido fue envuelto con plástico y estampado con recortes de vinil del dibujo de vectores de la pistola anudada de la ONU en Nueva York, posteriormente hice una reinterpretación con dos estampas con la técnica de litografía poliéster en

la que me represento a mí misma como portadora de un arma, en una de ellas me disparo a mí misma, y en la otra disparo a las personas objeto de mi aversión, mediante la doble vista causada por el giro de las imágenes colgantes busco dar el discurso de que disparar al otro aunque se tengan muchos deseos, implica dispararse a uno mismo, como individuos semejantes, implica que el otro es a la vez uno mismo proyectado, somos la misma cosa.

***“En nuestros días la licuación del deseo de aniquilamiento de uno mismo es tan solo una de las caras del neo narcisismo, de la destrucción del yo y de la desubstancialización de lo voluntario (...) procede a una la espontaneidad depresiva, del flip efímero más que de la desesperación existencial definitiva. De manera que en nuestros días el sujeto posmoderno intenta matarse sin querer morir.”***<sup>60</sup>

El discurso referido mediante el uso de vaciados de materiales diversos es el de resignificar el uso belicoso de la forma para reutilizarla como forma contenedora de material útil, lúdico y diferente al de un arma.

Esta técnica de la litografía en placa poliéster se puede dibujar directo con plumones o bolígrafos base aceite, o bien se puede sacar la fotocopia directo sobre la placa. Posteriormente se pasa a la estampación de la misma manera que la litografía o aluminografía, solo que el agua para humedecer la placa entre cada entintado debe estar diluida con ácido ascético, si no se mezcla el agua con ácido acético se llena toda la placa de tinta. El resultado es una estampa muy parecida a la litografía, o si se trabaja con el bolígrafo, el resultado es parecido a la punta seca.

60. Ibid.p.213

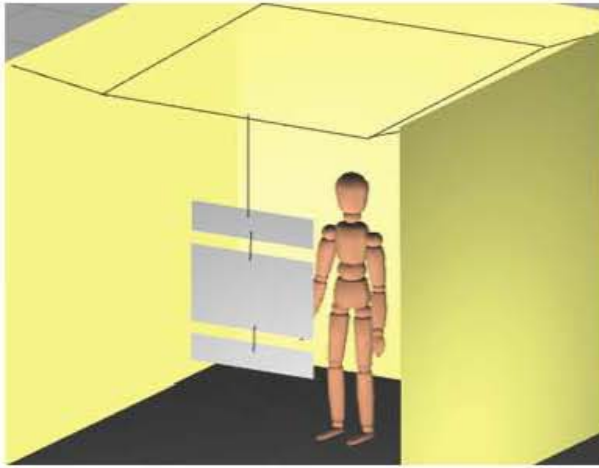






Ilustración 42: Documentos fotográficos de distintas etapas del proceso creativo a partir de la pistola. Vaciados en molde de materias diversas. Medidas variables. 2011.

Finalmente el objeto paradigmático de la institución Estado es "*La silla*" (Il. 43), otro objeto que analice como instrumento de poder, representa a la presidencia y lo que busqué con esta instalación es de nuevo la des-significación del simbolismo de la silla presidencial, transformando una silla cualquiera en el objeto de deseo, o sea disfrazar el objeto sin significado con las imágenes del objeto que si

significan, un poco para quitarle importancia al objeto original y concedérsela a mi objeto transformado. El objeto forrado del lienzo estampado está basado en la idea Beuysiana del objeto cubierto aislado y saneado, así como también el uso formal del objeto silla, misma que él planteo como una instalación con grasa, *“La silla de Beuys puede considerarse como una de las creaciones que mejor definen el arte después de la Segunda Guerra Mundial. Otra famosa silla (...) que representa una parte importante de la estética contemporánea: One and three chairs (una y tres sillas) de Joseph Kosuth. Una tercera silla del arte de la segunda mitad de siglo: Electric chair de Andy Warhol”*<sup>61</sup>

El proceso creativo vinculado a la gráfica consistió en imprimir una imagen de internet buscada como silla presidencial, dibujar la imagen con bolígrafo, sacar copia fotostática del dibujo en acetato y mandar revelar una malla de serigrafía para realizar las estampaciones a dos tintas en un lienzo de manta alargado pintado con acrílico blanco a manera de imprimatura, para integrar la estampa al objeto referido y colocarlo en una composición.



Ilustración 43. Documentos fotográficos de la experimentación gráfica a partir de la silla. Serigrafía sobre tela y objeto intervenido. Medidas variables. 2012.

### 3.2. Ritos de intervención del espacio público.

La intervención artística en la Ciudad de México comienza desde la década de los setenta de acuerdo con Alma Sánchez Bautista, refiere que: *“la intervención artística en la ciudad de México, como categoría de análisis, designa la incorporación sistemática de códigos artísticos al espacio público urbano, con múltiples significados, ya sean simbólicos, identitarios, políticos, territoriales, lúdicos o irreverentes que por lo general cumplen un carácter efímero. Mediante lenguajes y discursos artísticos opera la resignificación estética y cultural del espacio público”*.<sup>62</sup>

Katia Mandoki habla del estudio fenomenológico de la experiencia estética como lo más importante para el entendimiento del arte,<sup>63</sup> en lugar de buscar entender que es arte, es por esto que me intereso en el acontecer del fenómeno como rito de apropiación estética del espacio público, usando un bagaje de elementos plásticos creados para combatir mediante la fuerza de la imagen. Por otra parte la historia de la intervención artística en la Ciudad de México es larga ya, con antecedentes de hace más de 40 años, de tal manera que es el curso natural que plantea la distribución y consumo de un acervo de objetos en función de un discurso visual con ciertos valores estéticos, lo que me condujo a ocupar espacios públicos con una carga simbólica para usarlos como códigos de mi lenguaje visual.

Al principio las piezas estaban concebidas como instalaciones, para ser montadas en una galería pero se adaptaron al espacio público urbano, por lo que cuando escribí sobre los procesos creativos todo el tiempo maneje el concepto de instalación, como concebí y di por hecho la galería, preparé mi discurso para estos espacios que también son públicos, sin embargo a lo largo de la investigación fui dándome cuenta de la importancia de negar a la galería como el intermediario entre el artista

62.Sánchez, B. Alma. Intervención artística en la Ciudad de México. CONACULTA. México. 2003

63.Mandoki,Katia."Estética cotidiana y juegos de la cultura". Ed. S. XXI. México. 2006

y la audiencia, la galería es pues un espacio más donde confluyen estructuras de poder, en la calle tomo posesión del espacio porque me pertenece tanto como puede pertenecerle a los demás, mis intervenciones justamente respetan esa propiedad que los demás tienen y es por esto que todas son inocuas y efímeras, el que la vio la vio, a veces pasan inadvertidas, a veces molestan y a veces agradan, solo son ritos personales de apropiación del espacio que plantean imágenes azarosas e inesperadas, que solo ocurrirán una vez y que sugieren una estética que parte de la gráfica de intervención.

### **Conclusiones.**

El papel del artista como sujeto social ante las estructuras de poder es llevado a cabo en esta investigación por medio del análisis y la crítica discursiva para proponer y exhortar a los observadores de el fenómeno estético, y para que desarrollen su propio cuestionamiento a partir de la experiencia estética en el acontecimiento de intervención urbana con objetos artísticos.

El proceso creativo en la construcción de esta serie de obras fue para mí un medio por el cual hago la observación y análisis del contexto social en el que vivo a la vez que el resultado es el documento que refiere tanto al análisis como al fenómeno social que se intenta cuestionar, este proceso no tiene que ver con alguna inspiración o talento divino, sino que surge de la investigación sobre el tema, la experimentación plástica y el estudio del arte en su devenir cambiante, donde se suscita la observación constante de imágenes promoviendo que se abra la percepción y así con una percepción sensibilizada es que interviene mucho el azar como factor importantísimo de la creación plástica.

La obra plástica resultante en el proyecto puede verse concretada con un lenguaje tradicional o bien acorde a la moda, pero en la obra impacta mas cuando es evidente el trabajo plástico invertido en ella, la simple utilización del objeto como

trabajo teórico y conceptual que se ha venido haciendo desde hace un tiempo con Marcel Duchamp y que de alguna manera ya no sorprende ni aporta nada nuevo, pues ya no basta con la simple descontextualización y colocación de los objetos como recursos de composición y discursivos, ahora la obra demuestra un trabajo estético aplicado a ella como disciplina, entendiendo por esto la técnica plástica de grabado o pintura o cualquier otra, como obra multidisciplinaria.

En lo que respecta a lo conceptual, la reflexión fue primordialmente sobre el espacio como recurso discursivo que alude a una mejor percepción del mensaje mediante la interacción del observador que vive la obra, pero al llevar a cabo el montaje, me percate de que el tiempo también presenta un acontecer visual como fenómeno inherente al espacio, ya que los elementos que las conforman presentan un movimiento y que es necesario en lo futuro conceptualizar también el espacio, el tiempo y el movimiento como elementos discursivos.

De acuerdo con Juan Acha la obra de arte es polisémica, por ello el mensaje es interpretado de diferentes maneras por cada persona que lee la serie de imágenes, pues las instalaciones a pesar de estar documentadas mediante una imagen fotográfica, conllevan una experiencia estética hacia la ubicación de la mirada en distintas imágenes que se encuentran rodeando el espacio y rodeadas ellas mismas por espacio. Sin embargo aunque en ocasiones se lean otras cosas que no quise comunicar en las obras, no importa porque la documentación del proceso creativo las justifica y más allá del documento escrito, en general el valor estético es apreciado y el discurso crítico cuando se exhiben en conjunto también es transmitido.

Algunas obras necesitan del espacio museístico para montarse, pero algunas pueden ser montadas en el espacio público y conformarse como intervenciones urbanas, de manera que se desbordan sobrepasando la primera intención que concibe a la galería desde su origen y redundo de manera no intencional sobre la crítica a las

en algún espacio público no dirigido para la difusión de obras plásticas, como plazas, parques, áreas verdes espacios de los que me puedo apropiarse con facilidad por la familiaridad con las que intervengo, y así ya no me enfrento a las imposiciones del mercado, que originan conductas autoritarias de directores de galerías, o gestores culturales, siendo el espacio público urbano el foro de difusión para la obra que nunca paso desapercibida.

En ejercicio de autoridad no debe ser generador de un deseo obsesivo por el poder, es necesaria la reflexión individual, más allá de ideologías conservadoras y liberales, por lo que la autoridad es también una responsabilidad de producir un bien colectivo, pues se mantiene dentro de estructuras sociales y las prácticas psicopáticas del ejercicio del poder conducen a la desestabilización y quebrantamiento de estas mismas estructuras sociales que lo sostienen en su postura, es a través del cuestionamiento individual y el autoanálisis que puede suceder un cambio social.

La contribución que aportó con esta investigación en el ámbito universitario y cultural es una recopilación de imágenes y fuentes bibliográficas en las que se aprecia una postura crítica de las estructuras de poder, que podrán ser útiles a futuras investigaciones, así como la documentación gráfica y escrita de los pormenores presentes en los procesos creativos de la producción artística.

## Fuentes Bibliográficas

- Acha, Juan. "Arte y sociedad latinoamericana". F.C.E. México. 1976
- Aquino Casas, Arnulfo y Jorge Pérez Vega. "Imágenes y símbolos del 68: fotografía y gráfica del movimiento estudiantil. UNAM. México. 2004.
- Bachelard, Gastón. "Poética del espacio". Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires.2000.
- Barthes, Roland.La aventura semiológica". Barcelona. Paidós.1993
- Baudrillard, Jean. Pantalla total. Barcelona. Anagrama. 2000
- Benjamin, Walter. "Discursos interrumpidos I: la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Buenos Aires. Taurus.1989
- BernaldezBernaldezSánchez, Carmen. "Joseph Beuys". Madrid. Ed. Nerea 1999.
- Bourriaud, Nicolas. "postproducción". Buenos Aires. Adriana Hidalgo. 2009.
- Capdevila, Francisco. Capdevila en el Museo de la estampa 25 septiembre-enero 1991-92. Ed. El Museo. México. 1991
- Ceballos Garibay, Hector. "Foucault y el poder". Ediciones --Coyoacán. México .1986.
- Cortina, Ruth Elena. "La hermenéutica del cuerpo, significante y significado en el hombre posmoderno". Anuario N° 6 Facultad de Cs. Humanas UNLPan (87-100).
- Debroise, Olivier y Medina, Cuauhtémoc. La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México: 1968-1997. UNAM. México. 2007.
- Enciclopedia Arte Mexicano: Arte contemporáneo II. México. Salvat. 1982.
- Fenichel, Otto. "Teoría psicoanalítica de la neurosis". Paidós. Buenos Aires. 5ª ed. 1973
- FillinghamAlix, Lydia y Moshe Süsser. "Foucault paraprincipiantes". Writer and readers publishing Inc. ISA. 1993
- Foucault, Michel. Microfísica del poder. La Piqueta. España. 1980
- Franco Ortiz, Itandehui. " El deleite de la transgresión: graffiti y gráfica política callejera en la ciudad de OAXACA" Tesis de licenciatura en Etnohistoria. ENAH. México D.F. 2011
- García Canal, María Inés. Espacio y poder. México: UAM-Xochimilco. 2006
- Guasch, Ana Maria. "El arte último del siglo XX". Ed. Alianza. Madrid. 2002.

- Hijar Serrano, Alberto. "frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX". Casa Juan Pablos, Centro Cultural: Consejo Nacional para la Cultura y las artes. Mexico.2007
- Lipovetski, Gilles. "La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo". Barcelona. Anagrama.2000.
- LotmanIuri. "La semiosfera III: semiótica de las artes y de la cultura."Ed. Catedra. Madrid. 2000.
- Mandoki, Katia."Estética cotidiana y juegos de la cultura". Ed. S. XXI. México. 2006
- Marx, Carlos y Federico Engels. "El libro rojo y negro". Madrid. Jucar. 1976.
- Monsiváis, Carlos. Leopoldo Mendez y su tiempo: El privilegio del dibujo. Ed. RM. México. 2002
- MungiMaria. Simposio Internacional sobre Teoría del arte. ---Resistencia=Resistance. Patronato de Arte Contemporáneo. México. 2004.
- Musacchio, Humberto."El taller de la Gráfica Popular". F.C.E. Mexico 2007.
- Navarro Casabona, Alberto. "Introducción al pensamiento estético de GillesDeLauze".Tirant lo Blanch. Valencia.2001
- Patronato Nacional de Promotores Voluntarios. Foro de Arte: abril, 1981. Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal. México. 1981. P.11.
- Rotzitchner, Leon. "Freud y el problema del poder". Folios Ediciones. México. 1982
- Sanchez, B. Alma. Intervención artística en la Ciudad de México. CONACULTA. México. 2003
- Silverman, Kaja." El umbral del mundo visible". Madrid. Akal. 2009.

Otras fuentes:

Entrevista con el maestro Francisco Javier Calvo Sánchez 12-04-2011.

Roura, Alma Lilia, Aguirre Ignacio. México en el Tiempo No. 32 Septiembre / Octubre 1999

<http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/5328-El-taller-de-Gr%Elfica-Popular> (15-04-2011)

Referencia virtual [http://www.cialc.unam.mx/Revistas\\_literarias\\_y\\_culturales/PDF/Fichas/Zig-zag.pdf](http://www.cialc.unam.mx/Revistas_literarias_y_culturales/PDF/Fichas/Zig-zag.pdf) (11/2/2011)

<http://www.jornada.unam.mx/2004/01/11/011n1pol.php?origen=politica.php&fly=1> (27-05-2012)

[http://jacstopiltzin1.blogspot.mx/2008\\_03\\_01\\_archive.html](http://jacstopiltzin1.blogspot.mx/2008_03_01_archive.html) (30-5-2012)

<http://milesderabias.blogspot.mx/p/blog-page.html> (30-05-2012)

<http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb13/aportes/apoamulfo.htm> (2-06-2012)



<http://enlacezapatista.ezln.org.mx/> (30-05-2012)

[www.ezln.org.mx](http://www.ezln.org.mx) (29-05-2012)

<https://www.facebook.com/media/set/?set=a.279492942122523.65389.136766426395176&type=3> (11-05-2012)

<http://estacioncero.blogspot.com> (5-06-2012)

<http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb16/agora/agoarnulfo.htm> 26-feb-2011

[www.lapiztola.blogspot.com](http://www.lapiztola.blogspot.com) (09-06-12)

[http://www.mercaba.org/Rialp/E/espacio\\_filosofia.htm](http://www.mercaba.org/Rialp/E/espacio_filosofia.htm) (19-07-2012)