



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA**

**PANORAMA GENERAL DE LAS ARTES VISUALES
DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.
DE LA RUPTURA A LOS GRUPOS**

TESINA

que para obtener el título de
LICENCIADA EN HISTORIA

presenta

TANIA ELIZABETH JOSÉ ALAVEZ

ASESOR

DR. AURELIO DE LOS REYES GARCÍA ROJAS

MÉXICO, D. F.

2013





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

El trabajo era bien duro porque era incipiente. El hecho de ser pocos te obligaba a trabajar más. Y uno entre más trabaja más se desarrolla, entiende más un montón de cosas, descubris otro montón de cosas. Te ves presionado a desarrollar el ingenio, a desarrollar respuestas, a prepararte más [...]

Omar Cabezas, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde.*

Agradecimientos

Académicos

En primer término quiero expresar mi gratitud al Dr. Aurelio de los Reyes, quien ha sido de gran ayuda para el desarrollo y conclusión de este trabajo con sus observaciones y recomendaciones, mis más sentidos agradecimientos.

A la Dra. Silvia Fernández, quien muy amablemente me ha orientado y que también ha sido de gran ayuda en la consecución de este trabajo. Asimismo agradezco a las Dras. Julieta Ortiz, Rebeca Monroy y al Mtro. César Navarro, por el tiempo dedicado a la lectura de este trabajo y por sus valiosas observaciones sobre el mismo.

Mis agradecimientos también a Cristina Híjar González y Alberto Híjar, investigadores del CENIDIAP, que me permitieron el acceso a un cúmulo, no sólo de información, sino de historia viva.

Personales

Primeramente agradezco a Florencia, Alma y Agustín, mi familia, por sus enseñanzas, su apoyo y su paciencia a pesar del tiempo y las circunstancias, ustedes también son parte importante de este esfuerzo, les agradezco infinitamente.

También quiero agradecer a mis compañeros de lucha, en particular a Sofía, Rubén e Itzael, quienes me han prestado su tiempo y sus oídos, ustedes también son mi familia, gracias.

Igualmente agradezco a Cristóbal, Citlalli, Dalia, Daniela, Monserrat, Valeria y muy especialmente a Rodrigo Moreno, quien me ha brindado su apoyo incondicional personal y académicamente, a todos ustedes muchas gracias por su amistad.

Finalmente, agradezco a las instituciones que me permitieron su consulta para el desarrollo de este trabajo.

Introducción / 1

Capítulo 1. Las nuevas propuestas visuales en Europa, Estados Unidos y México, 1950-1960: del Pop Art al realismo social crítico / **5**

Capítulo 2. 1950: La Ruptura y la consolidación del arte abstracto en México / **11**

Capítulo 3. 1968: El impacto social y político en la gráfica mexicana / **24**

Capítulo 4. 1970: De la tradición, lo nuevo. Los Grupos en México / **41**

Conclusiones / 53

Índice de imágenes / 59

Fuentes / 61

Introducción.

La historia del arte mexicano contemporáneo cuenta con un importante número de agrupaciones artísticas surgidas durante el siglo XX. Las primeras agrupaciones de este tipo se conformaron hacia finales de la década de los veinte, como el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE, 1922), la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR, 1934), y el Taller de Gráfica Popular (TGP, 1938), entre otras, la mayoría de ellas, impulsadas por el ambiente posrevolucionario de la época.

Posteriormente, hacia la década de los cincuenta, en medio de los cambios políticos, económicos y sociales por los que atravesaba el país, estas agrupaciones fueron desapareciendo, dejando, sin embargo, una importante tradición de trabajo que sería retomada de modo significativo por algunos artistas, estudiantes de arte e intelectuales que decidieron agruparse durante la década de los setenta.

Dentro de la historiografía del arte contemporáneo, el estudio de los grupos artísticos surgidos a partir de la segunda mitad del siglo XX es reducido, en parte, esto se debe al hecho de que la información no se encuentra sistematizada, sin embargo, Alberto Híjar Serrano y Cristina Híjar, han avanzado en la labor de sistematización de la información. Producto de esa labor son los libros *Frentes, Coaliciones y Talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX* y *Siete grupos de artistas visuales de los 70¹*, que abren el camino a la investigación sobre este amplio tema. Como parte de este esfuerzo, es importante mencionar la creación del Fondo Documental de los Grupos de Artistas Visuales de los 70, albergado en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), del Centro Nacional de las Artes (CNA).

¹ Híjar González, Cristina, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, México, CONACULTA, INBA, CENIDIAP, UAM-X, 2008.

Del mismo modo, los catálogos de las exposiciones *De los grupos los individuos*² y *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*³, son parte de este esfuerzo de sistematización de la labor de estas agrupaciones, mismo que los historiadores y los historiadores del arte han dejado un poco abandonada por no encuadrar en la visión hegemónica de lo que es el arte o porque al ser una manifestación de la relación existente entre arte y política, pierde importancia estética y se convierte en panfleto.

El presente trabajo pretende ofrecer una visión general de las condiciones que permitieron la aparición de diversos grupos artísticos, particularmente durante la década de los setenta, y vincular su práctica como trabajadores de la cultura, con la experiencia de las brigadas de propaganda surgidas durante el movimiento estudiantil de 1968, así como destacar la importancia que tiene la etapa de la llamada *Ruptura*, en la configuración de un nuevo terreno para el desarrollo de las artes plásticas en general, y para las artes visuales en particular.

En este sentido, parte importante de esta investigación, es la revisión de las nuevas propuestas artísticas que surgieron tanto en Estados Unidos como en Europa, a partir de la década de los cincuenta, puesto que éstas influyeron de modo importante en la transformación del panorama artístico de México.

Si bien este proceso de influencia no es nuevo, durante la época que estamos estudiando, adquiere otras características, determinadas por la consolidación de lo que Aguilar Monteverde ha llamado el *capitalismo del subdesarrollo* en México, es decir, “la versión contrahecha del mismo modo de producción metropolitano que se apoya en la propiedad privada de los principales medios de producción, explotación del trabajo

² Museo de Arte Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, junio – agosto de 1985.

³ Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

asalariado, producción para el mercado, etc”⁴, que sin embargo, genera una mayor desigualdad en el desarrollo nacional, el estancamiento de la industria, la aparición de una clase dominante-dominada, fragmentación regional y en general una mayor “dependencia”⁵.

Asimismo, la relación arte-política, es otro de los elementos que funciona como hilo conductor en la elaboración de este trabajo. Al respecto, vale la pena decir que cuando me refiero al arte, aludo al arte contemporáneo de México, específicamente, a la producción artística realizada entre 1950 y 1980. Del mismo modo, cuando trato la cuestión política, señalo concretamente a la práctica artístico-política que va generando una cierta militancia política de izquierda al interior de las agrupaciones en los años setenta, como resultado de un proceso de politización producto de los movimientos sociales urbanos, en particular del movimiento estudiantil de 1968, y del ambiente de represión que devino en una “guerra sucia” por parte del Estado en contra de aquellos que manifestaron sus críticas y sobre todo, en contra de aquellos que se encontraban en desacuerdo y que concretamente manifestaban ideas de izquierda.

Es importante decir que este trabajo también parte de una preocupación personal en torno a la manera en que se aborda el tema de lo político en relación con la creación artística. En este sentido, hacer una revisión desde la llamada generación de la Ruptura, hasta 1980, año para el que la mayoría de las agrupaciones surgidas una década antes ya habían desaparecido o estaban prontas a hacerlo; da pauta a poner nuevamente en cuestión la relación entre arte y política en el momento en que parecía que este binomio se volvía insostenible.

⁴ Fernando Carmona, “La situación económica” en Carmona, Fernando, *et.al.*, *El milagro mexicano*, p., 56.

⁵ *Ibid.*, p., 58.

Este trabajo, es producto también de la revisión del Fondo Documental correspondiente a los Grupos Visuales de los 70 del Centro Nacional de las Artes (CNA), así como de la realización de algunas entrevistas y de una breve revisión hemorgráfica y bibliográfica.

Me resta decir que la investigación que a continuación se presenta no es exhaustiva y no pretende agotar el tema, al contrario, busca ser un aporte al tema de las agrupaciones artísticas en México, así como a la historia contemporánea de México. Sirva pues este esfuerzo a la construcción de esta historia que aún nos falta por contar y escribir

1. Las nuevas propuestas visuales en Europa, Estados Unidos y México, 1950-1960. Del Pop Art al realismo social crítico

En la cultura en general y en el terreno artístico en particular, hacia la década de los cincuenta existe un cambio de mirada que se explica por el hecho de que Europa, en particular París, dejó de ser centro y paradigma de las artes. Tal lugar pasó a ser ocupado por Nueva York, que a partir de ese momento se convertiría en el lugar de las nuevas tendencias, donde el arte y los artistas vivos se transformaban en mercancías con un alto valor monetario⁶. De este modo Estados Unidos se posicionaba como el nuevo centro artístico por excelencia.

En la configuración de las nuevas tendencias artísticas surgidas en Estados Unidos, un factor que influyó notablemente fue “el valor de lo nuevo”, que dejaba atrás la construcción de grandes estilos artísticos para insertarse en una dinámica de conformación de tendencias a partir de modelos que agrupaban a las obras según sus similitudes técnico-expresivas, formales-temáticas y según sus significados⁷. Dicho aspecto está en relación directa con el carácter de la sociedad que las gestó: la sociedad de consumo.

Los efectos de esta sociedad de consumo dieron paso al surgimiento de una de las tendencias más representativas de la segunda mitad del siglo XX: el Pop Art. Dicho término, propuesto por Leslie Fiedler y Reyber Banham, hacía referencia a un amplio repertorio de imágenes populares propias de la cultura urbana de masas, provenientes en su mayoría del consumo de objetos materiales y su publicidad, la televisión, el cine, la fotonovela y los *comics*, entre otros⁸.

⁶ Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX. 1914-1991*, p., 497.

⁷ Fernández Hernández, Silvia, “Nuevas miradas, nuevos discursos” en *90 años de cultura en el Centro de Enseñanza para Extranjeros*, México, CEPE/UNAM, 2012, pp.233-260.

⁸ Marchan Fiz, Simon, *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*, p., 31.

El Pop Art surgió a partir de un conjunto de afinidades estructurales sintácticas y semióticas a nivel de lenguaje, producto de la introducción de una serie de técnicas y mitologías en torno a la imagen popular de los productos industriales de consumo; asimismo, no tiene proclamas ni definiciones, por ello, son tan acusadas las diferencias interindividuales o entre grupos. Tales características impiden hablar de un estilo propiamente dicho puesto que es evidente una falta de congruencia y de programa generales⁹.

Pese a lo anterior, uno de los aportes más significativos del Pop es la transformación que hace de los soportes visuales aprovechando las posibilidades que ofrecen los diversos medios de reproductibilidad, tales como el cartel publicitario, la serigrafía, la fotografía, los recursos cinematográficos, el *comic* y la elaboración de objetos en serie, lo que le permitió desarrollar una técnica muy cercana a la técnica de propaganda publicitaria.

En lo referente a sus temáticas, éstas se conforman por aspectos de la cotidianidad y se hallan determinadas por la aceptación de estructuras de transmisión de contenidos simbólicos, presentes en los medios de comunicación; el Pop logró introducir equivalentes icónicos de situaciones simbólicas colectivas, como los símbolos de status, los comerciales, los tecnológicos, los mitos de masas y los símbolos sexuales¹⁰, entre otros; de esta forma, el Arte Pop logró convertir los objetos cotidianos en algo estético.

Llevar lo cotidiano hacia los terrenos de lo estético incluso hasta la banalidad, significó en un inicio una especie de crítica a los modos en los que se establecían las relaciones sociales, políticas y económicas en una sociedad capitalista. Sin embargo, las imágenes creadas por los artistas Pop no proyectaban contenidos ni buscaban

⁹ *Ibid.*, p., 37.

¹⁰ *Ibid.*, p. 45-47.

desenmascarar los mecanismos e instituciones a las que estaban haciendo referencia, se limitaron así, sólo a presentar lo establecido, asumiendo con ello una postura acrítica frente a la sociedad y frente a las políticas empresariales y de consumo.

No obstante, pese a las limitantes del Arte Pop respecto a su posicionamiento crítico, lo cierto es que abrió una brecha a los caminos de la experimentación visual, que tendrá sus mayores frutos en la década de los 60, con propuestas que buscan trascender la simple representación, a partir de los mismos recursos que utilizó este arte desde perspectivas más críticas.

Hacia mediados de los años 50 y durante la década de los 60, algunos artistas comenzaron a cuestionar una serie de principios tales como el de “realidad”, de ello surgieron manifestaciones visuales muy concretas como el neosurrealismo, la figuración fantástica y el arte psicodélico. De ésta última es importante decir que no surge en las altas esferas del arte sino más bien en un ambiente *underground*, como una corriente subterránea de contracultura, que si bien derivó del mundo del Pop Art, se configura a partir de su relación con el movimiento *hippie*, cuyo antecedente directo es el movimiento *beatnik*, surgido en Estados Unidos en los años 60 y que posteriormente se extiende a Londres y Amsterdam.

Una de las características esenciales del arte psicodélico, es su intención de reproducir y transmitir la naturaleza a partir de las experiencias psicodélicas que tenían como base el consumo de sustancias químicas, como el LSD, la marihuana, el peyote, la mezcalina y el hashis, entre otros. Cabe destacar que dichas experiencias fueron posibles gracias al desarrollo tecnológico de la química y la ciencia moderna, en este sentido, estas experiencias no son atemporales y, al contrario, se encuentran en relación directa con su contexto inmediato¹¹.

¹¹ *Ibid.*, p. 58.

En términos formales, las obras psicodélicas suelen ser signos icónicos, propios de unidades temáticas que remiten al mundo de la naturaleza; del mismo modo que el surrealismo, cuestiona el principio de realidad, pero, a diferencia de éste, sus símbolos no provienen del inconsciente sino de la realidad externa, por lo que es inclusivo, ya que no se aparta de la realidad exterior, y acentúa el valor de la interioridad como complemento ampliado de la conciencia, a lo inesperado y a lo no controlado del efecto químico¹².

Lo que el arte psicodélico propone es una revolución de la percepción ligada con un anticapitalismo romántico-utópico, sin embargo sus integrantes se estancaron en el aspecto de la “revolución” visual, donde el término “revolución” no implicaba necesariamente la transformación de las formas existentes, es decir, no encaminaron sus esfuerzos a transformar la sociedad existente con su revolución de la sensibilidad sino aislarse de ella¹³.

Al mismo tiempo surgen otras propuestas que podríamos agrupar en el campo del “realismo social crítico” que hace una recuperación del realismo social pero con un sentido crítico, dentro de estas manifestaciones cabe destacar el *Shocker Pop* también conocido como *Acid Pop*, la figuración narrativa, el reportaje crítico-social y el *Prop Art*, entre otras.

Este realismo de carácter crítico fue, en sus primeros momentos, un arte testimonial que privilegiaba la elección de temas y sujetos, puesto que la cuestión del contenido era fundamental, así como la apropiación de los nuevos medios para el desenmascaramiento de las dinámicas en las que se hallaba inserta la sociedad de los años 60, en la que “el simple testimonio del realismo social ya no bastaba para develar

¹² *Ibid.*, pp. 61-62

¹³ *Ibid.*, p. 63.

causalidades sociales en una época de la información manipulada y de la producción planificada de la falsa conciencia a través de los nuevos medios”¹⁴.

De las manifestaciones insertas en el campo del realismo social crítico, acerca del reportaje crítico-social podemos decir que se caracteriza por hacer un estudio organizado de las problemáticas y conflictos sociales a los que hace referencia, en este sentido, aunque en los fines coincide con el realismo social, en los medios se apropia de la mayoría de las técnicas empleadas por el Pop Art como las técnicas de *assamblage*¹⁵, la fotografía, la cinematografía, el cartel publicitario, el *comic* y las parodias, sin embargo, a diferencia del Pop Art, suele ser “no afirmativo”, es decir, que cuestiona la forma en la que está estructurada la sociedad y la critica desde la práctica del hombre que intenta comprender su historia como un todo social, con lo que se pone de manifiesto la relación entre arte y política¹⁶, en este sentido, es importante decir que estas nuevas formas de realismo:

[...] no conciben al artista como un ser pasivo resignado, sino como un tipo militante y operante que pretende conjugar la alianza aparentemente sin éxito de la vanguardia social con la calidad artística y alimenta un espíritu progresivo en los frentes del lenguaje y de los contenidos¹⁷.

En lo referente al *Prop Art* o arte de protesta, éste se caracteriza por ser una eclosión de símbolos que comunican una idea controvertida con la intención de influir en la opinión pública. En este sentido, privilegia la relación directa entre forma y fondo para lo cual utiliza, como el realismo social crítico, la mayoría de las técnicas visuales de la comunicación de masas, pero con la finalidad de desenmascarar el verdadero funcionamiento de estos medios; ejemplos de esta manifestación son los carteles del

¹⁴ *Ibid.*, p., 72.

¹⁵ El *assamblage*, como término genérico, designa el extenso conjunto de cuadros matéricos, plástico-ambientales, que introducen objetos en su estructura proporcionando un efecto plástico de relieve. Thomas, Karin, *Diccionario de arte actual*, pp., 32-33.

¹⁶ Marchan Fiz, Simon, *op. cit.*, pp., 70-80.

¹⁷ *Ibid.*, p., 80.

mayo francés o de los movimientos negro-americanos, como el Black Power y los Black Panthers, surgidos en Estados Unidos, y la gráfica del 68 en México.

Podemos ver entonces que, si por un lado, el Pop Art contribuyó a la reproducción del orden establecido a partir de la experimentación visual y de la utilización de las diferentes técnicas, propias de los medios de comunicación masivos, termina por legitimar a la sociedad de consumo. No obstante, en sentido positivo podemos decir que favorece la renovación de los lenguajes y discursos visuales a partir de los cuales surgen otras manifestaciones que los cuestionan y los subvierten.

Un elemento esencial en dicha renovación es el contexto social y político así como las condiciones materiales, tecnológicas e ideológicas en medio de las cuales surgen estas nuevas manifestaciones visuales, no sólo en Europa y Estados Unidos, también en América Latina y particularmente en México, en donde se aprendió de la enorme tradición artística propia del Muralismo, expresión propia y de vanguardia del arte mexicano, de las Escuelas al Aire Libre que rompieron con la forma de enseñanza del arte, del Grabado y la Caricatura que se transformaron con José Guadalupe Posada y Manuel Manilla, entre otras; y que en conjunto, influyeron de modo importante en la renovación del panorama artístico mexicano de la segunda mitad del siglo XX.

2. 1950. La Ruptura y la consolidación del arte abstracto en México

En México, a partir de la década de los 50 comienza a transformarse el panorama político, económico y cultural nacional. En su nueva composición, aparecerán otros actores histórico-políticos, que junto con los indígenas, los campesinos y los obreros reconfigurarían no sólo el panorama cultural de un país que aspiraba alcanzar el desarrollo económico capitalista de primer mundo, también le daría un tono distinto a su devenir histórico.

Uno de estos sujetos es el conocido como *clase media*, es decir, un sector de la sociedad con “cierto” nivel económico y que en términos sociales y culturales, según palabras de Monsiváis, “irá despojándose de las mitologías” propias del Estado nacionalista posrevolucionario, para conformar una “nueva” identidad a partir de otros referentes que importará ya no de Europa sino de Estados Unidos¹⁸, particularmente.

Este “nuevo modo de ser” se va a insertar en la vida cotidiana de los mexicanos, de clase media sobre todo, a través de lavadoras, televisores, libros, revistas, películas, música, de la moda y el diseño que marcarán la pauta para la creación y adopción de nuevos valores estéticos. Es de este modo que el *American way of life* se iría afianzando en México.

Podemos decir que la reconfiguración del panorama artístico tanto a nivel internacional como local, se da en función de las condiciones materiales producto del auge de la sociedad de consumo, como de las condiciones sociales y políticas generadas por este hecho económico que adquiere características particulares, según los lugares donde se presente.

Asimismo, la consolidación de un mercado para el arte internacional y local, fue un factor de gran trascendencia en la transformación del terreno artístico en general,

¹⁸ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX” en *Historia General de México*, p., 1036.

pues éste pasó a ocupar el lugar que durante el siglo XVI ocupó el “mecenas”¹⁹, es decir, que invierte y al mismo tiempo determina los lineamientos que ha de seguir el artista en su proceso de creación.

En México, por ejemplo, durante la década de los cincuenta el número de galerías de arte fue en aumento. En 1952 se inauguró la galería Prisse, en 1954 abrieron sus puertas las galerías Proteo y Havre, a éstas le siguieron en 1956 la galería Antonio Souza y en 1961 la galería Juan Martín. Cabe señalar que todas estas tenían el carácter de ser “independientes” y fueron las primeras en mostrar las obras de los artistas “jóvenes” de la época como Lilia Carrillo, José Luis Cuevas, Francisco Corzas, Juan García Ponce, Miguel Felguérez y Vicente Rojo, entre otros²⁰.

La consolidación de un mercado para el arte durante la década de los 50 en México, corrió a la par de una serie de disputas formales e ideológicas entre los artistas pertenecientes a generaciones fuertemente marcadas por el movimiento revolucionario de 1910, entre los que destacan los muralistas David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera, y los artistas de generaciones posteriores para quienes la Revolución Mexicana y el nacionalismo ya no era el único modelo de referencia, tales como José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo o Fernando García Ponce, por mencionar algunos.

En dicho proceso, intelectuales como Octavio Paz, contribuyeron con su producción teórica a la formación y consolidación de un grupo de artistas que se distanciaría de las formas realistas en general y del discurso nacionalista posrevolucionario por considerarlo desgastado y desfasado, según su perspectiva, de la sociedad de esos años.

¹⁹ Es importante decir que en México la figura del mecenas en el terreno artístico no existió del mismo modo que en la Europa renacentista.

²⁰ Martínez Lambarry, Margarita María de Guadalupe, *La pintura abstracta en México: 1950-1970*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, pp., 129-130.

Para Octavio Paz, la revolución mexicana había significado “un regreso a los orígenes tanto como [la] búsqueda de una tradición universal”, necesarios para la construcción de “un programa o proyecto común que [insertara] a la nación en el mundo moderno”²¹, para esta tarea, los artistas, particularmente los pintores, tendrían un papel fundamental pues serían los encargados de articular los discursos estéticos propios con los discursos estéticos universales.

Sin embargo, en los hechos según el análisis de Octavio Paz dicha tarea no se estaba realizando debido a que los artistas se hallaban enfrascados en un discurso nacionalista que perdía de vista lo universal, y en una ideología marxista que, “al hallarse inconexa con la realidad”²² que pretendían representar, dotaba de un “carácter fatalmente inauténtico”²³ a la pintura que estaban realizando los muralistas en esos momentos.

No obstante, según la visión de Paz, no todos los artistas siguieron la línea que iban trazando los muralistas más reconocidos, pintores como Rufino Tamayo, Agustín Lazo y María Izquierdo, aparecidos entre 1925 y 1930; realizaron un “movimiento” no político de escisión con los muralistas más ortodoxos.

Dicho movimiento de escisión, como lo denomina Paz, fue el antecedente de lo que en la historia del arte se conoce como el movimiento de La Ruptura, que en palabras de Octavio Paz, “no fue el resultado de la actividad organizada de un gran grupo, sino la respuesta aislada, individual, de diversos y encontrados temperamentos”, que no pretendía negar la obra de los pintores precedentes sino continuarla por otros caminos. Un rasgo esencial de esta escisión fue que a partir de ese momento “La pintura perdía su carácter monumental, pero se aligeraba de retórica”²⁴.

²¹ Paz, Octavio, “Tamayo en la Pintura Mexicana” en *Tamayo en la Pintura Mexicana*, p., 9.

²² *Ibid.*, p., 13.

²³ *Ibid.*, p., 11.

²⁴ *Ibid.*, pp., 13-14.

Un aspecto importante es que hacia finales de la década de los años cuarenta, se fue gestando la idea de que el muralismo había llegado a su fin y daba inicio una nueva etapa histórica con un movimiento de ruptura, no obstante, si bien es cierto que el muralismo de finales de los años cuarenta había dejado de ser vanguardia y se hallaba en un momento de estancamiento en cuanto a los temas y sujetos que abordaba, a lo que dio paso no fue a un movimiento de vanguardia en estricto sentido, sino más bien a una serie de cuestionamientos por parte de los artistas jóvenes que se hallaban en la búsqueda de espacios y de nuevos modelos, no sólo por la insatisfacción frente a lo existente, sino también por el acceso cada vez mayor que se tuvo a otras propuestas estéticas, como la Escuela de París o el informalismo catalán, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial.

En torno al surgimiento y desarrollo de la llamada *Ruptura*, uno de los análisis que me parece muy acertado es el que realiza Margarita Martínez Lambarry²⁵, puesto que contribuye a desmitificar este momento dentro de la historiografía del arte mexicano contemporáneo.

En primer término, Martínez Lambarry afirma que los artistas pertenecientes al movimiento de ruptura o también llamado “joven escuela”, no eran del todo jóvenes pues la mayoría de ellos había nacido hacia finales de la década de los veinte, por otro lado, aquello que pretendían imponer como innovación –el arte abstracto– se había producido sesenta años atrás en Europa, de este modo lo que proponían estos artistas más que una novedad representaba:

[...] una expresión plástica distinta dentro del panorama artístico mexicano y era joven en el sentido del ímpetu, del espíritu rebelde, de una actitud opositora al arte oficial, a las políticas culturales estatales y a un sistema caduco de promoción artística²⁶.

²⁵ Martínez Lambarry, Margarita María de Guadalupe, *op. cit.*

²⁶ *Ibid.*, p., 127.

Otro aspecto importante es que tampoco se puede hablar del surgimiento de una escuela, ya que los artistas que se adjudicaron el carácter de rupturistas o que después han sido señalados como tales, no comparten las características que identifican a una escuela tales como la existencia de códigos o reglas establecidas o un estilo específico, así puede decirse que más que una escuela o movimiento, la llamada ruptura fue:

[...] un conjunto de artistas con diversas modalidades estilísticas, sin una unidad temática o formal [...] un todo diversificado en el que aparecen corrientes convergentes y opuestas, con individualidades bien marcadas, no jerarquizadas por la duración de su trayectoria, sino por sus modos de expresión, artistas que exploraban con mayor libertad otros caminos artísticos²⁷.

En este sentido, según Martínez Lambarry, más que hablar de ruptura de lo que se puede hablar es de un proceso de cambio gradual, mismo que se precipitó con la aparición de la pintura abstracta en el terreno artístico mexicano, de este modo el problema que se expresa no es de radicalidad sino de matiz²⁸.

Considero que dicho que matiz se da sobre todo en el quehacer artístico, es decir, que bajo el entendido de que se necesitaba insertar al arte mexicano en el devenir del arte, se comenzó a privilegiar un mensaje más universal y menos mexicanista, así como una producción y una práctica artísticas que reivindicaban el individualismo frente al trabajo colectivo y una idea de creación y de libertad propias del romanticismo del siglo XVIII y XIX, que acentuaban el alejamiento ideológico de estos nuevos artistas con sus predecesores inmediatos.

Ejemplo de ello es el alejamiento, cada vez mayor, de la propuesta de un arte público y social lanzada por los muralistas en una primera etapa del movimiento, que tenía como base la idea de un arte total, para todos, realizado colectivamente, que

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Ibid.*, p., 130.

saliera a las calles, que se hiciera arquitectura y que se integrara con ésta, utilizando nuevas herramientas y materiales²⁹.

Lo anterior es significativo puesto que es a partir de esa propuesta que el muralismo se erige como un movimiento de vanguardia, que más que romper o separarse de las vanguardias europeas se nutrió de éstas, logrando una síntesis entre las propuestas ajenas y las propias a partir de necesidades y preocupaciones muy concretas en plano formal, estético y político³⁰.

No obstante lo anterior, considero importante decir que los artistas de la llamada *Ruptura* si bien no fueron radicales en el sentido de romper tajantemente con una tradición artística, sí lo fueron en el sentido de criticar a un Estado nacional que en su proceso de conformación y consolidación, había oficializado no sólo las expresiones artísticas de vanguardia, sino sobre todo, las políticas de apoyo y reconocimiento así como los espacios de difusión del arte mexicano en general.

Así pues, cabe señalar que este grupo no homogéneo de artistas “rupturistas”, contribuyó a reconfigurar el panorama cultural nacional y el plástico en particular, a partir de la introducción de nuevos temas y sujetos propios de una sociedad que, aunque a paso lento, se insertaba de un modo más eficaz al sistema capitalista en su etapa imperialista, pero en su versión subdesarrollada³¹.

En el caso de México, un elemento característico de lo que algunos autores han llamado el triunfo del capitalismo³², es la de modernización económica del país como parte de un proceso de industrialización que iba de la mano de la inversión pública, sobre todo en los sectores estratégicos, la protección arancelaria y el modelo de

²⁹ Juan Manuel Struck King, “Siqueiros: un espacio para la palabra”, *30 años 30. Herederos teóricos y espacios estéticos: David Alfaro Siqueiros y Alberto Híjar*, pp., 7-10.

³⁰ Cimet Shojjet, Esther, *Movimiento muralista mexicano. Ideología y producción*, p., 28.

³¹ Fernando Carmona, *op. cit.*, p., 58.

³² Lorenzo Meyer, “De la estabilidad al nuevo régimen” en *Historia general de México*, pp., 883-885.

sustitución de importaciones. Este proceso de desarrollo también conocido como el *milagro mexicano*, como todo milagro tiene diferentes visiones y matices.

Cierto es que durante la década de los 50, la economía mexicana conoció un “crecimiento” económico considerable, según cifras del Banco de México S.A., el producto interno bruto ascendía a 2 595 pesos por habitante³³, sin embargo, este crecimiento iba de la mano no precisamente del desarrollo sino más bien de la dependencia económica que lo que traería consigo más que el desarrollo sería la desigualdad, la concentración de la riqueza en unas cuantas manos y en determinadas zonas del país, entre otras cosas.

Tales consecuencias no significan una falla en el modelo económico, al contrario, son condición necesaria para el funcionamiento del capitalismo y en el caso de México, las consecuencias de la adopción de un modelo económico “desarrollista”.

Al respecto, cabe rescatar el análisis que realiza Gilberto Loyo cuando dice que los gobiernos mexicanos favorecieron ampliamente “el crecimiento de la oferta y de la capacidad productiva empresarial, facilitando la inversión privada mediante la inversión pública conforme a políticas explicables de crecimiento a cualquier costo, como sea y a como dé lugar”³⁴.

No obstante lo anterior, en México, este espíritu “desarrollista” generó un “ambiente de desarrollismo” que se evidenciaría de un modo particular en el ámbito cultural donde la oferta se amplía, se diversifica y busca hacerse más accesible.

Destaca así la apertura de nuevos espacios, emblema y síntesis de la modernidad en la cultura de México, como el Museo Nacional de Antropología inaugurado en 1964, que “se convirtió en el albergue de una de las colecciones de arte antiguo más

³³ Carmona, Fernando, *op. cit.*, p., 19.

³⁴ *Ibid.*, p., 44.

espectacular del mundo”³⁵. La novedad de este recinto residía en su contenido como en su forma, producto del empleo de diversos recursos museográficos: murales, maquetas, dioramas, ambientaciones y reproducciones; asimismo contaba con áreas para talleres y laboratorios, que se completaban con el concepto museográfico “que planteaba no sólo enseñar sino también compartir el patrimonio de la nación entre todos los mexicanos”³⁶.

Paralelamente hay un auge en la oferta editorial producto de la aparición de nuevas editoriales como Era (1960), Joaquín Mortiz (1962), Siglo XXI (1966), Editorial Nuestro Tiempo (ca. 1965), Nueva Imagen y El Caballito; cabe decir que la mayoría de éstas dieron amplia difusión a la producción de obras influidas por la Teoría de la Dependencia, la Teología de la Liberación y por el pensamiento marxista crítico de América Latina en general, ideas que también se hicieron presentes en las columnas de diarios de nueva creación como el *Unomásuno* (1976), así como en las columnas de los ya bien establecidos como *El Universal* y *Excélsior*; lo mismo puede decirse para el caso de publicaciones periódicas como *Historia y Sociedad*, *Cuadernos Políticos* y *Estrategia*³⁷.

En medio de este ambiente de efervescencia cultural, la pugna entre realistas y abstractos seguía siendo el punto de partida de amplias discusiones donde la teoría y la polémica se entretrejían irremediabilmente.

Al respecto, cabe mencionar la significación que en este contexto representó la organización del Salón *Confrontación 66*, a cargo de José Luis Martínez, director del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Jorge Hernández Campos, director del departamento de Artes Plásticas, y un comité de selección conformado por Manuel Felguérez, Juan García Ponce, Francisco Icaza, Benito Messeguer, Alfonso Neuvillate,

³⁵ Gordana Segota, “La ambición cosmopolita. Cultura y museos en México en la década de 1960” en *Discurso visual*, revista digital del CENIDIAP, nueva época, enero-abril, No. 8, 2007 [fecha de consulta: 28 de junio de 2012]

³⁶ *Idem*.

³⁷ Carr, Barry, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, p., 246.

Mario Orozco Rivera, Vicente Rojo y Raquel Tibol; José Luis Cuevas y Antonio Rodríguez invitados en un inicio para formar parte de este comité dimitieron, el primero porque se le eliminó de un posible salón de honor y el segundo por habersele negado la opción de que la pintura mural formara parte de la Confrontación 66³⁸.

El objetivo de este Salón era, por un lado, hacer un balance de la producción artística en México y mostrar las diversas corrientes existentes en ésta sin exclusión de tendencias ni de personalidades, aunque poniendo énfasis en la producción de las nuevas generaciones, y por otro, buscaba “estimular la polémica sana y vivaz” entre los participantes; asimismo, se planteó alentar el interés del público mexicano por la llamada “Nueva pintura”³⁹.

Sin embargo, la polémica que despertó *Confrontación 66* no fue muy positiva, pues ésta se centraba en críticas severas a las formas en que el comité encargado seleccionó a los artistas y obras participantes.

En este sentido, las observaciones realizadas por el crítico de arte Antonio Rodríguez en el periódico *El Día* el 5 de febrero de ese mismo año, son un buen ejemplo de la manera en la que se fue desarrollando dicha polémica:

Cuando hace meses fui invitado a formar parte del comité organizador del Salón Confrontación, destinado a establecer un balance de la actual pintura de México, acepté la tarea por considerar que necesitamos reconocer en forma amplia, rigurosa y en todos sus matices lo que realizan hoy nuestros artistas, cuáles son sus inquietudes y qué se necesita hacer para insuflar nueva vida a un movimiento artístico que en una época sacudió al país con sus obras, teorías, controversias y ambiciones creadoras. Pronto tuve que renunciar a formar parte de ese comité por haber observado que la mayoría de sus miembros estaba dispuesta a establecer una confrontación *sui generis*, en la cual sólo se presentarán los artistas que merecieran su beneplácito, de ante mano establecido, o que perteneciesen a su grupo, cofradía o clan o a la capilla a que aspiraran pertenecer. [...] Supe después que el referido comité llegó a la máxima pedantería de excluir de la lista de los invitados a artistas de tan altos méritos como Ricardo Martínez de Hoyos, Guillermo Meza, Francisco Moreno Capdevila, José Hernández Delgado, Corzas y muchos otros, porque tales o cuales de sus rasgos

³⁸ Martínez Lambarry, Margarita María de Guadalupe, *op. cit.*, p. 165.

³⁹ Tibol, Raquel, *Confrontaciones. Crónica y recuento*, pp. 33-41.

pictóricos no agradaban a los muy exigentes miembros del comité [...] Esto se supo. Los pintores aludidos protestaron. Comenzaba a surgir la idea de organizar un contrasalón, por lo cual el director del Instituto, José Luis Martínez, discretamente pero con energía dio un tirón de orejas al comité [...] Se aceptaron entonces algunos de los antes rechazados: Corzas, Delgadillo, Capdevila...y como sería demasiada concesión aceptar a pintores como Chávez Morado, González Camarena o Raúl Anguiano, considerados anacrónicos por algunos de los más ultrarrevolucionarios miembros del comité, se decidió inventar un salvador artificio: el de la edad. Los viejos serán pues desconfrontados en este *sui generis* Salón de Confrontación, sin tener en cuenta que algunos de ellos (Siqueiros, Gunther Gerzso, Carlos Mérida, González Camarena, Raúl Gamboa, Mathias Goeritz, Juan O’Gorman) manifiestan mayor juventud e ímpetu creador que muchos de los jóvenes prematuramente anquilosados⁴⁰.

Finalmente, aún con los desacuerdos de los artistas descartados y de las irónicas publicaciones en la prensa, el Salón *Confrontación 66* fue inaugurado el 28 de abril de ese mismo año y aunque algunos de los puntos establecidos en la convocatoria tales como la publicación de un libro-catálogo de la exposición y la redacción de las discusiones del comité seleccionador, no se cumplieron, en palabras de Raquel Tibol *Confrontación 66* tuvo tal impacto que:

[...] cuando se escriba la historia del arte contemporáneo mexicano los historiadores tendrán que tomar en cuenta la Confrontación 66 no porque a ella hayan concurrido artistas más o menos talentosos, más o menos renovadores, con personalidades más o menos acusadas, sino porque ella significó un estímulo sin precedente para despertar el espíritu crítico entre los jóvenes artistas de México, de cuyo anacronismo estético eran igualmente responsables los adocenamientos académicos, los sectarismo partidistas, los burocratismos institucionales. La Confrontación 66 avivó el espíritu analítico de los jóvenes que se aprestaban a arrancarle al porvenir inmediato un campo de ejercicio artístico-profesional más generoso⁴¹.

Pese a todas las críticas, la importancia del Salón Confrontación 66, radica en que significó el reconocimiento oficial de la pintura abstracta mexicana, que a su vez tuvo una importante repercusión en la formación académica de los futuros artistas en México.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁴¹ *Ibid.*, p. 100.

En este sentido, cabe destacar la división académica que se vivía al interior de las dos principales escuelas de arte de la ciudad de México⁴². Al respecto, Arnulfo Aquino, estudiante de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP, UNAM) durante la década de los 60, quien además formó parte del Grupo 65, muy activo durante el movimiento estudiantil de 1968, y posteriormente integrante del Grupo Mira⁴³, comenta:

Los alumnos fuimos tomando conciencia de la situación anacrónica de la enseñanza, lo que provocó un rechazo, más que a la “escuela mexicana de pintura” a los profesores que la representaban, no todos [...] había otros profesores que representaban opciones más modernas, como es el caso de los inmigrantes españoles: Antonio Rodríguez Luna, Santos Balmori y Francisco Capdevila, esta situación abrió posibilidades de búsqueda en las tendencias artísticas, no todo era arte abstracto, también estaban las nuevas figuraciones, muchas de ellas se practicaban en los talleres de grabado y pintura con buenos resultados⁴⁴.

Lo anterior nos muestra que si bien en el terreno artístico mexicano existían dos tendencias que marcaban la producción artística del momento, no podemos reducirlo todo al realismo y dentro de éste, al realismo socialista; *versus* el abstraccionismo, pues esto nos impediría reconocer las nuevas soluciones y las propuestas de los artistas y sobre todo, de los estudiantes de arte de ese momento, mismas que van a tener un lugar importante en la producción posterior y sobre todo, en la producción de la década de los 70 en México.

Otro elemento importante en la configuración del entramado cultural a partir de la década de los 60 en México, fue la amplia difusión del marxismo, sobre todo en las universidades en las que contribuyó a la formación de una generación de intelectuales y estudiantes de economía, historia y ciencias políticas, para quienes el marxismo se convirtió en una herramienta indispensable para el análisis y comprensión de las

⁴² La Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), ex Academia de San Carlos, y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

⁴³ Este grupo estuvo integrado por Jorge Pérez Vega, Eduardo Garduño, Silvia Paredes, Salvador Paleo, Saúl Martínez, Rebeca Hidalgo, Arnulfo Aquino y Melecio Galván.

⁴⁴ Entrevista realizada a Arnulfo Aquino el 23 de octubre de 2012.

estructuras sociales y económicas de México. Lo anterior contribuyó a su vez, a la democratización de algunos aspectos del medio académico y en este sentido, a la transformación de las relaciones en la enseñanza, que tradicionalmente se habían caracterizado por ser jerárquicas.

De este modo, hacia mediados de la década de los 50 en México, el panorama social y sobre todo el cultural, iba dotándose de nuevos sentidos, de otros valores y de otras aspiraciones. Para algunos, como Octavio Paz, los ideales revolucionarios de principios del siglo XX, habían quedado atrás pues ya habían cumplido su objetivo⁴⁵, ahora el ambiente era otro, era económicamente estable con perspectivas de desarrollo antes no imaginadas y culturalmente era cosmopolita, moderno.

Sin embargo, la gloria duró poco. El sistema económico implementado mostró prontamente sus limitaciones y éstas aunque no fueron claramente evidentes en el ámbito cultural, sí lo fueron en el ámbito político y social, donde desde finales de los años 50 y durante las dos décadas siguientes, el Estado tuvo que hacer frente a los costos económicos y políticos que exigía el modelo económico capitalista desarrollista.

Así para el año de 1958 las manifestaciones de descontento no se hicieron esperar, los telegrafistas, los ferrocarriles encabezados por Demetrio Vallejo y los maestros de la sección IX del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) liderado por Othón Salazar, y los trabajadores del sector petrolero, salieron a las calles para enfrentar al gobierno, con quien mantuvieron una relación que osciló entre la negociación y la represión, la mayoría de las veces.

En lo que se refiere a los estudiantes, entre 1963 y 1968, según la información recabada por la Embajada de Estados Unidos, en México se registraron 53 manifestaciones estudiantiles, de éstas, 23 habían sido motivadas por causa de la propia

⁴⁵ Paz, Octavio, *op. cit.*, p., 9.

escuela, 8 incorporaban problemáticas locales, 6 se inspiraban en causas internacionales, entre las que destacan las acciones en apoyo a Cuba y las protestas por las políticas estadounidenses en Vietnam y otros países; y finalmente 4 sostenían demandas relacionadas con el autoritarismo del sistema de control político⁴⁶.

Los estudiantes irrumpían así de una manera activa y cada vez más consciente de su papel histórico tanto en el ámbito político como social.

⁴⁶ Aguayo Quezada, Sergio, *La charola. Una historia de los servicios de inteligencia en México*, p., 119

3. 1968. El impacto social y político en la gráfica mexicana

Hacia finales de la década de los 60 las contradicciones sociales y políticas permearon otros ámbitos sociales, desde los cuales se comenzó a cuestionar el accionar del Estado. Uno de estos terrenos fue el de la enseñanza, desde donde se hizo manifiesto un rechazo a la antidemocracia implementada por el Estado, que, ante el cuestionamiento que buscaba el diálogo como vía de solución, opuso la manipulación de la información, la deslegitimación y la represión. Dicho contexto provocó que las manifestaciones de los estudiantes, particularmente las de los estudiantes de arte, hicieran de la denuncia uno de los ejes principales de su trabajo y expresión.

Es importante decir que de estos acontecimientos, la movilización estudiantil y popular de 1968 que sufrió un fuerte golpe tras los hechos ocurridos en la plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco el 2 de octubre de ese mismo año, puso en evidencia las limitantes de un Estado producto de una revolución que ya para esos momentos en la mayoría de los casos se había quedado meramente en el discurso, asimismo, evidenció las contradicciones del modelo económico desarrollista instaurado en el país con resultados alentadores en el corto plazo pero sin visión de largo y amplio alcance.

Los primeros movimientos estudiantiles ocurren en el estado de Puebla en 1964, a éste le siguen los movimientos en Morelia y Durango en 1966 y en Sonora en 1967. Sin embargo, el punto más álgido es el que se presenta de julio a octubre de 1968 en la Ciudad de México⁴⁷.

Generalmente se considera como detonante de dicho acontecimiento la disputa ocurrida entre estudiantes de la preparatoria Isaac Ochoterena incorporada a la UNAM, y las vocacionales 2 y 5 del Instituto Politécnico Nacional (IPN), a este hecho se suma la represión ejercida contra manifestantes de la marcha conmemorativa del asalto al

⁴⁷ s/a, "1968: la utopía universal", en *Humanidades y Ciencias Sociales*. Publicación de la Coordinación de Humanidades de la Universidad nacional Autónoma de México, p., 12.

cuartel Moncada, el 26 de julio de 1968. La trascendencia y significación de tales acontecimientos se debe en gran medida a la intervención del ejército, que fue el encargado de perpetrar la agresión en contra de los manifestantes.

Posteriormente, los acontecimientos ocurridos los días 29 y 30 de julio de ese mismo año que tuvieron como resultado la destrucción de la puerta de acceso del Colegio de San Ildefonso a causa de un bazucazo lanzado por el ejército, más que dispersar, fortalecieron al movimiento estudiantil; al respecto, es importante decir que a las pocas horas de los ocurrido en San Ildefonso, el Ingeniero Javier Barros Sierra, rector de la Universidad en esos momentos, izo a media asta la bandera en la explanada de Ciudad Universitaria, desde donde “encabezó la primera marcha organizada por universitarios y politécnicos”⁴⁸ el 1 de agosto de 1968, en defensa de la autonomía universitaria y en contra de la represión en contra de los estudiantes.

Esta primera marcha salió de la explanada de rectoría a las 16:30 horas con un contingente de 100 000 estudiantes que estaba compuesto por jóvenes de la UNAM, de la Universidad Autónoma de Chapingo (UACH), de la Normal y IPN⁴⁹. Del desarrollo de esta manifestación cabe destacar que:

Inicialmente el recorrido había sido programado para llegar por Insurgentes, Reforma y avenida Juárez, al Zócalo, pero durante el día un gran despliegue de fuerzas armadas se estuvo movilizando en la avenida Insurgentes, a la altura de la Ciudad de los Deportes, lo que determinó a cambiar el itinerario, para lo cual los organizadores hicieron llegar un gran contingente de estudiantes preparatorianos a la esquina de Insurgentes y Félix Cuevas, a fin de bloquear el paso en ese lugar y evitar que algunas columnas pretendieran continuar el itinerario original. Así, la manifestación siguió por la avenida Coyoacán, para retornar nuevamente a la Ciudad Universitaria por la avenida Universidad⁵⁰.

El tiempo que va de agosto a septiembre fue de gran relevancia para el movimiento estudiantil, ya que es en ese momento cuando se definen los lineamientos que le darían

⁴⁸ Castillo Troncoso, Alberto del, *Ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968. La fotografía y la construcción de un imaginario*, p., 59.

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Idem.*

sustento; parte importante en este proceso es la conformación de un Pliego Petitorio⁵¹ que incluía 6 puntos que concernían más que al sector estudiantil a la sociedad en su conjunto, también se creó el Consejo Nacional de Huelga (CNH), como el máximo órgano para la toma de decisiones, conformado por representantes de cada una de las escuelas que decretaron la huelga en sus instituciones, única condición establecida por el CNH para obtener la representación. De las escuelas con representantes en el CNH podemos mencionar a la UNAM, el IPN, la Universidad Autónoma de Chapingo, la Escuela Normal Superior, la Escuela Nacional de Maestros y de El Colegio de México, entre otras.

Posteriormente, el 13 de septiembre se convocó a una gran marcha silenciosa de Chapultepec al Zócalo con la finalidad de demostrar la elocuencia del silencio frente al impacto que habían tenido las bayonetas en manifestaciones anteriores. Dicha movilización tuvo un impacto muy importante en la población y en el movimiento al cual fortaleció una vez más. Frente a este escenario, las autoridades respondieron del único modo que sabían hacerlo, tomando con fuerzas militares Ciudad Universitaria y el Casco de Santo Tomás, entre el 18 y el 24 de septiembre de 1968.

Frente a tal escenario, el CNH convocó a un mitin para el día 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, para reunir a los diversos sectores estudiantiles que se habían dispersado tras la represión ejercida por parte del Estado. La concurrencia, conformada por estudiantes, obreros, madres y padres de familia, niños, vecinos de la zona, etc., fue amplia, y ante la organización pacífica del movimiento y la

⁵¹ Dicho Pliego apareció desplegado en el diario *El Día*, el día 13 de septiembre de 1968, los puntos que incluía eran los siguientes: 1) Libertad de todos los presos políticos; 2) Derogación del artículo 145 del Código Penal Federal; 3) Desaparición del cuerpo de granaderos; 4) Destitución de los jefes policiacos Luis Cueto, Raúl Mendiola y A. Frías; 5) Indemnización a los familiares de todos los muertos y heridos desde el inicio del conflicto ; 6) Deslinde de responsabilidades de los funcionarios culpables de los hechos sangrientos. En Poniatowska, Elena, *La noche de Tlatelolco*, pp. 60-61.

petición de diálogo público, el Estado una vez más contestó con las armas bajo las cuales cayeron un número aún incierto de víctimas.

Luego de estos acontecimientos, el Estado declaró una tregua mientras se llevaban a cabo los juegos olímpicos en la Ciudad de México. Finalmente, el día 4 de diciembre de ese mismo año, los estudiantes regresaron a clases. Ese mismo mes, el CNH debilitado a causa de la represión que siguió ejerciendo el Estado, dio por terminada una etapa del movimiento estudiantil con un *Manifiesto a la Nación*, en el que resume los acontecimientos ocurridos hasta octubre de ese año y enuncia las razones políticas y sociales de éstos, y de este modo concluye diciendo que:

El movimiento estudiantil de julio ha surgido como resultado de viejos problemas planteados a un régimen que los ignora, los niega o que pretendiendo resolverlos, en realidad sólo consigue agravarlos y ha evidenciado ante el mundo la situación de miseria y falta de libertades políticas en las que viven la mayoría de los mexicanos⁵².

Es en este sentido que cabe destacar la trascendencia de este movimiento. Mucho se ha escrito en torno al tema⁵³, las obras de análisis son bastas, sin embargo, son pocos los escritos dedicados a analizar el impacto del movimiento estudiantil de 1968 en la producción artística, en particular en la producción gráfica y cinematográfica, no obstante, destacan algunos esfuerzos como el de Daniel Luna y Paulina Martínez, quienes realizaron una investigación documental y visual en torno al impacto del movimiento estudiantil de 1968 en la Academia de San Carlos⁵⁴.

⁵² "Manifiesto a la nación 2 de octubre [Consejo Nacional de Huelga, diciembre de 1968, volante]", en Semo, Enrique, *México, un pueblo en la historia*, T. 6, p., 235.

⁵³ Al respecto, el reportaje "1968: la utopía universal" publicado en *Humanidades y Ciencias Sociales*, publicación de la Coordinación de Humanidades de la Universidad nacional Autónoma de México, pp., 12-16; recoge una amplia lista de lo realizado en torno al movimiento estudiantil: testimonios, memorias, crónicas, entrevistas, grabaciones, literatura, arte, catálogos, documentos, entre otros. Asimismo, cabe destacar el proyecto dirigido por Dr. Alberto del Castillo *Memoria y representaciones. 1968*, (Instituto Mora-Conacyt), que recopila un amplio acervo de material fotográfico sobre el movimiento de 1968 en la ciudad de México.

⁵⁴ Luna Cárdenas, Daniel Librado, *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*, México, UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2008.

En lo referente a la recuperación de la producción gráfica del movimiento estudiantil del 68 en México, cabe destacar la recopilación realizada por los ex integrantes del Grupo Mira⁵⁵ y algunos artículos que han señalado la importancia de esta producción tanto a nivel formal, donde destaca la innovación en los lenguajes visuales, la búsqueda, recuperación y experimentación de medios que facilitaran la producción, entre otros; como a nivel de contenido, es decir, la creación y apropiación de símbolos y signos, la selección de colores, etc. Todo ello dota a esta producción de un gran valor no sólo artístico sino testimonial de un momento de transformación social en la historia contemporánea de México.

El impacto del movimiento social durante la década de los 60 y en particular del movimiento estudiantil del 1968, se hizo ver de modo evidente en la producción artística general del momento, muestra de ello es lo que se produjo en el terreno de la cinematografía por los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, quienes desde mayo y junio de 1968 trabajaban en un documental sobre la violencia al interior de la Universidad, basado en una serie de entrevistas a estudiantes de diversas facultades. Dichos ejercicios ponen en evidencia el interés de los estudiantes de cine por los acontecimientos políticos y sociales, y un desplazamiento de temas de corte existencialista, así como del cine de autor y de la influencia de la Nueva Ola francesa⁵⁶.

Posteriormente, con el auge del movimiento estudiantil, los estudiantes de cine se dedicaron a documentar el desarrollo de los acontecimientos y se integraron al

⁵⁵ Grupo Mira, *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil*, 3ª ed., México, UNAM, Editorial Zurda, UVyD, ACADI, 1993; Aquino Arnulfo y Jorge Pérez Vega (Comps), *Imágenes y símbolos del 68. Fotografía y gráfica del movimiento estudiantil*, México, UNAM, Comité 68 pro Libertades Democráticas A.C., 2004.

⁵⁶ Álvaro Vázquez Mantecón, "La visualidad del 68" en Debriose, Olivier, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, p., 34.

movimiento, tomaron las instalaciones de la escuela y nombraron a Leobardo López Aretche como representante del CUEC ante el CNH.

Un aspecto importante es el hecho de que los trabajos comenzaron a realizarse colectivamente, la distribución de los materiales, como los rollos y las cámaras por ejemplo, eran puestas en manos de los más capaces debido a la reducida cantidad de los materiales. La idea general era “a mejor resultado de los camarógrafos, más rollos”. Asimismo, se decidió no filmar los discursos de los líderes y sí documentar la vinculación del movimiento con el pueblo. Cabe destacar que todas las decisiones en torno a la organización de la producción fílmica eran producto de las decisiones tomadas en Asamblea.

El objetivo de esta producción no sólo era documentar, sobre todo intentaba romper el cerco informativo que la censura del gobierno de Díaz Ordaz había creado en torno al movimiento estudiantil. De este modo, los estudiantes de cine le apostaron a la elocuencia de las imágenes para contradecir las impugnaciones que les hacía el régimen en la prensa y los medios masivos de comunicación de la época⁵⁷.

De esta producción que se dedicó a documentar el desarrollo del movimiento por parte de las brigadas escolares del CUEC, cabe destacar, *Mural efímero*, trabajo de documentación realizado por Raúl Kamffer, el noticiario *Únete pueblo* realizado por Oscar Menéndez, la realización de los *Comunicados del CNH*, elaborados a partir de la combinación de fotografías fijas con música, consignas, etc., tomados de las movilizaciones y sin un narrador, y el documental *El grito*, elaborado después de los acontecimientos ocurridos en la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre de 1968

⁵⁷ *Ibid.*, p., 35.



Imagen 1. Héctor García, "Mural Efímero en CU", México, 25 de septiembre de 1968. Fotografía de prensa.

En lo referente a la producción plástica destaca el *Mural efímero* (1968) que se pintó sobre las láminas que cubrían los restos de la estatua de Miguel Alemán en la explanada de Ciudad Universitaria, y en cuya elaboración participaron artistas como José Luis Cuevas, Roberto Donís, Francisco Icaza, Jorge Manuell, Benito Messeguer, Adolfo Mexiac, Mario Orozco Rivera, Ricardo Rocha y Manuel Felguérez, entre otros; quienes

decidieron pintar este mural en apoyo al movimiento y a los estudiantes.

Considero que detrás de dicha participación lo que está de fondo es la actitud del artista "consagrado", por llamarle de algún modo; cuyo apoyo o vinculación con el movimiento está más en términos solidarios que orgánicos, es decir, que no genera una vinculación real con los estudiantes y con el movimiento.

En este mismo sentido podemos mencionar la exposición colectiva *Obra 68*, organizada por el Salón de la Plástica Mexicana a favor del movimiento estudiantil. Cabe destacar que en esta exposición ninguna de las obras tenía un contenido social o que aludiera directamente al movimiento, sin embargo, los pintores que participaron en ella decidieron no mostrar sus cuadros y escribir al reverso de los mismos diversas frases y algunas consignas, como Mario Orozco Rivera quien escribió "Estoy en contra de la agresión a la inteligencia, por eso volteo mi cuadro. ¡Vivan los estudiantes revolucionarios!", o Carlos Olachea, quien escribió "¡Viva la lucha por la democracia! ¡Viva México libre! ¡Cultura sí!"⁵⁸.

⁵⁸ *Ibid.*, p., 35.

Caso distinto es el de los estudiantes de arte y el de algunos profesores y trabajadores de las escuelas de artes plásticas de la Ciudad de México, la ENAP (UNAM) y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” (INBA), quienes tuvieron una importante participación en la labor de producción gráfica para el movimiento, ya que gran parte de ellos formaba parte de las brigadas de propaganda que habían sido conformadas por el CNH en 1968.

A decir de Monsiváis, las brigadas de propaganda:

[...] son el gran invento del Movimiento, el hecho más recordado durante las décadas siguientes. Actúan en camiones, trenes, vestíbulos de los cines, mercados, calles, plazas, y denuncian lo que de tan evidente parece inexistente: la demagogia, el feroz incumplimiento de las promesas gubernamentales, la ausencia de la vida democrática, el sindicalismo oficial, los fraudes del PRI, las represiones, la corrupción⁵⁹.

Si bien Monsiváis acierta al destacar el precedente que dejan las brigadas de propaganda organizadas por el CNH, habría que matizar la afirmación ya que no son los estudiantes movilizados en 1968 los que inventan los volanteos, las pegas, los boteos, etc., todo aquello que se utilizó para “brigadear”; dichas actividades ya habían sido utilizadas por el movimiento obrero tanto en México como en otros lugares del mundo desde la década de los 20. Así entonces, si bien no podemos afirmar que las brigadas de propaganda son inventadas en 1968, sí podemos decir que son reinventadas a partir de elementos muy concretos de lucha e historia propios, donde la imaginación y la necesidad de comunicación jugaron un papel determinante, como apunta Alberto Híjar al decir que:

Si en alguna parte insurrecta prendió la consigna parisina de la imaginación al poder, fue aquí. Brigadas de estudiantes del CUEC recorrían marchas, mítines, asambleas, filmaron la masacre de Tlatelolco y luego a los presos políticos de Lecumberri. En asamblea organizada por el embrión de autogobierno de arquitectura como parte de un festival, nació la primera señal del diseño participativo: el logotipo que sintetiza en un círculo la urgencia histórica de las libertades democráticas rojinegras. Los brigadistas

⁵⁹ Monsiváis, Carlos, *El 68. La tradición de la resistencia*, pp., 49-50.

mientras, transformaron las engañosas palomas olímpicas desparramadas en calles y plazas, en víctimas ensangrentadas con su marca roja en el pecho. Un sujeto nuevo creció con las imágenes nuevas [...] ⁶⁰.

Para la producción de la gráfica del movimiento, un elemento de gran importancia fue la toma de los talleres de las escuelas de arte, que permitió a los estudiantes tener a su disposición los medios de producción, con lo cual pudieron producir una gran cantidad de propaganda pero sobre todo, les permitió tener a su disposición un espacio no sólo de trabajo, también de conocimiento, de reunión y muy posiblemente de discusión, donde los estudiantes de arte como los que no lo eran, pero que se integraron a la producción gráfica, comenzaron un proceso de toma de conciencia de sus condiciones y de sus posibilidades como productores colectivos.

Las técnicas utilizadas para el trabajo fueron diversas y en general respondieron a la necesidad inmediata de generar material informativo que pudiera reproducirse a bajo costo y en un tiempo mínimo.

El grabado en linóleo, la serigrafía, utilizada anteriormente sólo por las empresas publicitarias; las técnicas de mimeógrafo, el fotograbado y el offset, fueron los medios más utilizados para la elaboración de volantes que se repartían en los autobuses, terminales de transporte, plazas, mercados, centros fabriles, cines, iglesias y algunos otros centros de reunión masiva.

Cabe destacar que el trabajo de las brigadas de propaganda no sólo se centró en la producción gráfica a nivel de volantes, también fue de gran importancia su labor en la producción de pancartas y mantas para las manifestaciones así como la realización de pintas por los diversos lugares de la ciudad de México.

Posteriormente, frente a las condiciones cada vez más difíciles para la realización de pintas o la repartición de volantes, producto del aumento del

⁶⁰ Aquino Arnulfo y Jorge Pérez Vega (Comps.), *Imágenes y símbolos del 68. Fotografía y gráfica del movimiento estudiantil*, p., 85.

hostigamiento y la represión ejercida por parte del Estado, los brigadistas ensayaron diversas posibilidades de comunicación con el pueblo, mismas que destacan por su creatividad y eficacia. Entre éstas podemos mencionar la reproducción de una pega en rollos de papel engomado, el volante-grabado o la reproducción del cartel en distintos formatos⁶¹. Con todo este trabajo, los brigadistas salieron a las calles:

Para explicar a la gente
nuestra lucha estudiantil,
a la calle nos lanzamos,
en brigadas trabajamos
y el pueblo nos pudo oír⁶².

Así, podemos decir que el movimiento de 1968 significó un desarrollo importante para las artes visuales en general y para el campo de la gráfica en particular, debido en gran medida al trabajo de los estudiantes, aunque no todos ellos estudiantes de arte, quienes con fines propagandísticos trabajaron con técnicas múltiples de bajo costo y con un lenguaje visual sencillo pero sobre todo eficaz, para elaborar carteles, mantas, folletos, volantes y grabados.



¡LIBERTAD
DE EXPRESION!

MEXICO

Imagen 2. Volante,
propaganda CNH, México,
1968.

Un elemento que no hay que perder de vista en relación con la gráfica del movimiento estudiantil de 1968, es la innegable influencia del Taller del Gráfica Popular (TGP) sobre todo en lo referente a la tradición expresiva militante forjada por el taller⁶³.

En este sentido, cabe destacar la labor de Adolfo Mexiac, quien fue integrante del TGP y se formó al interior de éste; además, fue uno de los maestros activos en la producción gráfica del movimiento estudiantil de 1968, quien también

colaboró con producción propia, entre la que destaca el famoso grabado *Libertad de*

⁶¹ *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil*, p., 21.

⁶² Monsiváis, Carlos, *op. cit.*, p., 51.

⁶³ Musacchio, Humberto, *El Taller de Gráfica Popular*, p., 53

expresión (1954)⁶⁴, que fue incorporado a un cartel que jugaba con el logotipo olímpico “México 68”, elaborado por Lance Wyman⁶⁵.

Resta decir que la importancia del TGP durante el movimiento estudiantil de 1968 no se reduce a la recuperación de una tradición visual contestataria, el TGP también buscó apoyar a los estudiantes donando cientos de ejemplares de una xilografía de Ernesto “Che” Guevara elaborada por Jesús Álvarez Amaya⁶⁶, posteriormente, en agosto de 1968, Amaya junto con Ángel Bracho, elaboraron un grabado que recreaba la escena de un estudiante amenazado por una bayoneta⁶⁷, mismo que fue utilizado en la elaboración de carteles para el movimiento estudiantil de ese año.

La trascendencia de la experimentación con diversos medios artísticos de producción encaminaría a los estudiantes a realizar un análisis crítico del arte de tradición a partir de un nuevo aprendizaje producto de la práctica, esto los llevaría a abandonar la representación pura y a elaborar un proceso dinámico de representación y significación que incluiría nuevas concepciones en torno al arte, al artista, al espacio público, etc⁶⁸.

Paralelamente, la organización de la XIX edición de los Juegos Olímpicos en la Ciudad de México en 1968 y las aplicaciones del diseño a la creación de la imagen para este evento, fueron elementos que influyeron de modo importante a la producción gráfica del movimiento estudiantil de ese mismo año.

⁶⁴ En 1953, Adolfo Mexiac fue invitado por Alberto Beltrán a participar en el Centro Coordinador del Instituto Nacional Indigenista (INI), en San Cristóbal de las Casas, Chiapas; donde permaneció tres años. Durante esa estancia Mexiac realizó el grabado *Libertad de expresión* (1954), en protesta por el golpe de Estado en contra del presidente guatemalteco Jacobo Arbenz. Salas, Patricia (Coord.), *Adolfo Mexiac: la impronta de los años*, México, Gobierno de la Ciudad de México, Delegación Coyoacán, 2008.

⁶⁵ Musacchio, Humberto, *Op. Cit.*, p., 51.

⁶⁶ Monroy Nasr, Rebeca, “Ya es momento de contar nuestras historias: crónica visual e histórica” en Vadillo Claudio, *Una gota con ser poco con otra se hace aguacero. Carteles de lucha social: 1975-2000*, p. 19.

⁶⁷ Musacchio, Humberto, *Op. Cit.*, p., 52.

⁶⁸ Martínez Lambarry, Margarita y Lily Kassner, “La enseñanza de las artes visuales en la Escuela Nacional de Bellas Artes: 1940-1990”, en De los Reyes, Aurelio (Coord.), *La enseñanza del arte en México*, pp., 270-271.

En cuanto al diseño, cabe destacar la significación de que Lance Wyman, diseñador gráfico egresado del Instituto Pratt de Nueva York, diseñara el logotipo para los juegos olímpicos de 1968 en México, pues la relación entre éste y los diseñadores mexicanos dio paso, en los terrenos del diseño, a la incorporación de otras tendencias gráficas al diseño nacional.

Dicho aspecto se conjuntó con la serie realizada por el diseñador mexicano Jesús Virchez, que incluía los 20 íconos deportivos para la que se utilizó un plano en *close up* de un detalle significativo del cuerpo del atleta, como un brazo, un pie, etc., al que se añadieron detalles de un deporte particular, por ejemplo, líneas onduladas que significaban el agua, un guante, un balón, un caballo, etc., para así condensar la idea y representación de un deporte específico⁶⁹.

En este mismo contexto, México puso en marcha una campaña publicitaria internacional a la que denominó “Programa de identidad” para mostrar los nuevos valores culturales, ya no en un sentido nacionalista, ahora de lo que se trataba era de mostrar al mundo el nuevo rostro del país: el de la modernidad.

De este modo, la aplicación del diseño gráfico en el contexto de los juegos olímpicos fue muy exitosa ya que cumplió con las funciones que se le habían delegado: ilustrar, indicar, ubicar; pero sobre todo, su éxito recayó en el hecho de que se convirtió en el embajador visual más importante de este evento deportivo a nivel internacional; asimismo, se logró por primera vez, trascender los límites existentes entre el diseño gráfico, el ambiental y el arquitectónico, con lo que se conformó un sistema de identidad visual y conceptual propio⁷⁰.

Comienza un proceso de renovación de “lo mexicano” a partir de la mezcla de elementos tradicionales como las grecas del arte antiguo de México, con las líneas

⁶⁹ Fernández Hernández, Silvia, “Nuevas miradas, nuevos discursos”, en *90 años de cultura en el Centro de Enseñanza para Extranjeros*, pp.233-260.

⁷⁰ *Idem*.

divergentes del *op art*, o la fusión de los encendidos colores huicholes con las vibraciones psicodélicas⁷¹.

Así entonces, para la producción gráfica, los estudiantes retomaron los símbolos creados para los Juegos Olímpicos que se hallaban fuertemente cargados de significados que aludían a la paz, la libertad y la democracia, para transformarlos en íconos de la represión ejercida por un Estado antidemocrático, donde la libertad y la justicia eran sólo parte del discurso.



Imagen 3. *Volante*, propaganda del CNH, México, 1968.

De este modo, el vibrante símbolo de los juegos olímpicos mexicanos se transformó a partir de elementos que aludían a la violencia y represión (imagen 3 y 4), la paloma de la paz (imagen 5 y 6) se convirtió en una paloma violentamente

atravesada por una bayoneta, la serie de iconos alusivos a los deportes olímpicos fue transformada en una serie que contenía elementos que aludían a la represión que se vivía en el país (imagen 7), aprovechando y jugando con el recurso de la síntesis idea-imagen, con lo que logra crear un fuerte impacto visual y simbólico.

Paralelamente, fueron creándose otros símbolos con el objetivo de denunciar la falta de libertades democráticas (Imagen 8), el abuso de poder y las demandas del movimiento estudiantil, destacan así el grabado del hombre indígena con el candado en la boca, la madre atemorizada, las manos encarceladas, el gorila en sus múltiples versiones (Imagen 9 y 10), los tanques (imagen 11) y las bayonetas, entre otros.

⁷¹ *Idem.*

Dichas imágenes fueron construyendo un rostro alterno del Estado mexicano de ese momento, al que no le importaba trasgredir la libertad y la paz en favor de un esperado desarrollo que aún seguimos esperando.



Imagen 4. *Volante*, propaganda del CNH, México, 1968.

Imagen 5. *Volante*, propaganda del CNH, México, 1968.



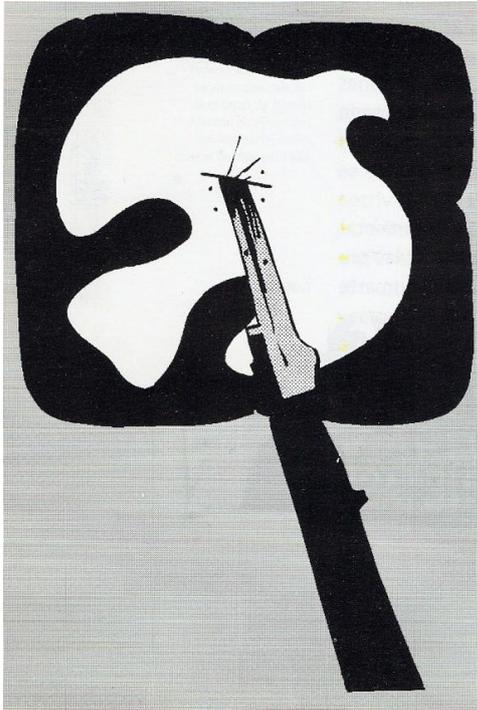


Imagen 6.
Volante, propaganda del CNH, México, 1968.

Imagen 7. *Volante* (detalle),
propaganda del CNH,
México, 1968.



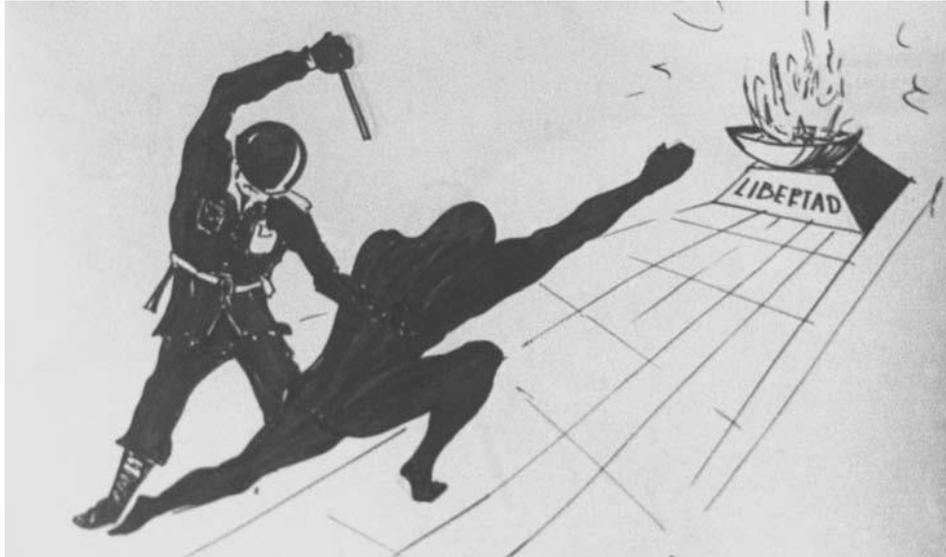


Imagen 8. *Propaganda del CNH, México, 1968* (Colección Esther Montero).

Imagen 9. *Propaganda del CNH, México, 1968*
(Colección Esther Montero).





Imagen 10. Volante, propaganda del CNH, México, 1968.

Imagen 11. Volante, propaganda del CNH, México, 1968.



4. 1970. De la tradición, lo nuevo. *Los Grupos en México*

Es de gran importancia señalar el precedente que dejaron las brigadas de propaganda respecto al trabajo en colectivo, ya que éste será retomado, después de 40 años, por las generaciones posteriores, en particular por los artistas de la década de los 70, quienes después de la represión ejercida en contra de los estudiantes en 1968 y en medio de un ambiente hostil a la libre manifestación, retomaron la bandera del trabajo colectivo bajo la consigna de *agruparse o morir*⁷².

Estos artistas, literatos, cineastas, fotógrafos, filósofos, historiadores e historiadores del arte, encontraron en el movimiento estudiantil de 1968 un referente importante de organización, ya que las formas de relación y de toma de decisiones que puso en práctica el movimiento estudiantil de 1968, contribuyeron a la democratización de la vida política así como de la vida social y cultural, que a lo largo del tiempo se han ido posicionando como paradigmas de otro modo de hacer las cosas. Así, estos artistas e intelectuales adoptaron y ejercieron una práctica artística distinta, así como una práctica política particular.

Cabe señalar que, al hablar de práctica política, me refiero concretamente a una práctica política de *militancia*, es decir, que exige ciertas características del individuo, tales como responsabilidad y disciplina. Este elemento es poco abordado en el terreno del arte, sin embargo, en la década de los 70 se volvió significativo ya que permitió vislumbrar una relación más clara y directa entre arte y política.

Es importante decir que las agrupaciones artísticas no son algo nuevo o un “fenómeno” que surge espontáneamente en la década de los 70. Durante la primera mitad del siglo XX, en México surgieron una serie de agrupaciones de carácter artístico que adoptaron formas de organización propias de otros sujetos políticos, en particular,

⁷² La consigna hace referencia a los grupos conformados durante la década de los 70 en México y sobre todo al Taller de Arte e Ideología fundado por Alberto Híjar Serrano.

de la clase obrera. Surgen entonces los Estridentistas (1922), el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE, 1922), los ¡30-30! (1928), la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR, 1934), el Taller de Gráfica Popular (TGP, 1938) y el Frente Nacional de Artes Plásticas (1952), por mencionar algunas⁷³.

Dichas agrupaciones, surgidas en el contexto posrevolucionario mexicano, buscaron denunciar las condiciones sociales y políticas de aquellos años, asimismo, destacaron por su solidaridad con los sectores obrero y campesino, que a su vez se convirtieron en temas recurrentes de su representación plástica, por su influencia en la labor de significar a un sujeto histórico y popular revolucionario, así como por su trabajo en la organización cultural y educativa que pugnaba por “un arte al servicio de México”⁷⁴.

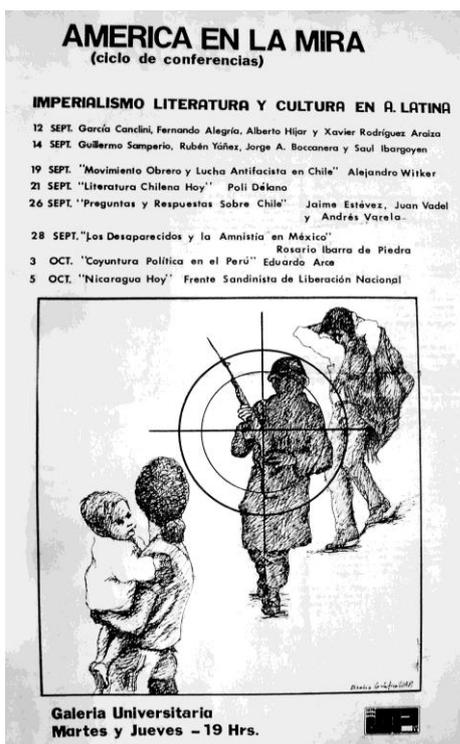


Imagen 12. Invitación al Ciclo de conferencias en el marco de la exposición *América en la Mira*, México, 1978.

Si bien dichas experiencias sirvieron de antecedente para las agrupaciones que se formaron en la década de los 70, entre las que podemos mencionar a Tepito Arte Acá (1973), Taller de Investigación Plástica (TIP, 1974), Tetraedro (1974), Taller de Cine Octubre (1974), El Taco de la Perra Brava (1975), Taller de Arte e Ideología (TAI, 1975), La Coalición (1976), El Colectivo (1976), Proceso Pentágono (1976), Suma (1976), Códice (1977), Germinal (1977), Mira (1977), No-Grupo (1977), Peyote y La

⁷³ Híjar, Alberto (Comp.), *Frentes, Coaliciones y Talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, pp., 29-148.

⁷⁴ Híjar González, Cristina, “Ruptura artística y compromiso colectivo: grupos de artistas visuales de los 70”, en *Educación Artistas. La gaceta de las escuelas profesionales y los centros de investigación del INBA*, p. 27.

Compañía (1978), Marçó (1979)⁷⁵, entre otras; es importante señalar que los elementos de unidad de éstas son cualitativamente distintos.

Dichas agrupaciones no sólo se manifestaron en contra de los acontecimientos de guerra o violencia vividos en otros países como también lo hicieron las agrupaciones anteriores al solidarizarse con las luchas populares de países como Cuba, Nicaragua y Chile (imagen 12) en contra de las dictaduras y sobre todo, buscaron una vinculación real y orgánica con las luchas populares, campesinas, estudiantiles y sindicales nacionales de la época.



Imagen 13. Manta para la marcha en memoria de los caídos en Tlatelolco y en demanda de la presentación de los desaparecidos políticos. Octubre, 1978. Grupo Germinal-FMGTC. Fondo CENIDIAP.

Otro aspecto que caracteriza a las agrupaciones de la segunda mitad del siglo XX es el carácter de denuncia que le imprimen a su producción, denuncia de la represión ejercida por el Estado mexicano que generó un ambiente de “guerra sucia”

(imagen 13), denuncia de las condiciones de hacinamiento y de los problemas de vivienda en la ciudad de México, de las desigualdades y enajenación generadas por el capitalismo, de la migración, de la corrupción y de las condiciones de explotación (imagen 14), entre otros problemas propios de las sociedades del “Tercer Mundo”, como se le llamó en ese momento⁷⁶.

⁷⁵ Híjar Serrano, Alberto, *op. cit.*, pp. 230-427.

⁷⁶ Carmona, Fernando, *op.cit.*, p., 55.

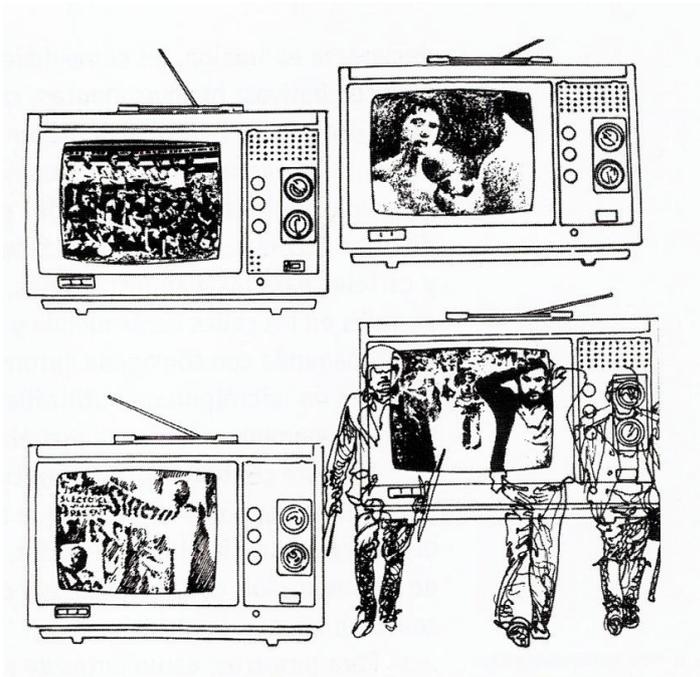


Imagen 14.
"Estructura del poder", 24.
Comunicado gráfico
(fragmento), grupo Mira,
1978.



Imagen 15.
El fardo.
Performance. Taller de Investigación Plástica (TIP). Morelia, Michoacán, 1978.

Por otro lado, dichos grupos, a partir de su práctica profesional y de su condición de artistas o de estudiantes, realizaron un importante cuestionamiento a las formas en que se producía, distribuía y consumía el arte en esos momentos, así como a las formas de enseñanza del mismo, a los planes de estudio y a las tendencias enraizadas en las escuelas de educación superior.



Imagen 16. *Tania, la desaparecida*, grupo Suma, fotografía de la intervención en Avenida de los Insurgentes y calle Niza, Cd. de México, 1978.

En este sentido, cabe destacar la significación que tuvo la creación del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC, 1978), que buscó funcionar como un espacio organizativo en torno a propuestas muy

concretas, tales como el trabajo colectivo frente a la creación individual, la socialización de las propuestas artísticas, la vinculación con las luchas populares, la intervención de todo el proceso artístico, es decir, desde la producción hasta la distribución, la circulación y el consumo, la apropiación de los espacios públicos y la generación de nuevos espacios de difusión (imagen 15 y 16), y la incorporación de la tecnología al terreno de las artes⁷⁷.

En este sentido, Alberto Híjar, miembro fundador del TAI y posteriormente del FMTC, al hablar de la importancia de este esfuerzo y su relación con las exigencias de una vida militante, nos dice:

Obviamente la cuestión no residía sólo en la posición ideológico-política sino en cosas más concretas como la puntualidad, la carencia de vicios, las

⁷⁷ Híjar González, Cristina, *op. cit.*, p. 29.

costumbres de una vida disciplinada que es lo cuenta para la militancia revolucionaria [...] ⁷⁸.

El antecedente directo de la formación del FMTC fue la participación de artistas mexicanos en la X Bienal de Jóvenes celebrada en París en el año de 1977. En esta ocasión, la representación mexicana no se compuso de individuos, como era la tradición, sino de cuatro grupos que en total formaban un conjunto de 30 creadores.

La idea de enviar una representación a París conformada por grupos y no por individualidades se debe a Helen Escobedo, quien había participado activamente en el Salón Independiente y que en ese momento se desempeñaba como directora del Museo de Ciencias y Artes (MUCA) de la UNAM; y a Alberto Híjar, fundador del Taller de Arte e Ideología quien además tenía un importante trabajo en las facultades de Filosofía y Letras y de Arquitectura de esta misma institución.

Los grupos Tetraedro, Proceso Pentágono, Suma y el Taller de Arte e Ideología, fueron los asistentes a la X Bienal de París, y su posición artística y política fue muy clara: procurar el rescate de la función social del artista y la relación directa de éste con su contexto político inmediato.

Dicha postura se hizo evidente en el proceso de organización del evento en el que la representación mexicana se pronunció en contra de que Ángel Kalenberg, director del Museo Nacional de Artes Plásticas de Uruguay, fuera quien seleccionara las obras que formarían parte del salón dedicado al arte latinoamericano, de que hiciera la propuesta museográfica y de que junto con Jorge Luis Borges y el cubano Severo Sarduy, realizaran los textos de presentación para el catálogo, puesto que estos personajes guardaban una cuestionable relación con los regímenes militares, represores de los movimientos populares y proletarios de América Latina.

⁷⁸ Entrevista realizada a Alberto Híjar el 31 de agosto de 2011.

En un artículo publicado en *Los Universitarios*, los grupos que conformaban la representación mexicana declaraban “no estar dispuestos a ser incluidos ni museográfica ni monográficamente en la totalidad latinoamericana”, esto en solidaridad con los artistas e intelectuales perseguidos, torturados y asesinados por los regímenes fascistas⁷⁹.

Dicho evento también permitió que los artistas mexicanos conocieran y establecieran comunicación con artistas latinoamericanos exiliados con quienes discutieron la problemática del trabajo artístico en sus respectivos países.

Tales discusiones iban de la mano de cuestionamientos que sobrepasaban el debate de la lucha entre estilos –figurativismo, informalismo y abstraccionismo– para centrarse en la crítica al proceso global de producción, circulación y apropiación del objeto artístico. De estas discusiones emana la idea de concebir al “acto artístico” como una forma de trabajo y como un proceso de producción de significaciones⁸⁰.

El eco de estas ideas se hizo concreto en una convocatoria lanzada en enero de 1978 por el TAI y el grupo Proceso Pentágono a un primer Encuentro de Trabajadores de la Cultura en torno a dos líneas de trabajo: apoyar la Revolución Sandinista y cumplir con el compromiso adquirido en París de organizar una exposición internacional de gráfica combativa con grupos latinoamericanos, europeos y africanos⁸¹.

Este fue el paso decisivo para la constitución del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura el 5 de febrero de ese mismo año. Posteriormente se decidió quitar la palabra “grupos” con la finalidad de hacer más incluyente, desde el nombre, el esfuerzo del Frente.

⁷⁹ s/a, “Cuatro grupos de artistas mexicanos en la X Bienal de París” en *Los Universitarios*, periódico quincenal publicado por la Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, junio de 1977, p., 9.

⁸⁰ s/a, “De cómo surgió el frente y a qué le tira” en *El Frente. Órgano informativo del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura*, s/p.

⁸¹ Híjar, Cristina, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, p., 149.

Este “colectivos de colectivos”, conformado por 14 grupos de creadores aproximadamente⁸², tuvo entre sus tareas fundamentales la realización de exposiciones, la organización de actos y actividades en solidaridad con las revoluciones centroamericanas y las luchas populares en curso y la vinculación orgánica con éstas⁸³.

Entre las exposiciones organizadas por el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC), destacan *América en la mira* (1978), con la participación de grupos de artistas de 20 países en tres sedes: el Museo de Arte Contemporáneo (Morelia), la Galería Universitaria (Puebla) y la Escuela de Diseño y Artesanías (INBA) de la Ciudad de México; *Muros frente a muros* (Morelia, 1978), que pretendía ser un encuentro con la segunda generación de muralistas mexicanos; y *Arte y luchas populares* (Ciudad de México, 1978). De éstas, *Muros frente a Muros*, considero que representa un momento importante para el espacio organizativo que significó el FMTC.

Dicha exposición tenía por objetivo ser una “confrontación sobre arte público”⁸⁴ que contaría con la participación de Alfredo Zalce, Juan O’Gorman y Pablo O’Higgins, en representación de la segunda generación de los muralistas; y de los grupos Germinal, Mira, Suma, TAI, Proceso Pentágono, El Colectivo, y del TIP, este último, originario de Michoacán y con un importante trabajo de vinculación con algunas comunidades en este estado a partir de la realización de murales comunitarios.

Pese a las expectativas, *Muros frente a Muros* fue suspendida debido a un problema de arbitrariedad e intolerancia por parte de las autoridades michoacanas, frente a una de las mantas elaboradas por el grupo Germinal, “que hacía alusión a la

⁸² Centro Regional de Ejercicios Culturales (Veracruz), Cooperativa Chucho el Roto (DF), Cuadernos Filosóficos (DF), El Colectivo (DF), El Taco de la Perra Brava (DF), Grupo Caligrama (Nuevo León), Grupo Germinal (DF), Grupo Mira (DF), Grupo Proceso Pentágono (DF), Grupo Suma (DF), Sabe Usted Ler (DF), Taller de Arte e Ideología (DF), Taller de Cine Octubre (DF), Taller de Investigación Plástica (Michoacán y Guanajuato).

⁸³ s/a, “De cómo surgió el frente y a qué le tira” en *El Frente. Órgano informativo del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura*, s/p.

⁸⁴ Catálogo de presentación de la exposición *Muros frente a Muros. Confrontación de arte público*. Del 22 al 27 de mayo, Morelia, Comité conmemorativo del sesquicentenario del nombre de Morelia, 1978.

contaminación que sufrían los ríos del sur del país debido a los irresponsable[s] desechos petrolíferos que en ellos se vierten”⁸⁵.



Imagen 17. Manta para la exposición *Muros frente a Muros*, grupo Germinal. Morelia, Michoacán, 1978.

La manta (imagen 17), había sido colgada en uno de los patios interiores de la Casa de Cultura, sin embargo, un día antes de la inauguración, el coordinador de artes plásticas de dicha institución pidió que

fuera retirada, puesto que “gobernación había telefoneado para que fuera removida la manta por contravenir una ley sobre monumentos coloniales”⁸⁶. La realidad es que dicha manta, además del hecho al que hacía referencia, contenía la frase: “No creas compadre ya no nos hacen pendejos con eso del progreso”, elementos que en conjunto, provocaron la censura de las autoridades, que ofrecieron colocar la manta en otro sitio, donde casualmente, quedaba sin acceso al público.

Esto provocó gran indignación entre los grupos que participarían en la exposición, por lo que después de una larga discusión, decidieron retirarse y de este modo quedó cancelado el evento, pues como ellos mismos afirmaron posteriormente “antes que ceder a sus imposiciones, preferimos cancelar el evento”⁸⁷.

⁸⁵ Camacho, Eduardo, “Suspendieron la exposición ‘Muros frente a Muros’ por presiones de las autoridades estatales michoacanas”, en *Excelsior*, 26 de mayo de 1978, sección Cultura.

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ *Idem.*

La trascendencia de este acontecimiento radica en la unidad de los diferentes grupos que, siendo parte del FMTC, decidieron actuar como un solo sujeto político frente al intento de imposición pero sobre todo, frente al acto de censura que coartaba su derecho a la libre expresión, llevando el problema que las autoridades quisieron situar en el terreno de lo cultural hacia el terreno político, que era donde realmente radicaba más allá de las posturas estéticas de dichas autoridades.

Si bien lo anterior significó un avance en términos de la unidad del trabajo colectivo, hacia principios de la década de los 80 el FMTC fue disuelto.

Entre las muchas razones destacan las contradicciones económicas, las diferencias políticas, los individualismos al interior de los grupos y al interior del Frente, las dificultades propias del trabajo grupal, entre otros. No obstante, el frente logró concretar gran parte de sus objetivos, y de éstos, el de mayor trascendencia es quizás la muestra de que el arte y los artistas pueden y deben vincularse con la lucha social, como tiempo después anotara Mauricio Gómez, ex integrante del grupo Germinal y miembro de la Coordinación General del FMTC junto con Esther Cimet y Cesar Espinoza⁸⁸, cuando éste anunció su disolución:

Fundamentalmente yo veo que el frente permitió que los grupos se situaran en experiencias que eran inéditas para un artista, así como trabajar en movimientos y en espacios en los cuales tampoco era normal que hubiera labor artística [...] ⁸⁹.

Finalmente, si bien existen diferencias sustanciales entre los grupos de la década de los 30 y de los 70, podemos hablar de una especie de línea de continuidad entre ambos momentos: la relación arte-política. Por ello considero que seguir abordado a los grupos como un “fenómeno”⁹⁰ es insuficiente pues reduce la actividad de éstos a una especie de

⁸⁸ Híjar, Cristina, *op. cit.*, p. 53.

⁸⁹ “Los grupos”, video entrevista realizada por Álvaro Vázquez Mantecón a Mauricio Gómez Morín (GERMINAL), 12/07/1994, Casete BETA (1), Español, s/d.

⁹⁰ En junio-agosto de 1985 se realizó en el Museo de Arte Carrillo Gil la exposición “De los grupos los individuos”. Dicha exposición buscó recuperar la experiencia de los grupos a partir de la muestra de

espontaneísmo producto de la coyuntura o a una rebeldía de juventud y con ello, se pierde de vista que las aportaciones que hicieron las agrupaciones de los 70 en términos técnico-formales y estéticos-temáticos, como sociales y políticos, fueron producto de preocupaciones que trascendían todos estos terrenos y que no sólo renovaron los lenguajes o los modos de hacer arte, también el modo en que se relacionaba el artista con su práctica concreta como trabajador en general y como trabajador de la cultura en particular, cuya práctica no puede desvincularse de los problemas de la estructura económica así como de la realidad social y política y de sus respectivas problemáticas.

Sin embargo, pese a las diferencias, un elemento que no podemos obviar es el marxismo que leyeron los militantes del Partido Comunista, como Siqueiros o Rivera, y la teoría marxista vista a ojos de Latinoamérica, con la que tuvieron gran cercanía las agrupaciones de la década de los 70, sobre todo, las que formaron parte del FMTC. Así pues, es posible deducir que esta teoría marxista que se transforma después de la Revolución Cubana es, a la par de los otros elementos mencionados, uno de los vasos comunicantes entre las agrupaciones de la primera y la segunda mitad del siglo XX en México.

Los grupos conformados a raíz de la participación de México en la X Bienal de París, buscaron trascender los límites de la participación política del artista, a partir de la generación de una especie de militancia político-artística que apuntaba la exigencia de un posicionamiento frente a la realidad existente, así como la necesidad de generar nuevas prácticas artísticas. Éstas buscaron en todo momento *afectar todo el proceso*⁹¹ de creación artística y cultural encaminándola hacia la transformación del orden social

algunas obras, de la realización de entrevistas. En el catálogo de dicha exposición la línea argumentativa se centra en abordar a los grupos como un “fenómeno” a falta de un mejor término que permitiera aglutinar a las agrupaciones artísticas surgidas durante la década de los 70 y 80 en México. Liquois, Dominique, *De los grupos los individuos. Artistas plásticos de los Grupos metropolitanos*. Catálogo de exposición, México, Museo de Arte Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1988.

⁹¹ Título de uno de los textos que formaron parte del catálogo de la exposición “De los grupos los individuos” escrito por Alberto Híjar.

existente, donde lo artístico y lo político no eran conceptos excluyentes, sino una realidad incluyente y necesaria.

Conclusiones

Y entonces así aprendieron los hombres y mujeres verdaderos que las preguntas sirven para caminar, no para quedarse parados así nomás. Y desde entonces, los hombres y mujeres verdaderos para caminar preguntan, para llegar se despiden y para irse saludan [...].

“La historia de las preguntas”, *Relatos de El viejo Antonio*.

Después de realizar la presente investigación que parte del surgimiento del Pop Art en Estados Unidos, hasta la aparición de los grupo en México durante la década de los 70, puede decirse que en el periodo que va de 1950 a 1980, hay una renovación en los lenguajes plásticos y visuales en el plano internacional como nacional, producto de la experimentación artística, así como de los cambios económicos, políticos y sociales.

En este sentido, cabe destacar la influencia que representaron los movimientos y luchas populares de países como Vietnam, Cuba, Nicaragua y de los movimientos de negro-americanos en Estados Unidos, ya que éstos fueron el punto de partida para la generación de una conciencia más crítica de las formas en que se desarrollaba la sociedad de esos momentos en México, de ahí la importancia de las manifestaciones o tendencias artísticas que hemos agrupado en el campo del llamado “realismo social crítico”, mismas que destacan por la apropiación que hacen de las herramientas que tenían a su alcance para interceptar al espectador con un mensaje que subvertía la forma.

En la historia del arte en general y particularmente en el caso de México, la apropiación y transformación de los medios y herramientas no es un fenómeno propio de estos años ni sólo de sus artistas, de hecho, podríamos decir que es algo que ha ocurrido a través del tiempo por parte de diversos sujetos, sin embargo, es importante señalar que la apropiación y la transformación de la que estamos hablando es particular, pues se presenta en condiciones y contextos específicos, determinados, como hemos

mencionado en el desarrollo de la presente investigación, por la consolidación del capitalismo del subdesarrollo en los países “tercermundistas”.

Según Adolfo Sánchez Vázquez:

Toda producción –sea material o artística– es apropiación de una materia por el hombre que, de este modo, hace suya la naturaleza, lo dado, y crea un objeto nuevo, un producto humano o humanizado [...] El hombre humaniza así la naturaleza y humaniza a su vez, su propia naturaleza. La apropiación es, pues, doble: de la naturaleza exterior y de la naturaleza interior⁹².

La gráfica producida en México por las brigadas de propaganda del movimiento estudiantil de 1968 y las diferentes propuestas visuales de las agrupaciones artísticas de la década de los 70, lograron una síntesis de los elementos visuales propios de su tradición, como el muralismo o el grabado, con las propuestas visuales retomadas de otros movimientos artísticos como el *Prop Art*; dicha síntesis se caracterizó por una apropiación, transformación y resignificación de símbolos a partir de elementos particulares que hacían referencia, sobre todo, a la situación política por la que atravesaba el país en esos momentos.

De este modo, puede decirse que entre los productores de la gráfica estudiantil y los trabajadores de la cultura de la década de los 70, sí existió un proceso de apropiación y transformación, en tanto producción y difusión de la obra, así como un proceso de innovación de las herramientas técnicas y de los soportes de las demandas enarboladas por los sujetos políticos de los diferentes movimientos sociales de esos momentos.

Dicho proceso dio paso a la experimentación y a la creación de nuevos símbolos así como la construcción de contenidos que fueron difundidos en volantes, carteles, pancartas, mantas, heliográficas, pintas, esténciles, murales, *performans*, instalaciones, etc., es decir, toda esta producción devino en un arte efímero que permitió la formación de un nuevo sujeto, consciente de sus capacidades, posibilidades y necesidades así

⁹² Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, p. 228.

como de la exigencia histórica y política de comunicar y comunicarse expresiva y creativamente de forma distinta.

Dicha conciencia no fue espontánea, fue producto del momento histórico y de sus contradicciones, producto también del trabajo elaborado por parte de las brigadas de propaganda en su labor de difusión con la gente, con el pueblo; resultado del trabajo en los talleres de la ENAP y “La Esmeralda”, así como de la experiencia de las agrupaciones de la primera mitad del siglo XX en México, y sobre todo, de las nuevas opciones gráficas y visuales que ofrecía el desarrollo científico y tecnológico, que a su vez permitieron el desarrollo del diseño como un medio más de comunicación.

Por todo lo anterior, considero que seguir abordando como un “fenómeno” el proceso de los grupos visuales surgidos en la década de los 70 en México es insuficiente, ya que no nos permite ver los alcances de sus aportes en términos estéticos como sociales, y al contrario, reduce la experiencia de estos artistas a una especie de “rebeldía de juventud” o espontaneísmo que se justifica en razón de la corta duración de la mayoría de ellas.

En este sentido, me parece importante señalar que no es el número de años lo que determina la calidad de los aportes de estas agrupaciones, sino la forma en que éstas lograron, a pesar del tiempo, aprender de la tradición sin perder de vista las innovaciones de la época, para crear y transformar lenguajes, signos, símbolos, soportes y categorías teóricas que son hoy parte de nuestro panorama histórico y visual, de ahí la necesidad de rescatar la experiencia de estos grupos artísticos.

Asimismo, en lo que respecta al modo en que se aplican ciertos términos al proceso de explicación de los acontecimientos históricos, considero que el término “ruptura” aplicado a un sólo momento histórico o en este caso, sólo a un grupo de artistas a modo de “etiqueta” que en cierto modo vacía de contenido la categoría, nos

deja ver la necesidad de revisar no sólo el modo en que se aplican los términos sino a los términos mismos.

Al respecto, me parece importante anotar que tanto los artistas de la década de los 50, que a sí mismo se llamaron “rupturistas”, así como los artistas de las agrupaciones de los 70 que abordamos en el presente trabajo, o los Estridentistas y los muralistas de los años 20, también realizaron movimientos de ruptura como de continuidad con la tradición pictórica propia, aspecto que le imprimió un carácter de vanguardia a ciertos movimientos como el Muralismo o el Estridentismo.

En este sentido, vale la pena distinguir el sujeto con el cual se está rompiendo, en particular cuando nos referimos a los “rupturistas” de la década de los 50, que si bien marcan una distancia estética con su antecedente inmediato –los muralistas– no es con éste con el que rompen, sino más bien con un Estado nacionalista que dejó fuera del apoyo y promoción a las expresiones artísticas y culturales que consideraba ajenas al discurso nacionalista. No obstante, hacia principios de los años 60, puede observarse una apertura a otras expresiones culturales, misma que se verá reflejada en la construcción de nuevos monumentos y en su nueva oferta cultural.

Finalmente la presente investigación, más que agotar el tema de las agrupaciones artísticas en México, es un acercamiento a un proceso que deja muchos aspectos por cuestionar e investigar. En este sentido, faltaría un análisis, en términos formales estéticos, de las propuestas visuales de estos grupos, las imágenes que se incluyen en esta investigación son sólo una muestra mínima de esa transformación y renovación de los lenguajes visuales de la que hemos hablado; un análisis detenido de dichas propuestas visuales podría arrojar más luz sobre el valor estético y social de esta producción y sobre todo, en torno a la trascendencia de estos grupos en la historia del arte.

No obstante lo anterior, antes de concluir quisiera destacar un elemento que me parece de vital importancia para la comprensión de las agrupaciones artísticas en México: la relación arte y política, que es finalmente la que guía el presente trabajo.

Tanto los artistas reconocidos dentro de la generación de la llamada *Ruptura*, así como los estudiantes que se dedicaron a la creación y propaganda gráfica para el movimiento estudiantil de 1968 y posteriormente los artistas, estudiantes de arte e intelectuales que decidieron agruparse en la década de los 70, responden a la relación arte-política pero de modo distinto, unos a partir de la negación y otros desde el plano de la vindicación a partir de la resignificación.

José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, entre otros, partieron de la negación de esta relación no porque fuera innecesaria o dejara de existir, más bien, dicha relación se planteó desde el punto de vista de los artistas en desacuerdo más que una posición estética e incluso ideológica, con ciertas políticas del Estado mexicano en torno a la promoción y difusión de las obras artísticas. En este sentido, no se impugnaba al nacionalismo por su significación ideológica sino por su aplicación práctica que dejaba de lado todo aquello que no respondiera a las necesidades de un estado con aspiraciones desarrollistas pero en condiciones de subdesarrollo permanente.

Así, partiendo de la idea de que negar una relación, concretamente la relación arte-política, no implica que ésta no exista, podemos decir que los artistas de la llamada *Ruptura* también estaban teniendo una actitud política misma que se reflejaba en su producción y en su relación con otros artistas. Dicha actitud está en relación directa con su contexto: el llamado *milagro mexicano*, la corta bonanza económica, la consolidación del capitalismo del subdesarrollo en México, la inauguración de galerías de arte, la apertura a otras tendencias artísticas y la consolidación del arte abstracto.

Para los “rupturistas” de la década de los 50, la práctica de un arte que estuviera al servicio de las causas sociales aparecía algo lejano, el contexto no lo exigía, no porque la explotación y el despojo dejaran de existir, sino porque en ese momento eran condición necesaria del proceso de modernización del país.

Sin embargo, hacia la década de los 60, las limitantes de esa prosperidad y sus resultados, dieron paso a un cuestionamiento más crítico y desde una perspectiva política de izquierda, influida por el marxismo, por parte de un sector de la población, jóvenes en su mayoría, ante el cual el Estado no dudó en usar la represión.

Así, en medio de la efervescencia de los movimientos sociales de estos momentos, algunos artistas decidieron no mantenerse al margen y respondieron, junto con los estudiantes de arte, a estas condiciones con propuestas que evidenciaban la necesidad de posicionarse políticamente como sujetos históricos concretos y como artistas conscientes de su función social, a partir de la disposición y utilización de los recursos propiamente artísticos, al servicio de la denuncia de un sistema intolerante y sobre todo, al esfuerzo de construcción de un mundo y un sistema distintos.

Así pues, el presente trabajo más que ofrecer respuestas, ofrece preguntas. En ese sentido, pretende convertirse en una invitación a ahondar en el tema de las agrupaciones artísticas, que si bien fueron de corta duración, cada una, desde sus particulares condiciones, realizaron propuestas que necesitan sistematizarse y encontrar un lugar en la historia como parte de un todo, donde lo político, lo económico, lo social, lo ideológico y lo estético, no son elementos excluyentes, sino aspectos incluyentes de una realidad compleja que necesitamos comprender para transformar.

Índice de imágenes

Imagen 1.

García, Héctor, Mural Efímero en CU, en “La cultura en México”. Suplemento cultural de la revista *Siempre*, México, 25 de septiembre de 1968. Fotografía de prensa. Imagen tomada de Memoria y representaciones. La fotografía y el movimiento estudiantil de 1968 (Bases de datos). Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, CONACYT, UNAM, IISUE.

Imagen 2.

Volante, brigadas de propaganda CNH, México, 1968. Imagen tomada de Musacchio, Humberto, *El Taller de Gráfica Popular*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, (Colección Tezontle).

Imagen 3.

Volante, propaganda del CNH, México, 1968. Imagen tomada de *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil*. Recopilación, texto y diseño: Grupo Mira, 3ª ed., México, UNAM, Zurda, UVyD, ACADI, 1993.

Imagen 4.

Volante, propaganda del CNH, México, 1968. Imagen tomada de *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil*. Recopilación, texto y diseño: Grupo Mira, 3ª ed., México, UNAM, Zurda, UVyD, ACADI, 1993.

Imagen 5.

Volante, propaganda del CNH, México, 1968. Imagen tomada de *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil*. Recopilación, texto y diseño: Grupo Mira, 3ª ed., México, UNAM, Zurda, UVyD, ACADI, 1993.

Imagen 6.

Volante, propaganda del CNH, México, 1968. Imagen tomada de *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil*. Recopilación, texto y diseño: Grupo Mira, 3ª ed., México, UNAM, Zurda, UVyD, ACADI, 1993.

Imagen 7.

Volante (detalle), propaganda del CNH, México, 1968. Imagen tomada de *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil*. Recopilación, texto y diseño: Grupo Mira, 3ª ed., México, UNAM, Zurda, UVyD, ACADI, 1993.

Imagen 8.

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

Imagen 9.

Propaganda del CNH. Imagen tomada de IISUE/AHUNAM, Colección Esther Montero (Movimiento Estudiantil, 1968), Sección Fotografías, doc. 029.

Imagen 10.

Volante, propaganda del CNH, México, 1968. Imagen tomada de *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil*. Recopilación, texto y diseño: Grupo Mira, 3ª ed., México, UNAM, Zurda, UVyD, ACADI, 1993.

Imagen 11.

Volante, propaganda del CNH, México, 1968. Imagen tomada de *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil*. Recopilación, texto y diseño: Grupo Mira, 3ª ed., México, UNAM, Zurda, UVyD, ACADI, 1993.

Imagen 12.

“Invitación al Ciclo de conferencias en el marco de la exposición *América en la Mira*”, México, 1978. Imagen tomada del CENIDIAP, Fondo Documental Grupos Visuales de los 70, Carpeta del FMTC.

Imagen 13.

“Manta para la marcha en memoria de los caídos en Tlatelolco y en demanda de la presentación de los desaparecidos políticos. México, Octubre, 1978”, Grupo Germinal-FMGTC. Imagen tomada del CENIDIAP, Fondo Documental Grupos Visuales de los 70, Carpeta del FMTC.

Imagen 14.

“Estructura del poder”, 24. Comunicado gráfico (fragmento), heliográfica, grupo Mira, México, 1978. Imagen tomada del CENIDIAP, Fondo Documental Grupos Visuales de los 70, Carpeta del FMTC.

Imagen 15.

El fardo, performance, Taller de Investigación Plástica (TIP). Morelia, Michoacán, 1978. Imagen tomada del CENIDIAP, Fondo Documental Grupos Visuales de los 70, Carpeta del FMTC.

Imagen 16.

Tania, la desaparecida, estencil, grupo Suma. Fotografía de la intervención en Avenida de los Insurgentes y calle Niza, 1978. Imagen tomada del Catálogo de la exposición *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*.

Imagen 17.

Manta para la exposición Muros frente a Muros, grupo Germinal. Morelia, Michoacán, 1978. Imagen tomada del CENIDIAP, Fondo Documental Grupos Visuales de los 70, Carpeta del FMTC.

Fuentes

Archivos:

Fondo Documental de los Grupos de Artistas Visuales de los 70, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), Instituto Nacional de Bellas Artes.
IISUE/AHUNAM, Colección Esther Montero (Movimiento Estudiantil, 1968), Sección Fotografías.

Hemerografía:

“1968: la utopía universal”, en *Humanidades y Ciencias Sociales*. Publicación de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, octubre de 2008, año IV, número 35, pp.12-16.
“Cuatro grupos de artistas mexicanos en la X Bienal de París” en *Los Universitarios*, periódico quincenal publicado por la Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, México, junio de 1977, números 97-98.
Camacho, Eduardo, “Suspendieron la exposición ‘Muros frente a Muros’ por presiones de las autoridades estatales michoacanas”, en *Excélsior*, México, 26 de mayo de 1978.
Híjar González, Cristina, “Ruptura artística y compromiso colectivo: grupos de artistas visuales de los 70” en *Educación Artística. La gaceta de las escuelas profesionales y de los centros de investigación del INBA*, julio-septiembre, 1995, año 3, núm. 10.

Entrevistas:

“Los grupos”, video entrevista realizada por Álvaro Vázquez Mantecón a Mauricio Gómez Morín (GERMINAL), 12/07/1994, Casete BETA (1), Español, s/d.
Entrevista realizada a Alberto Híjar Serrano, México, DF., 31 de agosto de 2011.
Entrevista realizada a Arnulfo Aquino Casas, México, 23 de octubre de 2012.

Catálogos:

De los grupos los individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos. Museo de Arte Alvar y Carmen T. Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Información y Documentación de Artes Plásticas, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, junio-agosto, 1985.
La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997, Olivier Drebriose (Ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
Muros frente a Muros. Confrontación de arte público. Del 22 al 27 de mayo, Morelia, Comité conmemorativo del sesquicentenario de nombre de Morelia, 1978.

Presencia de México en la X Bienal de París, 1977. Representación enviada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y exhibida simultáneamente en el Museo de Ciencias y Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1977.

Ruptura, 1952–1965. Catálogo de exposición, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, Museo Biblioteca PAPE, México, 1988.

Bibliografía:

- “Manifiesto a la nación 2 de octubre [Consejo Nacional de Huelga, diciembre de 1968, volante]”, en Semo, Enrique (Coord.), *México, un pueblo en la historia*. 6. El ocaso de los mitos (1958-1968), México, Alianza, 1989, T. 6, pp., 235-242.
- Aguayo Quezada, Sergio, *La charola. Una historia de los servicios de inteligencia en México*, México, Grijalbo, 2001.
- Aquino, Arnulfo y Jorge Pérez Vega, *Imágenes y símbolos del 68. Fotografía y gráfica del movimiento estudiantil*, México, UNAM, Comité 68 pro Libertades Democráticas A.C., 2004.
- Carmona, Fernando, *et.al., El milagro mexicano*, 11ª ed., México, Editorial Nuestro Tiempo, 1983 (Colección Latinoamérica ayer y hoy).
- Carr, Barry, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, México, Era, 1996 (Colección Problemas de México).
- Castillo Troncoso, Alberto del, *Ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968. La fotografía y la construcción de un imaginario*, México, Instituto Mora, ISSUE, 2012.
- Cimet Shoijet, Esther, *Movimiento muralista mexicano: Ideología y producción*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, División de Ciencias y Artes para el Diseño, 1992, (Libros de la telaraña, 1).
- Fernández Hernández, Silvia, “El muralismo mexicano de vanguardia. Algunas ideas inexactas en su apreciación desde la crítica de arte (1950-2000)”, *Decires*, revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros, nueva época, vol. 7, núm. 7, segundo semestre de 2005, México, UNAM, pp., 31-44.
- _____, “Nuevas miradas, nuevos discursos” en *90 años de cultura en el Centro de Enseñanza para Extranjeros*, México, UNAM, CEPE, 2012.
- Gracida Elsa y Esperanza Fujigaki, “El triunfo del capitalismo” en Semo, Enrique (Coord.), *México, un pueblo en la historia*. 5. Nueva burguesía (1938-1957), México, Alianza, 1989, T. 5, pp. 11-47.
- Grupo Mira, *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil*, Recopilación, texto y diseño: Grupo Mira, 3ª ed., México, UNAM, Zurda, UVyD, ACADI, 1993
- Híjar González, Cristina, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, México, UAM-Xochimilco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2008.
- Híjar Serrano, Alberto (Comp.), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, México, Casa Juan Pablos, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, 2007.
- Historia General de México*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, versión 2000.

- Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX. 1914-1991*, Barcelona, Crítica, 1994.
- Lenin, Vladimir I., *¿Qué hacer? Teoría y práctica del bolchevismo*, México, Era, 1977.
- Marchan Fiz, Simon, *Del arte objetual al arte de concepto. Las artes plásticas desde 1960*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1972 (Comunicación, Serie B).
- Martínez Lambarry, Margarita María de Guadalupe, *La pintura abstracta en México: 1950-1970*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, México, UNAM, 1977.
- _____ y Lily Kassner, “La enseñanza de las artes visuales en la Escuela Nacional de Bellas Artes: 1940-1990”, en De los Reyes, Aurelio (Coord.), *La enseñanza del arte en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2010, pp. 261-288.
- Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1979.
- Nasr, Rebeca, “Ya es momento de contar nuestras historias: crónica visual e histórica” en Vadillo, Claudio, *Una gota con ser poco, con otra se hace aguacero. Carteles de lucha social: 1975-2000*, México, Edición de Claudio Vadillo, 2000.
- Monsiváis, Carlos, *El 68. La tradición de la resistencia*, México, ERA, Editores Independientes, 2008.
- Musacchio, Humberto, *El Taller de Gráfica Popular*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, (Colección Tezontle).
- Paz, Octavio, *Tamayo en la Pintura Mexicana*, México, UNAM, 1959 (Colección de Arte; 6).
- Poniatowska, Elena, *La noche de Tlatelolco*, México, Era, 1994 (Col. Popular).
- Salas, Patricia (Coord.), *Adolfo Mexiac: la impronta de los años*, México, Gobierno de la Ciudad de México, Delegación Coyoacán, 2008.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Siglo XXI, 2005, (Biblioteca de pensamiento socialista).
- Thomas, Karin, *Diccionario de arte actual*, Barcelona, Editorial Labor, 1978 (Bolsillo de Arte Labor).
- Tibol, Raquel, *Confrontaciones. Crónica y recuento*, México, Ediciones Sámara, 1992.

Internet:

- Memoria y representaciones. La fotografía y el movimiento estudiantil de 1968 (Bases de datos). Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, CONACYT, UNAM, IISUE. Fecha de consulta: 15 de febrero de 2013, en http://www.iisue.unam.mx/hemero_68/
- Memoria y representaciones. La fotografía y el movimiento estudiantil de 1968 en la ciudad de México. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, CONACYT. Fecha de consulta: 15 de febrero de 2013, en <http://interweb2.mora.edu.mx/memoriayrepresentaciones/>
- Segota, Gordana, “La ambición cosmopolita. Cultura y museos en México en la década de 1960” en *Discurso visual*. Revista digital del CENIDIAP, nueva época, enero-abril, No. 8, 2007. Fecha de consulta: 28 de junio de 2012, en <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne08/agora/agogordana.htm>

Struck King, Juan Manuel, “Siqueiros: un espacio para la palabra”, *30 años 30. Herederos teóricos y espacios estéticos: David Alfaro Siqueiros y Alberto Híjar*. Encuentro realizado el 12 de junio de 2004 en la Sala de Arte Público Siqueiros, México, Adenda Número 9, CENIDIAP, 2004 [libro electrónico, formato PDF. Fecha de consulta: 28 de junio de 2012, en <http://discursovisual.net/anteriores/dvwebne01/numero1.htm>].