



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

“EL REALISMO Y EL SIMBOLISMO PICTÓRICO EN LA ILUSTRACIÓN SOCIAL CONTEMPORÁNEA EN MÉXICO”

LA POBREZA HUMANA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
ANA GEORGINA ECHEVERRÍA VALENCIA

DIRECTOR DE TESIS
DR. EDUARDO ANTONIO CHÁVEZ SILVA

SINODALES
MTRO. JORGE ALBERTO CHUEY SALAZAR
MTRO. JOSÉ LUIS ACEVEDO HEREDIA
DR. JULIO CHAVEZ GUERRERO
DR IVÁN MEJÍA RODRÍGUEZ

MÉXICO, D.F. MARZO 2015



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.

A la memoria del Ing. Don Gilberto Borja

*A mis padres, por darme la oportunidad de vivir
y por todas sus enseñanzas*

*A Guillermo, mi compañero de vida,
por su cariño, estímulo, apoyo incondicional y
ejemplo de rectitud, estudio y perseverancia.*

*A mis hijos Eugenia, Mariana y
Rodrigo, motor de mi vida y motivo de superación constante.*

Agradecimientos

A través de estas líneas, quiero expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas que con su ayuda, colaboraron a la realización de este trabajo, en especial al Dr. Eduardo Antonio Chávez Silva, director de esta investigación, por su orientación, seguimiento, y apoyo incondicional a lo largo de estos años.

De forma similar quiero agradecer al Dr. Jorge Chuey, quien me enriqueció como persona y como artista, a través de la enseñanza del dibujo y de la representación sensible.

Una mención especial merecen el Mtro. José Luis Acevedo Heredia, el Dr. Julio Chávez Guerrero y el Dr. Iván Mejía Rodríguez, por el interés mostrado a este trabajo y las sugerencias recibidas.

También quiero dar las gracias a la Dra. Carmen López, por su asesoría y motivación.

A todos los miembros de mi familia y amigos por su paciencia, ánimo y comprensión.

A todos, gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

| | |
|---|------------|
| 1. El Realismo y el Simbolismo en la Pintura y la Ilustración | |
| 1.1. Realismo ¿Pintura o Ilustración?..... | 11 |
| 1.1.2. Realismo Socialista..... | 28 |
| 1.2. El Simbolismo: una corriente de expresión..... | 33 |
| 1.2.2. La situación artística simbolista en México..... | 46 |
| 1.3. La Pintura y la Ilustración vinculadas en la Praxis..... | 49 |
| 1.3.2. El Escenario Mexicano..... | 55 |
| 2. Análisis conceptual, técnico y estético de tres artistas realistas. | |
| 2.1. Joaquín Sorolla..... | 66 |
| 2.2. Norman Rockwell..... | 72 |
| 2.3. Raymundo Martínez..... | 82 |
| 3. Propuesta y Metodología..... | 92 |
| 3.1. Marco de referencia socio-cultural..... | 96 |
| 3.2. Aspectos técnicos, estructurales y funcionales..... | 102 |
| 3.3. Ilustraciones de gran formato..... | 104 |
| 3.3.1 Pinturas..... | 105 |
| 3.3.2 Litografías..... | 122 |
| 3.4. Campaña Sembrando Conciencia..... | 137 |
| CONCLUSIONES..... | 165 |
| ANEXO I..... | 168 |
| Bibliografía..... | 170 |
| Internet..... | 174 |

INTRODUCCIÓN

La presente investigación, se orienta, al estudio conjunto de la ilustración y la pintura, como manifestaciones de diseño y arte respectivamente, con características especiales, que se complementan e interactúan.

Cabe señalar que la ilustración es un término ambiguo que se refiere, por un lado a la época histórica en la que surgió el movimiento intelectual y cultural europeo, y que tenía por finalidad sacar del obscurantismo a la humanidad, por otro lado, tema de esta investigación, ilustración como término referente al campo del diseño que se encarga de realizar dibujos e imágenes que realzan o complementan un texto, por ello se le llama arte aplicado

La ilustración se ha considerado como la rama del diseño más apegada a la plástica, con la característica principal de que las ilustraciones, son imágenes cuya creación está asociada a alguna palabra o mensaje.

Este trabajo, está encaminado a exponer un ciclo significativo en México, en el que prevalece la pobreza humana, ello, a través de carteles, en los que se emplearon imágenes de obras pictóricas de carácter ilustrativo, las cuales fueron elaboradas con un estilo de pintura realista y simbolista, lo anterior con la intención de demostrar que una obra pictórica puede ser

utilizada como elemento ilustrativo en un cartel además de ser por sí misma, una ilustración gráfica para el espectador debido a que como veremos en el desarrollo de este trabajo, las obras de arte son una gran fuente de información para quienes la observan.

Asimismo, se consideró necesario como fundamento de investigación; realizar una breve reseña sobre el realismo y el simbolismo y la forma en la que estas corrientes coadyuvaron e influyeron en el desarrollo de la plástica y la ilustración dentro del campo de diseño en México.

Con la intención de ofrecer un enfoque histórico, el primer capítulo se desarrolló entorno al realismo, ya que es parte relevante del objeto estudio y de la forma de representación que se analiza en esta investigación. De forma similar, se estudiará la corriente simbolista, objeto de estudio en la tercera parte del segundo capítulo; en esta última corriente, se encuentran representaciones caracterizadas por ser producto de la imaginación de los artistas; por ello, para efectos de esta investigación se consideró necesario hablar sobre ésta, ya que, una imagen ilustrativa invita al espectador a interpretar el significado de la obra, dándole al observador, la oportunidad de tener una postura participativa; dicho lo anterior, cabe aclarar que los temas vistos son el respaldo

de la propuesta artística y de diseño que se muestra en este trabajo. Simultáneamente, se decidió realizar una antología pictórica, en la que exponemos obras que son ejemplo de la forma en que se integran el arte y el diseño.

Consecuentemente al propósito de este trabajo, cuyo objetivo es mostrar que las artes y el diseño han estado relacionadas, como se comentó en párrafos anteriores, se decidió realizar, en el capítulo III, una breve biografía así como descripción del trabajo de grandes maestros de la pintura como Joaquín Sorolla, Norman Rockwell y Raymundo Martínez; ello, como consecuencia de las propias características realistas o simbolistas, con el cual expresan su sentir en diferentes ámbitos de la sociedad.

Por lo que corresponde al pintor español, Joaquín Sorolla, su obra fue una importante fuente inspiradora, por el manejo de la luz y por la representación de escenas costumbristas en las que se manifiestan las diferentes expresiones de sus personajes, además de el manejo de las atmósferas que plasma en cada una de sus obras. Similarmente, el artista norteamericano y reconocido ilustrador, Norman Rockwell, fue analizado; plasmando algunos de sus trabajos de pintura que fueron utilizados como ilustraciones y en los que queda

patente el sincretismo entre el realismo y el simbolismo. Raymundo Martínez, pintor mexicano contemporáneo cuyo estilo refiere al paisajismo de José Ma. Velasco, también ha realizado murales, los cuales poseen una gran riqueza simbólica que ilustra al espectador, sobre cada temática. Todos ellos y cada una de sus obras, influyeron de manera directa en la realización de este proyecto de investigación, ya sea por su concepto, aspecto compositivo, o bien, por la técnica empleada.

Considerando lo anterior y con apego a la metodología de investigación, finalmente, en el último capítulo de esta investigación, se estableció un marco de referencia conceptual para la obra pictórico-ilustrativa, abarcando aspectos como el familiar, educativo, tecnológico y económico, en el cual descansará el fundamento temático de la obra realizada referente a la pobreza humana en México, ello con base en la experimentación efectuada a lo largo de los estudios de maestría. Como se verá, se hará una descripción detallada del proceso que se siguió en cada una de las ilustraciones de gran formato, que posteriormente se emplearon como imágenes ilustrativas en los carteles de una campaña de promoción social.

Más allá de comunicar con un estilo propio, la intención fue transmitir la realidad como es en la actualidad y para ello fue necesario realizar una ilustración en la que se haga uso de los diferentes planos semántico, sintáctico y pragmático a fin de obtener un trabajo bien fundamentado como objeto de arte y de comunicación social.

Si bien la propuesta plástica expuesta en esta investigación, tiene como objetivo mostrar claramente diferentes escenarios de pobreza en la que viven muchos mexicanos, se hizo una propuesta de campaña “Sembrando Conciencia”, para la que se elaboraron diferentes carteles empleando en ellos las obras efectuadas, los cuales fueron realizados digitalmente e impresos, con la finalidad de mover las fibras sensibles de los mexicanos y fomentar su participación en una cooperación de ayuda ciudadana como compromiso con nuestro país.

Finalmente, las últimas páginas serán las concluyentes de esta investigación en donde se expone la ingerencia que este trabajo tiene tanto en el ámbito académico, como en la sociedad.

CAPÍTULO 1



EL REALISMO Y EL SIMBOLISMO EN LA PINTURA Y LA ILUSTRACIÓN

1. EL REALISMO Y EL SIMBOLISMO EN LA PINTURA Y LA ILUSTRACIÓN

1.1 REALISMO: ¿PINTURA O ILUSTRACIÓN?

Como se verá a lo largo de este capítulo, el realismo es una corriente que, nace a principios de la segunda mitad del siglo XIX, oponiéndose al romanticismo y al academicismo. Este estilo pictórico, se centraba en las representaciones que reflejaban las realidades de la vida, realzando la fidelidad en el detalle y alejándose del idealismo romántico que prevalecía en aquella época.

Haciendo un recorrido histórico, se encuentra que éste término comenzó a usarse dentro del campo estético, en el siglo XV con la intención hacer una diferencia del incipiente pensamiento de los nominalistas llamado modernismo.

El realismo defiende la contemporaneidad frente a la historicidad, existe la absoluta necesidad de ser de su tiempo, no hay temas mejores ni peores.

Dentro del campo de la filosofía, el realismo es la corriente que sostiene la existencia de una realidad independiente al conocimiento de la cosa y que es captada en y por el conocimiento mismo; de tal forma que éste, es totalmente dependiente del individuo cognoscente.

Si bien, Platón, en su doctrina filosófica, (ANEXO 1); menciona que las apariencias sensibles, así como los seres individuales, no son otra cosa más que la representación de las verdaderas realidades; estéticamente el realismo representa de manera fiel a un objeto sin ninguna idealización.

Como comenta Linda Nochlin,¹ el objetivo que perseguía el realismo, era la realización de la representación verídica y mimética del mundo real y sus cimientos se encontraban en la cuidadosa observación de la cotidianidad de la vida.

¹ Nochlin Linda, El Realismo, Editorial Alianza, Primera Edición, Madrid España, 1991.p. 11

Al respecto, no se puede dejar de mencionar los estudios de nubes Fig. 1, de John Constable, (1776-1837); elaborados entre los años 1821-1822; los cuales son claro ejemplo de ilustración, basadas en grabados realizados por el acuarelista del s. XVIII Alexander Cozens, (1717-1786); pero mejor vinculados con las observaciones celestes realizadas por el propio Constable.



John Constable , *Nubes*, 1822.
Oil sobre papel. 30,5 x 49 cm.
National Gallery of Victoria.
Melbourne. Australia.

Fig. 1

El realismo desde su origen, siempre ha estado presente para denunciar la desigualdad social; para nadie son desconocidos los grabados prohibidos de Goya, *Los Desastres de la Guerra*; Fig. 2 en los que se mostraba una realidad innegable que vivía España; para los oprimidos eran las voces calladas, para los burgueses la provocación manifiesta.



Francisco de Goya y Lucientes, *Esto es peor* 1810-1815
Aguafuerte y aguada. 15.7 x 20.8 cm.
Prueba antes de la punta seca y línea de borde, números y letra.
Kupfertichkabinett. Staatliche Museen. Berlín. Bpk.

Fig. 2

Desde el punto de vista social, el realismo, se caracterizó por un desafío anti-burgués, rompiendo con las normas del buen gusto”; las obras realistas fueron calificadas como inmorales en su época, ya que comunicaban una crítica social y el escándalo.

“Los realistas mostraban el mundo como lo veían y como resultado, su obra estaba muy centrada en el tema escogido y en su trascendencia emocional y social”² .

Cabe señalar que la aparición formal de la fotografía hacia 1839, coadyuvó en gran medida a la representación de la verdad y por lo tanto de la realidad; su temática era referida en gran medida hacia la clase trabajadora que por aquellos años comenzaba a ser revalorada en gran medida por el escrito Manifiesto de Marx y Engels en el que propusieron un programa revolucionario para el proletariado.

Hacia mediados de la quinta década decimonónica, el realismo adopta un enfoque vanguardista. Surge con mayor fuerza en Francia con ecos en Inglaterra y más tarde en Estados Unidos.

En la exposición Universal de 1855; Gustave Courbet, considerado como el padre del realismo, colocó un cartel titulado <<Realismo>> y declaró:

“Saber para poder, tal ha sido mi pensamiento. Ser capaz de traducir las costumbres, las ideas, el aspecto de mi época, según mi apreciación, ser no solo pintor sino también un hombre en una palabra, hacer un arte vivo, ese es mi objetivo”.³

El realismo, fue antecedido por el romanticismo y seguido por lo que se denominó simbolismo y como consecuencia de ello toma algunas características de éstas corrientes además del prerrafaelismo y del impresionismo.

Al respecto, Francisco Calvo comenta:

“...si bien son conocidas diversas etapas del realismo como el realismo caravaggista; donde podemos advertir el dramatismo que le caracteriza; también son relevantes los artistas del realismo holandés representado por Jan Vermeer de Delft, (1632-1675); Fig. 3; de la segunda mitad del siglo XVII, el realismo del arte español, dentro del cual encontramos a Joaquín Sorolla, (1863-1923); Fig. 4 y Eduardo Rosales, (1836-1873); pero ninguno de estos fueron conocidos así por sus protagonistas contemporáneos”⁴

2 Little Stephen, ISMOS. p. 80

3 Calvo Francisco, El Realismo en el Arte Contemporáneo, Editorial Mapfre, Madrid España, 1998. Pág 12.

4 Calvo S. Francisco, Ibidem, p. 11



Jan Vermeer de Delft, *La Lechera*, 1660.
Óleo sobre lienzo, 45.4 X 41 cm.
Museo Rijksmuseum,

Fig. 3

En el ejemplo anterior, *La Lechera* de Vermeer, Fig. 3, se observa la sencillez de representación en la que se percibe la actitud de servicio de la mujer que está resaltada por la luz que la baña casi por completo, esta escena está circunscrita en un ambiente austero y simultáneamente monumental ya que se aprecia la gran altura de la techumbre.



Joaquín Sorolla, *Trata de blancas*, 1894
Óleo sobre lienzo, 166x195.
Museo Sorolla, Madrid.

Fig. 4

En el segundo caso, *Trata de Blancas*, Fig. 4, el dramatismo, se hace patente al analizar la escena de unas jóvenes sometidas al yugo y vigiladas por una mujer mayor ataviada de negro. La representación describe una vida coartada de libertad, que se hace patente en el reducido espacio del sitio.

Ambas obras son manifestaciones del realismo, ya que transmiten de una forma clara, con las actitudes de los personajes y sus entornos; la situaciones existentes en la vida de los mismos.

Dentro del campo artístico, el realismo, es un movimiento estético del siglo XIX, que según Kerstin Stremmel⁵; fue un escape de las corrientes del modernismo al ser retomado en el siglo XX.

Lo anterior se advierte en la representaciones miméticas de artistas como Gustave Courbet, (1819-1877); Fig. 5; Edouard Manet, (1832-1883); Fig. 6, y de los prerrafaelitas; François Millet, (1814-1875). Fig 7 y Gabriel Rossetti, (1828-1882); en los que además de ser una protesta contra los convencionalismos de la época, se aprecia una factura llena los detalles minuciosos así como de los efectos lumínicos que actúan sobre las formas, tales representaciones han sido fuente de inspiración, ya que muestran realidades de la vida de aquella época que son repetitivas en estos tiempos.

5 Kerstin Stremmel, Realismo, Ediciones Destino. Primera Edición, Barcelona, España, 2001. p. 6. "Tras una larga serie de tendencias estilísticas que requerían una habituación inicial, como el expresionismo, el futurismo, el vortismo o el cubismo, la vuelta del realismo en el siglo XX representó un alivio para muchos observadores del arte. Así se expresaba el historiador Hans Hildebrandt en 1931 en su obra fundamental *De Kunts des 19 und 20 Jahrhunderts* (El arte de los siglos XIX y XX); «El neorrealismo es el más fácil de comprender y el más popular de todos los movimientos del siglo XX, Sobran todas las pruebas desde el momento en que se ha impuesto el nombre usual "nueva objetividad"». En el así llamado neorrealismo, lo popular consiste aparentemente en que en el fondo no aporta nada nuevo. Ahora bien, a lo largo del siglo nos hemos alejado muchísimo de esta nueva comprensibilidad; el espectro desde el realismo fotográfico hasta el realismo capitalista, desde el realismo material hasta el cool realismo, incluido obviamente, el realismo relativizante. En el ámbito de las artes plásticas, el campo semántico original era más claro. Se designó con el nombre de realismo una tendencia artística del siglo XIX que se autocalificó de realista por primera vez en la historia para diferenciarse de las posiciones idealistas de signo contrario.

Con audacia y sin temor a la crítica; Courbet realiza la obra *Los Picapedreros*, Fig. 5 en la que se observa, una escena que claramente ilustra a los espectadores, sobre el mundo del trabajo y la rigidez en la cual vivían los obreros de la época, el paisaje árido y la desolación que rodea a los personajes, revelan la representación del aspecto emocional de los protagonistas, así como el acto de estar picando piedra, para su supervivencia; este estilo de representación, será el parteaguas en la praxis artística de finales del siglo XIX y XX, debido a que, como se mencionó en párrafos anteriores, las escenas cotidianas serán la temática del realismo.



Gustave Courbet, *Los Picapedreros*, 1849,
Óleo sobre lienzo, 165 X 257 cm.
Kunstsammlungen. Alemania

Fig. 5

La obra *The Old Musician* Fig. 6, es una representación en la cual se aprecia la influencia que Courbet ejerció sobre Manet. En ella se encuentran seis personajes, uno de ellos, el músico que se dispone a tocar su violín mientras los demás se encuentran en condición espectante. El personaje de sombrero de copa, aparece en la escena como representante de la alta sociedad, que también disfruta del placer de la música.

Cabe mencionar que una de las preocupaciones de Manet, al igual que los artistas de la época era captar el momento en el que cada escena se presentaba.



Edouard Manet, *The Old Musician*, 1862
Óleo sobre lienzo, 187.4 X 248.3 cm.
National Gallery of Art. Chester Dale Collection,
Washington. USA.

Fig. 6

Como ya se vio, el realismo es una praxis de representación no sólo un concepto que según Courbet, fue desarrollado especialmente en Francia por Edouard Manet; considerado como el pintor de la vida moderna y nombrado así por Charles Baudelaire⁶; su obra se caracterizó por expresar escenas del mundo cotidiano.



François Millet, *Las Espigadoras*, 1857.
Óleo sobre lienzo, 83,5 x 111 cm.
Museo de Orsay, Paris Francia.

Fig. 7

⁶ Baudelaire Charles, 1821-1867, nacido en Francia; poeta, crítico de arte, exponente del simbolismo y considerado como el padre de la poesía moderna.

En la obra de Manet, que representa *El Fusilamiento de Maximiliano*, Fig. 8, inspirada en la obra de Francisco de Goya⁷ *El Tres de Mayo de 1808*, Fig. 9; se descubre la representación de una crítica audaz hacia el sistema imperialista del régimen francés, Maximiliano se encuentra plasmado con un sombrero mexicano, mientras los militares, todos ellos mexicanos; le apuntan y visten uniformes del ejército francés con su característico kepi.



Edouard Manet, *El Fusilamiento de Maximiliano* 1867,
Óleo sobre lienzo, 252 cm X 305 cm
Museo Metropolitano de Arte , Nueva York USA.

Fig. 8



Francisco De Goya y Lucientes, *El tres de Mayo de 1808*, 1814.
Óleo sobre lienzo. 266 x 345 cm.
Museo del Prado. Madrid. España.

Fig. 9

⁷ Francisco de Goya y Lucientes, (1746-1828); esta obra es conmemorativa del movimiento español del 2 de mayo de 1808, en donde los ciudadanos madrileños se revelaron contra la invasión napoleónica; al día siguiente los rebeldes fueron fusilados, hecho que plasma Goya en esta obra y en la que podemos advertir, al lado derecho, en formación diagonal, los soldados franceses en posición para la ejecución y al lado izquierdo, los prisioneros iluminados por un farol. Es notable la expresividad que Goya imprimía en los rostros de sus personajes e iconicamente, el personaje de camisa blanca y brazos abiertos, que al reflejar el foco de luz determina el centro de atención del cuadro y ofrece una lectura moral de la escena: las víctimas iluminadas y de cara, y los verdugos de espaldas y en penumbra.

Desde un plano semántico; el realismo icónico remite a la evidencia de la percepción referencial en función del objeto original; como se advierte en la obra de Courbet, *Los campesinos de Flagey*, Fig.10, en la que se observa una propuesta que evoca la antítesis referencial de los elementos de origen ya que se observa a unos campesinos ataviados con gabanes y uno de ellos con una pipa, escena que causa una controversia para el espectador de la época por la forma de expresar las imágenes de sus obras expuestas, de manera cruda y lisa, razón que originó una dura crítica, tanto por la sociedad burguesa como por los críticos de arte de la época.



Gustave Courbet *Los Campesinos de Flagey*, 1850
Óleo sobre tela 208.5 X 275 cm,
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

Fig. 10

En relación a lo expuesto anteriormente; de manera similar, en este trabajo, se expone la situación de pobreza que se vive día a día, en pleno siglo XXI y que tal vez, por ser esta condición parte de la cotidianidad, no se advierte como la realidad de un gran porcentaje de la población que habita México; ello, queda mostrado en las obras realizadas y las cuales se analizarán en el último capítulo de esta investigación.

Brendan Prendeville, en *El Realismo en la Pintura del siglo XX*, expone que años más tarde en las obras de Paul Cézanne, (1839-1903); la realidad del mundo estaba conformada, primeramente por la escena plasmada y en segundo lugar por la percepción de las pinceladas yuxtapuestas del artista; esta es la realidad subjetiva común a todos: la intersubjetividad⁸, lo anterior queda manifiesto en la obra *Los Jugadores de Cartas*, Fig. 11.



Paul Cézanne, *Los jugadores de Cartas*, 1890 -1892,
Óleo sobre lienzo, 134.6 X 180.3 cm.
The Barnes Foundation. Merion. Pennsylvania. USA

Fig. 11

⁸ Prendeville Brendan, *El Realismo en la Pintura del siglo XX*, Ediciones Destino, Primera Edición, Barcelona España. 2001, p. 9.

Aunado a lo anterior, se debe considerar que en la pintura, la visión del artista del mundo que le rodea, se representa y soporta en una superficie bidimensional, armonizado ello a la destreza del creador y de las técnicas y materiales usados.

Una representación realista, pictórica e ilustrativa, interrelaciona la imaginación del artista con el simbolismo, sin embargo; las imágenes realistas tienen la característica de ser totalmente comprensibles y lejos de la ambigüedad ya que hacen uso de diferentes marcos referenciales objetivos; además de poseer una interpretación y una valoración del tema por el artista que la elabora, como se plasma en algunas obras del proyecto pictórico de este trabajo.

Según Gabriel Desiré Laverdant en su libro *De la misión de l'art et du rôle des artistes*, publicado en 1845; el arte es la expresión de la sociedad. Haciendo referencia a lo antes mencionado se puede decir que en la corriente del realismo del siglo XIX; la preocupación de los artistas consistía en realizar representaciones de su tiempo en las cuales se expresaban las inquietudes y los movimientos de la sociedad.

Tanto en aquella época como en la actualidad; se considera que los artistas se caracterizan por ser críticos, denunciadores, y comprometidos con la sociedad ya que es a través del pincel como comunican parte de la problemática y de las vivencias sociales, en pocas palabras el artista funge como el revelador de las costumbres, las ideas y aspectos de la época en que es creada la obra.

Se considera importante mencionar un aspecto que enuncia Linda Nochlin, respecto a que entre el realismo y la realidad, existe una marcada ambigüedad conceptualmente hablando, esto con un origen en el aspecto filosófico. A continuación exponemos la cita, para una mejor comprensión de este aspecto.

“Una de las causas básicas de la confusión que rodea a la noción de realismo es su relación ambigua con el sumamente problemático concepto de realidad. Por ejemplo, una reciente exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y en la Tate Gallery de Londres se denominó «El Arte de lo Real», pero no consistió –como bien podría haber esperado el no iniciado-, en representaciones reconocibles de personas, cosas o lugares, sino en grandes lienzos rayados o manchados y construcciones gigantescas de madera contrachapada, plástico o metal. Se trataba de la manifestación contemporánea de una larga tradición filosófica que forma parte de la corriente principal del pensamiento occidental y que desde la época de Platón contrapone «realidad verdadera» a «mera apariencia»⁹.

Ahora bien; en esta corriente artística, se encuentran diferentes vertientes, como lo es el realismo icónico, en el cual está implícito el realismo sensorial, en donde; según comenta Juan Moraza en su ensayo *El Retorno a lo Imaginario*:

9 Nochlin Linda, *El Realis...* op.cit. p. 25

“...el naturalismo del siglo XIX se desarrollará durante el siglo XX en todas sus formas de figuración y fotorrealismo, y en el siglo XXI, en un documentalismo basado en la neutralidad supuesta y los medios técnicos de un registro audiovisual” .¹⁰



Edouard Manet, *Un Bar del Folies Bergère*, 1882.
Óleo sobre tela, 96 cm x 1,30 cm.
Courtauld Institute of Art, Londres Inglaterra

Fig.12

En la imagen anterior, elaborada por el pintor Edouard Manet “*Un Bar del Folies Bergère*”, Fig. 12, se aprecia la doble representación icónica que transmite el pintor, deducida en base a la observación del cuadro en relación con las costumbres de la época.

Siendo una representación realista, la joven que aparece como elemento principal de la obra, quien aparenta estar hablando con el espectador, debería de proyectar su reflejo directamente detrás de ella en el espejo trasero, que también deja apreciar el ambiente del salón en el cual se desarrolla la escena; sin embargo la silueta reflejada de la joven se sitúa hacia la derecha, en donde se le ve relacionándose con un personaje que viste con abrigo y sombrero de copa, características de un hombre de la alta sociedad, quien pagará por sus favores sexuales, como en aquella época se efectuaba, debido a que el sueldo que percibían por su trabajo de camarera era muy mal remunerado.

Manet en ésta obra tuvo la intención de confrontar a quien la mira exponiéndole a la posibilidad de asumir el papel del personaje que interacciona con la joven y quien también podría ser uno de los espectadores del cuadro.

Respecto al grado de iconicidad, el realismo simbólico; evoca a la evidencia del conocimiento previo y del pensamiento del artista en función de la convención para representar imágenes, estableciendo una interrelación de correspondencias.

Uno de los estilos de realismo simbólico es el realismo estructural, que en el siglo XX se preocupaba por hacer patente los aspectos constructivos de la figuración abstracta hasta cambiar los medios expresivos en un contenido fundamental.

Si bien existe una oposición entre convención y observación empírica en el arte, considerado como criterio relativo; puede verse que en el realismo, la observación desempeña un papel mayor, siendo el de la convención menor.¹¹

¹⁰ Moraza Juan Luis, *El Retorno de lo Imaginario*, Artículo publicado por el Museo Reina Sofía con motivo de la exposición El retorno de lo imaginario. Realismos entre XIX y XXI, España. mayo/septiembre 2010.p. 2

¹¹ Nochlin Linda, op. cit. p. 14.

La fidelidad a la realidad visual solo es uno de los aspectos del realismo, según Nochlin, y sería un error absoluto basar este movimiento tan complejo en este concepto como característica absoluta; los cambios de escenarios en los que únicamente se dedicaban a diplomáticos, nobles y héroes se hicieron patentes cuando aparecieron la gente común y corriente, comerciantes, trabajadores y campesinos desempeñando labores cotidianas con sus utensilios, comidas; sus diferentes atmósferas que ilustran inevitablemente el punto de vista realista como lo afirma Flaubert en una carta fechada 1854: « El rasgo dominante de nuestro siglo es el sentido histórico. Esta es la razón por la que hemos de limitarnos a relatar los hechos »¹². Estas palabras en la actualidad son tan reales y justas como en la época de su origen.

Las obras creadas por el artista, ya no se conciben como una escena real existente en el mundo; sino como una representación aproximada de un hecho del mundo real.

“La verdadera realidad se halla allende la sensación inmediata y los objetos que vemos cotidianamente”, expresión que según Nochlin data de los siglos XVIII y XIX. Hegel afirma:

“Solo lo que existe en sí mismo es real... el arte cava un abismo entre la apariencia y la ilusión de este mundo perecedero por una parte y el verdadero contenido de los acontecimientos por la otra, a fin de revestir dichos acontecimientos y fenómenos de una realidad mayor nacida de la mente... Lejos de ser simples apariencias... e ilustraciones de la realidad ordinaria, las manifestaciones del arte poseen una realidad más elevada y una existencia más verdadera”¹³.

12 Nochlin Linda, Idem. p. 19.

13 Nochlin Linda Idem. p.12

En base a lo anterior puede afirmarse, que la realidad es una verdad fundamentada en los problemas sociales de nuestro tiempo.

En el desarrollo de esta investigación, se encontró que, en el libro: *El Realismo en el Arte Contemporáneo* de Calvo; L. Venturi, expresó, que éste ideal de representación de imitación selectiva, fue convirtiéndose en polémico a lo largo de la época moderna. Algo definitivo es que: “Giotto, Masaccio o Caravaggio, pueden por igual recibir el título de pintores de la realidad, siendo sin embargo tan diferentes sus maneras de interpretarlas.” ; y será importante discernir de qué clase de realismo se trata: científico-ideal o pasional, dependiendo de la situación y obra¹⁴.

Otro aspecto que considera Venturi y que es de suma importancia en el realismo contemporáneo es el cambio en la interpretación de la naturaleza a partir de Galileo.

Cuando se habla de éste tema antes del siglo XIX, se hacía referencia al aspecto del mundo exterior; en la época actual, lo natural y lo real dependen en gran medida, de los experimentos científicos o de las impresiones de cada individuo. Courbet, afirmó al referirse al arte, que éste era algo concreto que interpretaba las impresiones de un artista relativas a las costumbres, las ideas y el aspecto de la época; esto tuvo como consecuencia que cualquier motivo fuese pintado, originando el pensamiento de que lo único y verdaderamente importante era la forma.

14 Calvo S. Francisco, *El Realismo en el Arte Contemporáneo*, Editorial Mapfre, Madrid España, 1998. , Pág 15.

En la obra *Bonjour Monsieur Courbet*, Fig. 13; el artista deja testimonio del paisaje cercano a Montpellier, además de ser una constancia de la flora local, de la luminosidad atmosférica del mediodía así como de los personajes que aparecen: Alfred Bruyas¹⁵ acompañado de su sirviente y el autorretrato de Courbet; esta obra fue considerada por mucho tiempo como un documento objetivo y testigo de un acontecimiento real, por lo que para efectos de este trabajo, deja testimonio de su carácter ilustrativo.



Gustave Courbet, *Bonjour Monsieur Courbet*, 1854.
Óleo sobre lienzo. 129 x 149 cm.
Museo Fabre. Montpellier. Francia.

Fig. 13

¹⁵ Alfred Bruyas, (1821-1876), importante coleccionista de arte y amigo personal de muchos artistas, particularmente de Gustave Courbet.

Recapitulando, se puede resumir que; el realismo como corriente artística nace en el siglo XIX, como consecuencia de una búsqueda vanguardista

El realismo del siglo XX, tiene una fuerte relación con la fotografía, en lo referente a la temporalización o dramatización de la escena, mismas características que sólo se lograban mediante la fotografía, sin embargo, esta última, fue empleada en la pintura como una herramienta originando fuertes cambios en la realización de las obras.

Stremmel, hace referencia a la frase del pintor Paul Delaroche, (1797-1856):

«Desde hoy la pintura está muerta»¹⁶

Hoy en día, en pleno siglo XXI, se logra aseverar que la pintura ha sobrevivido a través de los siglos.

Simultáneamente, al realismo de la época decimonónica se le atribuye la modernización del contenido, es decir, se hace patente lo anónimo, lo irrelevante, lo cotidiano; lo que en su momento perseguía Courbet cuando pintó su obra titulada *El origen del mundo*. Fig. 14.

¹⁶ Stremmel Kerstin, *El Realismo*, op. Cit., p. 7



Gustave Courbet, *El origen del mundo*, 1866
 Colección particular. París. Francia.
 Óleo sobre tela, 46 cm. X 55 cm,

Fig. 14

Tal y como lo menciona en su libro; James H. Rubin,¹⁷ Courbet produjo la más importante expresión artística del arte moderno emergente de su tiempo y de la nueva libertad expresiva. Proclamó ante los roles artísticos la ayuda a los pensadores de su tiempo y a verse en el espejo del arte como Balzac, (1799-1850); Flaubert, (1821-1880); y Zolá. (1840-1902).

¹⁷ Rubin James H. Courbet, Editorial Phaidon, Primera Edición, Londres Inglaterra, 1997. pág. 4.

Para Ernst Cassirer, en su libro *La Filosofía de la Ilustración*; “ El conocimiento de la naturaleza no solo conduce al mundo de los objetos, sino que se convierte para el espíritu en el medio dentro del cual lleva a cabo su propio conocimiento”¹⁸.

Lo anterior, refiere a que la contemplación de la naturaleza, además de ampliar el campo cognitivo, provoca un enriquecimiento espiritual, facilitando la expresión sensible en la factura de las representaciones realistas de imágenes.

Se sabe que Panofsky no ignora la unidad de forma-contenido que existe en una obra de arte, aspecto importante que se consideró para hacer una representación realista acertada, cuya interpretación este más encaminada a el mensaje que se quiere transmitir aunado a la forma expresiva, dentro del tema de la pobreza humana; en otras palabras, la efectividad de cualquier obra artística, tiene su raíz en una estrecha correspondencia entre forma y contenido: la forma supone y expresa la idea que la origina y es la manifestación de la inteligencia y creatividad del artista creador.

El primer nivel de significado de las obras de arte al que se hizo referencia; Panofsky¹⁹ lo llama significación primaria o natural, la cual está constituida por dos aspectos:

- La significación fáctica, derivada de los hechos, la que se aprende identificando formas puras, configuraciones de línea y color, como representaciones de objetos naturales,

¹⁸ Cassirer Ernst, *La Filosofía de La Ilustración*, Fondo de Cultura Económica, Impreso en México, DF, p 51

¹⁹ Erwin Panofsky, *El Significado de las Artes Visuales*, Alianza- Forma Editorial, Madrid España, 1980. p 47.

seres humanos, plantas, animales; e identificando sus interrelaciones como acontecimientos, para lo cual se necesita de una acción asociativa, es decir de la capacidad de relacionar seres y cosas con su representación gráfica, pictórica, fotográfica o aquellas producidas por otras técnicas, como la ilustración

- La significación expresiva, originada por los sentimientos; como el carácter doliente de una postura o un gesto, la atmósfera de la obra, que si bien puede ser tranquila y doméstica de un interior, puede serlo llena de drama o efervescencia.

Dicho significado fáctico, es el que el espectador percibe en primera instancia al mirar una obra, ilustra al observador respecto a las características de la época, personajes, entorno etc...; aunado a éste se encuentra el significado expresivo por medio del cual la obra se interrelaciona con quien la mira transmitiéndole los sentimientos de los personajes.

Así se advierte en la obra *Vagón de Tercera*, de Honoré Daumier en la que se percibe la gran expresión de cada uno de los rostros de los diferentes personajes. Fig. 15 y fácticamente la vestimenta y la situación económico-social de la época revelada por la escena que describe el ambiente que prevalecía en el transporte ferroviario de tercera clase.



Honoré Daumier, *Vagón de Tercera*, 1892,
Óleo sobre lienzo, 67 X 93 cm.
The Metropolitan Museum of Art.
New York. USA

Fig. 15

El segundo nivel, Panofsky lo menciona como la significación secundaria o convencional; en la que existe una relación entre los motivos artísticos y las combinaciones y los temas y conceptos; dichos motivos pueden llamarse imágenes y la combinación de las mismas son las historias o alegorías.

En la obra que se presenta a continuación de Edouard Manet, *Desayuno en la Hierba*, Fig. 16, se muestra la representación que fue pieza clave en el salón de los Rechazados de 1863.



Édouard Manet, *Desayuno sobre la Hierba*, 1862.
Óleo sobre lienzo, 208 x 264 cm.
Museo de Orsay
París, Francia.

Fig. 16

Ésta obra causó una fuerte polémica, debido a la presentación de una mujer desnuda, que podría ser considerada como la imagen de cualquier dama de la sociedad; sentada entre dos caballeros ataviados con traje oscuro; situación que resulta sorprendente para la época, a pesar de que Manet se haya inspirado para su ejecución en el recuerdo de las fiestas galantes de la época del barroco francés, en las que también aparecían mujeres desnudas frente a hombres vestidos. Sus motivos, se saben; fueron causar controversia dentro del medio artístico mostrando imágenes que dentro de su época, estaban fuera de todo recato.

El manejo de la luz fue con la intención de acentuar la desnudez de la joven, manifestando con mayor fuerza su carácter de protesta contra los convencionalismos decimonónicos.

De acuerdo con Amador Bech, catedrático e investigador de la UNAM, en; *El significado de la Obra de Arte*:

“ la forma posee siempre un significado y de la misma manera, es imposible que exista contenido o concepto alguno sin una forma y un medio expresivo a través del cual éste se pueda manifestar”.

1.1.1. EL REALISMO SOCIALISTA

Si bien el realismo fue una corriente en el siglo XIX que buscaba la representación real del mundo; cabe mencionar que también existió el realismo socialista. A pesar de que Karl Marx, (1818-1883); nunca escribió específicamente sobre estética, filosofía y arte, sus conceptos sentaron las bases de lo que hoy se conoce como estética marxista que no es otra cosa mas que el conjunto de principios económicos aplicados a lo bello. El marxismo sostiene que el único arte que existe es el realista, porque es el que refleja la verdadera realidad, sin embargo para Trotsky, (1877-1940); el arte debe ser independiente de todas las formas de gobierno, no debe estar bajo sus órdenes ni a su servicio.²⁰

Honor Arundel, citado por Jaime García Granados en *Realismo y Materialismo Estético*²¹; en una de sus obras sobre estética marxista, sostiene que el arte no debe de ser patrimonio de minorías sino de todo el pueblo, es decir de dominio popular, para Plejanov y Chernichevski , el arte solo era para el gozo de la clase acomodada y ninguna obra se elaboraba con un enfoque dirigido hacia el pueblo.

El realismo socialista, tiene su origen como consecuencia de la Revolución rusa en 1917, movimiento que, fue fomentado por Iósif Stalin, (1879-1953) y que alentó el regreso especialmente en las artes plásticas, ocasionando el rompimiento con las normas establecidas por artistas como Malevich y Kandinsky, quienes ofrecieron su arte a una élite, ya que el pueblo no alcanzaba a comprender el mensaje de su discurso pictórico. Sin embargo, algunos artistas buscaron realizar representaciones con carácter realista; ello, con la intención de unificar el arte con la vida y las masas.

Este movimiento, se desenvuelve en el transcurrir del siglo XX; distinguiéndose en la temática pictórica, la vida cotidiana del proletariado así como el sector campesino. Dentro de los artistas de ésta época cabe mencionar como ejemplo la obra de Sergei Gerasimov, Fig. 17; *Una Fiesta en una Granja Colectiva*, 1936, en la que se muestra una escena de la vida cotidiana del campesinado.

20 Munari Bruno, *Artista y Diseño*. Editorial La Tersa, 1973, Roma Italia. p 21.

21 García Granados Jaime, *Realismo y Materialismo Estético*, Instituto Politécnico Nacional, Primera Edición, México, D.F. 1975. p. 85



Sergey Gerasimov, *Una Fiesta en una Granja Colectiva*, 1936
Óleo sobre lienzo, 234,5 x 372
The State Tretyacov Gallery, Moscú Rusia

Fig. 17

Se debe comentar que en aquella época, más del 85% de la población rusa era analfabeta, razón por la cual los artistas debían retomar el realismo para hacer del arte un instrumento de culturización de masas.

Aunado a lo anterior, cabe mencionar que Rusia exportó esta corriente a diversos países comunistas como la República China y en general en casi todos los países socialistas. Este estilo de representación artística fue tomando importancia, hasta llegar a convertirse en la forma de arte predominante durante los años cincuenta en los países social-comunistas.

En la República Popular China, durante el gobierno de Mao Tse Tung (1893-1976), el realismo socialista se hizo evidente en la pintura, en donde se encuentran obras caracterizadas por enaltecer a los trabajadores y a la revolución.

En la obra de Lieu Chuen-hua, *El Camarada Mao Tse-Tung*, Fig. 18²² se aprecia al personaje central caminando en la cima de las Montañas Ching kang, portando en la mano derecha una declaratoria, ésta escena representa el triunfo de la revolución.



Lieu Chuen-hua, *El Camarada Mao Tse-Tung*, 1968.
Óleo sobre tela,
Se reprodujo en estampa a coloren una cantidad de 90 millones de ejemplares.
Tomado de 25 Anni di Grafica Rivoluzionaria

Fig. 18

²² Nebiolo Gino, 25 anni di grafica rivoluzionaria, Editorial Ferrero & c., di Romano Canavese. Torino, Italia 1973. p. 17

El realismo socialista, por ser el método de base a la literatura y de la crítica soviética, exige del artista una representación verídica, históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Además, el carácter verdadero e históricamente concreto de dicha representación artística de la realidad debe combinarse con el deber de transformación ideológica y de educación de las masas dentro del espíritu del socialismo.²³

De forma similar que en la literatura el realismo socialista se manifestó en la pintura. Como ya se mencionó, la intención del realismo es representar la realidad tal y como se presenta; pues bien, en el realismo socialista las representaciones estaban enfocadas en plasmar la denuncia social y la clase trabajadora, en muchas ocasiones relacionadas con la revolución.

El muralismo mexicano tuvo su período de producción más prolífico entre 1921 a 1954. A pesar de ser un movimiento plástico con diferentes etapas, mantuvo como constante, el interés de los artistas por plasmar la visión social que cada uno de ellos tenía sobre la identidad nacional.²⁴

Lo anterior queda reflejado de forma análoga con el muralismo mexicano representado por Siqueiros, Rivera y Orozco; este movimiento, tiene una fuerte semejanza al realismo socialista por un claro compromiso con la sociedad, debido a su contenido y a la eficacia del mensaje que emite hacia el espectador.

Por su parte Siqueiros se caracterizó por elaborar imágenes en donde la expresión de la fuerza se hace presente así como

el enaltecimiento de lo humano; Rivera, representa a las multitudes en diferentes escenarios, en los que se aprecia el uso de una paleta de brillantes colores y una crítica focalizada en el marxismo; por último Orozco, su temática generalmente se caracterizó por atmósferas cargadas de sufrimiento y tragedia.

En base a lo anterior, es oportuno comentar que en la primera etapa del muralismo, se abordaron temas referentes a la ciencia, la naturaleza y la metafísica. Muestra de ello es el mural elaborado por Roberto Montenegro *El árbol de la vida*, en el ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, hoy Museo de las Constituciones de la UNAM, Fig. 19.



Roberto Montenegro, *El árbol de la vida*, 1922.
Fresco y encáustica,
Ábside del ex templo de San Pedro y San Pablo.
UNAM., México, D.F.

Fig. 19

23 Breton A. Aragón, *El Surrealismo frente a Realismo Socialista*. Tusquets Editor. 1967. Pág. 74

24 <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/assets/descargables/muralistas.pdf> , p.2. Fecha de Consulta 15 de enero 2015

La segunda fase, de este movimiento, ubicada entre 1934 y 1940, se caracterizó por un período de reflexión, como consecuencia del escenario político de ese momento histórico; a consecuencia de ello y después de múltiples discusiones entre diferentes artistas, se fundaron La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y el Taller de la Gráfica Popular, ambos con un gran compromiso con la clase obrera y campesina.

El muralismo, escribió Carlos Monsiváis, ayudó a configurar la imagen de un país unificado y a difundir los ideales del México postrevolucionario ²⁵.

Una revisión de la historia del arte del siglo XX, muestra que ha habido abundantes episodios realistas de vanguardia, como tendencias de un determinado momento, como movimientos organizados y como expresiones individuales; dentro de las cuales se encuentra el realismo social; presente en algunas obras del muralismo mexicano; un ejemplo característico de ello es el mural *La Industria de Detroit u Hombre Máquina*, Fig. 20 elaborado por Diego Rivera y el cual contiene una narrativa pictórica de gran fuerza representando magistralmente el mundo en que vivimos, lleno de guerras, disturbios, la lucha por la supervivencia, la vida acelerada y en general una automatización humana.



Diego Rivera, *La Industria de Detroit u Hombre Máquina*; 1932
Fragmento muro norte
Instituto de Arte de Detroit, Michigan, USA

Fig. 20

Lo anterior recuerda que lo que no tiene un contenido preciso es la vanguardia, debido a que ésta no es un estilo sino una actitud, ya que su objetivo primordial es ocasionar en el espectador una reacción psicológica. De ésta manera ocurrió con las vanguardias del siglo XIX, las cuales fueron sucesivamente románticas, realistas, impresionistas, posimpresionistas etc...; similarmente sucedió con el siglo XX.

25 Idem.

Debido a la gran complejidad de los seres y las cosas, es importante que toda forma de representación de los mismos contenga la necesidad de abstraer ciertos aspectos que se convierten en la materia prima que emplea la representación para re-figurarlos o re-construirlos.

Una representación figurativa de lo real «obliga» al uso de diversas técnicas para su elaboración ya que el ámbito espacial es diferente, y los objetos reales son tridimensionales y las imágenes bidimensionales, esta capacidad de representación es un acercamiento a lo simbólico debido al cambio de dimensión.

En base a lo mencionado, es oportuno señalar el comentario de Bertolt Brecht,²⁶ citado, por Kertin Stremmel, relacionado con el realismo;

«El realismo no consiste en establecer como son las cosas reales sino como son las cosas en realidad»²⁷.

Como se ha visto, cualquier representación ya sea ilustración u obra pictórica, implica una especie de ilusión y simultáneamente debe considerar también las diferencias observables entre el elemento tal como está representado y como aparecería si realmente estuviera presente.

Sin embargo, uno de los mejores modos de admitir el elemento de la *no semejanza*, incluso en las imágenes visuales más fieles, consiste en recurrir al concepto de *semejanza*: en este caso el cuadro no se concibe ya como algo que aparece como si estuviera presente, sino como algo que aparece como si estuviera presente algo *semejante* parecido al tema”²⁸.

De lo anterior, se encuentra un enlace referente a este trabajo de investigación ya que la intención no es lograr la imitación total; lo que queremos en la obra expuesta, es captar la semejanza y con ella de manera metafórica comunicar o poner a los ojos y la mente de los espectadores, una realidad social sobre los diferentes rostros de la pobreza humana del México actual.

26 Bertolt Brecht. (1898-1956), dramaturgo y poeta alemán creador del teatro épico.
27 Stremmel Kertin, op. Cit. p.9

28 Gombrich E H, *Arte y Percepción de la Realidad*, p 154

1.1. SIMBOLISMO: UNA CORRIENTE DE EXPRESIÓN.

El nacimiento del movimiento simbolista fue en Francia, hacia la octava década del siglo XIX; surge como un antecedente de la corriente modernista. Su origen lo ocasionó en gran medida la reacción ante el realismo; al respecto conviene decir que, tanto el impresionismo como el simbolismo fueron dos estilos con diferentes directrices artísticas de gran importancia en la pintura de finales del siglo XIX y que sentaron un precedente en a la pintura de las primeras décadas del siglo XX.

El simbolismo al ser una corriente cosmopolita por su origen, preparó el clima internacional para las siguientes corrientes de vanguardia como el cubismo, futurismo, dadaísmo y surrealismo; así lo expresa Anna Balakian en su crítica a este movimiento.²⁹

29 Balakian Anna, El Movimiento Simbolista, Ediciones Guadarrama, p.21.

De manera similar, en la pintura y la ilustración, el simbolismo, persigue darle a las composiciones un sentido sensible con la intención de hacer participar al espectador para que éste haga su propia interpretación de las imágenes que observa, por ello, una de las características del símbolo es darle un significado a un elemento que está ausente.

En el simbolismo no se pretende hacer una representación real imitando la naturaleza, aún más, aspira a superar dicha realidad, conjuntando en una misma composición diferentes elementos simbólicos, lo que dará como resultado una obra de gran fuerza, en la que se revelan significados ocultos.³⁰

30 Stephen Little, ISMOS, para... Editorial Turner, España p.92.

Desde el punto de vista religioso, en el cristianismo, una parte del mundo es creada: la Naturaleza, y la otra, corresponde a lo divino y sobrenatural; sin embargo desde el punto de vista laico según Guillaume Apollinaire³¹, la realidad es el extremo opuesto a lo sobre-real, este pensamiento hegemónico prevalecería en años posteriores.

En relación a lo anterior, conviene subrayar que el espíritu positivista solo admite a la Naturaleza como la única realidad, por ello, el otro extremo se encuentra en el mundo de la ilusión, que bien podría ser, no sólo lo divino, sino también, el mundo del placer originado por el arte. Schopenhauer, contribuye con su oposición al positivismo; insiste en que el mundo visible es mera apariencia y que sólo adquiere importancia cuando somos conscientes de que a través de él se expresa la verdad eterna.

Se considera necesario citar el pensamiento de Michael Gibson; desde la perspectiva desarrollada por la etnología a lo largo de este siglo, toda cultura se presenta como una reserva de valores y significados gracias a lo cual, los individuos se sitúan y se orientan en el mundo. Se trata, por tanto, de una pérdida de valores, y por consiguiente de orientación, pérdida que lamentan sobre todo quienes se muestran más sensibles a las intenciones del Simbolismo.³²

Dentro de las principales características de este estilo pictórico se encuentran, la calidad cromática y las formas de una obra,

lo que origina que siempre puede encontrarse algo más, otra realidad y otro orden de significado otorgado por el espectador que admira la obra, es decir, comunicar un mensaje que despierte nuestro interés por descubrir misterios contenidos en la obra y que pertenecen a nuestra vida diaria.

Pero antes de proseguir, se considera necesario aclarar que a todo símbolo, «núcleo del simbolismo», corresponde una realidad, ya que éste, otorga una cualidad desconocida susceptible de convertirse en tangible; además existen determinadas cosas que no se pueden expresar directamente, hace falta el uso de los símbolos para poder mostrarlas.

Cabe aclarar que para Gilbert Durand (1912-2012)³³; en el texto de Luis Garagalza hay tres formas de conocimiento indirecto:

- El signo,
- La alegoría y
- El símbolo.³⁴

El signo, es el producto de la actividad consciente que funciona fundamentalmente como un mecanismo de economía: permite referirse a una cosa sin necesidad de hacerla presente en la materialidad. Para ello una imagen sonora o visual (significante) queda asociada a un objeto o conjunto de objetos (significado), de tal modo que el primero significa al segundo, lo indica.

31 Apollinaire Guillaume ; (Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky; 1880-1918) Poeta francés que tuvo una influencia decisiva en la formación de las vanguardias de principios de siglo XX.

32 Gibson Michael, *El Simbolismo*, Editorial Taschen, Alemania. p.15

33 Durand Gilbert, 1912-2012, profesor emérito de la Universidad de Grenoble, Grenoble, Francia. Creó la teoría de la imaginación simbólica.

34 Garagalza Luis, *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Editorial Anthropos, p.49.

La alegoría, existe cuando lo que se quiere representar es algo que no puede presentarse directamente por tratarse de aberraciones, cualidades morales o espirituales etc..., es decir un proceso se traduce en una figura.

El símbolo, es el opuesto a la alegoría. Si bien la alegoría parte de una idea para llegar a una ilustración, en el símbolo, la figura, representación del mismo; es el origen o fuente de ideas.

Al respecto, es oportuno el comentario de Durand referente al símbolo en base a las siguientes particularidades:

En primer lugar, el aspecto *concreto* (sensible, imaginado, figurado, etc.) del significante, en segundo lugar su carácter *optimal*, es el mejor para *evocar*, (hacer, conocer, sugerir, epifanizar, etc.), el significado. Por último, dicho significado es a su vez *algo imposible de percibir* (ver, imaginar, comprender, figurar, etc.) directamente.³⁵

En base a lo ya mencionado, se considera importante señalar de manera puntual, que el simbolismo persigue realizar la representación de algo diferente a la realidad inmediata y lo visible.

El nombre de esta corriente, fue propuesto por Jean Moréas en 1886, en el suplemento literario Fígaro. El tema del artículo era los poetas llamados decadentes. Precisamente aquéllos, afirma el autor, que más bien habría que llamar simbolistas.

Si bien Moréas dio el nombre a esta corriente, veinte años antes, Gustave Moreau, había realizado los primeros trabajos que están considerados dentro del simbolismo, en los que se puede observar una fuerte dedicación al detalle, sus temas predilectos estaban referidos a la mitología antigua como se observa en la Fig. 21 *La Aparición*. En esta obra se distingue a Salomé, a quien el Rey Herodes le presentara la cabeza de Juan Bautista sobre una bandeja, por tal motivo ella tiene la alucinación de ver dicha cabeza a manera de una acusación, cuando se encuentra bailando enfrente del rey.



Moreau Gustave, *La Aparición*, 1874-1876
Óleo sobre lienzo 143 X 103 cm.
Museo Gustave Moreau. París Francia.

Fig. 21

35 Durand G. L'imagination symbolique, p 11.

Al hacer un análisis histórico del simbolismo, se encuentran sus primicias en la Teoría del Conocimiento y su expresión más adecuada es a través del arte, sin embargo, la dialéctica socrática mata la tragedia y con ella se va el mundo de mitos y de símbolos prehelénicos. La vigencia de la razón anula o, si se quiere, ahuyenta el simbolismo y éste queda relegado a un plano secundario hasta que aparece la idea del inconsciente veinte siglos después,³⁶ cuando Sigmund Freud, en 1899, a los 43 años, establece su teoría del inconsciente, en la que se revela el segmento irracional del ser humano y los sueños.

Los estudios filosóficos de Swedenborg, (1688-1772) y Blake, (1757-1827) y el trabajo de los pensadores Schelling, (1775-1854) o Cousin, (1792-1867), afirmaban que en la naturaleza todo son símbolos y ello es una manifestación de lo interno. Esta tesis fue llevada al campo del arte por el escultor francés Jouffroy, (1806-1882), quien sostenía que la función del artista era despertar la sensibilidad del espectador mediante símbolos, como se puede ver ejemplificado en la Fig. 22, en la que aparece el autorretrato de Vincent Van Gogh, con un vendaje en la oreja, en esta escena se vislumbra la trágica vida del artista, lo que originó la especulación acerca del incidente que antecedió a su muerte.



Van Gogh Vincent, *Autoretrato con vendaje en la oreja*, 1889
Óleo sobre lienzo, 51 X 45 cm.
Collección de Sr. y Sra. Leigh B. Block

Fig. 22

³⁶ García Martínez J.A, *Arte y Pensamiento en el siglo XX*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. p. 32

Años más tarde, Vischer (1807-1887), señala que el simbolismo debe ser colocado al principio y al final de la estética ya que en él residen las diferencias entre los sentimientos estéticos. El símbolo es una imagen y una idea reunidas en un punto común, aunque se diferencien en todo y no se expresen una por la otra.³⁷

En Volkelt, (1848-1930), se encuentra, en su Teoría del Simbolismo estético, que el símbolo es el desarrollo de una proyección sentimental es decir una proyección psicológica; ello, queda plasmado en la división de las formas de la experiencia simbólica:

- El simbolismo representativo; que se ejemplifica en la alegoría y que según este filósofo es la menos interesante ya que se refiere a un hecho preestablecido que perturba en vez de favorecer al arte;
- El simbolismo generalizante, evento no inmediato pero espontáneo.
- El simbolismo evocativo; el más relevante de todos, el elemento observado origina sentimientos que se convierten en símbolos.³⁸

Específicamente en el campo de la pintura desde el dibujo, el simbolismo se considera el lado opuesto al realismo, como se mencionó con anterioridad, sin embargo, esta tendencia, tiene un sistema de expresión de ideas y costumbres que prevalecen en el desarrollo de esta corriente artística; asimismo, el simbolismo representa el arte de la expresión de las emociones humanas el cual se puede percibir en las obras de Goya, Blake o Fuseli.

Es oportuno recalcar que, de igual manera, la segunda fase del Prerrafaelismo, está marcada como predecesora del simbolismo, ello, se hace patente en las obras de los prerrafaelitas Dante Gabriel Rossetti y Edward Burne-Jones. Fig. 23.



Edward Burne-Jones, *La Cabeza Maléfica*, 1885-1887,
Aguada sobre lienzo 155 X 130 cm.
Southampton City Art Gallery Southampton.

Fig. 23

37 Íbidem, p 50
38 íbidem, ps. 50 - 51

Como consecuencia de la gran migración hacia las ciudades, se originó una falta de identidad ya que se encontraban lejos de su entorno habitual, esto ocasionó que los migrantes sufrieran grandes transformaciones en sus costumbres, y por lo mismo su visión del mundo se encontró estrechamente ligada con el simbolismo, lo anterior queda ejemplificado en el cuadro simbolista de Henry de Groux, (1866 -1930), *La Gran Diáspora*, Fig. 24.



Henri De Groux, *La Gran Diáspora*, 1893.
Óleo sobre lienzo. 76 x 98 cm.
Colección privada.
París. Francia.

Fig. 24

En el se ve a hombres y mujeres, unos a pie y otros a caballo, abandonando juntos un lugar totalmente devastado.

En primer plano se ve un crucifijo roto. La cerca del recinto en el que se encuentra ha sido derribada y el entorno está también destruido, de tal forma que los habitantes se ven obligados a partir a otras tierras. No se trata, como podría creerse al principio de una especie de éxodo, habitual después de las grandes guerras, sino de una diáspora espiritual.³⁹

Puvis de Chavannes (1824-1898); considerado como el primer artista de la corriente simbolista francesa, como consecuencia a la concepción de que la misión de los artistas, debe de ser la expresión de sentimientos e ideas, en la que se obliga a la existencia de una subordinación con la Naturaleza y dicha expresión a la búsqueda de la belleza. Su pintura se caracterizó por una influencia griega y neoclásica así como el uso de lienzos en gran formato a manera de pintura al fresco, un ejemplo de ello es *Verano*, Fig. 25.



Puvis Chavannes, *Verano*, 1873.
Óleo sobre lienzo, 350 x 507 cm.
Museo de Orsay. París. Francia.

Fig. 25

39 Gibson Michael, *El Simbolismo*, Editorial Taschen, p.12.

Además de los aspectos señalados, cabe mencionar que en el centro de la historia de ésta corriente, se encuentra, en 1891 el nacimiento de la orden Rosa Cruz del Templo y el Grial, también llamada, la Orden de la Rosa Cruz Católica ; fundada por Joséphin Péladan, (1858-1918), en Francia.

Su objetivo fue restaurar en todo su esplendor el culto por el ideal con la tradición como base y la belleza como medio, por tales motivos, su ocupación se enfoca en la organización de exposiciones en el Primer Salón de la Rosa Cruz. Una de las facetas de los pintores del movimiento simbolista era que deseaban convertirse en místicos del arte, es decir, el origen de su creatividad se encontraba en la devoción divina, adicionalmente se oponían al realismo académico regido por los cánones estéticos establecidos siglos antes por los maestros de la pintura.

Se celebraron muchos salones privados al margen de las manifestaciones oficiales y como se señaló anteriormente, entre ellos, se encontraban los Salones de la Rosa Cruz, los cuales estuvieron entre los más prestigiosos. A continuación se expone uno de los carteles con que se promovieron dichas exhibiciones, Fig. 26.



Carlos Schawabe, *Cartel del Salón de Rosa Cruz*, 1892
Litografía
París Francia.

Fig. 26

A lo largo de esta investigación, se encontraron, algunas reglas estipuladas para el Salón de la Rosa Cruz, mismas que fueron citadas por Lucie-Smith:

- El Salón de la Rosa Cruz quiere la ruina del realismo reformando el origen latino y creando una escuela de el arte idealista.
- No hay ningún jurado ni cuota de entrada. El crecimiento de esta orden será por invitación y el artista deberá respetar el juicio emitido referente a su método y trabajo; el cual deberá enfocarse en la belleza, la nobleza y el lirismo.⁴⁰

40

Smith Edward Lucie, *Symbolist Art*, Editorial Thames and Hudson, p.111

Al respecto conviene resaltar que los artistas de esta época debían de contar con una sensibilidad desarrollada y basada en la contemplación y en la influencia divina, cuyo resultado sería una obra de arte.

En su libro “El Arte idealista y místico”, Joséphin Péladan precisa que el verdadero artista es el que posee la facultad de sentir, por medio de la contemplación, el influjo celestial del verbo creador con el fin de hacer de él una obra de arte.

Principalmente las exhibiciones se dividieron en dos grupos; el francés y el belga. Primeramente los más importantes de el Salón fueron los artistas relacionados con Gauguin y con Charles Filiger, (1863-1928), del cual mostramos una de sus obras Fig. 27.



Charles Filiger, *Cristo Yacente*, 1895
Gouache retocada con plata sobre carbón, 19 X35 cm.
Colección Particular.

Fig. 27

Paul Gauguin, (1848 – 1903), como se indicó, fue el nuevo representante del simbolismo en Francia, con una personalidad un poco engreída, debido a su rápido ascenso a la cima intelectual de su época. Si bien, su pintura se caracterizó en un principio por una marcada influencia de Pissarro, (1830 – 1903), y por Puvis de Chavannes, posteriormente, la composición simbólica, fue su preocupación.

Hacia el año de 1886, llegó a Pont-Aven, Brittany, Francia, en donde tuvo la oportunidad, junto con su amigo Charles Laval, (1862-1894), de conocer a Emile Bernard (1864-1941), quien los introduciría al grupo de pintores formado por Anquetin, (1861-1932), Toulouse Lautrec (1864-1901) y Vincent Van Gogh (1853-1890).⁴¹

En la obra *¿De dónde somos?, ¿Quiénes somos?, ¿A dónde vamos?* Fig. 28, se advierte una composición con un alto grado de simbolismo, la lectura del mismo debe de hacerse de derecha a izquierda, como lo estipuló Gauguin, comenzando con la figura de un recién nacido y terminando con una anciana.

La imprecisión en el nombre intitulado por el propio Gauguin, causó la crítica de innumerables espectadores y críticos de arte; sin embargo el título va de acuerdo con el significado de cada uno de los elementos que aparecen en la obra.

41 IBIDEM, p.91.



Gauguin Paul, *De dónde venimos?, Quiénes somos?, A dónde vamos?*, 1897-98,
Óleo sobre tela, 139.1 X 374.6 cm
Colección Tomkins, Museo de Arte Boston
Boston Massachusetts, USA.

Fig. 28

Haciendo una lectura como el espectador la realiza, se comenzará por observar en la esquina superior izquierda en la que primeramente se encuentra un triángulo amarillo que simula el lienzo doblado, la primera figura con la que el observador se encuentra es una forma femenina que simboliza la diosa de la fertilidad, que parece estar en relación con una doncella con flores en la cabeza, mirando hacia un

lago; a continuación se descubre un fragmento de la mujer embarazada que es auxiliada por una mujer mayor, las cuales son observadas por una figura de espaldas; prosiguiendo con la descripción antes de llegar al recién nacido se distingue a un perro en postura de alerta, quizá al cuidado del bebé, el cual se ve atendido por un grupo de mujeres. La figura de un recién nacido, simboliza el origen de la vida.

La parte central de la obra está ocupada por otra mujer con el torso desnudo que corta frutos de un árbol a su lado, hay una niña que los está comiendo, enfrente de ésta hay otra mujer que observa a la anciana, probablemente viendo como se transformará años después.

Con base en los estudios realizados, relacionados con la sintaxis de la imagen, esta obra hace una representación del círculo de la vida.

A continuación se muestra una completa descripción de ella según Gauguin; en una carta a su amigo Monfried, en 1901:

He puesto en él, antes de morir, toda mi energía y tanta pasión dolorida en circunstancias terribles y una visión tan límpida, sin correcciones, que desaparece la prematurez y surge la vida (...). Las dos esquinas superiores son de un amarillo con la inscripción a la izquierda y mi firma a la derecha, como un fresco con los bordes estropeados puesto sobre una pared. (...). Creo que está bien". La descripción que hace del lienzo es la siguiente: "sobre una tela de saco llena de nudos y rugosidades; de ahí que su aspecto sea tremendamente zafio (...).

En la parte inferior derecha, un bebé dormido y tres mujeres en cuclillas. Dos figuras vestidas se comunican sus pensamientos; una figura enorme intencionadamente y a pesar de la perspectiva, también en cuclillas, levanta el brazo y mira extrañada, a los dos personajes que osan pensar en su destino. Una figura central coge una fruta. Un par de gatos junto a un niño. Una cabra blanca. El ídolo, con ambos brazos alzados misteriosa y rítmicamente parece indicar el más allá.

Otra figura reclinada parece escuchar al ídolo; finalmente una vieja, próxima a la muerte, parece aceptar y resignarse a lo que piensa; a sus pies, un extraño pájaro blanco, sujetando con su pata a un lagarto, representa la inutilidad de las palabras vanas. Todo transcurre junto a un riachuelo, a la sombra de los árboles. A pesar de los cambios de tonalidad, el paisaje es constantemente azul y verde Veronés. Sobre él, todas las figuras desnudas destacan por su intenso color naranja".⁴²

Otra de las obras de Gauguin caracterizada por un especial misticismo es *Contes Barbares*, (Cuentos Bárbaros), Fig. 29, en la que nuevamente se aprecian las características propias del movimiento simbolista, como misterio, ambigüedad, una invitación al análisis y a encontrar en ella el significado entrelíneas que el autor quiso transmitir al espectador.



Gauguin Paul, *Contes Barbares*, 1902.
Óleo sobre lienzo, 131.5 X 90.5 cm.
Museo Folkwang, Essen, Alemania.

Fig. 29

42 <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/3555.htm>. Fecha de consulta: 14 de junio 2014.

Otro artista de los grandes pintores del simbolismo fue Odilon Redón (1840-1916), cuya temática predilecta se distinguía por la fantasía y por las utopías. En sus inicios la obra de Redón se caracterizó por una fuerte influencia del litógrafo simbolista Rodolphe Bresdin, por el botánico Clavand, cuya especialidad se encontraba en el microscopio; y de igual manera, por Charles Baudelaire y el naturalista Charles Darwin; la combinación de estos personajes, probablemente originó que la imaginación y creatividad despertaran y produjeran una serie de obras, muchas de ellas de carácter ilustrativo, que fueron precursoras de la corriente surrealista. Fig. 30.



Redon Odilon, *Busto de hombre con ojos cerrados, rodeado de flores*, 1884
Acuarela, lápiz negro, aguada, retoques con pluma y tinta negra sobre papel vitela, 25.5 X 17.7 cm.
Departamento de artes gráficas del museo del Louvre, fondo del museo de Orsay
París, Francia.

Fig. 30

Su trabajo artístico se divide en dos diferentes etapas:

- la primera caracterizada por el empleo de carboncillo, pastel y el proceso litográfico para obtener obras de gran calidad onírica, realizadas en blanco y negro; que de alguna manera evocan el trabajo de Francisco de Goya y Lucientes, a quien admiraba. Un ejemplo de ello, es *La Araña Sonriente* Fig. 31.



Redon Odilon, *La Araña Sonriente*, 1881
Carbón, 49.5 X 39 cm.
Museo de Louvre, París Francia.

Fig.31

- La segunda etapa definida por el uso del color, en la que se aprecia una pintura suelta, con belleza creativa pero simultáneamente impregnada de misterio onírico tendiente más hacia la fantasía que a la pesadilla. En *El Cíclope*, Fig. 32., se ejemplifica esta etapa.



Redon Odilon, *El Cíclope*, 1889
Óleo sobre tabla, 64 X 61 cm.
Rijksmuseum Kröller-Müller. Otterlo.

Fig. 32

Su pintura se identifica por el empleo de empastes matéricos, riqueza en el colorido y por el uso de tonos poco comunes, que en algunos casos son aquellos llamados “fosforescentes”.

En mayo de 1909, Redon explica de este modo que “después de esforzarme en copiar minuciosamente una piedra, una hierba, una mano, un perfil o cualquier otra cosa de la vida orgánica o inorgánica, noto llegar un bullicio mental; entonces necesito crear, dejarme llevar a la representación de lo imaginario. La naturaleza, de este modo dosificada e infundida, se convierte en mi fuente, mi levadura, mi fermento. De este origen obtengo mis verdaderas invenciones. Es lo que pienso de mis dibujos”.⁴³

En base a lo anterior; es indiscutible la afirmación de que la fuente creativa de los autores, radica en el realismo y la observación de la naturaleza misma que ofrece formaciones que en la mayoría de los casos pasan desapercibidas a la mirada del espectador y sin embargo pueden ser el detonante de un personaje fantástico o una atmósfera de terror.

El simbolismo no puede definirse como un estilo unitario, sino como un conglomerado de encuentros pictóricos individuales que supera nacionalidades y límites cronológicos. En esta línea se encuentran figuras tan dispares como Van Gogh, Gauguin, Klimt o Munch (1863-1944). El simbolismo derivará en una aplicación bella y cotidiana de profunda raigambre en el arte europeo de finales del S. XIX y principios del S. XX, el Art Nouveau.⁴⁴

⁴³ http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/archivos/exposiciones-archivos/browse/8/article/dessins-de-redon-7828.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=ad150f3599&print=1&no_cache=1&. Fecha de consulta. 22 de junio 2014.

⁴⁴ <http://www.arteespana.com/simbolismo.htm>. Fecha de Consulta. 18 de junio 2014.

Por lo que toca a Edvard Munch, se puede comentar que como en un gran número de artistas su vida se vio plagada de eventos trágicos que lo marcaron. Si bien, hacia 1883 comenzó a participar en exposiciones y fue incluido en el Salón de las Artes Decorativas, su pintura no llamó mucho la atención por tener un carácter apegado a la corriente naturalista, sin embargo, durante la última década del siglo XIX, realizó su primera exposición individual en la Asociación de Estudiantes de Christiania y un premio estudiantil le permitió su retorno a París.

Sus obras posteriores, se verían marcadas por la tragedia que rodeaba su vida y que influyeron radicalmente en la expresión sensible de sus obras lo cual daría como resultado representaciones simbólicas.

Al año siguiente del fracaso en la exposición de La Unión de Artistas de Berlín en 1892, en donde su espacio fue clausurado por el escándalo provocado, Munch, comenzó a trabajar en El friso de la vida, una serie de cuatro lienzos: (*La Voz*, Fig. 33, *El Grito*, Fig. 34, *Ansiedad*, y *Las Cenizas*), y realizó varias litografías.⁴⁵

Mucho se ha hablado que esta serie pertenece a la corriente expresionista, sin embargo el carácter simbólico que maneja en estas obras es de un fuerte grado, razón por la cual están consideradas dentro del movimiento simbólico.



Edvard Munch, *La Voz*, 1863
Óleo sobre lienzo, 98 X 110.5 cm
Museo Munich, Oslo, Noruega.

Fig. 33



Edvard Munch, *El Grito*, 1893,
Óleo, temple y pastel sobre cartón, 91 X 74 cm.
Galería Nacional de Oslo, Oslo, Noruega

Fig. 34

1.1.1. LA SITUACIÓN ARTÍSTICA SIMBOLISTA EN MÉXICO

En México, en el campo artístico, como lo afirma Jorge Alberto Manrique, crítico de arte e investigador de la UNAM; oscilaba entre dos polos que lo imantaban alternadamente; la apertura y la inutilización o cerrazón⁴⁶, es decir la necesidad de el país por integrarse a la modernidad cuyas tendencias estaban dictadas principalmente por Europa, y el afirmar de manera adicional, nuestra identidad nacional.

A consecuencia del Porfiriato y de la apertura de nuestro país a la inversión extranjera, para fomentar el desarrollo, hubo una aceptación de los diferentes arquetipos culturales internacionales; esto originó una serie de cambios estilísticos tendientes a la vanguardia europea.

Dentro de este marco, es oportuno mencionar que el apremio por adoptar estos cambios favoreció el nacimiento de un simbolismo ecléctico como lo menciona Fausto Ramírez Rojas, miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM⁴⁷.

46 Manrique Jorge A. *El proceso de las artes 1910-1970, en Historia General de México*, El Colegio de México 1976 tomo IV p.287.

47 Ramírez Fausto, Dos momentos del simbolismo en México: Julio Ruelas y Saturnino Herrán. *Diálogos: Artes, Letras Ciencias humanas*. Vol.17, No. 1 (97) (enero-febrero 1981), p.17. Muestra de esa urgencia a asumir la modernidad es la celeridad con que el modernismo literario recorre y recoge, en una actitud francamente ecléctica, tendencias estilísticas que en Europa habían venido sucediéndose a lo largo del siglo: romanticismo, parnasismo, decadentismo y simbolismo. Una situación semejante se aprecia en la plástica, donde el simbolismo representa una opción expresiva al lado de

Hacia mediados de 1898, se presentó la Revista Moderna, la cual tenía un contenido literario ilustrado, en la que aparecieron relatos, poemas, dramas y ensayos de los vanguardistas literarios de aquella época como Justo Sierra, (1848-1912); Bernardo Couto, (1803-1862) y Amado Nervo, (1870-1919); simultáneamente, se presentaron imágenes que narraban y complementaban dichos textos, no sólo como ilustraciones sino como complementos atmosféricos a un trabajo conjunto con los literatos; adicionalmente cabe comentar que esta revista fue de gran importancia para la propaganda de la estética simbolista en América Latina.

Fue Julio Ruelas,(1870-1907); de quien ya se habló en el primer capítulo de este estudio; quien dictó la pauta en las ilustraciones de la nueva revista, imágenes cargadas de una fuerte sensibilidad y de mensaje, mismas en las que se puede apreciar las diferentes facetas del pensamiento y sentimiento de su autor, ello, enmarcado claramente por las características del movimiento simbolista que marcaba el avance hacia la vanguardia artística mexicana.

manifestaciones más bien asimilables al romanticismo o al realismo, y a otras que nos hacen pensar en el impresionismo. Nuestro simbolismo será pues más ecléctico, menos "puro" que el europeo.

En efecto, la producción de Ruelas, está presidida por los arquetipos icónicos simbolistas y, en especial, de manera obsesiva, por la terrible figura de la femme fatale que somete a un hombre a su destructivo imperio, aunque ella a su vez se ve sujeta alternativamente a espantosos ritos de tortura y muerte, convirtiendo así la relación de los sexos en un ceremonial sado-masoquista, donde conviven y se funden al impulso erótico y la complacencia necrofílica.⁴⁸

Asimismo, en un análisis de las obras de este autor, se observa el goce por representar escenas en las que constantemente aparece el sufrimiento y la muerte, y la inclusión de su autorretrato en situaciones de agonía y consternación en muchas de ellas, como se observa en la siguiente imagen *El Sátiro ahogado*. Fig. 35.



Ruelas Julio, *El sátiro ahogado*, 1907
Pastel,
Colección Particular. México.

Fig. 35

48 *Íbidem*, Ps. 14-15.

Para Justino Fernández, existen cuatro aspectos en la obra de Ruelas que naturalmente se integran: uno es el de dibujante académico y naturalista; otro es el de pintor; uno más el de ilustrador y creador de símbolos, metáforas y alegorías, y por último, el grabador.⁴⁹

Referido a este contexto, cabe recordar a Paul Gauguin y su obra *¿Qué somos, de dónde venimos, a dónde vamos?*, Fig. 28; Fausto Ramírez comenta que dicha obra comenzó a resonar en el ámbito de la pintura mexicana⁵⁰.

Lo anterior se ve ejemplificado en las obras de Ruelas, Montenegro, Enciso, Fuster, en las cuales se ve reflejada la reflexión efectuada por estos artistas respecto a las dualidades vida-muerte, belleza-fealdad, duda-certidumbre.

Para los fines de esta investigación, no se puede concluir el tema del simbolismo en México, sin mencionar el grabado de José Guadalupe Posada, quien, como lo expresa Justino Fernández, su obra, por sus formas, por su contenido y por su significación en total, expresa ya con oportunidad y propiedad el siglo XX⁵¹.

Aquí, vale la pena hacer un paréntesis, para comentar que, en México hacia finales del siglo XIX y principios del XX; era muy común la presencia de los volantes, (hojas impresas que se vendían “de a centavo”), en los cuales se mostraban una o dos ilustraciones; estas hojas eran una forma tradicional de grabado de estos siglos.

Hojas volantes para Día de Muertos o que anunciaban un asesinato sensacional en la década de los noventa, tuvieron más tarde su contraparte en la hoja revolucionaria *El Machete*, durante las dos primeras décadas del siglo XX y en los carteles del Taller de la Gráfica Popular fundado en 1937⁵².

49 Fernández Justino, *Arte Moderno...* op. Cit. p 145.

50 Ramírez Fausto, *Dos momentos del ...* Op. Cit. p. 19

51 Fernández Justino, *Arte Moderno.....* Op. Cit. p. 145.

52 The Metropolitan Museum of Art. *México, Esplendores de treinta siglos*,

Para Día de Muertos, que se sabe, es una festividad de tradición mexicana que se celebra el 2 de noviembre, las hojas volante eran conocidas como calaveras y en ellas se hacían sátiras referentes al pobre, al rico, al campesino, al educado, y a un sinnúmero de personajes que no quedaban exonerados de pasar por el filo de los versos e ilustraciones que ahí se mostraban.

José Guadalupe Posada, se convirtió en un maestro de la ilustración de las críticas mencionadas en el párrafo anterior; ello queda plasmado en uno de los personajes que ha dado la vuelta al mundo y que ha sido emblemático de México, *La Catrina*, Fig. 36, en la cual Posada representa de manera satírica a los mexicanos que renegaban de su origen pretendiendo aparecer como europeos, de ahí el símbolo del sombrero con plumas muy al estilo francés, que como se recuerda, fue un distintivo del Porfiriato.



José Guadalupe Posada , Remate de Calaveras: La catrina, 1913
Grabado, madera de hilo, 14.7 x 20.3 cm.
Colección Andrés Blaisten.
México DF

Fig. 36

El mosquito americano Fig. 37, es uno de los grabados que causó mayor polémica en la sociedad de principios del siglo XX, en ella se aprecia el profundo carácter simbolista que emplea al mostrar mosquitos que atacan a mexicanos de diferentes estratos sociales. Si bien, el Presidente Porfirio Díaz, fomentó las relaciones políticas con el extranjero y principalmente con el país vecino del norte de México, la apertura comercial y por ende el turismo, comenzó a tener un fuerte incremento, de manera similar el aumento de accesos por parte de asesores industriales y técnicos especializados, que llegaban a México por Laredo, Texas, trayendo consigo la corrupción de dólares americanos. Posada con gran maestría representa a dichos americanos simbolizados por los mosquitos que atacando a los mexicanos, representan la problemática que en aquellos tiempos se vivió.



José Guadalupe Posada *El mosquito americano*,
Grabado en relieve sobre metal, Imagen, 25.3x15.4 cm
Colección Blaisten, Fondo Díaz de León .
México, D.F.

Fig. 37

1.2. LA PINTURA Y LA ILUSTRACIÓN VINCULADAS EN LA PRAXIS.

Mucho se ha opinado acerca del grado de objetividad y subjetividad así como el aspecto racional e intuitivo que tiene una obra de arte pictórica o ilustrativa, para efectos de esta investigación, se considera que una pintura tiene simultáneamente, una parte proporcional de cada uno de estos elementos, dependiendo del enfoque que el espectador otorgue a su interpretación, ya que como es sabido, la acción de ilustrar se entiende por brindar a alguien conocimientos o información de una cosa determinada como lo menciona Martínez Moro⁵³.

Asimismo, ilustrar no solo se limita a la producción de imágenes relacionadas con un texto, sino también a todo tipo de arte que provoque la recreación y mayor entendimiento de algo.

A continuación se mencionan algunos episodios y obras que constatan la relación del arte con el diseño.

Fue en Alemania alrededor de 1460 cuando se elabora el primer libro ilustrado por Albrecht Pfister, ayudado por seis bloques de madera que contenían finos grabados elaborados con la intención específica de ilustrar el texto de literatura popular, además de constituir un instrumento de enseñanza, o una obra de arte sin omitir su importancia en el ámbito religioso así como político.

Desde mediados del siglo XVIII, es factible encontrar imágenes de carácter realista, elaboradas generalmente en la técnica de grabado, debido ello a las técnicas de impresión empleadas. Así son innumerables los dibujos de Francisco de Goya. Fig. 38; en los que se observa el realismo costumbrista de la época y que fueron usados con carácter de ilustración.

⁵³ Martínez Moro Juan, *Un ensayo sobre Grabado, (a principios del siglo XXI)*, UNAM. México 2008 p.152. "Según el diccionario de uso del español, el término ilustrar, deriva del latín ILUSTRARE, (según J. Corominas: purificar iluminar) y debemos entender por ello «instruir, proporcionar cultura a alguien, proporcionar a alguien conocimientos o información sobre cierta cosa (...) y también dar idea (una idea), descubrir, revelar dar luz al entendimiento, difundir la ciencia o el saber, instruir, civilizar. Siendo en consecuencia ilustración tanto la acción y el efecto de ilustrar (se), como propiamente en relación con lo que aquí estamos considerando, un diseño, dibujo o fotografía que acompaña al texto de un libro, o un artículo.



Francisco de Goya, *Nadie nos ha visto*, siglos XVII- XVIII,
Grabado sobre lámina de cobre, 22.5 X 15.7 cm.
Instituto de Arte de Chicago, Chicago Illinois, USA.

Fig. 38.

A raíz de la Revolución Industrial en el período de 1760 a 1840 hubo un proceso de cambios radicales en el ámbito social y económico que se pudo percibir en un fuerte crecimiento de la oferta y la demanda de productos; ésta aceleración de mercados, estimuló acentuadamente el desarrollo industrial y consecuentemente las artes gráficas asumieron un papel relevante.

En el transcurso del siglo XIX, la especialización del sistema de fabricación representativa, fracturó las comunicaciones gráficas dividiéndolas en componentes de diseño y producción separados. La naturaleza de la comunicación visual cambió profundamente.⁵⁴

⁵⁴ Meggs Philip B. *Historia del Diseño Gráfico*, Editorial Mc Graw Hill. Pag. 127.

Aunado a lo anterior, la invención de la fotografía en la década de 1830, (por Daguerre⁵⁵ y Niépce⁵⁶), y los medios de impresión de imágenes fotográficas surgidos un tiempo después dieron mayor amplitud al campo de la documentación visual y la información pictórica. A pesar de que la fotografía había existido unas décadas antes, éstas imágenes no podían ser reproducidas en grandes formatos y mucho menos en largos tirajes; por esta razón los artistas pintaban carteles diseñados, los cuales fueron transferidos a las piedras litográficas color por color, muchas ocasiones repitiendo esta labor por 15 veces. Esta técnica sobrevivió hasta después de la Segunda Guerra Mundial.

Hacia mediados del siglo XIX, tanto los textos como las imágenes se producían básicamente en tres diferentes técnicas, grabado en madera, la más antigua, grabado en acero que ofrecía mayor definición y detalle y la litografía⁵⁷.

Un destacado ilustrador de aquella época fue Gustave Doré, (1832-1883), quien después de elaborar innumerables ilustraciones para varios libros como Gargantúa y Pantagruel de François Rabelais, o Contes drolatiques, de Honoré de Balzac, fue acogido en Estados Unidos y Gran Bretaña donde su obra fue exhibida en una galería londinense en 1868. A continuación se muestra una de sus famosas pinturas al óleo, *La familia de saltimbanquis, el niño lastimado*, Fig. 39, en la se advierten las características de la corriente realista que se citó anteriormente.

⁵⁵ Louis Jacques Mandé Daguerre, 1787- 1851, perfeccionó el procedimiento de fijación de imágenes

⁵⁶ Nicéphore Niepce, 1765-1833, junto con Daguerre inventor de la fotografía.

⁵⁷ Lyons Martyn, *Libros Dos mil años de historia ilustrada*, Lunweg Editores, Impreso en China, 2011. p. 135.



Gustave Doré. *La famille du saltimbanque: l'enfant blessé*, 1853.
Óleo sobre lienzo, 194.9 x 130.8 cm.
New York, Rockefeller Plaza USA.

Fig. 39

A finales del siglo XIX, ya aparecen obras pictóricas incluidas en los libros de novela como es el caso de *Ivanhoe* de Walter Scott⁵⁸, (1771-1832); en cuyos interiores existen obras de Charles Hunt, Fig. 40 y Fig. 41; aquí se observa una escena de la novela, en la que se representa un juego infantil de la época y en la que se advierte las diferentes expresiones de los personajes, así como el juego de luces que se proyectan sobre sus rostros y elementos que se encuentran dentro de la habitación.

⁵⁸ Sir Walter Scott, primer Baronet. Fue un prolífico escritor del Romanticismo británico, especializado en novelas históricas, género que creó él tal y como lo conocemos hoy, además de poeta y editor escocés.



Charles Hunt, *Children and Children's Games*, 1871
Óleo sobre lienzo, 72.4 X 92.2, cm.
Colección Privada, Inglaterra.

Fig. 40.



Charles Hunt, *The Masquerade*, 1875
Óleo sobre tela, 61 X 91.5 cm.
Harris Museum & Art Gallery
Preston, England.

Fig. 41

La cromolitografía permitió la reproducción de la escala completa de tonalidades y colores de las pinturas hechas al óleo como *Bubbles* (1886), Fig. 42 la famosa pintura de Sir John Everett Millais, comprada por Pears y usada como anuncio de su jabón, Fig. 43.⁵⁹



John Everett Millais, *Bubbles*, 1886,
Óleo sobre lienzo, 102 X 76 cm.
Lady Lever Art Gallery, Londres Inglaterra

Fig. 42

John Everett Millais, *Bubbles*, 1886,
Cartel para Pears soap
Lady Lever Art Gallery, Londres Inglaterra

Fig. 43



Dentro del diseño gráfico, los carteles pertenecen a la categoría de presentación y promoción, donde la imagen y la palabra se conectan de manera sencilla comunicando un mensaje que crea pregnancia en el espectador.

Las ilustraciones dieron mayor precisión al contexto de los libros reflejado ello, en la moda artística, en la que se hacía patente la sencillez de las imágenes, las cuales eran económica y fácilmente reproducibles.

En las calles de las grandes ciudades a finales del siglo XIX, los carteles fueron una expresión de la vida económica, social y cultural atrayendo a los transeúntes hacia los buenos espectáculos y entretenimientos, dicha seducción fue ocasionada por el colorido que en ellos se plasmó, característica que se logró gracias al desarrollo de la impresión litográfica.

La integración del arte y la producción industrial está ejemplificada en la carrera de Jules Chéret; aprendiz de litografía en París y quien más tarde desarrolló el sistema de tres o cuatro colores de impresión; aunque algunas de sus pinturas fueron reconocidas, fue su trabajo de elaboración de carteles de anuncios lo que le dio su modo de vida y reconocimiento. Influenciado por artistas como Jean Honoré Fragonard y Antoine Watteax, Chéret realizó carteles para los cabarets, teatros de variedades y teatros como el Moulin Rouge Fig. 44 y Folies Bergère Fig. 45.⁶⁰

⁵⁹ Hollis Richard, *Graphic Design a concise history*, Thames and Hudson. Primera Edición. 1994, p.11

⁶⁰ Hollis Richard, *Graphic Design Op. Cit.* p.11



Jules Chèret
Cartel Moulin Rouge 1889

Fig.44

La figura acompañada de un texto minimalista, persistieron como la más frecuente combinación entre imagen y palabras. Esta fórmula fue la base en la producción de carteles en América y Europa a lo largo del siglo XIX.

La apariencia estética, era la principal preocupación de los artistas quienes empleaban cualquier imagen como objeto de presentación de un producto o idea.

Las vistas en picada como en Bécane, Fig. 47; cartel de Edouard Vuillard y las figuras aisladas de Henri de Toulouse-Lautrec, como Aristide Bruant dans son cabaret, enfatizan la sencillez decorativa de las formas y nos reflejan los destellos espontáneos de la fotografía.⁶¹



Jules Chèret
Cartel Folies-Bergère, 1889

Fig.45



Édouard Vuillard, *Bécane*, 1894,
Litografía a color sobre vitela, 79.2 x 60.3 cm.
Colección Philippe Huisman, Paris. Francia.

Fig. 47

61

Hollis Richard, *Graphic Design Op. Cit.* p.12

Otros pintores como Marcello Dudovich Fig. 48 y, Leopoldo Metlicovitz Fig. 49 ubicados en el realismo, realizaron obras en las que, a pesar de estar elaboradas en un soporte bidimensional; se puede apreciar la sensación de tridimensionalidad de los elementos muy frecuentes como hombres y mujeres, testigos ellos de la solidez en el dibujo y riqueza en el color, ligeramente opuestos a los velados colores de Chéret.



Marcello Dudovich, *Cartel diseñado*, 1899
Litografía, Portafolio Ricordi,
Italia.

Fig. 48



Leopoldo Metlicovitz *Cartel diseñado*, 1914
Litografía, Portafolio Ricordi,
Italia.

Fig. 49

Los carteles de opera, eran de ilustraciones decorativas, sin embargo se plasmaron representaciones realistas del producto anunciado conectadas con la simbolización de sus propiedades.

Como ya se expuso, las representaciones realistas de carácter social o bien aquellas emanadas de las mentes artísticas, son elaboradas con la intención de transmitir a los espectadores un mensaje cuya semántica está propuesta por los propios artistas; de la misma manera dicho carácter semántico individual, debe de ser cuidado en las ilustraciones elaboradas ex-profeso para la actividad editorial o bien para la publicidad, cuidando la tautología de las mismas, es decir, la relación entre el texto y las imágenes, no debe de ser redundante, preferentemente debe de dar un refuerzo a la idea que ilustran o aportar nuevos elementos al respecto.

1.2.1. EL ESCENARIO MEXICANO

En México, la pintura y la ilustración se desarrollaron con gran calidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes, así se advierte que la temática que prevaleció era dedicada a las diversiones públicas, el paseo, el juego, las corridas de toros, la muerte, la maternidad, las labores femeninas, los diferentes oficios y en general representaciones de la vida cotidiana, así como la pintura de paisaje, como es comentado en el libro de Pintura y Vida Cotidiana editado por Fomento Cultural Banamex y CONACULTA. Un ejemplo de lo anterior es la obra de José Jara, (1867-1939), *El Carnaval de Morelia*, Fig. 50, en la que representó una escena de las fiestas de carnaval, vinculada al antiguo ritual campesino en el pueblo de Santa María, aledaño a Morelia⁶².

⁶² Curiel Gustavo, Ramírez Fausto, Rubial Antonio, Velazquez Angelica, *Pintura y Vida Cotidiana*, Fomento Cultural Banamex, CONACULTA, México, DF 1999. p.174.



José Jara, *El Carnaval de Morelia*, 1899.
Óleo sobre tela, 87 X 148.5 cm. (fragmento),
Colección Particular

Fig. 50

Una clara manifestación de la pobreza que prevalecía en la época es la obra *El Papelerito*, Fig. 51, atribuida a Carlos Rivera, en ella, el espectador puede observar a un niño recargado en un muro de construcción colonial, descalzo y con los pantalones rotos, en la mano izquierda un periódico que muestra para su venta, ésta representación, es una confrontación directa al espectador, al mostrar la cruda realidad de infinidad de niños en condiciones de pobreza, temática propia de la obra que se plantea, con la misma intención.



Carlos Rivera (atribuido), *El Papelerito* 1856?,
Óleo sobre tela 109 X 92.5 cm.
Colección Particular

Fig. 51

Una fascinación especial de los artistas plásticos del siglo XX fue el circo, razón por la cual se encontraron representaciones de éste espectáculo elaborados por María Izquierdo, Sostenes Ortega Fig. 52, o Raúl Anguiano. En la obra de Ortega, se logra percibir el dramatismo de la escena, con un realismo impactante que ilustra al espectador sobre las situaciones y carencias que forman parte de la vida cotidiana de estos artistas.



Sóstenes Ortega , *Los Saltimbanquis*, (fragmento)1910
Óleo sobre tela, 180 X 215 cm.
Colección Particular.
México.

Fig. 52.

Durante el siglo XX, los estragos de la Revolución de 1910 y la industrialización abrieron paso a nuevas representaciones dejando a un lado aquellas de la vida cotidiana y dando relevancia a aquellas en las que el sector obrero era reivindicado y otras en las que se hacía patente la industrialización del país; claros ejemplos de ello fueron los frescos y pinturas de caballete de Diego Rivera, así como las obras de Gabriel Fernández Ledesma, (1900-1983), Fig. 53; Gerardo Murillo, (1875-1964), Fig. 54; Feliciano Peña, (1915-1982); Leandro Izaguirre, y Juan O'Gorman, Fig. 55; entre muchos destacados artistas.⁶³



Gabriel Fernández Ledesma , *La Ladrillera*, 1934
Óleo sobre tela, 79.5 X 89.5 cm.
Museo Nacional de Arte

Fig. 53



Gerardo Murillo, *San Juan de Letrán*, 1940,
Atl color sobre masonite, 78 X 98.5 cm.
Colección Carlos Lazo Margain.
México, DF

Fig. 54

63 Curiel Gustavo, Ramírez Fausto, Rubial Antonio, Velazquez Angelica , *Pintura y*

Vida Cotidiana, Fomento cultural Banamex. México, DF. p. 254,261, 273



Juan O'Gorman , *Paisaje de la Ciudad de México* 1949,
Tempera sobre fibracel, 66 X 122 cm.
Colección Museo de Arte Moderno, México, D.F.

Fig. 55

A mediados del siglo XX, en México DF, la fabrica de cerillos La Central, cuyo director era Don Daniel Montull, hace una novedosa cajetilla de cerillos con el nombre de Clásicos de la Central. En la parte frontal de la cajetilla se mostraba la reproducción de la Venus de Milo o del Partenón y en el anverso una interesante colección de obras maestras de pintura clásica; esto con la finalidad de diseminar la cultura del arte haciéndole llegar a la mayoría de los hogares mexicanos obras maestras de famosos pintores como Rembrandt, Tintoreto, Rafael, El Greco, Velázquez etc....; éstas reproducciones se podían recortar y pegar en álbumes que contenían la ficha técnica de cada obra

y la biografía de los autores, además existía la posibilidad de ser acreedor a una litografía de alguna obra al completar el álbum. Así se dieron a conocer alrededor de 122 pintores.⁶⁴

Los Clásicos de Lujo, surgió en la década de los años setenta, en ésta colección, la intención continuaba con el fomento a la cultura pero ahora a través de las obras de paisaje mexicano de Jorge Cázares, Fig. 56, en el álbum de ésta colección se encontraban citas de muchos poetas referentes a la impresión visual de la tierra mexicana como López Velarde, Manuel José Othón, Carlos Pellicer, Amado Nervo, Juan de Dios Peza.

⁶⁴ www.lacentral.com.mx/index.php/nosotros/historia-de-la-central/,
10 de Octubre 2013.



Jorge Cázares, *Zapopan, Jalisco, 1977*
Óleo sobre tela.
México

Fig. 56

Nuevamente cabe señalar, que la pintura realista, ha sido empleada como ilustración de diversos artículos con la intención de promover la cultura en la población mexicana; en relación a lo anterior se menciona el comentario de Agapito Maestre en *¿Qué es Ilustración?*: “Hablar no es tan fácil. Hablar con sentido es todavía más difícil”⁶⁵

Con base en el párrafo anterior, es oportuno señalar que, hablar por medio de una ilustración es aún más complejo; ya que el objetivo primordial es brindar por medio de imágenes más información referente a un texto o evento sin ser redundante, pero sobre todo atractivo al espectador, con la intención de aportar conocimientos: Ilustrar.

⁶⁵ Erhard J. B., Herder J. G. Kant I. Lessing G.E., Mendelssohn M., Shiller F., *¿Qué es Ilustración?*, Ed. Tecnos Clásicos del Pensamiento. Ensayo Preliminar. P. XI.

La obsesión por representar el progreso tecnológico y material del siglo XX se hizo patente en la producción de los calendarios como herramientas de publicidad moderna cuyo objetivo se centraba en la promoción de marcas y productos; los cromos y estampas prosperaron con las técnicas de cromolitografía.

Con el paso de los años este medio de publicidad alcanzó popularidad formando una corriente paralela de las artes pictóricas y gráficas mexicanas, es decir las obras pictóricas que fueron empleadas como ilustraciones de gran formato, o bien pinturas que fungieron como musas inspiradoras para realizar ilustraciones que aparecieron en innumerables libros, carteles o anuncios publicitarios; cabe señalar que este proceso fue el detonante en la realización de nuestra investigación en la que deseamos dejar patente la existencia de estas representaciones y su importancia e impacto en el ámbito del diseño.

Entre los años 20 y 70 del siglo XX, cientos de autores y decenas de imprentas se conjugaron para producir las millones de coloridas reproducciones que, regaladas por cortesía de los grandes y pequeños comercios, integraron una suerte de museo ambulante y una entrañable galería del hogar. Por todos los rincones de México circularon las reproducciones impresas de pinturas originales hechas por encargo, en las que la inspiración artística estaba subordinada a las exigencias publicitarias.⁶⁶

De igual manera se puede advertir la estrecha relación entre la pintura realista y la ilustración; en la oportuna exposición “Época de Calendarios”, con sede en el Museo Soumaya de la Cd. de México en 2013, en la que aparecen una serie de obras realistas, elaboradas a lo largo del s. XX y constituida por litografías, óleos, gouaches, dibujos que fueron empleados

⁶⁶ Museo Soumaya, *La Leyenda de los Cromos*, Asociación Carso A.C. 2001. P. 9.

como ilustraciones en las innovadoras campañas publicitarias de diferentes e importantes empresas de época; en las que figuran la Fabrika Galas de México, La Lechera, Nido, Maggi, Nescafé, Bimbo, Nabisco-Famosa, José Cuervo entre otras.

Similarmente, es oportuno mencionar a pintores como Jesús de la Helguera, Fig. 57; Eduardo Cataño Wilhelmy, Fig. 58 y 59, Jaime Sadurni, Fig. 60; José Bribiesca, Fig. 61, entre otros; quienes realizaron obras que ilustraban y publicitaban los hermosos paisajes mexicanos, los trajes típicos, como las chinas y charros, las curvilíneas modelos mexicanas y un sinnúmero de escenas románticas y costumbristas mexicanas.



Jesús de la Helguera, Leyenda de dos Volcanes,
Óleo sobre tela, 83.1 X 111 cm. para calendario de línea.
Museo Soumaya, México D.F.

Fig. 57



Eduardo Cataño Wilhelmy, *La Flor del Bajío*, 1964
Óleo sobre tela, 106 X 80 cm.
Para calendario de línea y promocionales
Museo Soumaya, México D. F.

Fig. 58 y 59





Jaime Sadurn , *La Sirena*,
Óleo sobre lienzo, 80 X 55 cm.
Calendario en línea e impresos.
Museo Soumaya, México DF

Fig. 60

Como se ha citado en párrafos anteriores, en México, hablar de ilustración, significa sumergirse en una tradición por lo menos centenaria, a la que el academicismo, parece haberle negado el reconocimiento que merece y sin embargo, se ha mantenido vigente, reinventándose y evolucionando todo el tiempo.

Al igual que en el siglo XIX, los avances tecnológicos dieron un gran impulso a la proliferación del libro; hoy en pleno siglo XXI, la tecnología sigue imponiendo una forma diferente de diseño editorial, dando



José Bribiesca, *Reina del Cacao*, 1946
Óleo sobre tela, 100 X 79.5 cm.
Para calendario de línea o
de la fábrica de chocolates La Azteca.
Museo Soumaya, México, D.F.

Fig.61

cabida a los libros electrónicos sin por ello socavar la imágenes en ellos empleadas. Sin embargo a pesar de los avances tecnológicos y que en la actualidad el uso de los e-books se haga más popular, eso no implica; bajo ninguna circunstancia que el empleo de las ilustraciones vaya en deterioro; solo ha sido un cambio en el aspecto tangible de la información, es decir, en vez de tener un libro en las manos ahora y cada vez con mayor frecuencia tenemos un procesador electrónico en el que podemos ver la misma información e imágenes.

2. ANÁLISIS CONCEPTUAL, TÉCNICO Y ESTÉTICO DE TRES ARTISTAS REALISTAS.

Este capítulo reúne los pensamientos y procesos creativos de tres artistas que han sido referentes de este trabajo, debido a que las temáticas que manejan declaran una denuncia ante la sociedad, de la gran problemática relacionada con la pobreza humana; situación que de igual forma es el objetivo de esta investigación. Si bien es fundamental para este trabajo el análisis de su pensamiento artístico es necesario exponer el panorama del ámbito social que circunscribe la vida de estos

autores y de que manera los ha influido en el desarrollo de su obra, siendo ello un aspecto ilustrativo de diferentes épocas.

Los artistas que se eligieron, además de tener en común la representación de las carencias económico y sociales del ser humano, y la escenas cotidianas; Joaquín Sorolla y Bastida, Norman Rockwell y Raymundo Martínez y sus obras son muestra de la comunicación que una obra artística brinda a los espectadores.

2.1. JOAQUÍN SOROLLA Y BASTIDA

(1863-1923)

Pintor valenciano, cuya madurez artística se manifestó en la primera década del siglo XX. Considerado por muchos como el pintor de la luz debido al excelente manejo lumínico que logra en las atmósferas de sus obras, logrando que el espectador sienta materialmente la calidez del sol y de los ambientes que representa.

A pesar de que su educación artística fue tradicional y sumada a las convenciones académicas en un principio, como se observa en *El Padre Jofré protegiendo a un loco*, Fig. 62.



Joaquín Sorolla y Bastida, *El padre Jofré defendiendo a un loco* 1881
Óleo sobre lienzo, 154 x 205 cm.
Diputación de Valencia. Valencia. España.

Fig. 62

En su etapa de madurez artística, según críticos de arte de la talla de Tomás Llorens Serra, Felipe Garín y Consuelo Luca de Tena; fue considerado un artista de vanguardia de principios del siglo XX, sin que por ello haya olvidado la postura heredada de los maestros realistas como Velázquez y El Greco⁶⁷.

En la segunda etapa se observa marcada por el color y la luz y una factura con mayor soltura razón por la que en ocasiones es considerado como impresionista.

De la obra anterior Fig. 62, cabe comentar que, además de que fue un encargo por la Diputación de Valencia como última entrega por la pensión que se le otorgó para cursar sus estudios

⁶⁷ <http://www.lasprovincias.es/v/20140130/culturas/relacion-sorolla-criticos-documental-20140130.html>. Fecha de consulta 14 de febrero 2014

en la Academia Española en Roma, Italia; ésta es una obra en la cual se observa una escena de carácter social en donde se aprecia el sentimiento compasivo de un mercedario (sacerdote de la orden Merced, aprobada por la Santa Sede en 1265), quien defiende a un loco, es importante mencionar que, esta orden se caracterizó por considerar que la locura era un estado de la mente humana y no cosa del demonio; situación por la cual, en esta obra Sorolla nos ilustra acerca del costumbrismo de aquella época en el que era natural el apedrear a los locos hasta matarlos.

Adicionalmente, esta obra de gran formato, tiene un alto grado de complejidad, por la cantidad de personajes, el mensaje que transmite y la atmósfera a plein air en la que se deja sentir la luz del día que cae sobre los cuerpos de dichos personajes.

Paralelamente a este trabajo, Sorolla comenzó a explorar diferentes estilos en los que desarrolló su actividad pictórica profesional, que le permitió vivir de su arte. En general el aspecto que más interesó al público de su época, fue su particular manera de interpretar los efectos lumínicos a plena luz del sol, ello, pudo transmitir en sus temas un sentido de optimismo, confianza y vitalidad, característico de su estilo.

A su regreso de Italia en 1889, comenzó a relacionarse con el Partido Republicano y con Vicente Blasco Ibañez, ello, se vio plasmado en sus obras de carácter social como *Encajonando pasas*, Fig. 63, *La otra Margarita*, Fig.64



Joaquín Sorolla, *Encajonando Pasas*, 1901
Óleo sobre lienzo, 88 X 126 cm.
Museo Sorolla, Madrid España

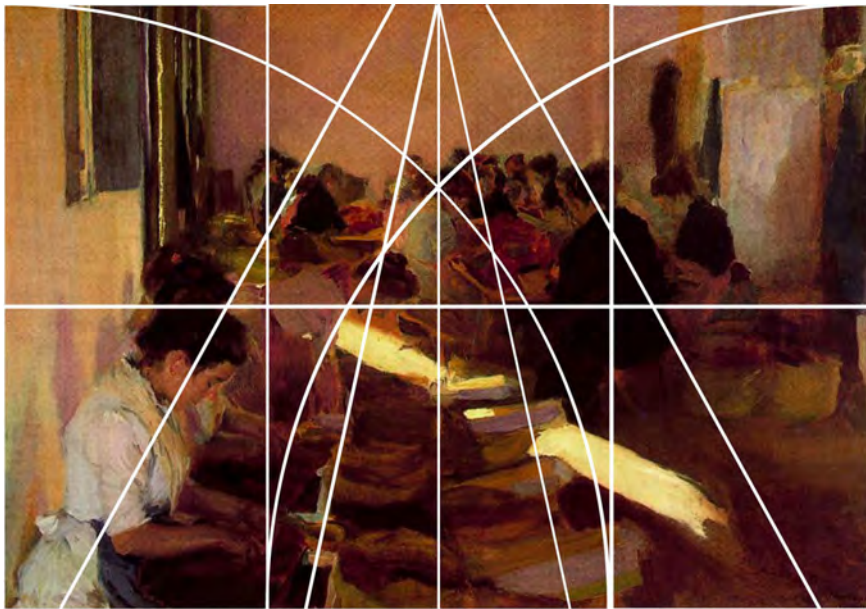
Fig. 63



Joaquín Sorolla, *La Otra Margarita*, 1892
Óleo sobre lienzo, 130 X 200 cm.
Museo Sorolla, Madrid España

Fig. 64

En la obra *Encajonando pasas*, denotativamente, se observa una escena cotidiana representando a unas obreras laborando en una empacadora. Estructuralmente, se encuentra que es una obra compuesta en sección áurea, en dicho trazo se puede advertir claramente una marcada perspectiva en el interior de la habitación, representación muy frecuentemente empleada por los pintores naturalistas de la época. Ésta representación se encuentra saturada de elementos en el lado izquierdo de la escena, lo que los posiciona en el área ligera en la distribución compositiva, por este motivo ésta es una obra visualmente equilibrada. Fig. 65.



Análisis estructural

Fig. 65

Adicionalmente, se encuentra una valoración lumínica directa del sol, lograda mediante la utilización de pinceladas en tonalidades claras. El halo de luz que penetra por la ventana, corre del centro hacia el extremo inferior derecho haciendo el área con mayor peso visual, la más ligera en cuanto a elementos y colores lo que confirma nuevamente el equilibrio de esta obra.

Con respecto a *La otra Margarita*, Fig. 64, es una escena que quedó grabada en su mente en un viaje que realizó de Valencia a Madrid, ello lo motivó para que un tiempo después, se instalara en un vagón abandonado en la vía muerta de la estación de ferrocarril del Grao de Valencia, donde colocó a los tres modelos que protagonizan la escena.⁶⁸

El significado connotativo de este cuadro representa a una mujer abatida y avergonzada por el crimen cometido por lo que intenta ocultar su rostro bajando la cabeza, en un segundo plano se ubican los guardias que la custodian en cumplimiento de su rutinario trabajo. El rasgo característico de Sorolla se revela ante nuestros ojos en la representación de los rayos del sol que traspasan la ventana del vagón e ilumina la escena con su sensible calidez.

Desde el punto de vista estructural, Fig. 66 puede señalarse que el personaje principal, Margarita, se encuentra exactamente en la sección central del soporte, custodiada por dos rectángulos laterales, originados ambos por el trazo áureo, en el lado izquierdo, está ubicado uno de los custodios y un hatillo con las pertenencias de la joven, del lado derecho, las bancas del vagón con una tonalidad muy clara que nos representa la luz que penetra por las ventanas dentro del vagón.

68 Museo Nacional del Prado, *Joaquín Sorolla 1863-1923*, Editorial Bancaja. p.215

Como se sabe, la lectura de un cuadro comienza de izquierda a derecha, y la distribución estructural liviana de un cuadro se encuentra del mismo lado, por tal motivo, al estar los pesos visuales, cargados a la izquierda, dichos pesos quedan compensados y equilibrados. Las bancas ubicadas en el extremo derecho, marcan el punto de fuga además de estar en el área de composición más pesada; dicha fuga brinda al espectador una fuerte sensación de profundidad en la escena haciéndola así una composición dinámica pero equilibrada. Estructuralmente observamos que Sorolla utiliza frecuentemente la sección áurea para estructurar las composiciones de sus obras.



Análisis estructural

Fig. 66

Hacia 1890, después de conseguir el segundo premio en el Exposición de este mismo año, con la obra *Boulevard de París*, Sorolla manifiesta su interés por representar la vida cotidiana de la ciudad comenzando a tomar conciencia de la realidad que se verá reflejada en obras subsecuentes con una temática más cruda y dramática enfocada a las injusticias sociales dando origen así a una serie de obras realizadas bajo el nuevo realismo social, género que se encontraba en boga en los países europeos.

La paleta de Sorolla, se caracteriza por el muy marcado uso del albayade o blanco de plomo pigmento que por sus características brinda una iluminación incomparable; además emplea amarillos, bermellón, anaranjados, rojos de cromo y de cadmio y verde Viridiana.⁶⁹

Adicionalmente a su dedicación pictórica, Sorolla también realizó trabajos de ilustración gráfica, en el área del cartelismo; lo que nos da una idea de la multifacética carrera de este artista. Cabe mencionar que la tradicional escuela de diseño de cartel tuvo en Sorolla un continuador.

Uno de los primero ejemplos de carteles diseñados por Sorolla y también uno de los de mayor significación histórica por su contenido y el momento en que se realizó es *El Cartel de la Exposición Agro-Industrial de 1894* Fig. 66, en el que el artista muestra claramente su dominio de todos los recursos específicos de este tipo de trabajos dentro de la tradición cartelística española de esa época.⁷⁰

⁶⁹ http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/BienesCulturales/N8/14-La_paleta_Sorolla.pdf. Fecha de consulta: 23 de febrero 2014.

⁷⁰ Museo Nacional del Prado, *Joaquín Sorolla 1863-1923*, Editorial Bancaja. p.128.



Joaquín Sorolla , Cartel de la Exposición Agro-Industrial de 1894,
Gouache sobre papel, 48 X 39.5 cm.
Fondo Español de Garantía Agraria, Madrid España.

Fig. 66

Años más tarde alrededor de 1899, Sorolla diseña otro nuevo cartel *Cartel para el diario El Pueblo*. Fig. 67. Esta obra es otro caso más de una obra plástica que fue usada como ilustración incluida en la cabecera del periódico como motivo principal.

La obra siguiente fue creada para su amigo Blasco Ibáñez, propietario del periódico *El Pueblo*, con acentuadas tendencias políticas, razón por la cual, Sorolla decidió pintar a una típica valenciana con el gorro frigio, símbolo de libertad; con



Joaquín Sorolla , Cartel para el diario *El Pueblo*, 1902
Óleo sobre lienzo 90 X 170 cm.
Valencia Museo de Bellas Artes.

Fig.67

Otra obra de diseño, elaborada por el maestro Sorolla es el diploma de la Universidad de Valencia con motivo de su IV Centenario de su fundación Fig. 68. En ésta se aprecia el delicado trabajo en el que plasma en primer plano, la figura de Luis Vives, (1492– 1540); filósofo y humanista valenciano quien fue director del claustro de esta provincia; además un activo grupo de estudiantes ataviado con vestimentas de diferentes épocas desde la inauguración de la universidad ilustrando el paso del tiempo y agitando banderas de diferentes facultades de esta casa de estudios.

Esta obra es peculiarmente diferente al estilo de Sorolla, ya que aquí abandona por completo el luminismo característico y la realiza en una monocromía acentuada por el color rojo de algunas letras.



Joaquín Sorolla, *Diploma para el IV Centenario de la Universidad de Valencia*, 1902, Acuarela, gouache y tinta negra sobre papel, 102 X 70 cm. Universidad Complutense, Madrid España.

Fig.68

Adicionalmente a su actividad como cartelista y pintor, Sorolla también tuvo una faceta de ilustrador cuyas publicaciones comienzan en la fase temprana de su carrera, dentro de sus primeras incursiones está la portada para el libro *Plus Ultra*, de José Ma. Escuder, publicado en Madrid en 1890; en ese mismo año, comienza a realizar publicaciones gráficas en *La Ilustración Española y Americana*, en la que además de reproducirse algunas de sus pinturas más famosas, realiza específicamente varios gouaches en grisalla para facilitar



Joaquín Sorolla, *Desfile de las tropas y esclavos a las puertas de la ciudad*, 1900, Óleo sobre cartón, 50 X 73 cm. Colección particular

Fig.69

En 1900, Sorolla ilustra *La Sorpresa de Zahara*, escrita por José Zorrilla, anteriormente se mostró la ilustración *Desfile de las tropas y esclavos a las puertas de la ciudad*, Fig. 69.

Como se comenta en el libro de Joaquín Sorolla, editado por el Museo del Prado, las ilustraciones de Sorolla, tuvieron una gran aceptación y fueron reproducidas posteriormente en diversas publicaciones. En realidad lo que hace Sorolla es pintar temas costumbristas a los que proporciona unos títulos enfáticos, en los que radica fundamentalmente la denuncia social.

2.2. NORMAN PERCEVEL ROCKWELL (1894-1978).

Conocido ilustrador, fotógrafo y pintor norteamericano; a principios del siglo XX, se dio a conocer por sus trabajos de ilustración en la conocida revista de sociedad, Saturday Evening Post en la cual se publicaron innumerables obras como portadas de la misma. Sus ilustraciones se caracterizaron por representar escenas de la vida cotidiana estadounidense llenas de humor e ironía, las cuales han sido reproducidas en forma masiva. En las primeras décadas de su carrera, los protagonistas de las diferentes escenas plasmadas en sus obras así como en retratos, estuvieron rodeados de artículos de utilería con un fondo blanco, ello con la finalidad de facilitar el diseño incluyente de tipografías y logotipos; lo que definió su carrera como diseñador e ilustrador,⁷² Fig. 70 y Fig. 71.

⁷² Finch Christofer, Norman Rockwell, 332 Magazine Covers, Abbeville Press, 1979.p.17



Norman Rockwell, *Redhead loves Hatty*, 1916
Óleo sobre lienzo, portada Sep.16, 1916
Localización desconocida.

Fig. 70



Norman Rockwell , *Hero's Welcome*, 1919,
Óleo sobre lienzo, portada Febrero 22, 1919
Norman Rockwell Museum,
Massachusetts, USA.

Fig. 71

Rockwell, provenía de una familia de una sólida clase media, nacido en los comienzos del siglo XX, años más tarde, cuando comenzó su etapa laboral; tuvo que enfrentarse a las mentes y los gustos de la gente que editaba y compraba revistas del estilo de *Colliers*, *Country Gentleman*, *Literary Digest* and *The Saturday Evening Post*, quienes habían sido formados dentro de una cultura de la Era Victoriana; por consiguiente, Rockwell tuvo que adaptarse a estas convenciones dentro del campo de las revistas y la ilustración para forjarse una carrera, enfocándose en un estilo conservador preferido por editores quienes eran poco susceptibles al cambio, por tal razón, su carrera estuvo rodeada en sus comienzos por las preocupaciones por parte de sus compañeros y de sus editores quienes lo habían contratado.

Sin embargo, Rockwell, tomó la decisión de continuar su carrera realizando sus trabajos con un estilo idealista y pintoresco, a los cuales tuvo que incorporar cambios que surgían dentro de la sociedad sin abandonar sus propios argumentos.

Si bien, él fue forzado a modificar y a enriquecer su enfoque artístico y como ilustrador, para conciliar los principios de un mundo ambientalmente tan rápido que parecía, a veces, a punto de volar en pedazos, Rockwell logró una mayor creatividad y originalidad.⁷³

Asimismo realizó numerosos carteles publicitarios para las marcas, McDonald's y CocaCola mismos que le abrieron sus horizontes con nuevos contratos para realizar trabajos de compañías cuyo giro fue la venta de chicles, cereales, neumáticos etc.....

Es importante comentar que un incendio ocurrido en su estudio, ocasionó que se perdieran muchas obras originales, razón por la cual es imposible conocer las medidas de los mismos.

73 Abbeville Pres, Norman Rock....., p 12

Entre 1928 y 1935, Rockwell elaboró 6 diferentes obras que fueron utilizadas en carteles, charolas y calendarios además de anuncios en la revista Saturday Evening Post. Fig. 72, Fig. 73 y Fig. 74.



Norman Rockwell , Out Fishing, 1931
Óleo sobre lienzo, medidas desconocidas
The World of Coca-Cola,
Atlanta Georgia

Fig. 72



Norman Rockwell , Out Fishing, 1931
Cartel de publicidad
The World of Coca-Cola,
Atlanta Georgia

Fig. 73



Norman Rockwell , *Out Fishing*, 1931
 Cartel de publicidad
 The World of Coca-Cola,
 Atlanta Georgia

Fig. 74

En la obra de este artista, podemos observar estereotipos que le crearon su inconfundible estilo, mismos personajes a los que les cambiaba cuidadosamente algunas características para darles una individualidad, poco a poco, con más detalles y ubicándolos en situaciones cada vez más particulares. Rockwell, es reconocido por su estilo coloquial, cotidiano y liberal y por los cambios que originó en sus espectadores a través de su obra la cual transmitía cierto grado de inocencia, o melancolía; como lo podemos observar en la obra *Minero Americano* Fig. 75.



Norman Rockwell *Minero Americano*, 1943
 Óleo sobre lienzo 35.5 X 53.5 cm.
 Norman Rockwell Art Collection Trust
 Massachusetts, USA.

Fig. 75

Una de las características de sus obras es que él elegía a sus modelos como en un casting para una película, su búsqueda perseguía encontrar la fisonomía y expresión ideales para el mensaje que deseaba transmitir: el ideal americano.

En plena Segunda Guerra Mundial, hacia el año de 1941, cuando se suscitó el ataque de Peral Harbor, Rockwell ya era conocido como gran ilustrador de la revista *The Saturday Evening Post*.

Después del discurso pronunciado por el presidente Franklin D. Roosevelt en su informe presidencial del 6 de enero de 1941, en el que enumeró las cuatro libertades principales del hombre:

La libertad de palabra y expresión

La libertad de culto

La libertad de no padecer necesidades y

La libertad de vivir sin miedo.⁷⁴

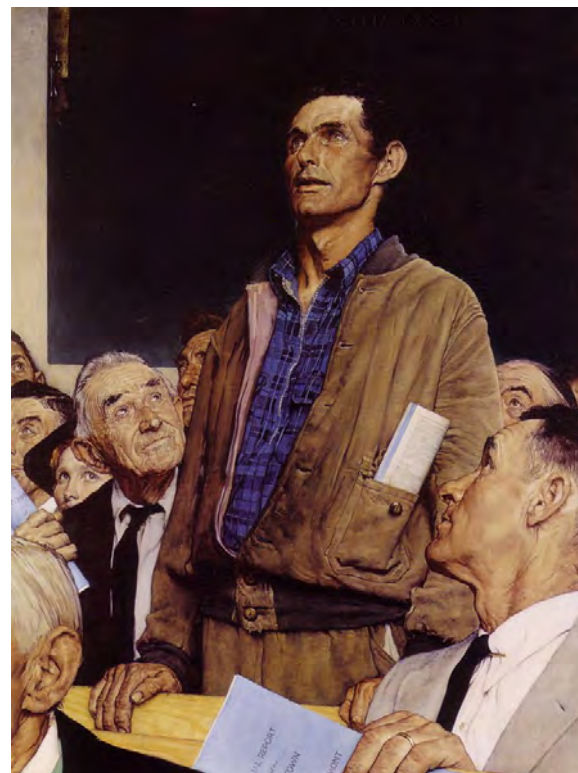
Rockwell, decidió hacer cuatro obras que ilustraran estas palabras y las inmortalizaran en imágenes que pudieran ser admiradas. Si bien para el artista fue relevante pintar las cuatro libertades por un sentido patriótico, también lo fue por la esperanza de que alguna de sus obras se convirtiera en obra cúlmine.

En 1943, The Saturday Evening Post, reprodujo las cuatro obras y organizó una muestra que intineró por más de dieciséis ciudades del país con el nombre de Four Freedoms War Bond Show, la cual produjo alrededor de 133 millones de dólares en bonos para la guerra. De las cuatro obras la que tuvo mayor aceptación fue Libertad de Culto, ello debido muy probablemente a la motivación ciudadana en apoyo al esfuerzo bélico.⁷⁵

La principal intención de Rockwell al producir esta serie de cuatro obras fue identificar la esencia de los principales derechos humanos que deberían de ser universalmente protegidos. Esta serie fue un parte aguas en las exhibiciones retrospectivas en la carrera de Rockwell, que si bien, fue el más ampliamente conocido y popular artista comercial de mediados del siglo XX, no pudo alcanzar el reconocimiento de la crítica a pesar de tener la aceptación popular por su

trabajo que fue mostrado en escuelas, oficinas postales, centrales de ferrocarriles, edificios públicos.

Para “Libertad de Expresión” Fig. 76, el primero de la serie, elaboró cuatro composiciones diferentes con los mismos elementos, un hombre con ropa propia de un obrero en cuya bolsa se deja ver un rollo de hojas que simulan ser el informe anual de la comunidad, incorporándose y haciendo uso de la palabra ante la Asamblea de Nueva Inglaterra. La última versión mostrada en este trabajo observamos al personaje central rodeado de sus conciudadanos además de los espectadores del cuadro; esto lo hace ser una obra incluyente con el observador.



Norman Rockwell , *Libertad de Expresión* 1943,
Óleo sobre lienzo, 116.2 X 90.1 cm.
The Saturday Evening Post, 20 de febrero 1943,
Norman Rockwell Museum, USA.

Fig. 76

⁷⁴ http://picturingamerica.neh.gov/downloads/pdfs/Resource_Guide/Spanish/Spanish_PA_Resource_Book_Chapter_19A.pdf, Fecha de consulta: 15 de marzo de 2014.

⁷⁵ Ibidem. Fecha de consulta 16 de marzo de 2014.

Respecto a la paleta de colores que Rockwell maneja se observan tonos claros y cálidos del orador que contrastan con el fondo oscuro dándole al personaje un carácter de héroe, simultáneamente la escena nos brinda la sensación de estar viendo una fotografía capturada al instante, esto ocasionado por los límites de la obra en los que se aprecian las cabezas de las personas que lo rodean cortadas o fuera de escena.

Cabe mencionar que Rockwell se auxilió de muchas fotografías de personas comunes para plasmarlas con gran fidelidad sin olvidar ningún detalle, asimismo hacemos notar que en muchas de sus obras aparece él como parte de la composición.



Norman Rockwell, Libertad de Culto, 1943
Óleo sobre lienzo, 116.2 X 90.1 cm.
The Saturday Evening Post, 20 de febrero 1943,
Norman Rockwell Museum, USA.

Fig. 77

La obra anterior, *Libertad de culto*, es considerada la obra cumbre de Rockwell, en ella, se ve plasmado el sentido patriótico y uno de los conceptos más queridos y defendidos por los norteamericanos: la libertad. Fig. 77.

“*Libertad de desear*” Fig. 78, es una de las obras más reconocidas de Rockwell. Llamada comúnmente “Cena del Día de Acción de Gracias”, esta obra se publicó el 6 de marzo de 1943 en “The Saturday Evening Post” y se utilizó como un símbolo de los tiempos de guerra. En el cuadro aparece una pareja de personas mayores al final de una mesa perfectamente arreglada. La mujer luce un vestido azul y un delantal blanco mientras coloca un pavo asado sobre la mesa en la que se ubica el resto de los familiares; uno de ellos, en la esquina inferior derecha, con afán de hacer una invitación e interactuar, dirige su mirada hacia el espectador. La familia muestra rostros de felicidad en una perfecta convivencia.

Si bien, cabe aclarar que, la vida cotidiana de la población americana, estaba rodeada de noticias referentes a la Segunda Guerra Mundial, situación que afectaba la estabilidad emocional mundial. Rockwell, transmite a través de esta obra, el sustento social a través de la familia. La atmósfera general de esta obra, transmite un ambiente acogedor de un hogar; la mesa, la vajilla, las cortinas y el delantal de la señora mayor, en color blanco simbolizan la paz que en esos momentos no existía; la intención: hacer evidente la existencia de la fortaleza de la unión familiar. La perspectiva de la mesa, junto con las cabezas de los personajes que la rodean, finalizan con las figuras centrales de la escena, que están representadas por dos adultos mayores que encarnan la experiencia y la sabiduría que les ha dado la vida y que comparten con su familia.



Norman Rockwell , *Libertad de desear* 1943
 Óleo sobre lienzo, 116.2 X 90.1 cm.
 The Saturday Evening Post, 20 de febrero 1943,
 Norman Rockwell Museum, USA.

Fig. 78

En la obra "*Libertad de Miedo*", Fig. 79, lo que el artista nos transmite en realidad es la libertad y el derecho de vivir sin miedo. Es una escena de la vida cotidiana, en la que observamos la acción diaria de acompañar a los niños a la cama. La inocencia y la pureza del alma infantil se encuentran representadas por unas sábanas blancas, con las que la madre arropa a sus pequeños, a un lado de la cama, encontramos la figura paterna, símbolo de soporte y seguridad familiar a la que todo ciudadano tiene derecho.

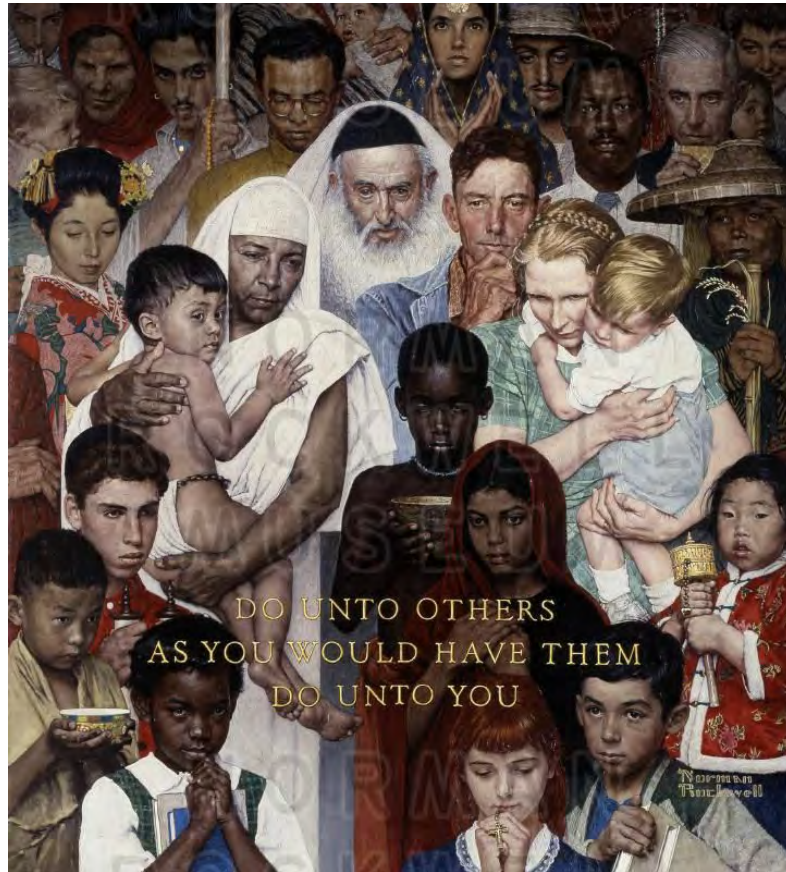


Norman Rockwell , *Libertad de miedo* 1943
 Óleo sobre lienzo, 116.2 X 90.1 cm.
 The Saturday Evening Post, 20 de febrero 1943,
 Norman Rockwell Museum, USA.

Fig. 79

En la siguiente obra, *Golden Rule*, Fig. 80, queda patente su fuerte denuncia en contra del racismo, su religiosidad y su preocupación por la defensa de los derechos humanos. La leyenda que se aprecia en la parte inferior de la obra: *Do unto others as you would have them do unto you*, (Haz a los demás lo que quisieras que ellos te hicieran), nos muestra el carácter humanitario en la personalidad de Rockwell. Esta obra es una clara ilustración de las diferentes razas existentes a nivel mundial así como religiones y cultos, todos ellos unidos por la fraternidad y reconocimiento de los derechos igualitarios.

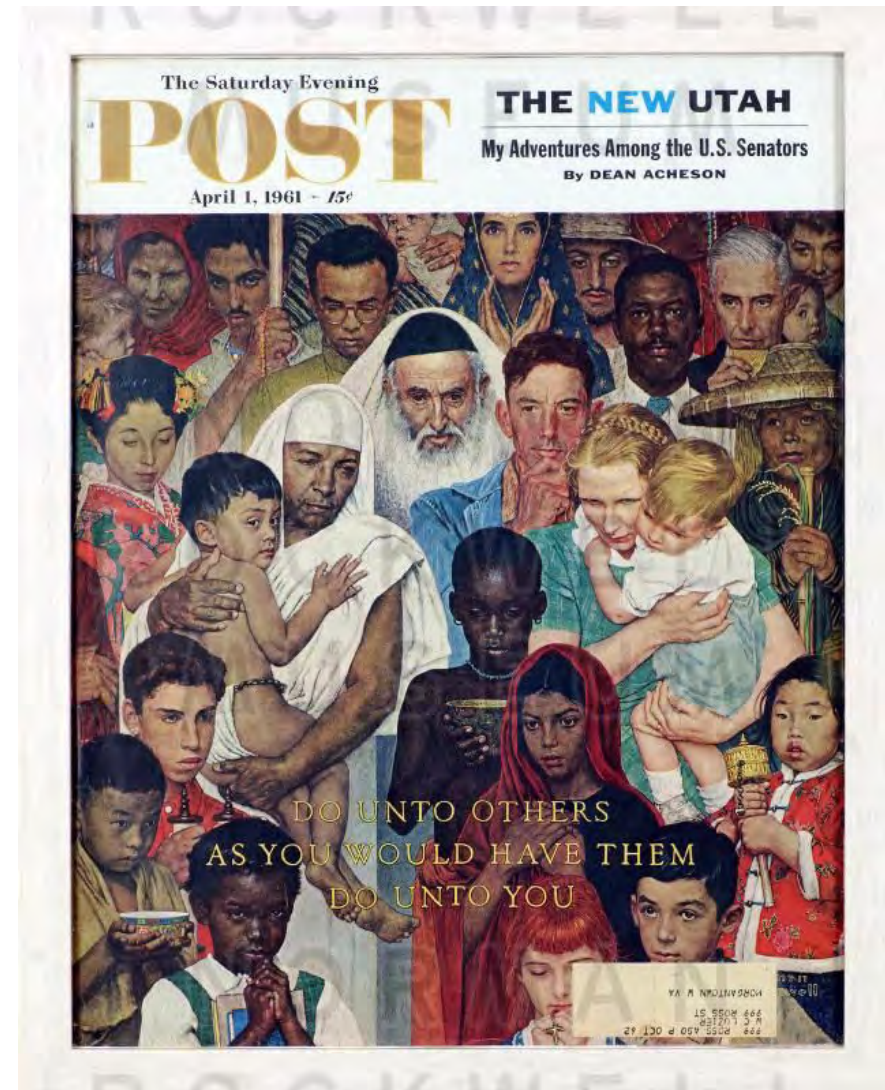
Cabe mencionar que este cuadro fue reproducido en mosaico regalado por la Primera Dama Nancy Reagan en nombre de Estados Unidos, a las Naciones Unidas (ONU) y fue colocado en el tercer piso del Congreso.



Norman Rockwell "Golden Rule", 1961
 Óleo sobre lienzo, 113.3 X 100.3 cm.
 Cover illustration for The Saturday Evening Post, April 1, 1961
 Norman Rockwell Art Collection Trust
 Massachusetts, USA.

Fig. 80 y Fig. 81

Simultáneamente, se mostró la portada de un volumen de la revista The Saturday Evening Post Fig. 81; en la que se aplicó la pintura *Golden Rule*, en ella se percibe la clara declaración referente a la condición humana.



La imagen siguiente, Fig. 82; fue una de las primeras ilustraciones para la revista Look, en el año 1964, en esta obra, Rockwell hace gala de su manejo del lenguaje gráfico; es la narración de una niña negra en su primer día de clases en una escuela de Nueva Orleans.



Norman Rockwell, The Problem we all live with, 1964
Óleo sobre lienzo, 91 X 150 cm.
Norman Rockwell Museum, Stockbridge, Massachusetts

Fig. 82

Ruby Briges (nombre de la niña), acude a la escuela con un vestido blanco, flanqueada por cuatro policías, al fondo observamos unos muros con un letrero escrito que reza:

“Nigger”, (negro) firmado por Ku Kux Klan, (KKK);

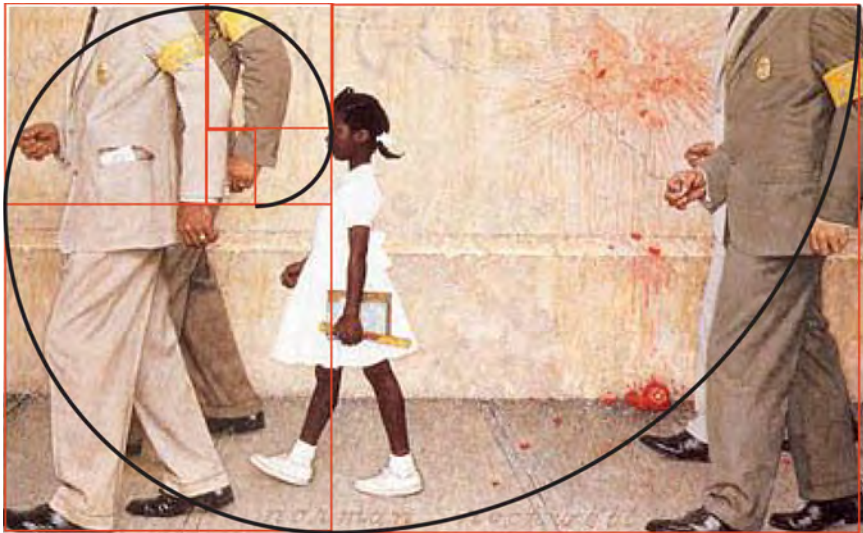
Los dos graffitis laterales, son símbolos de odio racial, adicionalmente observamos en el mismo muro, un jitomate que ha sido arrojado a la altura de la cabeza de la niña; testigo de la falta de tino del agresor vemos el jitomate escurriendo por el muro que enmarca la silueta de la niña, a pesar del suceso, la niña marcha erguida y con la frente en alto mientras los custodios, a quienes no se les ve el rostro, lo hacen con una clara rigidez con los puños cerrados y con un cintillo amarillo en el brazo, empleados en los casos de segregación racial a manera de protección.⁷⁶

Desde el punto de vista estructural, podemos afirmar que ésta obra está construída dentro de la proporción áurea. Si observamos los diferentes puntos originados por el trazo de los rectángulos áureos, encontramos secciones importantes del cuadro que tienen una interrelación muy interesante. Primeramente, el muro que es el fondo de la escena está dividido en dos partes que corresponden a medidas áureas.

⁷⁶ <http://alschkan.wordpress.com/2013/07/06/mr-clayton-mira-el-problema-con-el-que-vivimos-de-norman-rockwell/>

La línea vertical que divide en dos partes el soporte, marca la ubicación de la niña, la cual claramente se encuentra en medidas áureas. Los vértices del rectángulo, que tocan la cara de Ruby y el lugar en donde se ubica el corazón de la misma, están relacionados por la diagonal, con el anillo del policía (símbolo de protección, familia y paternidad). La curva final, producto de la espiral áurea, marca la ubicación de los policías que van atrás. Fig 83.

Si bien, Rockwell fue un gran pintor-ilustrador del siglo XX, fue un artista preocupado por narrar la vida cotidiana estadounidense, que en algunas de sus obras deja un sentimiento de reflexión al que mira sus cuadros, de la misma manera que nosotros pretendemos despertar con nuestra obra plástica de la cual hablaremos en el siguiente capítulo de este trabajo.



Análisis estructural en base a la espiral áurea

Fig. 83

2.3. RAYMUNDO MARTÍNEZ

Al ver la obra de grandes artistas, uno se enriquece, pero aún más si se tiene la suerte de poder conocer de primera mano a un artista de la talla del maestro Raymundo Martínez; la manera en que vive, en que expresa sus sentimientos y muestra su conocimiento del paisaje mexicano y el arte realista plasmado en cada una de sus obras.

Desde mi infancia siempre estuve en contacto con la naturaleza y creí conocerla y sentir por ella una pasión natural. Raymundo Martínez.⁷⁷

Originario de Tláhuac, México; nacido en el año 1938 y pintor contemporáneo del siglo XXI, que si bien en un principio tuvo una marcada influencia del maestro paisajista José Ma. Velasco así como del excelente pintor Gerardo Murillo, Dr. Atl; años después; en una búsqueda de expresión, Raymundo Martínez, ilustra el paisaje mexicano mostrándonos con gran maestría, el colorido y los matices propios de las escenas mexicanas que, no dejan de transmitirnos cierto sentimiento de nostalgia, ello, manifestado en la invitación a preservar nuestra riqueza ecológica, nuestras tradiciones y nuestra historia.

77 Entrevista personal, jueves 10 de abril de 2014.

Al observar el prolífico trabajo de este artista, podemos darnos cuenta del buen manejo de la perspectiva y el cuidado extremo del detalle en cada una de sus obras.

Es importante comentar que Raymundo Martínez, no hace uso de una estructura geométrica para realizar sus obras por lo que es aún más sorprendente la perspectiva compositiva que maneja como se aprecia en su obra *Los Volcanes*. Fig. 84. La lejanía del horizonte que sigue la curvatura de la faz terrestre, combinada con la vista aérea de los volcanes Popocatepetl e Ixtaccíhuatl, y el detalle con el que fue pintado el paisaje, nos ilustran sobre la escena, además de hacernos patente el gusto de este artista por el paisajismo mexicano.

A pesar de la intensa y saturada popularización fotográfica del paisaje, las majestuosas obras que pinta Martínez no dejan de causar asombro por la maestría con la que trabaja los diferentes planos de estas hermosas escenas. Tal precisión en sus representaciones le valió la invitación por parte del gobierno mexicano encabezado por el presidente Luis Echeverría Álvarez, en 1974, para realizar estudios de vulcanología y geología que fueron integrados en la documentación del conocimiento del territorio nacional; asimismo no han sido pocas las obras que se han publicado en libros de texto con un carácter ilustrativo, como la colección que se fotografió para ser empleado en la Universidad de California USA, con fines didácticos.



Raymundo Martínez , *Volcanes*, 1970
Óleo sobre lienzo, 45 X 100 cm.
Colección Particular

Fig. 84

De la misma manera se han editado 1000 ejemplares de dos obras serigráficas para una campaña de difusión cultural de nuestro país.

Si bien Raymundo Martínez ha realizado una gran producción de obras de paisajes naturales, las escenas urbanas, no se queda atrás, que de igual manera hace gala de la perfección en el trazo apegado a un cabal realismo, muestra de ello es la colección publicada en el libro Veracruz, en el que podemos encontrar obras en las que plasmó tanto como las ruinas arqueológicas de Tajín Fig. 85, como diferentes ciudades del Estado de Veracruz.



Raymundo Martínez, *Tajín*, 2000
Acrílico sobre tela, medidas desconocidas.
Colección Particular.

Fig. 85

Como lo expresó Hugo Argüelles,⁷⁸...hubo dos elementos que me fueron guiando por tan sorprendente viaje. Me refiero a los dos siempre presentes y siempre inquietos en esos cuadros: la atmósfera y el aire o el aire y la atmósfera, pues uno y otro se alternan en todas esas pinturas magistrales para hacerlas aún más reales o más vivas y al mismo tiempo, si se fija uno bien aún más simbólicas y surrealistas....⁷⁹

Así, la expresión realizada por el sentimiento, nos transmite la innegable realidad de la belleza natural de los paisajes mexicanos.

Por lo que se refiere a los paisajes urbanos, podemos mencionar el cuadro *Orizaba*, Fig. 86, en el que Raymundo Martínez nos muestra una vista de una de las poblaciones más activas del estado de Veracruz, custodiada por el volcán Pico de Orizaba y debajo de un cielo en movimiento que de manera similar nos refleja esa actividad. La vista se pierde en el horizonte que corta a la urbanización de la ciudad, en la que vemos la catedral y al fondo a la izquierda la iglesia de San Juan de Dios, todo ello nos ilustra sobre la ciudad, su ubicación, la traza urbana y algunos de sus templos más relevantes.

Martínez a la usanza de Velasco, consideró necesario recuperar la visión de los paisajes mexicanos que daban la idea de unidad, lo que era acorde al proyecto de cultura nacional durante la década de los sesenta. Como artista subvencionado por el Estado, su labor consistió en realizar diferentes recreaciones del paisaje para enaltecerlo ante el rápido crecimiento de la metrópoli.

⁷⁸ Argüelles Hugo, Dramaturgo, escritor, guionista y conductor y colaborador de varios programas de televisión, veracruzano. (1932-2003).

⁷⁹ Aguirre Humberto, Argüelles Hugo, Dehesa Germán, Hajar Alberto, Monsivais Carlos, Veracruz, *Raymundo Martínez*, 2004, p. 39.



Raymundo Martínez , *Orizaba* 1999,
Acrílico sobre tela, medidas desconocidas.
Colección Particular.

Fig. 86.

Como pintor contó con el mecenazgo del presidente Adolfo López Mateos y siempre fue favorecido por el mercado del arte. En esta misma década y ante el avance del arte abstracto, pintores como Raymundo Martínez, revaloraron de manera plástica y temática el género de paisaje para insertarlo nuevamente dentro del contexto nacional.⁸⁰ Fig. 87.

⁸⁰ Grupo Financiero Banamex, La Colección de Pintura del Banco Nacional de México, 2020, Tomo II



Raymundo Martínez *Falda del Nevado de Toluca*, 1970
Óleo sobre lienzo, 40 X 70 cm
Colección particular

Fig. 87

Dedicado a Don Gilberto Borja Jr.: *Por tu simpatía..., por el reverso: Gilberto algún día vas a heredar este cuadro que yo pinté para tus padres y con él mi amistad. Tu amigo Raymundo Martínez.* Raymundo que es amoroso y conocedor del campo particularmente en sus despliegues de libertad y fuerza, ama por igual la ciudad y sabe identificarse con ella y asumir sus problemas. Ernesto de la Peña.⁸¹ Fig. 88.

⁸¹ Galerías López Morton.



Raymundo Martínez , *Tepozotlan*, 1970
Óleo sobre tela 40 X 70 cm,
Colección Particular.

Fig. 88



Martínez Raymundo, *Valle de México*, 1970
Óleo sobre tela 40 X 70 cm.
Colección Particular

Fig. 89

En gran parte de sus obras, este artista siente una gran fascinación por realizar escenas cenitales, en las que el espectador puede observar desde otro ángulo las formaciones terrestres y cráteres originados quizá por la caída de meteoritos, dándonos un aspecto de paisajes lunares como se ve claramente en la Fig. 89.

Como hemos visto los paisajes del maestro Martínez, están realizados con gran fuerza de expresión ...”los hay desde un punto de vista muy tradicional, diríase que con los principios de José María Velasco, hasta aquellos en que su propia imaginación hace acto de presencia”, de modo que el resultado despierta en el espectador una sensación telúrica impuesta por el manejo de las formas de la naturaleza, el color y la luz.⁸²

82 <https://www.suramexico.com/museovirtual/bio-raymundo-martinez.html>, fecha de consulta: 21 de abril. 2014.

La obra que se muestra a continuación es producto de su imaginación Fig. 90, en ella se hace patente el profundo conocimiento del paisaje mexicano, asimismo, en donde se hace presente la percepción de los espacios geográficos, y el excelente manejo de los planos de fondo así como el correcto acercamiento hacia el primero, característica de la corriente realista.

Martínez Raymundo, *Tormenta y Calma*, 1998
Pintura mural, 624 X 262 cm.
Hospital Ángeles Lomas
Edo. de México, México

Fig.90.



Otra faceta de Raymundo Martínez ha sido el realismo mágico patente en sus murales en los que utiliza la figura real como elemento primordial y la entrelaza de tal manera que realiza un discurso descriptivo que es muy atractivo al espectador.

Es oportuno hacer un paréntesis, para explicar muy brevemente el realismo mágico, el cual se caracteriza por la representación de elementos que bien pueden ser reales o de fantasía, interrelacionados en situaciones que están fuera de la lógica.

A continuación vemos dos de sus obras realizadas para el Hospital Ángeles Lomas en Edo. de México, México; Fig. 91 y Fig. 92; en ellas narra la historia de la medicina así como la interrelación médico-paciente, son obras que tienen, simultáneamente, una fuerte carga simbolista que como ya se vio en el capítulo I de ésta investigación, el simbolismo se caracteriza por la inserción de signos interrelacionados dentro de una composición.



Raymundo Martínez , *Medicina*, 1998
Pintura mural, 560 X 262 cm.
Hospital Ángeles Lomas
Edo. de México, México

Fig.91

Así, en las obras, referidas en el párrafo anterior, vemos elementos precolombinos como las representaciones de sacerdotes encargados de la magia y curación de enfermos, el caracol, símbolo de resurgimiento; junto a la imagen de la cabeza de un médico contemporáneo con una lámpara

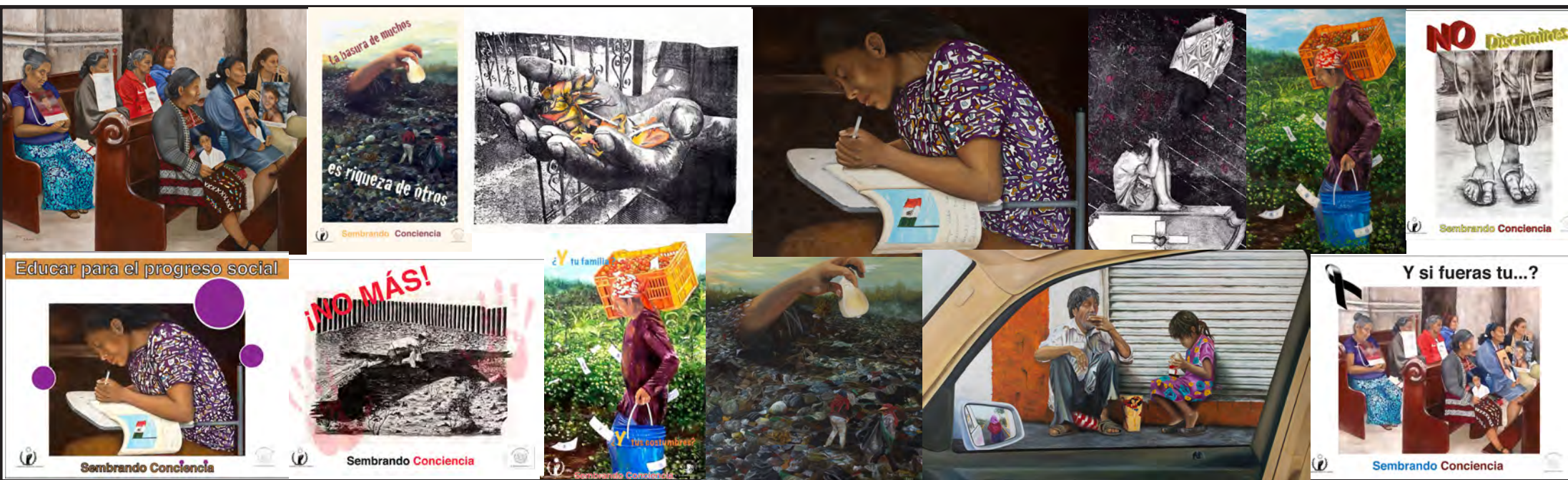
moderna en la frente, dentro de un ojo, así como la imagen de un resonador, (aparato para realizar una resonancia magnética nuclear), y una jeringa hipodérmica moderna, estos elementos reunidos en una composición, muestran al observador una reseña de la evolución de la medicina.



Raymundo Martínez , *Evolución de la Ciencia*, 1998.
Pintura Mural, 392 X 262 cm.
Hospital Ángeles Lomas.
Edo. de México, México.

Fig. 92

CAPÍTULO III



METODOLÓGICA Y PROPUESTA

3. METODOLÓGIA Y PROPUESTA

A lo largo de esta investigación, se ha hecho presente en el escenario artístico, el surgimiento de numerosas tendencias cuya intención era la confrontación y la rebeldía como lo manifiesta Raquel Tíbol⁸³, situación que se retomó al realizar obras significativas con carácter realista-narrativo referentes a la temática de pobreza humana, con el propósito de reavivar el aspecto humano y la conciencia del espectador minimizando la indiferencia al hacerlos más participativos.

El realismo de actual está conformado primordialmente por la narrativa visual y tiene como objetivo primordial activar los estados de conciencia del espectador mediante la reflexión referente a la problemática social; haciéndolo más participativo,

83 Tíbol Raquel, *Nuevo Realismo y Posvanguardia en las Américas*, Editorial Plaza Janés,. P. 7. En el arco temporal de siete décadas aquí consideradas hubo una vertiginosa sucesión de tendencias, no todas ejemplificadas en estas páginas, porque la intención no fue construir una estructura didáctica, sino situar al lector en un escenario de juegos estéticos muy libres, que dieron por fruto confrontaciones, rebeldías, revisiones, rescates y aun disloques.

denunciando ante él las realidades que se viven para entablar una interrelación entre las obras y el público.

Si bien el realismo en décadas anteriores poseía un carácter histórico-narrativo, mostrando situaciones de carácter popular; hoy en día los artistas nos preocupamos por comunicar y hacer evidentes los temas de violencia en la que se vive, con la finalidad de confrontar al público y rescatar el aspecto que nos compete en la transformación social.

Según Gavin Ambrose, la imagen como elemento principal de una página o como elemento secundario, ejerce un papel esencial en la comunicación del mensaje, por lo que es un factor clave en el establecimiento de la identidad visual de una obra.⁸⁴

84 Ambrose Gavin, Harris Paul, *Fundamentos del Diseño Creativo*. Editorial Parramón. P 127

Teniendo como base el contenido de el libro *El Uso de las Imágenes* de E.H. Gombrich, se puede afirmar que: las imágenes tienen la capacidad de impactar al espectador y desencadenar en él reacciones emotivas; por ello, el uso equivocado de las mismas puede originar un antagonismo.

Para Moles; una imagen fuerte, retiene la atención del observador que le hace pasar del ver al mirar.⁸⁵

A continuación se muestra la obra del artista Odd Nerdrum, *El Abandonado*, Fig. 93, en la que se puede sentir un fuerte impacto al verla, ya que, es sabido que en el mundo existen muchas personas que viven en estas circunstancias, pero ello no causa un impacto con la misma intensidad que el ver una imagen como la que se presenta.



Odd Nerdrum, *El Abandonado*, 1977
Técnica Mixta, 130 X 212 cm
The Nerdrum Intitute, Noruega.

Fig. 93

Psicológicamente, se ha visto que una imagen impactante, es inmediata, despierta interés y por consiguiente a continuación el espectador explorará cada uno de los puntos de la representación que tiende a ser polisémicas ya que ésta suele ser interpretada de diversas formas.

Para Moles, el texto siempre es más débil que la imagen.⁸⁶ La lectura se basa en facultades analíticas que están relacionadas con las capas más perfeccionadas del cerebro; el texto es preciso o en ocasiones pretende serlo.

Si se unifica el papel del diseño gráfico, específicamente, la ilustración con el aspecto artístico visual, encontramos que las imágenes están creadas con una estrategia visual para que éstas se manifiesten ante el espectador y pasen a formar parte de su memoria a través de su percepción a lo que se denomina retórica de la imagen. El uso de algunas obras pictóricas dentro del diseño de publicidad, ha sido una actividad que se ha desarrollado con relativa frecuencia y cuyo efecto en la sociedad ha causado un fuerte impacto, ya que la pintura en sí tiene un efecto particular hacia los espectadores, por la sensibilidad que imprimió el artista al elaborarla.

Como se mencionó con antelación; la finalidad de la obra que aquí se presenta es confrontar al espectador y denunciar hacia el orden social, esta sería problemática en la que los que menos tienen son los más desfavorecidos; deseando activar la reflexión y remover las conciencias de aquellos que teniendo posibilidades se mantienen impávidos ante la desdicha de gran parte de la sociedad mexicana, que si bien no son considerados dentro de un sistema de decisión pública, sí influyen en el crecimiento del país y de las personas, además de generar estados de violencia e inseguridad que prevalecen en el territorio nacional.

85 Moles Abraham, Costa Joan; *Publicidad y Diseño*, Ediciones Infinito., p. 28

86 Íbidem, p. 29

Con la intención de brindar al lector de este trabajo, mayor facilidad en la comprensión de nuestra metodología, a continuación se expone el siguiente cuadro, en el que se explica gráficamente el método que se siguió en la elaboración de las obras. Fig. 94.

En relación al planteamiento realizado acerca del impacto de la imagen y de las obras de arte, se tomó la decisión de trabajar en una serie de cuadros relacionados con el tema de la pobreza, los cuales fueron aplicados como ilustraciones en carteles de una campaña social.

Metodología creativa para la elaboración de nuestro proyecto



Cuadro metodológico

Fig. 94

Aquí, conviene hacer una pausa para hacer una reflexión sobre el cuadro anterior; el cual tiene su origen en la percepción de mensajes, enviados a través de la difusión masiva de información de diversos medios de comunicación, ello, originó, la combinación del análisis de los mismos y la creatividad para la realización de obras; lo anterior también se relaciona en algún punto con un período onírico, en el cual, soñando despiertos, se crearon algunas representaciones que sirvieron como bocetos para la realización de las obras definitivas, cabe mencionar que en algunas de ellas se empleó la sinéctica⁸⁷, herramienta de gran utilidad para relacionar elementos que aparentemente no tienen relación.

Lo anterior, está estrechamente relacionado con nuestra necesidad de hacer una denuncia social sobre la problemática que se vive en nuestro país y así hacer visibles ante la sociedad algunos de los sucesos que surgen en el diario devenir del tiempo, como la discriminación, el analfabetismo, el hambre, la migración y que por la vida agitada que se lleva en la actualidad, no son sujetos de reflexión. Así a través de una campaña Sembrando Conciencia, se distribuirán los carteles de la misma, en diferentes puntos en los que exista una concentración de personas, como son las escuelas.

Si bien, a lo largo del desarrollo de este trabajo se obtuvo un importante enriquecimiento personal y cognitivo, fue necesario para la realización de las ilustraciones, una mayor investigación sobre los temas específicos, para establecer un marco de

referencia socio-cultural, (tema de la siguiente parte de este capítulo) y así, elaborar representaciones polisémicas bien estructuradas, en las que se exponen diferentes problemas sociales.

Posteriormente a la investigación, en el proceso técnico y creativo se realizaron algunos bocetos, de los cuales se eligió el más representativo en cada caso, para realizar las composiciones definitivas mismas que estarían conformadas bajo una estructura en sección áurea, ya que como se verá, el uso de ésta, da por resultado composiciones armónicas.

El objetivo como ya se indicó, fue realizar representaciones polisémicas, con la intención de hacerlas más atractivas a los espectadores quienes de esta forma confieren a cada una de las obras, el significado que su simbolismo les represente.

Respecto a las técnicas empleadas en esta serie de trabajos, se decidieron conforme a las imágenes a representar, de esta manera, se empleó el temple con resina copal, el óleo, la acuarela, la litografía y las técnicas digitales.

El resultado obtenido: Ilustraciones de gran formato que fueron fotografiadas para posteriormente integrarlas dentro de un soporte que dio por resultado el diseño de carteles para la campaña social en la que, sin afán de ser reiterativos, se tiene como objetivo sembrar conciencia en los espectadores y provocar en ellos el análisis de los sucesos que se plasmaron y consecuentemente, un impacto que se verá reflejado en una reflexión sobre las circunstancias que se plantearon y por qué no, en un cambio de actitud.

Cabe mencionar que el método que sigue todo proceso creativo varía en cada realizador, ya que no todos interpretan de igual manera a los estímulos que se presentan en la vida diaria.

87 Sinéctica: Neologismo proveniente de la palabra griega *synecticos* que significa: "avanzando juntos" o "atraer cosas diferentes en una única conexión." Es una técnica o método operacional que codyuva a la creatividad en la elaboración de proyectos en los que se conectan elementos que aparentemente no tienen ninguna relación. *Buckminster Fuller* resumió la esencia de la Sinéctica cuando dijo que todas las cosas independientemente de su heterogeneidad pueden ser de algún modo ser vinculadas, bien de una manera física, psicológica o simbólica. <http://museosvirtuales.azc.uam.mx/estudio-de-arqueopoetica/akademos/sinectica.html>. Fecha de consulta. 12 de enero 2015.

3.1. MARCO DE REFERENCIA SOCIO-CULTURAL

Nuestro país: México, se encuentra sumido en un pesimismo y una obsesión centralizada en el fracaso; como lo expresa Denise Dresser en su libro El País de Uno, el país que se siente en caída libre, sin esperanza alguna de alcanzar una mejor calidad de vida, por ello prefiere callar e, ignorar la situación o simplemente emigrar en la búsqueda de una vida con mayores oportunidades.

Un pequeño nicho de la población tiene acceso a una vida llena de lujos y comodidades mientras que ignoran a los que no cuentan ni para cubrir sus mínimas necesidades; nuestro país lleno de ambigüedades; de carros europeos último modelo y de burros, de rascacielos y chozas de lámina, de riqueza y de pobreza extrema.

Antes de proseguir con el tema es necesario definir ¿Qué es Pobreza?.Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, pobreza se define como: falta, escasez, dejación voluntaria de todo lo que se posee, y de todo lo que el amor propio puede juzgar necesario, de la cual hacen voto público los religiosos el día de su profesión. Falta de magnanimidad, de gallardía, de nobleza del ánimo.⁸⁸

Por lo anterior, una persona se considera pobre cuando se encuentra en una situación precaria en la que carece de capacidades de desarrollo y que están por debajo de un estándar mínimo aceptado socialmente, lo que se manifiesta en situaciones de escasos ingresos, insalubridad, desnutrición y vulnerabilidad a las enfermedades y a las inclemencias del medio ambiente, que inciden negativamente en sus oportunidades de sobrevivir y mejorar su calidad de vida

⁸⁸ <http://lema.rae.es/drae/?val=pobreza>. Fecha de consulta 21 de enero, 2015.

Según las estadísticas de 2009, del Banco Internacional de Desarrollo, el hijo de un obrero sólo tiene el diez por ciento de probabilidades de convertirse en profesionista. Nacer en la pobreza significa en la mayor parte de los casos, morir en ella.⁸⁹ Tanto el alimento como el trabajo digno son derechos fundamentales, simultáneamente ambos son importantes en un sistema económico en el que los bienes y servicios son indispensables para la subsistencia y por los cuales debe de realizarse un pago monetario, para lo cual es necesario un trabajo remunerado.

México, se caracteriza por tener uno de los índices más altos de pobreza. Según las cifras del UNICEF,⁹⁰ en 2008 revelaron que la pobreza en México ascendía a 50.6 millones de mexicanos quienes no contaban con ingresos para cubrir las necesidades básicas respecto a salud, educación, alimentación, vivienda,

89 Dresser Denise, *El país de uno*, Primera Edición, 2011. P 27.

90 <http://www.unicef.org/mexico/spanish/17046.htm>. Fecha de consulta 11 de enero 2014

vestido o transporte público. El 18.2% de la población sufría carencias alimentarias de los cuales 7.2 millones habitaban en zonas urbanas, mientras que 12.2 millones pertenecían a zonas rurales. Entre 2006 y 2008, el nivel de vida de más de un millón de familias cayó bajo el umbral de la pobreza.

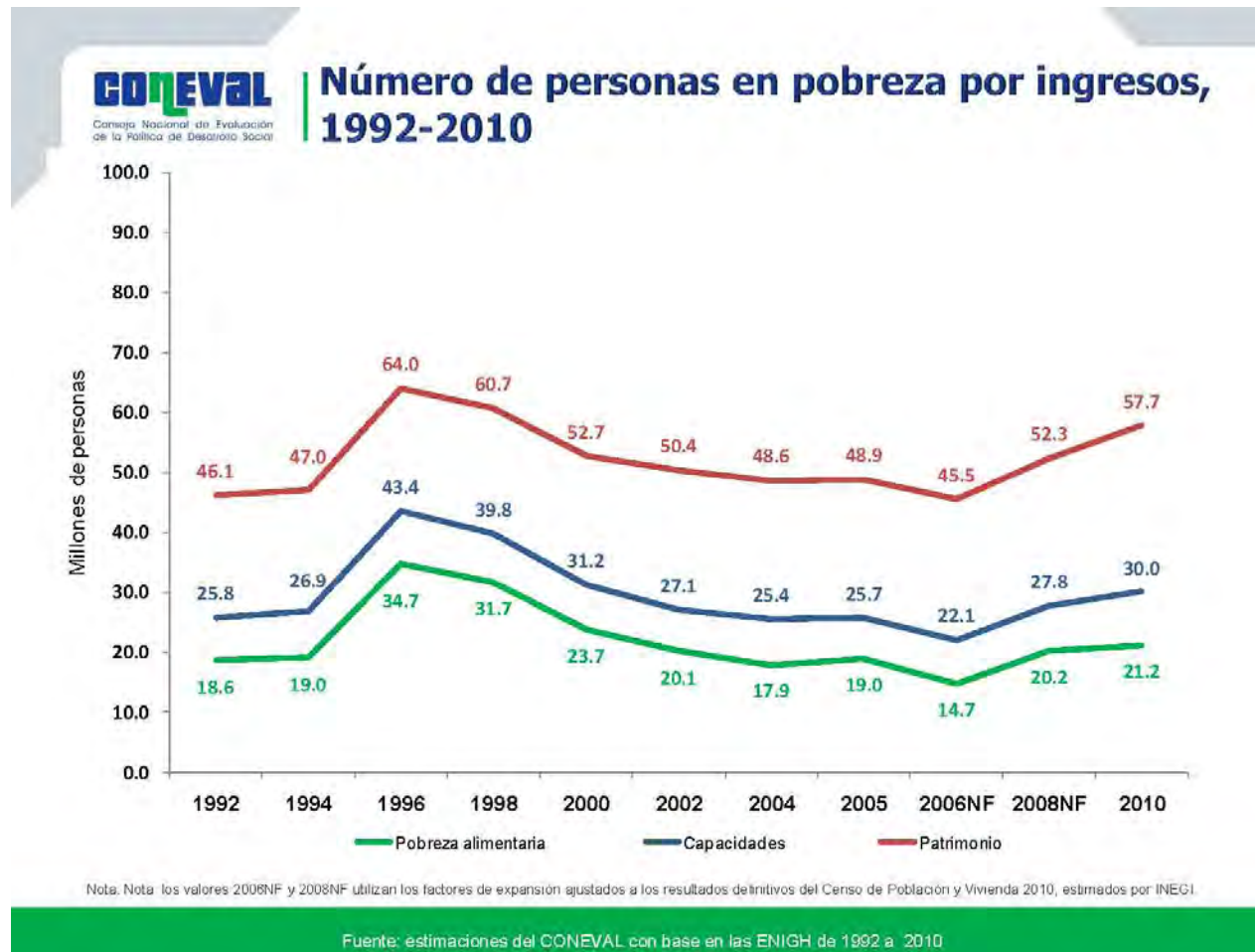
Entre los años 2010 y 2012, según Tania Rosas en la revista *El Economista*⁹¹, diez estados del país y el Distrito Federal, incrementaron su porcentaje de los cuales, Chiapas, Oaxaca, Guerrero y Puebla, tienen un 60% de la población en situación de pobreza.

Adicionalmente, según el CONEVAL, Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social, como puede verse en la gráfica siguiente Fig. 95; el 46% de los mexicanos es pobre y el otro 35% es considerado vulnerable y podría encontrarse en situación de pobreza, esto equivale a que cuatro de cinco familias

91 Rosas Tania, *El Economista*, 29 de julio 2013,

en nuestro país son pobres, o susceptibles de serlo, por sus ingresos por carencias sociales, lo cual es un problema general que no ha variado con las acciones que el gobierno a establecido para enfrentarlo; asimismo cabe mencionar que en el Distrito Federal, que el índice de pobreza ascendió de 28.5% a 28.9%.⁹²

El incremento de población con carencia por acceso a la alimentación observado entre 2008 y 2010, se sostiene fundamentalmente en la pérdida gradual y constante del poder adquisitivo de los ingresos y en el aumento de los precios de los alimentos.



Medición de la Pobreza⁹³

Fig. 95

92 <http://www.coneval.gob.mx/medicion/Paginas/Medición/Pobreza%202012/Pobreza-2012.aspx>

93 <http://www.coneval.gob.mx/Medicion/Paginas/Pobreza-por-ingresos.aspx>

Suplementariamente, cabe mencionar que entre diciembre de 2013 y enero de 2014, el costo de la canasta básica pasó de \$ 1613.69 a \$ 1837.68 y el salario mínimo para enero de 2014 quedó en \$1965.90⁹⁴.

La mayor parte de la población ocupada en México carece de elementos mínimos de protección social asociada a la participación laboral: tres de cada cuatro trabajadores no tienen seguridad social y más de la mitad ni siquiera cuenta con un contrato formal. La carencia de acceso a la alimentación en ambos grupos duplica el nivel observado entre los que sí cuentan con estos beneficios.

El perfil de la actividad económica del mercado laboral mexicano, caracterizado por la informalidad, la baja calificación y la escasa productividad genera remuneraciones muy limitadas que elevan las dificultades de acceso a los alimentos. Cerca de la mitad de la población ocupada percibe dos o menos salarios mínimos mensuales y alrededor del 30% de ellos tiene carencia alimentaria.

Si bien las cifras antes mencionadas, dan una idea alarmante de la situación que tienen muchos de ciudadanos mexicanos, es aún más significativo considerar que millones de personas y sobre todo menores de edad y adultos mayores no tienen lo indispensable para vivir por encima de los estándares establecidos para el bienestar mínimo; el pertenecer a una clase media, es vivir en una situación privilegiada.

94 http://www.conasami.gob.mx/nvos_sal_2014.html. Fecha de consulta 23 de abril de 2014.

Para Isabel Crowley, actual representante de la UNICEF en México, nombrada en marzo de 2013; la pobreza es más que la escasez o la insuficiencia de ingresos que afecta a los individuos, hogares o comunidades. Entenderla requiere de una visión amplia que trascienda el enfoque de satisfacción de necesidades y reconozca que, al igual que todas las personas, la población en situación de pobreza tiene derechos fundamentales que derivan de las obligaciones legales del Estado; por consiguiente, el deseo es que México sea un país en donde las niñas y los niños nacidos en familias pobres, indígenas y rurales tengan las mismas oportunidades de desarrollarse, de prosperar y de tener los mismos derechos que los otros habitantes.

Otro factor de gran importancia y que se debe considerar es que como consecuencia de la pobreza, muchos mexicanos han decidido emigrar hacia Estados Unidos, en busca de oportunidades y del “Sueño Americano”; con una mezcla de temor y esperanza, desinformación e incertidumbre, abandonan su país de origen sin pensar en el infierno de la persecución y la deportación ocasionadas por las nuevas disposiciones antiinmigratorias.

En 2010, un total de 32.9 millones de personas de origen mexicano residían en Estados Unidos. Pero actualmente ¿la migración es una opción o una necesidad por falta de oportunidades?⁹⁵

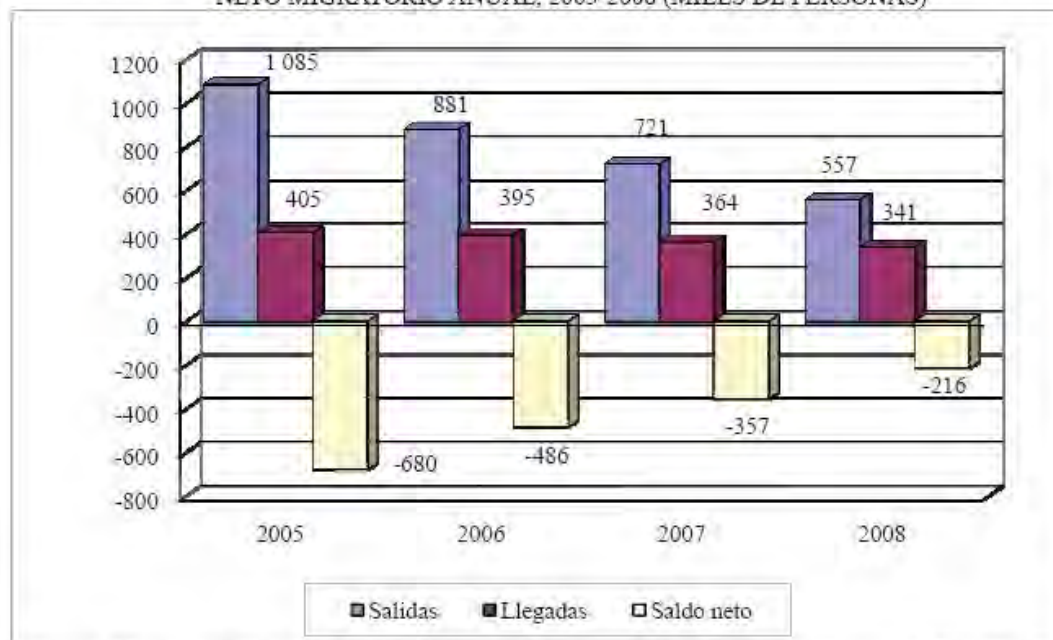
95 <http://site.oxfamMexico.org/migracion-en-mexico/>. Fecha de consulta. 24 de abril de 2014.

Los mexicanos migrantes en Estados Unidos representan un motor en la economía y la sociedad de este país sin embargo 11.7 millones de mexicanos que residía en 2011 representaban el 29% de los inmigrantes y el 4% de la población total estadounidense. De acuerdo con el Migration Policy Institute, a partir de datos del US Census Bureau, las principales ciudades con inmigrantes mexicanos son Los Ángeles (15%,1.7 millones), Chicago (6% 684,000) y Dallas (5%, 610,000), cuyas economías crecieron por encima de la medida nacional en 2011.

Los mexicanos en Estados Unidos, incluidos los de segunda y tercera generación, contribuyen con el 8% del PIB de Estados Unidos.⁹⁷

En la gráfica que se muestra a continuación, se muestra el movimiento migratorio entre Estados Unidos y México en los años 2005 a 2008. Fig. 96.

GRÁFICA 1
MIGRACIÓN DE MEXICANOS A ESTADOS UNIDOS: SALIDAS, LLEGADAS Y SALDO NETO MIGRATORIO ANUAL, 2005-2008 (MILES DE PERSONAS)



Se consideró únicamente la población nacida en México, los datos trimestrales se rezagaron un trimestre, se hicieron ajustes por subestimación del ponderador para la variable migración y se asumió que 95 por ciento del flujo internacional tiene como origen o destino Estados Unidos.
Fuente: estimaciones con base en INEGI: ENOE, 2005-2009.⁹⁶

Gráfica de Movimiento migratorio

Fig. 96

96 <http://www.scielo.org.mx/img/revistas/pp/v16n63/a2g1.jpg>. Fecha de Consulta 4 de mayo de 2014.

97 <http://consulmex.sre.gob.mx>. Fecha de consulta. 24 de abril de 2014.

Las estadísticas marcan que el 27% de los mexicanos que viven en Estados Unidos viven en situación de pobreza y menos del 4% ha obtenido la ciudadanía americana y el 34% de ellos carece de seguro social. Un estudio del PNUD (2007) concluyó que la pobreza es un factor que se relaciona con el fenómeno migratorio, pues los municipios que reciben mayores niveles de remesas por habitante suelen ser rurales y altamente marginales (29% de las remesas se dirige a 492 municipios con niveles altos o muy altos de marginación, donde habita 8.6% de mexicanos y mexicanas).

Por otro lado, en el plano estatal, tres de las cinco entidades más pobres presentan tasas de migración muy superiores al promedio nacional.⁹⁸

Haciendo una reflexión sobre la situación que prevalece en los migrantes indocumentados se puede aseverar que viven una auténtica cacería humana efectuada por el Servicio de Naturalización e Inmigración (SIN), mejor conocido como la “migra”, que se ha dedicado a tomar presos a los indocumentados que trabajan en las fabricas en los estados de Arizona y California, y a ponerlos sin más ni más en la frontera con México. En 2014, estas acciones se extendieron a los estados de Iowa y Nebraska, deportando a 2400 personas, incluidos menores de edad.

Las violaciones a los derechos humanos cada día son más frecuentes sobre todo en el momento de las deportaciones, las cuales se realizan en horarios nocturnos de alto riesgo afectando por mucho a mujeres y niños; muy frecuentemente no saben en que ciudad se encuentran además de no contar con dinero para encontrar un hospedaje ni transporte.

Según la Agencia Latinoamericana de Información, en el momento de la deportación, no se les proporciona información sobre sus derechos, ni se les permite hablar por teléfono, se les priva de sus familias, propiedades y dinero, firman su salida voluntaria bajo amenazas y no tienen auxilio de un traductor. Algunos son trasladados en condiciones inhumanas, esposados, con grilletes, amontonados y sin higiene. Muchos sufren maltrato físico y verbales y la destrucción de sus documentos de identificación.⁹⁹

Por todo lo anterior, nos hemos dado a la tarea de realizar una serie de obras con la temática de la pobreza humana, con la intención de denunciar ante la sociedad y los gobernantes la problemática existente en nuestro país, para sembrar la inquietud por cambiar estas condiciones de vida de nuestros connacionales y así poder incrementar nuestro desarrollo nacional.

98 <http://site.oxfamMexico.org>. Fecha de Consulta. 24 de abril. De 2014

99 <http://alainet.org/active/132&lang=es>. Fecha de Consulta. 24 de abril 2014.

3.2. ASPECTOS TÉCNICOS, ESTRUCTURALES Y FUNCIONALES.

Si bien, dentro de los objetivos de cada una de las profesiones en materia; el compromiso del diseñador gráfico es comunicar y para el artista visual es expresar sus ideas y sentimientos. En este trabajo, se demuestra que una obra plástica, puede ser considerada como una ilustración, hecha ex-profeso o bien elaborada como una propuesta del propio artista y empleada para comunicar un mensaje.

Como se mencionó anteriormente, a lo largo del tiempo muchas obras de grandes pintores fueron usadas como elementos en un cartel o anuncio publicitario, a consecuencia de ello, nos dimos a la tarea de realizar una serie de trabajos que siendo una pintura, por sí mismos son ilustraciones de gran formato en las que podemos apreciar diferentes escenarios así como sucesos.

Hoy en día la labor del ilustrador va más allá de una simple decoración de libros, revistas o website, es un profesional de la comunicación visual que crea puentes entre los mensajes y el espectador o lector por medio de las imágenes, ello, podemos decir que es el poder de seducción.

La generación digitalizada, ha fomentado un fuerte cambio en el medio artístico e ilustrativo, empleando la computadora en vez del lápiz y las técnicas de representación tradicionales, que si bien ha ayudado a los artistas a elaborar con mayor rapidez sus composiciones, no ha logrado superar los efectos provenientes del empleo de dichas técnicas, cuyos resultados brindan al espectador sensaciones y apreciaciones causadas por una pintura, en la cual se puede apreciar la gestualidad y el accidente provocado por el trazo con diferentes pinceles o herramientas.

En sus comienzos dichas técnicas digitales, dieron cabida a muchísimos aficionados que mouse en mano, aplicaban filtros y efectos del Photoshop, si bien los resultados fueron novedosos en un principio, a la larga dieron resultados terriblemente monótonos y aburridos. El Photoshop, junto con otros programas como Painter, Freehand o Illustrator, (estos últimos de imágenes vectoriales), se volvieron estándares mundiales en la industria editorial principalmente, de modo que complementándolos con programas de generación de objetos 3D, dieron origen a dos categorías:

- La vectorial, elaborada a partir de polígonos y
- La pixelar, conformada por miles de puntos en pantalla o pixeles, (a mayor número de pixeles, mayor complejidad y requerimiento de memoria en la computadora).

Las técnicas tradicionales, como la acuarela, el óleo, el acrílico, el pastel, el carboncillo y la tinta, no han desaparecido, a pesar del uso de las tabletas digitalizadoras manejadas con lápices electromagnéticos sensibles a la presión e inclinación, que si bien dan resultados asombrosos, no permiten los resultados obtenidos al manipular los materiales tradicionales sobre soportes diferentes, que enriquecen la obra.

Sin embargo una representación elaborada tradicionalmente, puede ser fotografiada o escaneada en original y ser convertida en archivo digital para ser usada en el ámbito editorial o publicitario, como lo mostramos en nuestra propuesta.

De forma similar, cabe mencionar que dentro de la postura tanto de un diseñador gráfico como la de un artista visual existe un compromiso con la sociedad dentro de la cual se desenvuelven, ello se demuestra al observar que dichas obras están interrelacionadas con su tiempo, lo que se logra cuando el autor de éstas, se involucra con su entorno y por medio de las mismas ofrece respuestas a los espectadores a través del reflejo de su presente realidad y por la denuncia que queda implícita en el discurso de la obra. pero En este trabajo, además de expresar un mensaje se busca ocasionar un cambio en el espectador, que por mínimo que éste sea, en un proceso aditivo, puede originar un cambio social.

Aunado a lo anterior, se considera importante hacer referencia a la relevancia de la expresión y comunicación del mensaje de una obra, las cuales deben de desplegar la libertad creativa en su factura sin caer en una espontaneidad superficial.

3.3. ILUSTRACIONES DE GRAN FORMATO

El propósito de realizar esta investigación, fue el demostrar que una obra de arte pictórico, objeto de nuestro estudio; de la corriente realista o simbolista, así como una litografía, con las mismas características; son por sí mismas ilustraciones, ya que ofrecen información al espectador en distintos contextos, sin embargo también son usadas como ilustraciones para reforzar un texto o un mensaje.

Adicionalmente, como se indicó en párrafos anteriores, en la actualidad, se cuenta con la facilidad de digitalizar dichas obras, para ser empleadas en muy diversos propósitos, como carteles, campañas publicitarias o bien en artículos publicitarios o empaques. Un aspecto muy conveniente en esta aplicación, consiste en que las fotografías digitales permiten una alta definición, razón por la cual, las texturas logradas en las obras pictóricas no se pierde.

Debido a que en lo subsecuente se hará un análisis de cada obra, es relevante para tales efectos hacer referencia a las tres fases de propuso Panofsky para analizar una obra de arte.

“El historiador del arte Erwin Panofsky (1892-1968) propuso una aproximación en tres fases (tricotomía) a la hora de analizar una obra de arte. La primera es la fase preiconográfica, en la que se analizan aspectos formales: formas básicas, composición, color, tono, línea etc. La segunda es la fase iconográfica, en la que se estudian los símbolos. La tercera consiste en el análisis de la iconología o del contexto social más amplio”.¹⁰⁰

A continuación se mostrará el trabajo realizado haciendo un análisis del mismo, en los aspectos funcionales, estructurales e iconológicos.

100 Newall Diana, *Apreciar el Arte. Entender, Interpretar y Disfrutar de las Obras.*, Editorial Blume, 2009. P. 12.

3.3.1. PINTURAS

La Pepita de Oro.



Georgina Echeverría , La Pepita de Oro, 2013
Temple de Copal, 100 X 80 cm.
México, D.F.

Fig.97

La pobreza humana, es la temática que fue motivo para realizar esta serie de obras, en las cuales se quiere dejar patente una denuncia de la situación de vida tan precaria que llevan muchos de los mexicanos. Pues bien, *La Pepita de Oro*, Fig. 97, es una escena de la vida cotidiana de los pepenadores, dedicados a buscar dentro de la basura de muchos, la riqueza de ellos.

Por lo que respecta a el análisis formal de esta obra, se estudiará primeramente la distribución de los elementos, comenzando la lectura de esta obra, por el grano de maíz, que simboliza el alimento y que debido a su iluminación es el punto de mayor atracción visual; mismo que se encuentra suspendido por la mano que emerge del muladar, continuando el recorrido, se observa el brazo que resalta por su colorido, entre la atmósfera neutra de la imagen, la inclinación de este, hace que nuestra vista llegue a el extremo izquierdo del soporte, redireccionando la mirada hacia los pepenadores que se encuentran en el ángulo opuesto a éste. La técnica de temple con copal, dio la oportunidad de manejar veladuras de diferentes colores, lo que facilitó la representación de la basura, en la que abundan los elementos traslúcidos.

Por lo que respecta al color, el objetivo técnico que se tiene, radica en transmitir una sensación de veracidad captada por el espectador elaborada a base de colores que son ajenos a una percepción normal, así, específicamente, la piel contiene una gran cantidad de tonalidades en azules, verdes, violetas, que no son percibidos como colores individuales pero que tienen una fuerte influencia para que se logre dar una apariencia lo más apegada a la realidad, la paleta empleada para esta obra,

está integrada principalmente por colores neutros que hacen aún más lúgubre la atmósfera de la escena, a fin de destacar el brazo el maíz y las figuras humanas.

Iconográficamente, esta obra tiene un marcado estilo simbólico en el que la sinéctica se hace presente claramente; un brazo emerge del muladar y en la mano tiene un grano de maíz, de grandes proporciones, que representa el alimento que se puede extraer de los desechos de muchos, a través del trabajo de la pepena que es el modus vivendi de un fuerte número de personas que en nuestro país van desde niños hasta ancianos.

El grano de maíz, se encuentra suspendido sobre los personajes, situación que representa la dificultad que tienen los pepenadores en encontrar su sustento. En el cuadrante inferior derecho, encontramos dos personajes desarrollando su actividad; en grandes bolsas van guardando diversos artículos que encuentran en la pizca, ellos representan al sector de la población que se encuentra en un nicho de muy escasos recursos. A su alrededor: desolación, basura, naturaleza muerta, pobreza.

Una obra asociada a los elementos conceptuales de este trabajo, fue *El Viejo en el Muladar* de Francisco Goitia, Fig. 98, que de igual manera se desenvuelve en un basurero, en este caso es la imagen de un anciano que posiblemente es considerado como basura por muchos al dejar de ser una persona productiva.



Francisco Goitia, *El Viejo en el Muladar*, 1926
óleo sobre tela, 57 X 53 cm.
Museo Munal, México, DF.

Fig. 98

Después de haber visto el cuadro de Goitia, como se mencionó con anterioridad, se procedió a tomar fotografías y a realizar diferentes bocetos de diversas composiciones; finalmente se planteó una estructura en sección áurea, combinada con un triángulo cuyo vértice en la línea de altura coincide con la línea

central del eje horizontal del lienzo, los vértices de la base se encuentran ubicados en los ángulos superior e inferior derechos del lienzo; se busca hacer una composición dinámica, razón por la cual los elementos no están centralizados, con el objeto de captar la atención del espectador e invitarle a un viaje dentro de la escena. Fig. 99.



Justificación Estructural

Fig. 99

Por un Futuro



Georgina Echeverría , *Por un Futuro*, 2013
Óleo sobre lienzo, 120 X 80 cm.

Fig. 100

Como se expresó en páginas anteriores, el índice de migración de mexicanos hacia Estados Unidos, se ha incrementado en los últimos años a pesar de las reformas a las Leyes Migratorias en Estados Unidos, muestra de ello, son las remesas en dólares que ingresan a México, resultado del trabajo de muchos de los mexicanos que alcanzan, de una forma ilegal, cruzar la frontera con el país vecino del norte y contratarse, para desempeñar trabajos en el área de la agricultura, ganadería, o construcción; dichos empleos generalmente son aquellos que los mismos ciudadanos americanos rechazan debido a las condiciones laborales bajo las cuales se realizan los contratos.

En ésta obra, titulada *Por un futuro*, Fig. 100 se observa a un personaje de facciones indígenas, realizando labores en el campo, en donde pizca jitomate uva. Se puede advertir que está rodeado de una lluvia de billetes americanos, que caen rítmicamente y que rodean al personaje; éstos, simbolizan la búsqueda del sueño americano que ofrece mejores condiciones de vida, una casa, un carro y en general un acceso a un mejor estándar económico y social. Pero, ¿es esto posible?. En algunas ocasiones los inmigrantes si lo logran, pero un gran número de ellos son deportados a su país de origen y en la mayoría de las veces de una forma inhumana.

Si bien, esta escena, ilustra sobre la forma de realizar este trabajo, de igual manera, muestra la vestimenta de los campesinos en pleno siglo XXI, así como el material de las cajas en que se transporta la cosecha. El campesino, quien lleva cargando en sus hombros un guacal¹⁰¹ de plástico en el que transporta el producto de la pizca¹⁰² del día.

Cabe hacer hincapié en la expresión del personaje, la cual transmite una serie de sentimientos que afloran en su rostro; la melancolía y la añoranza por su país, por sus costumbres y sobre todo por su familia; emociones que guardan y que sufren a cambio de obtener los dólares suficientes para llegar a su meta: El Sueño Americano.

Esta obra fue elaborada con espátula al óleo, lo cual produce una textura matérica que enriquece la atmósfera de la escena. Asimismo la paleta de colores utilizada, además del empleo de blanco de plomo, origina una escena muy iluminada que transmite la riqueza natural de los campos; entre los colores que se emplearon son el amarillo y el rojo de cadmio, verde cromo, verde oscuro, azul cobalto, azul celúreo y magenta, A continuación se presenta la estructura áurea en la cual están soportados los elementos de esta obra. Fig. 101.

101 *Guacal*, Del náhuatl huacalli, angarillas. Especie de cesta o jaula formada de varillas de madera, que se utiliza para el transporte de loza, cristal, frutas. <http://lema.rae.es>. Fecha de Consulta 19 de julio de 2014.

102 *Pizcar*, tomar una parte de algo. Idem.



Justificación Estructural

Fig. 101

El personaje central se encuentra colocado justo en la línea que marca la división áurea de la medida del ancho del lienzo, esto hace que su lugar se encuentre en el medio derecho del cuadro lo que origina una composición dinámica. La lectura de este cuadro comenzará por el guacal en color naranja, lo cual ofrece un color brillante que atrae la vista del espectador y que adicionalmente está justificado por las diagonales trazadas a partir de las intersecciones de líneas áureas; el segundo paso en esta lectura será el rostro del campesino en el cual como ya se mencionó, se observa una fuerte carga expresiva, y en la que se ha aplicado diferentes colores y tonalidades, cuya figura está justificada por líneas áureas y diagonales.

El camino continúa para encontrar una lluvia de dólares en la que se encuentra envuelto el personaje y que ofrecen al espectador como ya se mencionó, una composición con mayor dinamismo.

Cabe mencionar que cada billete se encuentra colocado en una línea de la división áurea, misma que justifica su ubicación dentro de la composición, el final del recorrido lo marca la cubeta

Asimismo, en esta obra, se plasmó una atmósfera llena de vitalidad y paz, que, con otro interés discursivo de otra, muy bien podría ser un paisaje para un momento de esparcimiento familiar, sin embargo, este ambiente que rodea al personaje, no es suficiente para borrar de su rostro la expresión de tristeza y melancolía que guarda, como consecuencia de la lejanía de sus apreciados y de sus costumbres.

El Hambre.....



Georgina Echeverría , *El Hambre...*, 2013
Óleo sobre tela, 80 X 120 cm.
México, DF.

Fig. 102

Como ya se mencionó, el concepto que se eligió es la pobreza, pues bien dentro de este tema, una situación que está encadenada a ella es el hambre. Enfatizando sobre el tema, cabe hacer una reflexión sobre el escenario que se presenta en México, en donde cerca de 28 millones de personas padecen hambre, niños, hombres, mujeres, así como adultos mayores no tienen acceso a una alimentación adecuada, por lo que sufren de problemas de desnutrición.

En esta obra creada, *El Hambre*, Fig. 102, es una imagen que tiene un carácter irónico en la cual se aprecia en primer plano el interior de un carro, dentro del cual se encuentra un espectador que observa la escena de unos mendigos, gente de campo, que ha migrado a la zona urbana, buscando una mejor vida y sin embargo, ahora se encuentra comiendo de las sobras que han encontrado en la basura. La intención de incluir en esta representación el interior del auto es con el propósito de colocar al espectador de la obra, dentro de la misma, es decir, el lugar de la persona que ve la escena es la misma que observa la obra.

Otro elemento para analizar desde el punto de vista preiconográfico, es la paleta de colores que se empleó en esta obra está conformada por colores brillantes que estimulan al cerebro para una mejor retención.

Según Eva Keller en *Psicología del Color*, el naranja es un color lleno de sabor¹⁰³, por esta razón es el color que se eligió para ser colocado junto a los personajes de la escena, ello, con la intención de provocar un estímulo de sensación de hambre. El blanco de plomo es el complemento de la pintura de los muros, lo que otorga mayor brillantes a los mismos. Igualmente colores como el amarillo y rojo de cadmio, azul cobalto y magenta, están presentes en esta obra.

Haciendo un análisis iconográfico de esta escena, se obtiene por resultado primeramente el interior de un automóvil, símbolo de una posición económica superior a la de los indigentes que se encuentran sentados en un escalón, a la orilla de una cortina que cierra la entrada de un negocio, con sus ropas rotas al igual que su calzado. La representación de dichos elementos tiene la intención de estimular al espectador reflexionar sobre sus posesiones y sus carencias; mientras existen seres humanos que no cuentan con los medios para cubrir sus más elementales necesidades, existen otros que derrochan sus posesiones sin un sentimiento de caridad y ayuda a sus semejantes.

Mientras unos viajan cómodamente en un auto, otros disfrutan de un mendrugo de pan como si fuera un gran festín, basta ver las expresiones de los personajes que se mantienen abstraídos de su ambiente mientras disfrutan sus alimentos.

¹⁰³ Keller Eva, *Psicología del Color*, como actúan los colores sobre los sentimientos y la razón, Editorial Gustavo Gilli 2009. P.182.

En la parte inferior del primer tercio vertical en una lectura de izquierda a derecha, podemos percibir el espejo lateral que refleja la imagen de una mujer ataviada con su rebozo y una falda atuendo característico de las “Marías”¹⁰⁴, caminando en la calle, hacia un camino en una búsqueda, pidiendo quizá una moneda para comprar unas cuantas tortillas para comer, y mientras la gente del auto, de prisa por llegar a su destino, siguiendo su camino sin importar más que sus pensamientos, su música, o una conversación por el celular.

A continuación, se plantea la justificación de la estructura de esta obra; que se encuentra compuesta por un red y la espiral áurea, en donde las intersecciones centrales resguardan los personajes principales de la obra. Fig. 103. De forma similar cabe hacer notar que todas las líneas que conforman la calle, así como los muros tienen una ubicación justificada por las líneas de la red.

La vista interna del automóvil, igualmente está ubicada según marca la retícula, pasando por diferentes intersecciones de la misma además de que la curvatura del parabrisas está marcada por el arco originado por la espiral áurea. Un elemento de gran importancia es el espejo retrovisor en el que se refleja la imagen la mujer, el cual se encuentra casi en la esquina inferior izquierda, respaldado por las líneas resultantes de la red, cuya ubicación está justificada precisamente al lado del adulto mayor. Lo anterior hace que se refuerce el mensaje de pobreza al conjuntar los tres personajes en la espiral áurea.

Es oportuno recordar que el emplear un sistema de estructura para la ubicación de los elementos en una composición, y más aún el sistema áureo, tiene por resultado disposiciones armónicas agradables a la vista del espectador.

104 *Marías*, en México; mujeres de características indígenas que pasan su vida pidiendo limosna en las calles, algunas veces llevan cargando en la espalda auxiliadas por su rebozo, a un niño dormido que permanece así por largas horas a causa de dosis de somníferos que les hacen ingerir.

A continuación mostramos un fragmento de un artículo publicado por NOTIMEX: México. D.F.- El diputado Ricardo Mejía Berdeja, adelantó que impulsa una iniciativa para que el Sistema de Desarrollo Integral de la Familia (DIF) proteja y atienda a menores utilizados en actos de mendicidad hasta determinar la situación legal de su progenitor o persona a su cargo.

El secretario de la Comisión de Puntos Constitucionales en la Cámara de Diputados denunció que la renta de menores es un negocio lucrativo, ya que por cada uno se deben pagar entre 300 o 400 pesos por día a las personas que los tienen a su cargo.

Hizo notar que el alquiler de menores se puede hacer con o sin pastilla, es decir, se les da vodka, drogas o cloroformo, para que no molestar durante el día y dar la apariencia de estar enfermos o dormidos. <http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/rentan-en-mexico-a-ninos-por-300-pesos-diarios-para-mendigiar-1408821972>.

Fecha de Consulta: 12/12/2014.



Justificación Estructural

Fig. 103

La Estudiante.



Georgina Echeverría , *La Estudiante*, 2014
Óleo sobre tela, 100 X 120 cm.
México, DF.

Fig. 104

A nivel internacional, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, (UNESCO); sostiene que a la fecha, en el siglo XXI, en medio de fuertes avances tecnológicos; pesar de los esfuerzos realizados por lograr una alfabetización mundial, aún existen miles de millones de personas en el mundo que no cuentan con este derecho y que permanecen en el rezago.

En México, el analfabetismo, ha sido uno de los problemas de la sociedad que ha permanecido y que enmarca las situaciones de desigualdad y pobreza que persisten en el país.

Conforme a los datos obtenidos en el Censo de Población y Vivienda 2010, en ese año, existían 5.39 millones de personas mayores de 15 años que no sabían leer ni escribir; específicamente, 558 mil 823 jóvenes entre 15 y 29 años se encontraban bajo estas condiciones, por consiguiente, las posibilidades de tener un empleo y por ende una mejor calidad de vida, quedan muy reducidas.

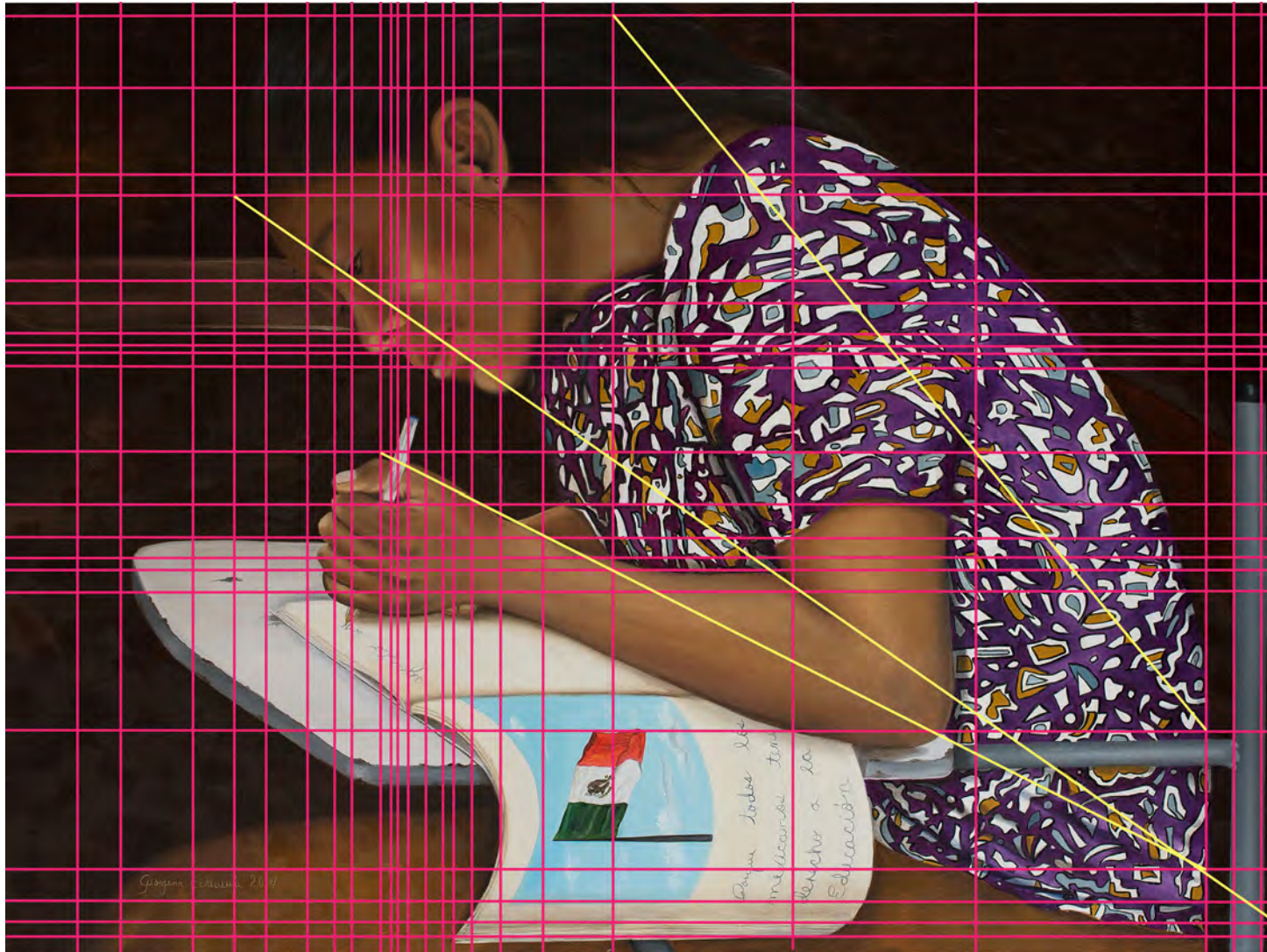
Según el último informe de gobierno del C. Presidente Enrique Peña Nieto, el 2 de septiembre de 2014, aproximadamente 96 de cada 100 mexicanos entre tres y 14 años de edad asiste a la educación básica, adicionalmente, por medio del Instituto Nacional de la Infraestructura Física Educativa (INIFED), se están dignificando las escuelas existentes y creando nuevos espacios escolares en poblados en los que no existían, con estas medidas, será posible garantizar el derecho a la educación de todos los mexicanos.

Como se ha señalado, el tema elegido para la realización de la obra aquí mostrada es la pobreza humana, que refleja la reducida situación económica, así como la escasez de derechos a los que están expuestos una gran número de ciudadanos mexicanos. Uno de esos derechos es la educación, es decir la gente que no cuenta con recursos para subsanar sus más esenciales necesidades, mucho menos tiene las posibilidades de financiar su educación o la de sus hijos, tal situación, encierra a este segmento de la población en un círculo vicioso del que difícilmente podrá encontrar la salida, ya que para poder obtener un trabajo, se requiere por lo menos saber leer y escribir.

Esta problemática fue un estímulo para pintar la obra *“La Estudiante”* Fig. 104, en la cual se encuentra una mujer de facciones indígenas que escribe en un libro de trabajo, con sus ropas coloridas propias de los campesinos mexicanos; se ve sentada en una característica silla escolar, empuñando una pluma con la mano izquierda, pero logrando escribir la frase: «Porque todos los mexicanos tenemos derecho a la Educación», que en forma reiterativa hace patente la necesidad de que todos los ciudadanos mexicanos tengan acceso a la educación, para el progreso social integral. Es importante señalar que la intención de mostrar al personaje escribiendo con la mano izquierda, fue para acentuar la dificultad que tiene para lograr un buen aprendizaje. De igual manera, en una ilustración del libro de trabajo se muestra la bandera de México, ello con la intención de ubicar al espectador en la ciudadanía de la mujer.

Respecto a la paleta de colores empleada en esta obra, está caracterizada por tonos cálidos tanto en el fondo que enmarca el personaje como en la vestimenta y tonalidad de piel, esta calidez lograda, transmite una comunión con el espectador, haciéndole una invitación a recorrer toda la escena representada. Dentro de los colores que se encuentran, están el ocre amarillo, sombra tostada, sombra natural, rojo de cadmio, violeta, blanco de plomo y negro.

Como se ha hecho con anterioridad, una vez más, se muestra la justificación áurea Fig. 105 que corresponde a esta obra, en la que se advierte cada una de las líneas que justifican la composición elaborada; algunos elementos se apoyan en el trazo de las líneas diagonales originadas por las intersecciones de las medidas que originan la red áurea; como la inclinación del torso de la mujer y la dirección del brazo izquierdo con el que está escribiendo.



Justificación Estructural

Fig. 105

Esperanza de Vida



Georgina Echeverría, *Esperanza de Vida*, 2014.
Óleo sobre tela, 100 X 120 cm.
México, DF

Fig. 106

Como consecuencia de las muchas pérdidas y desapariciones de jóvenes, derivadas en gran cantidad, a la migración ilegal, tráfico de personas y al crimen organizado, en nuestro país, cada vez son más frecuentes las marchas y manifestaciones de madres y padres en las que se realizan protestas y peticiones al gobierno, esperando que éste realice la búsqueda exhaustiva de sus parientes desaparecidos.

A través de la oficina del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública de la Secretaría de Gobernación, se realiza un Registro Nacional de Personas Extraviadas o Desaparecidas el cual reportó que entre los años 2008 y 2013, el número de personas se incrementó a 26, 121 desaparecidos.

A lo largo del presente año, esta problemática se han incrementado; así a finales del mes de septiembre, se dio la noticia que en Ayotzinapa, Guerrero, habían desaparecido 43 estudiantes.

En unión a las manifestaciones de un numeroso grupo de ciudadanos mexicanos quienes exigen justicia, se procedió a elaborar la obra Esperanza de Vida, Fig. 106, con el objetivo de denunciar tan condenables hechos.

En esta representación, se aprecia una escena en el interior de una iglesia en donde se encuentra un grupo de mujeres

con fisonomía indígena y en quienes se puede observar la expresión de profunda tristeza por sus pérdidas y quienes muestran las fotografías de su hijos desaparecidos, con una luz de esperanza de encontrarlos con vida.

El personaje que se encuentra a la extrema izquierda nos marca el inicio de la lectura visual, ello, como consecuencia de su ubicación y de la vestimenta, la vista es atraída por la mujer que tiene una chamarra roja, misma que marca la desviación de la mirada hacia la derecha para encontrar al personaje que se encuentra en acción de persignarse, por último, para concluir se observa a la mujer que tiene un morral rojo y blanco. En todas ellas se aprecian rostros de preocupación y tristeza así como de esperanza de encontrar a sus familiares.

Dentro de los colores que integran la paleta utilizada para la realización de esta obra, se encuentran predominantemente el rojo indio, sombra tostada, sombra natural y blanco de plomo, aunque también se advierten el azul turquesa, azul cobalto y el rojo cadmio, la disposición de estas gamas hace que el espectador pueda sentir la atmósfera del interior de la iglesia en donde aparece la escena. Asimismo la brillantez en los tonos usados en algunas prendas de los personajes los hace resaltar del fondo dando más relevancia a los mismos.



Justificación Estructural

Fig. 107

En la figura anterior, Fig. 107, se expone la justificación áurea de esta representación, en ella se observa que cada elemento está ubicado de acuerdo a las líneas de la retícula áurea o bien por diagonales cuyo trazo está justificado por las intersecciones de dichas líneas. Asimismo, existen seis planos claramente marcados por el lugar que ocupan el mobiliario, los personajes y el fondo. La disposición de cada elemento así como la postura de los personajes marcan una composición estática, lo que refuerza

la atmósfera de calma que prevalece en el interior de una iglesia. El comienzo de la lectura lo marca la señora de falda azul, en el extremo izquierdo de la escena, el recorrido visual se encuentra guiado por las direcciones de las bancas que a su vez marcan la ubicación de cada uno de los personajes. La salida de la lectura visual se encuentra en la figura de la señora que porta un morral y que tiene el pie apuntando hacia la esquina inferior derecha.

Estar en Gracia

3.3.2. LITOGRAFÍAS

Recapitulando a lo antes expuesto, una técnica muy usada en el diseño de carteles, e ilustraciones fue sin lugar a dudas la litografía. Si bien se han mostrado brevemente algunos ejemplos de litografías elaboradas en México y en países europeos en los siglos XIX y XX; hoy en pleno siglo XXI, se sigue practicando esta antigua técnica. En este trabajo se presentan algunas litografías elaboradas con la finalidad de integrarlas a la campaña Sembrando Conciencia.



1/7

estar en "gracia"

Georgina Echeverría
2012

Georgina Echeverría , *Estar en Gracia*, 2013
Litografía, acuarela 49 X 35.5 cm.
México, DF.

Fig. 108

En las obras pictóricas anteriores correspondientes a este capítulo; se han expuesto imágenes referentes a la pobreza material, como son la falta de dinero, alimento y educación, sin embargo la pobreza humana, tema de este trabajo, abarca también la pobreza emocional, como es la baja autoestima y la falta de seguridad y de apoyo emocional.

En la obra *Estar en Gracia*, Fig. 108, se muestra la cruda realidad de pobreza emocional clerical.

Lo anterior se refiere, sin lugar a dudas a la pederastia mundial efectuada por algunos sacerdotes, aprovechando la cercanía y acceso a cientos de niños que pasan por las escuelas adscritas a la orden de los Legionarios de Cristo.

Por lo anterior, esta imagen tiene una fuerte carga de denuncia, en protesta de aquellos sacerdotes que abusando de la confianza de los padres de familia, abusaron sexualmente de los alumnos de asistían a dichas escuelas.

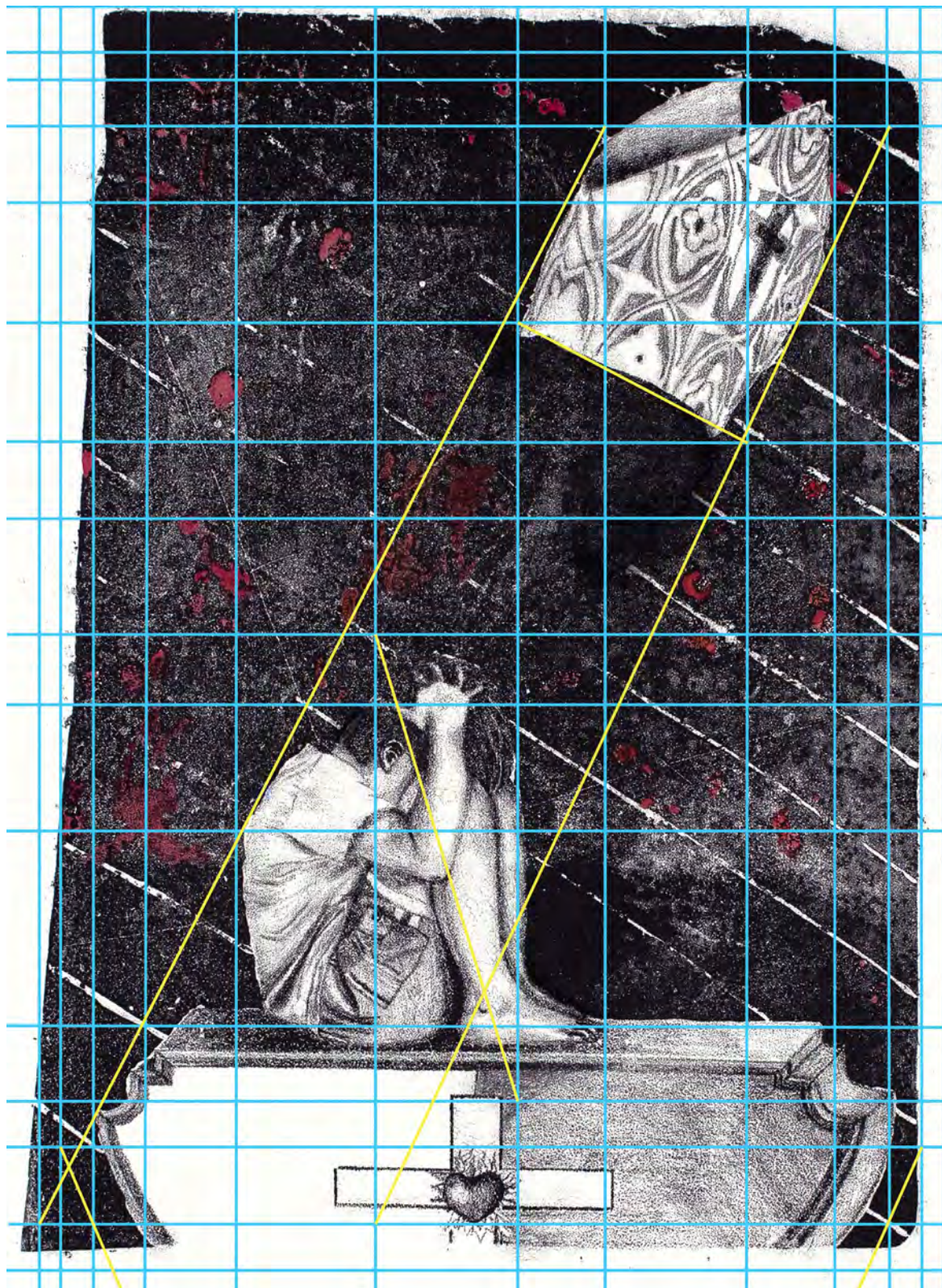
A manera de altar, se colocó el escudo que representa a la orden de los Legionarios de Cristo, justo encima está la figura de un niño en posición fetal, cuyas manos se encuentran en su cabeza a manera de defensa, esta representación, simbólicamente encuentra una analogía en la religión católica, con el cordero sacrificado y ofrecido a Dios, en el ángulo superior derecho,

hay una mitra papal colocada encima de unas sombras que asemejan un rostro inidentificable y que aparece por encima del niño, su significado..., bien podría ser la complicidad papal con los legionarios a cambio de las fuertes cantidades de dinero enviadas por ellos al Vaticano.

Al fondo se observa unas líneas blancas representando unas cortinas entreabiertas que ocultan los hechos que ocurren en la habitación, en yuxtaposición también hay unas manchas rojas, en acuarela; de una metáfora de las heridas físicas y emocionales que fueron causadas a los niños.

La justificación estructural de esta imagen Fig. 109, está basada en una división áurea. Claramente podemos notar como cada elemento compositivo tiene su lugar justificado basado en una red conformada por líneas que señalan diferentes medidas áureas. Así comenzamos por situar la mitra en el ángulo superior derecho, cuya inclinación está claramente situada por las diagonales que se producen al unir las intersecciones lineales que la enmarcan.

De similar manera se encuentra la figura del niño, la cual está circunscrita por un rectángulo formado por otras líneas de la red. Finalmente está el altar en la parte inferior de la representación que se ubica de forma similar que los elementos antes mencionados.



Justificación Estructural

Fig. 109

Si fumas..., Te esfumas



Georgina Echeverría , *Estar en Gracia*, 2013
Litografía, acuarela 49 X 35.5 cm.
México, DF.

Fig. 110

La gran depresión originada por el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, (TLCAN), ocasionó que el precio del maíz se desplomara y que los productores perdieran sus tierras y fueran blanco fácil de los cárteles de la droga; quienes ofrecieron una mayor retribución por sus tierras que el que podían recibir por la venta de su producción agrícola. La mayoría de los productores agrícolas de escasos recursos, optaron por aceptar los préstamos ofrecidos por el narcotráfico, o bien la renta de tierras para su cultivo. Esto dio origen a una fuerte penetración de la siembra de la marihuana y amapola, lo cual fue reflejado en el Reporte sobre Drogas en 2013, dado a conocer por la ONU, mostrando que México ocupa el segundo lugar mundial, como productor de opio.

De manera similar, dicho Reporte, dio a conocer que en nuestro país el 2.04% de la población entre 16 y 64 años de edad, consume algún tipo de drogas, ya sea marihuana o bien opio.

Se debe tener presente, que el tema de nuestro proyecto en desarrollo es La Pobreza Humana, por tal motivo, se decidió realizar una obra referente a la marihuana, ya que las drogas son la cuna de grupos criminales y fuente de graves problemas de salud, como, esquizofrenia, taquicardia, extrasístoles, cáncer de pulmón, debido a que contiene mayor cantidad de alquitrán que el tabaco además de que es consumida sin filtro.

Por lo anterior, se reflexionó sobre el tema, produciendo la necesidad de crear una obra cuyo discurso, enviara un mensaje referente a la problemática económica y de seguridad y analógicamente al tema relacionado con la salud de los seres humanos.

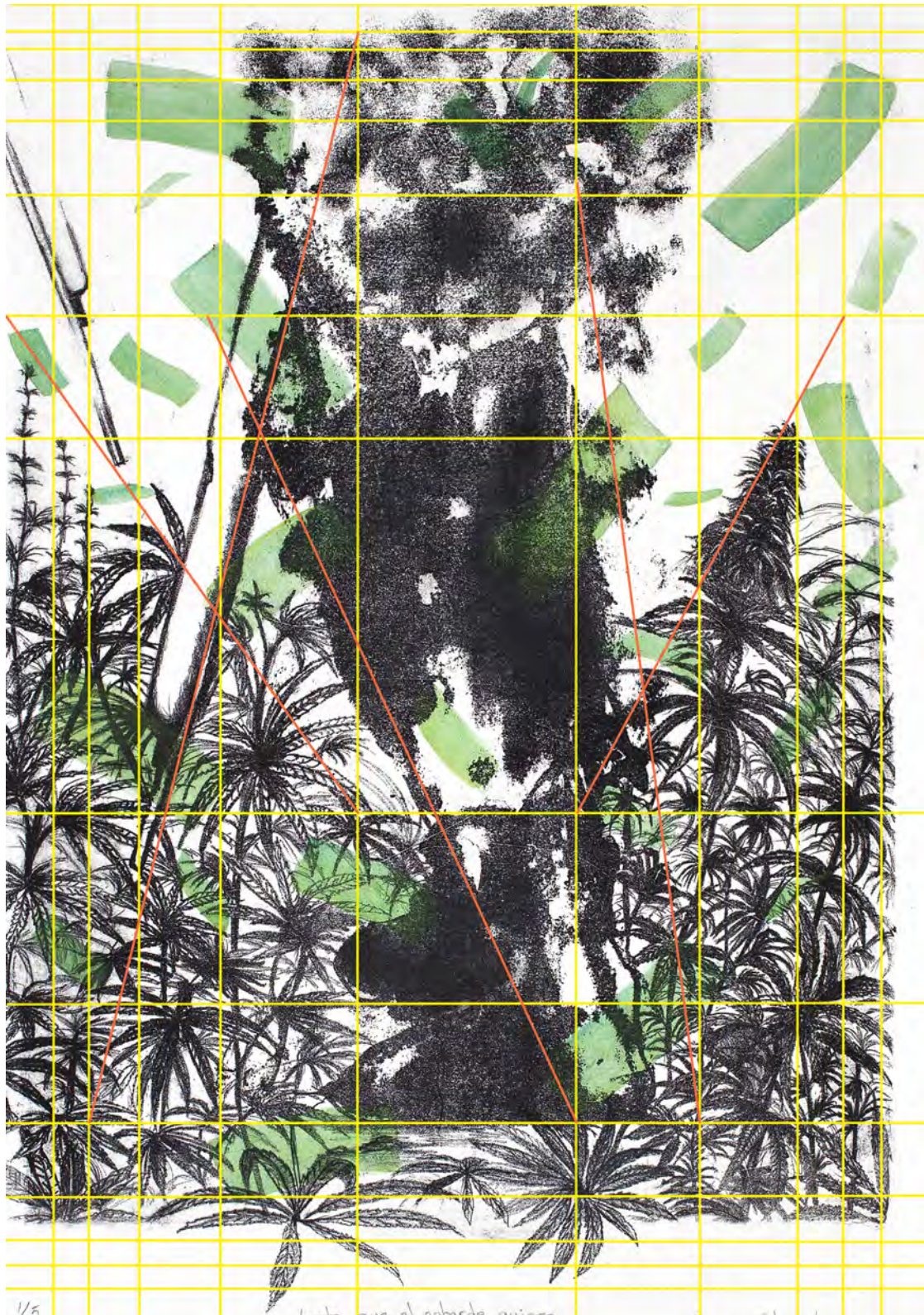
Por consiguiente, en la Fig. 110, mostramos la siguiente litografía *Si la fumas..., te esfumas*.

El análisis de esta obra, revela una desintegración del cuerpo de seguridad, simbolizado por la imagen central que presenta unas botas militares, además de la aparición en el lado izquierdo de armas, esto, en un contexto que bien puede representar la lucha contra el narcotráfico.

Simultáneamente, las botas que se desintegran, también expresan, a la persona que consume marihuana, ya que como mencionamos con anterioridad, ocasiona fuertes problemas de salud, llegando en muchas ocasiones a perder el consciente de las personas y dejarlas en un estado de ausencia o bien con una psicosis aguda, que incluye alucinaciones, delirio y una pérdida del sentido de la identidad personal o autorreconocimiento.

Respecto a la técnica se puede comentar que está realizada en la técnica litográfica y está intervenida posteriormente con acuarela, como se puede apreciar, hay unas pinceladas en color verde que simulan los dólares que se perciben como consecuencia del narcotráfico.

A continuación, se presenta la imagen Fig. 111, en la que se aprecia la justificación de cada uno de los elementos de esta litografía, en una estructura respaldada en la sección áurea. Las líneas diagonales de esta composición están marcadas por las diagonales trazadas por las intersecciones dadas por los cruces de las líneas de la retícula.



Justificación Estructural

Fig. 111

La Búsqueda



Georgina Echeverría , *La Búsqueda*, 2013
Litografía, 36 X 51.5 cm.
México, DF

Fig. 112

Anteriormente, se expuso otra obra pictórica *Por un Futuro* Fig. 100 con el mismo tema que esta nueva litografía, *La Búsqueda*, Fig. 112, como ya se mencionó, el contenido de ellas se refiere a los migrantes y la problemática que circunda el movimiento migratorio y su relación con nuestro discurso pictórico, por tal motivo, se continuará haciendo una explicación breve de la obra en turno.

Como se observa, se situó en el punto central, a un migrante que se arrastra por el suelo, pedregoso, con algunos arbustos secos, representando los terrenos cercanos a la muralla de la frontera, que se ve al fondo. Encima del personaje central, se distingue la sombra de un ave. Cabe aclarar que tanto en México como en Estados Unidos, el águila es uno de los símbolos patrios, en México, es una Águila Real, mientras que en el país vecino del norte, es el Águila Calva; sin embargo, la sombra proyectada, puede ser cualquiera de las dos.

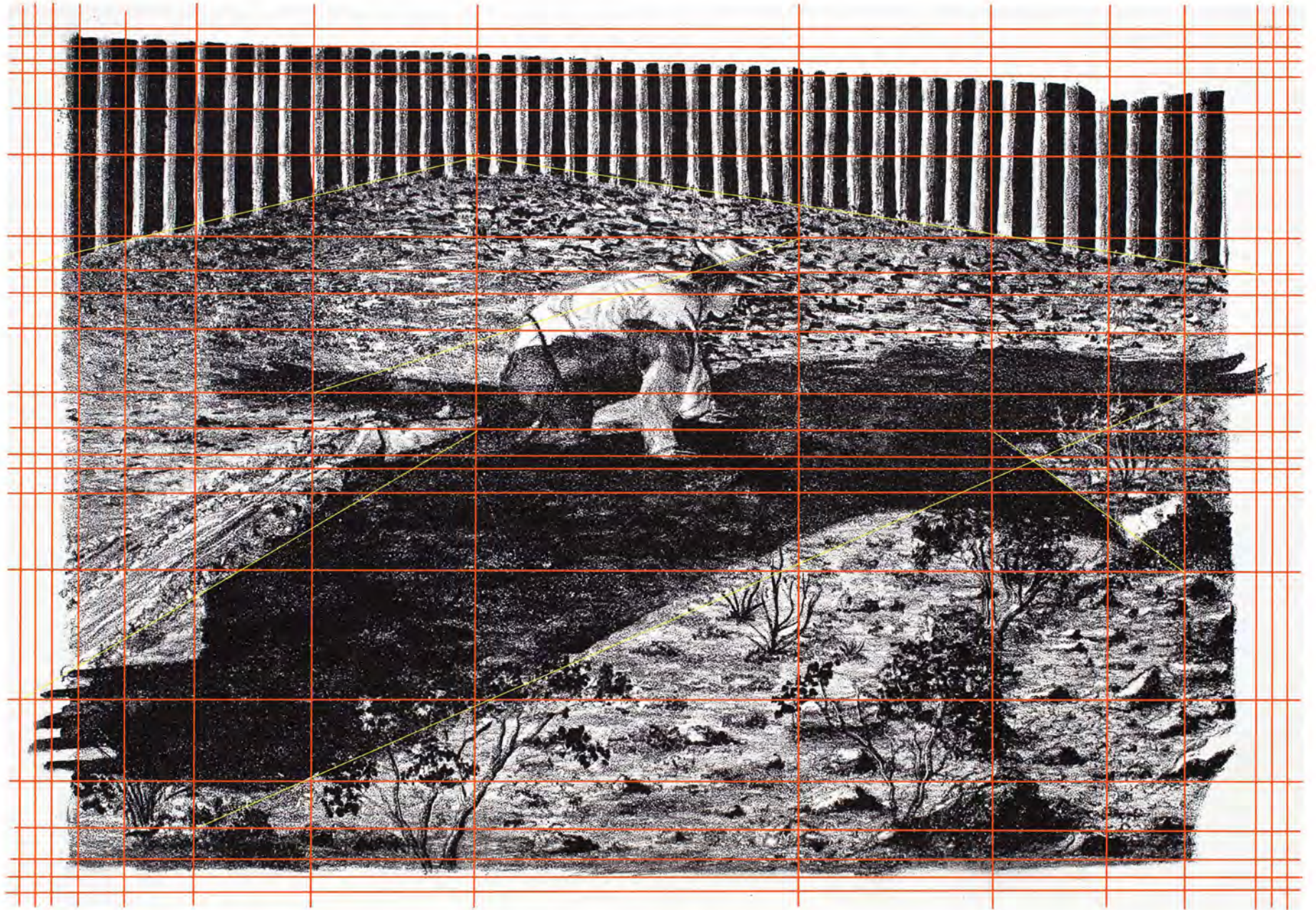
Si bien, la presencia de ambas águilas, está representada por una sombra similar; iconográficamente, tienen significados análogos; primeramente un águila protectora encarnada en el ave mexicana, en segundo lugar, el águila cazadora, que simboliza la policía federal americana que se pasea en la frontera en la búsqueda de migrantes ilegales.

A esta obra se le nombró *La Búsqueda*, porque los personajes, se desenvuelven en ésta atmósfera; así, mientras el migrante busca sus ideales, la sombra del águila, persigue a su víctima o bien, protege a sus crías como madre, la cual simboliza nacionalismo y compromiso de nuestro país con sus ciudadanos.

La técnica litográfica monocromática, otorga a la obra una atmósfera aún más lúgubre, reforzando con ello la situación de angustia y desesperanza por la que pasan los migrantes.

A continuación mostramos la justificación áurea de esta obra, Fig. 113, en ella, apreciamos como cada elemento de esta obra está ubicada dentro de una estructura formada por una retícula áurea.

Las diagonales de la barda fronteriza, así como las diagonales que corresponden a las alas del ave, están respaldadas por el trazo diagonal de vértice a vértice de las intersecciones de las líneas áureas, según corresponda a cada elemento, ello, también puede observarse en la representación del personaje, sus manos, así como el tamaño de su cuerpo están custodiadas por líneas áureas.



Justificación Estructural

Fig. 113

La Ofrenda



1/13

"La Ofrenda"

Georgina Echeverría

Georgina Echeverría , *La Ofrenda*, 2013
Litografía, acuarela 48 X 35.5 cm.
México, DF

Fig. 114

La litografía anterior, *La Ofrenda*, Fig. 114 trae a la mente una de las muchas frases que dio el célebre Mahatma Gandhi: “Necesitamos vivir simplemente, para que otros puedan simplemente vivir”,

Esta frase lleva a la reflexión sobre la vida acelerada que transcurre en el tiempo y que cada día exige mayor sofisticación de los satisfactores a necesidades cada día más artificiales, ello, hace recordar los tiempos en que no existía, celular y mucho menos whatsapp, las relaciones humanas eran más cálidas y con mayor cercanía, no se asistía a los restaurantes y cada miembro de la familia comía mientras consultaba el celular, el ipad o la tablet, había mayor interés por los problemas o fortunas que la pareja, hijos o amigos tenían. Las familias disfrutaban los fines de semana saliendo a un día de campo en el que se interactuaba y se jugaba, se platicaba y sobre todo se apreciaban las cosas sencillas de la naturaleza, un árbol, un arroyo, los pájaros de colores, las flores, las ardillas, el olor del bosque, en fin una serie de recuerdos que probablemente dieron un grado de satisfacción que aún queda grabado en las mentes de aquellos que tuvimos la suerte de tenerlo.

Hoy en día, al salir de casa sin celular, se percibe angustia, invade la prisa, el consumismo, las drogas de diferentes tipos, el trabajo deshumanizante, y también la pérdida de civilidad. La vida se transforma día a día y se van perdiendo importantes valores que conforman la integridad de los seres humanos; cada día hay mas gente con una inmensa pobreza de valores.

La pobreza..., no sólo es económica; por ello, surge la pregunta, ¿Hacia dónde vamos?.

Cada día las estadísticas muestran alarmantes resultados, con mayor frecuencia hay un más despilfarro de recursos naturales, hay menos tiempo para la introspección, hay un mayor consumo de comida chatarra, la atmósfera con índices de contaminación en crecimiento acelerado.

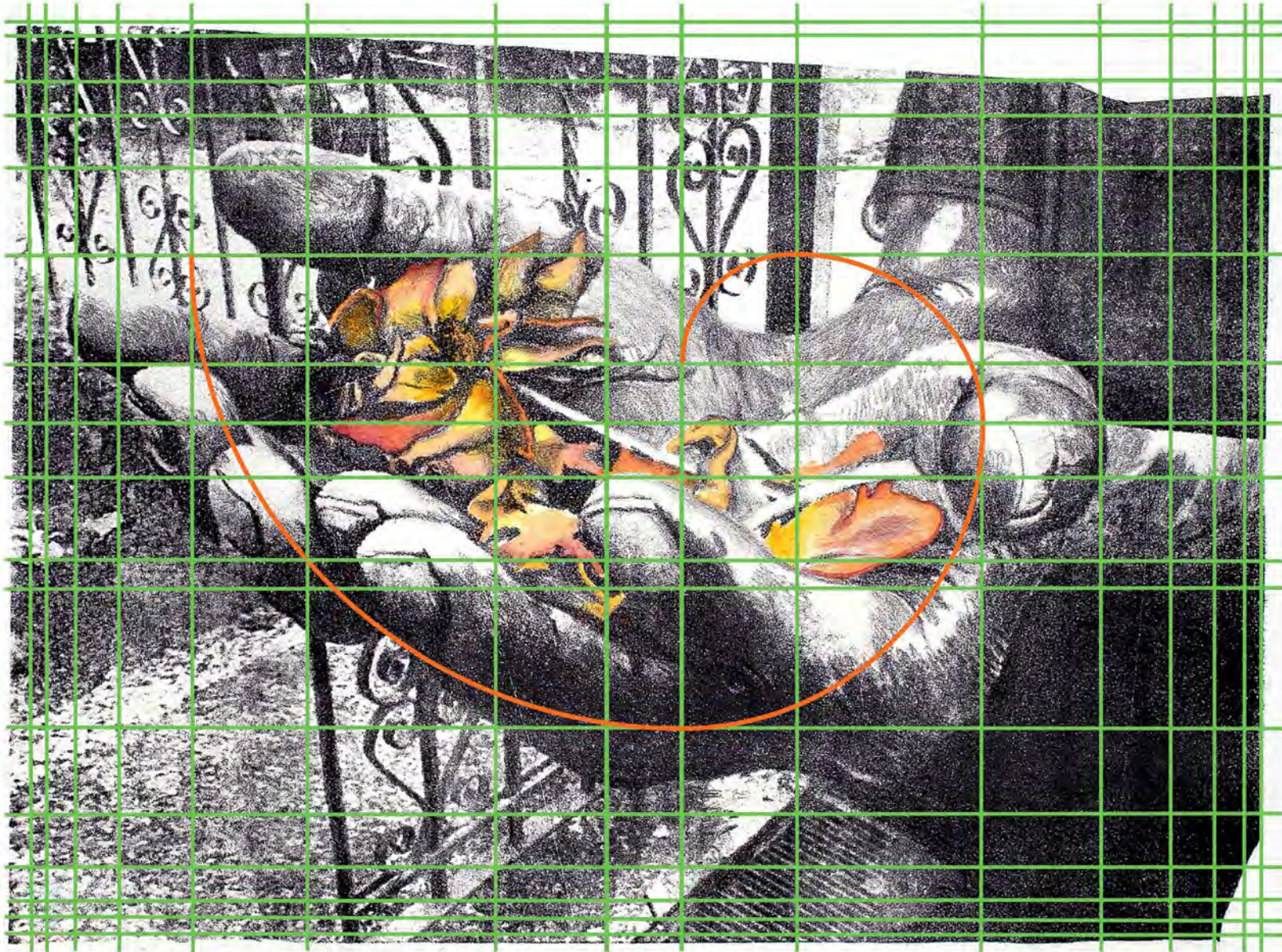
¿Y la naturaleza? ¿Cuándo se tomará conciencia?

En la imagen anterior *La Ofrenda*, Fig. 113, se representa la sencillez de unas manos humildes, trabajadoras, que muestran unos pétalos de rosas marchitos. La escena pasará para muchos sin mayor trascendencia; sin embargo en la simplicidad de ella estriba la sensibilidad que manifiesta.

Como se mencionó, el punto focal de la imagen son unas manos duras formadas así, probablemente por el trabajo rudo, sin embargo llevan en ellas unas rosas marchitas, frágiles, pero con un agradable fragancia, sencillo regalo de la naturaleza para quienes se detienen a este deleite.

La técnica litográfica permite la definición de los elementos de la composición así como la retórica de la imagen además, el incluir el color con acuarela en la flor, como un acento en la composición, puntualiza el aspecto de la importancia de naturaleza.

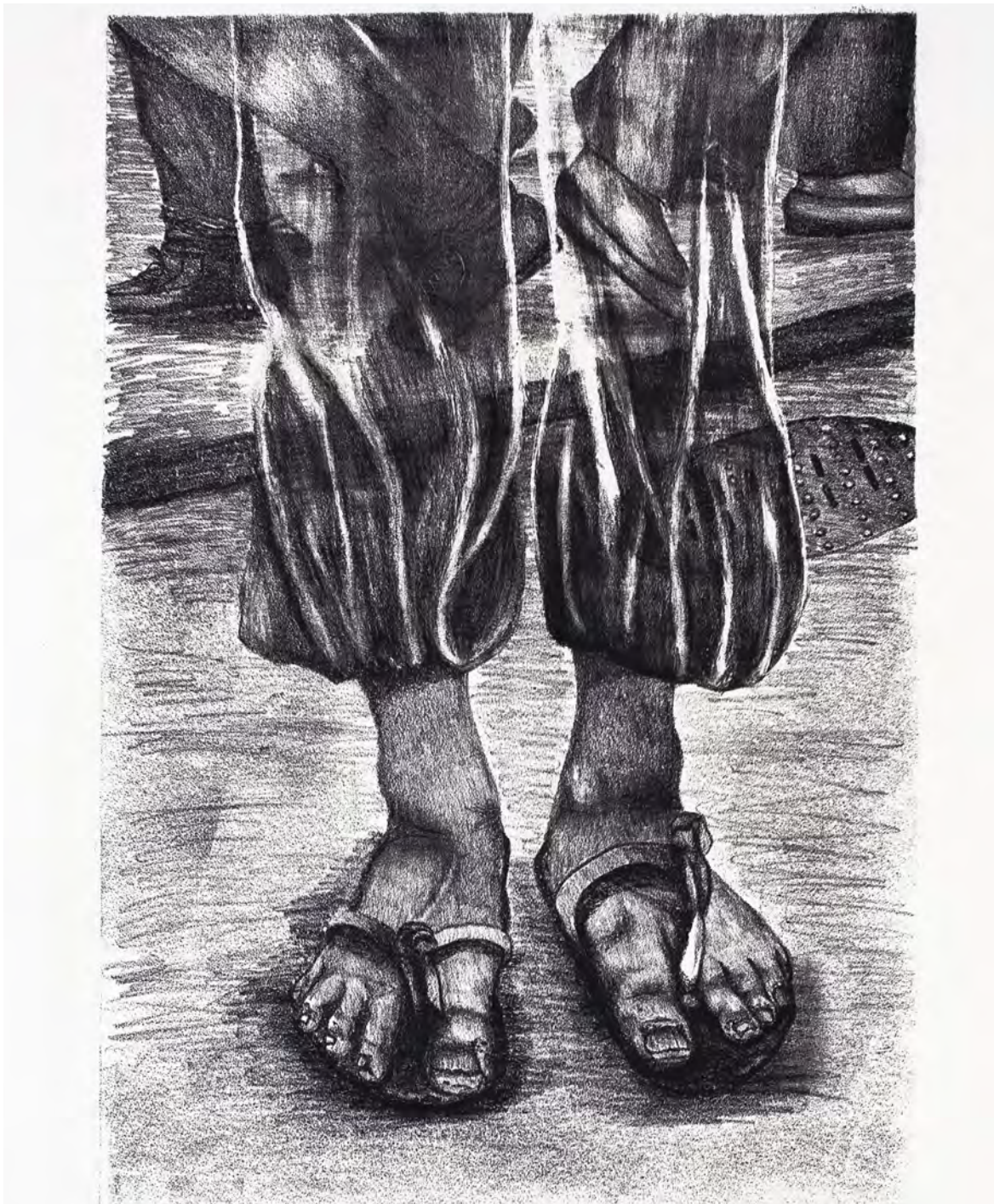
A continuación, en la Fig. 115 mostramos la justificación áurea de esta imagen, que como puede apreciarse, contiene una retícula y la espiral áureas, bajo las cuales está estructurada esta representación. Si bien no todos los dedos de las manos se encuentran sobre la espiral, si están justificados sobre otras líneas de la retícula. De manera similar, los demás elementos de esta composición, están respaldados por las líneas y las diagonales que surgen del trazo de líneas para unir las intersecciones originadas en los cruces de la retícula.



Justificación Estructural

Fig. 115

La Discriminación



Georgina Echeverría, *La Discriminación*, 2014
Litografía, 63 X 42 cm.
México, DF.

Fig. 116

En la actualidad, la discriminación, es un problema que prevalece a nivel mundial, entre los seres humanos, quienes manifestamos de diferentes formas este problema; a continuación se enumeran las que comúnmente se manifiestan en nuestro país: el racismo, discriminación por raza, xenofobia, por los extranjeros, homofobia rechazo por orientaciones sexuales diferentes, el machismo, muy común en México y países latinos; referente al maltrato hacia las mujeres y discriminación por discapacidad.

En base a lo anterior, en el presente sexenio, encabezado por el C. Presidente Enrique Peña Nieto, el gobierno mexicano, por medio de la Secretaria de Gobernación y a través del Consejo Nacional para la Prevención de la Discriminación, (CONAPRED), estableció el Programa Nacional para la Igualdad y No Discriminación con el que se pretende establecer una dinámica política, por medio de la cual se dicte la normatividad necesaria para regular la discriminación a nivel nacional.

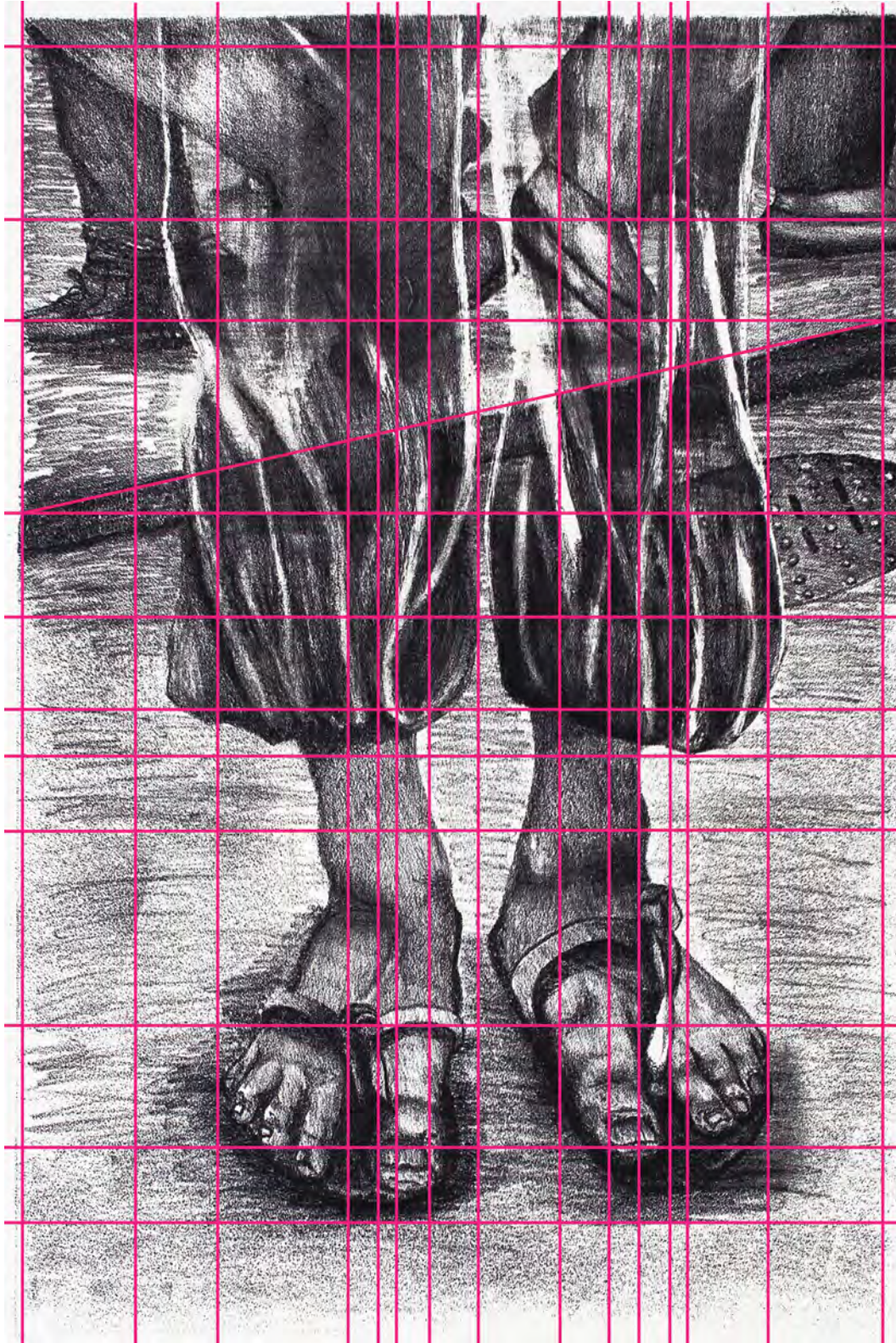
Por lo anterior, se puede cerrar este capítulo sin antes mostrar la última obra, cuyo tema está dedicado a La Discriminación, Fig. 116, y en la cual se plantea la representación de los pies de un campesino en primer plano cuyas piernas se van disipando hacia la parte superior en la que se observan pies

con calzado que evoca vestimenta citadina de personas que van de prisa en sus quehaceres diarios sin tomar en cuenta a la gente de campo que migra hacia la ciudad en busca de oportunidades, quienes, frecuentemente son presa del maltrato y discriminación de la población capitalina.

Esta obra, elaborada en técnica litográfica, es presentada en una monocromía, con la intención de imprimir mayor dramatismo a la escena. A un lado de la representación de las piernas del campesino, se ve una alcantarilla, la cual simboliza la basura, los maltratos y vituperios de los que son sujetos estos migrantes.

Otro elemento compositivo que conviene señalar es la banqueta por la que circulan masivamente los pobladores de la capital que se consideran en un nivel económico y socio-cultural más alto, que el personaje principal de la escena, ello representa la falta de equidad social que se hace presente en el día a día de las actividades de la vida urbana mexicana.

La composición de esta obra, se hizo de acuerdo a una estructura respaldada en una retícula áurea. A continuación mostramos la justificación áurea Fig. 117, en la que quedó expuesta la ubicación de cada elemento dada por dicha red.



Justificación Estructural

Fig. 117

3.4. CAMPAÑA “SEMBRANDO CONCIENCIA”

SEMBRANDO CONCIENCIA, es una campaña de carácter social en la que se pretende estimular al espectador a realizar una reflexión sobre la situación de pobreza humana que prevalece en nuestro país, con la finalidad de motivar la práctica de acciones que coadyuven al mejoramiento de las condiciones de vida de gran número de mexicanos y simultáneamente restaurar los valores humanos que hoy en día han pasado a un segundo plano.

En la actualidad el cartel ha sido una herramienta a la que se ha recurrido para mostrar resultados de investigaciones en congresos seminarios o cursos; o bien para transmitir mensajes a la población, a un grupo o bien como recurso institucional.

Según el Mtro. Ricardo Fernández Muñoz, de la Universidad de Castilla La Mancha, el cartel es un material gráfico que transmite un mensaje, está integrado en una unidad estética formada por imágenes que causan impacto y por textos breves.

Ha sido definido por algunos estudiosos como “un grito en la pared”, que atrapa la atención y obliga a percibir un mensaje.¹⁰⁵ Las características de los carteles que aquí se presentan, dan por resultado que estos tengan un carácter formativo ya que en ellos se muestran imágenes que están encaminadas a propiciar la reflexión sobre las situaciones que se representan. Dentro de las características a las que se hizo referencia puede decirse que el aspecto físico de un cartel, debe de ejercer un atractivo visual, a través de una construcción armoniosa entre la imagen y el texto.

Debido a que en un cartel, la imagen debe de ser una síntesis del mensaje que se transmite, dicha imagen debe ser clara, y de fácil decodificación; por esta razón es que la propuesta de esta investigación es integrar el arte pictórico realista como ilustración gráfica.

¹⁰⁵ <http://www.uclm.es/profesorado/Ricardo/CarTEL.htm>. Fecha de Consulta. 3 de febrero 2015.

CARTEL I

A continuación se muestra una propuesta de cartel, para utilizarlo en la campaña “Sembrando Conciencia”, *Cartel I* Fig. 118.



Georgina Echeverría, *Cartel I*, 2014
Impresión digital, 100 X 80 cm.
México, DF

Fig. 118

La idea de esta campaña de iniciativa propia, surgió a consecuencia de observar las noticias y el entorno, con la intención de denunciar algunos de los hechos que suceden en el país día a día.

Este cartel tiene una composición simple, para una rápida lectura y pregnancia en el público, además dicha simplicidad le otorga mayor relevancia a la pintura que ha sido usada como ilustración, en la parte superior con la inclinación marcada por el brazo que emerge, vemos la frase; La Basura de muchos, con tipografía Cracked, que va de acuerdo con la temática en 200 puntos para una rápida lectura y elegimos el color, C 36, M 79, Y 50, K 18, que además de resaltar sobre el fondo claro, crea una unión con la ilustración, ya que en ella se encuentra, con cierta repetición la gamma de este color, principalmente en los paliacates que traen los personajes en sus cabezas.

La frase: es riqueza de otros, en tipografía Cracked y en tamaño ascendente en 300 puntos, en el mismo color de las plecas colocadas en la periferia de la imagen, C 0, M 3, Y 7, K 0; las plecas superior y laterales son de 7 cm. de ancho y la pleca inferior de 15, en ella, en posición centrada ubicamos el nombre de la campaña Sembrando Conciencia en tipografía Helvetica en tamaño 100 puntos, la palabra Sembrando en color ocre C0, M30, Y70, K0; y la palabra Conciencia en color rojo C36, M79, Y16, K50, colores que se encuentran en la imagen, se decidió poner en rojo la palabra Conciencia para darle mayor relevancia y pregnancia en los espectadores. A los lados, se colocaron unos dummies de logotipos de la Comisión de Derechos Humanos y de la Secretaría de Desarrollo, ello, únicamente con la finalidad de darle mayor formalidad al diseño del cartel.



Justificación Tipográfica

Fig. 119

En la imagen anterior, se presentó la justificación tipográfica Fig. 119, empleada en el diseño del primer cartel de la campaña *Sembrando Conciencia*, en la que se aplicó una red áurea. Las diagonales trazadas como respaldo tipográfico, tienen su origen y fin en la intersección de líneas áureas.

Es oportuno comentar que el uso de una estructura basada en una retícula, permite que la distribución de los elementos de la composición se realice de una forma ordenada y armónica con el mensaje que se desea transmitir.

Por lo anterior, se hará una breve descripción de la realización de este proceso. Primeramente se establecieron las medidas áureas con las cuales se realizó la retícula. El segundo paso fue la inclusión de la imagen en el soporte, para posteriormente incorporar la tipografía y los logotipos; todos los elementos están ubicados sobre las líneas de la retícula, ello permite que la lectura del cartel este conducida, comenzando por la primera frase La basura de muchos, que finaliza exactamente en donde está localizado el grano de maíz que, como ya se indicó con anterioridad es el punto focal de la obra pictórica que ilustra el cartel; por ello ocasiona que el espectador baje la mirada y continúe su recorrido, abarcando todo el cartel, hacia el comienzo de la siguiente frase es la riqueza de otros, que llevará hacia el último espacio ubicado en la parte inferior, en donde está el nombre de la campaña y los logotipos correspondientes.

CARTEL II



Georgina Echeverría, *Cartel II*
Impresión digital. 120 X 80 cm
México, DF.

Fig. 120

En el *Cartel II* de la campaña *Sembrando Conciencia*, Fig. 120, si bien, el mensaje va dirigido hacia los mexicanos que deciden migrar, también se enfoca hacia la sociedad; como estímulo de tomar conciencia sobre los peligros y angustia de los migrantes que salen de México, en búsqueda de oportunidades para obtener una mejor calidad de vida.

En este cartel, la imagen habla por sí misma; sin embargo para reforzarla se anexaron dos preguntas que se describen a continuación. Ambas escritas en tipografía Marker Felt Wide, la primera de ellas, ¿Y tu familia?, está compuesta de dos bloques, primeramente la letra Y en uno de los tonos del guacal naranja C1, M16, Y79, K0, y en tamaño 240 puntos, y sin stroke; esto con la intención de destacar el inicio de la pregunta a manera de una letra capital, el segundo bloque compuesto por las palabras: tu familia y los signos de interrogación, misma tipografía en 140 puntos y en color azul C65, M22, Y0, K0, el cual es una de las tonalidades que tiene la cubeta que carga el personaje; esto provoca un efecto de correspondencia e integración del texto con la imagen.

La segunda pregunta, está superpuesta en la imagen, a la altura de la cubeta, la tipografía es la misma y el tamaño tiene el mismo tratamiento que en la primera pregunta. El color del segundo bloque de esta pregunta es naranja C0, M63, Y87, K0; que corresponde a una de las tonalidades que se aprecian en el color del guacal que lleva en hombros el campesino; esto con una intención de dar el mismo efecto de cierre en la lectura de la imagen de este cartel.

Cabe mencionar que el uso de estos colores en la tipografía, confiere balance en los pesos visuales del cartel.

En el segmento inferior, se situó al centro, el nombre de la campaña Sembrando Conciencia en la tipografía Helvetica Bold en 120 puntos, en color rojo C0, M100, Y100 K0, con un stroke en color blanco, C0, M0, Y0, K0, de 4 puntos; dicha frase está custodiada por los dummies de logotipos que simulan los logotipos gubernamentales, con lo cual se otorga mayor formalidad al diseño del cartel.

A continuación se anexa la justificación estructural Fig. 121; en una red áurea, en la cual se puede apreciar que tanto las preguntas como los logotipos están colocados en una estructura soportada en las líneas de la red. La estructura de este cartel fue construida de manera similar al anterior; en este caso se decidió ocupar todo el espacio del soporte con la imagen y sobreponer la tipografía ya que se consideró que de esta manera el texto queda mejor integrado a la imagen sin que este afecte la comprensión del mensaje, por el contrario, lo refuerza, ya que, en el caso de la primera frase ¿Y tu familia?, finaliza justo en la representación del guacal que contiene jitomates los cuales pueden ser considerados como parte del alimento de la familia. La segunda frase, ¿Y tus costumbres? encima de la cubeta azul que puede relacionarse con el agua, símbolo de vida; de esta manera; tipografía e imagen queda integrada armónicamente.



Justificación Tipográfica

Fig. 121



Georgina Echeverría, *Cartel III*
Impresión Digital, 80 X 120 cm.
México, DF.

Fig. 122

Para los fines de esta investigación, a continuación se presenta una explicación del *Cartel III* Fig. 122; mostrado en la parte superior. Perimetralmente se colocaron unas plecas en color negro C0, M0, Y0, K100, con la intención de dar mayor relevancia a la imagen, en superposición a éstas se escribió a renglón continuo la palabra «hambre» en tipografía Georgia regular en 80 puntos, con un interlineado de 96 puntos, en color C0, M0, Y0, K100 y con un stroke de 3 puntos en color blanco C0, M0, Y0, K0, adicionalmente el texto se manipuló con una opacidad degradada cada tres renglones que va de 30% a 100%.

La intención de este degradado fue con el objetivo de que semióticamente la palabra hambre tuviera un valor al 100% junto al nombre de la campaña: Sembrando Conciencia escrita en tipografía Helvetica Bold, ubicada sobre una pleca de 10 X 72 cm, en color negro C0 M0 Y0 K100.

La frase: ¿Y tu que sientes?, en tipografía Lucinda Grande regular a 150 puntos en color naranja C9, M73, Y87, K0; éste es un color que en semiótica está vinculado a alimentos, como ya quedó citado en páginas anteriores, en la sección correspondiente a la obra pictórica que se emplea en este cartel.

Análogamente, el color de esta frase se encuentra en el muro junto al anciano de la imagen, esto contribuye a una integración de imagen y tipografía. De forma similar a los carteles anteriores se colocó a los lados del nombre de la campaña, los logotipos de la Comisión de Derechos Humanos y de la Secretaría de Gobernación; ello como ya se señaló, únicamente con la intención de proporcionar una mejor presentación del cartel.

A continuación se muestra la justificación estructural de este cartel, Fig. 123, ésta está basada en una red áurea y como se puede advertir cada elemento se encuentra organizado en base a las líneas áureas. Lo anterior como ya se ha mencionado en páginas anteriores, con el objetivo de tener un producto, que está fundamentado en las normas de estructura que son dictadas por las pautas propias del diseño.

Como se observa claramente, la ubicación de la frase ¿Y tú que sientes?, fue colocada en una pleca, justo al centro superior del soporte, de manera similar la imagen y el nombre de la campaña, ello con la intención de hacer una composición centralizada que detenga la mirada del espectador en esta zona para que el efecto de formar parte de la imagen, como el conductor que mira la escena, tenga mayor impacto.

Fig. 123
Justificación Tipográfica





Georgina Echeverría, *Cartel IV*, 2014
Impresión Digital, 80 X 100 cm.
México, DF.

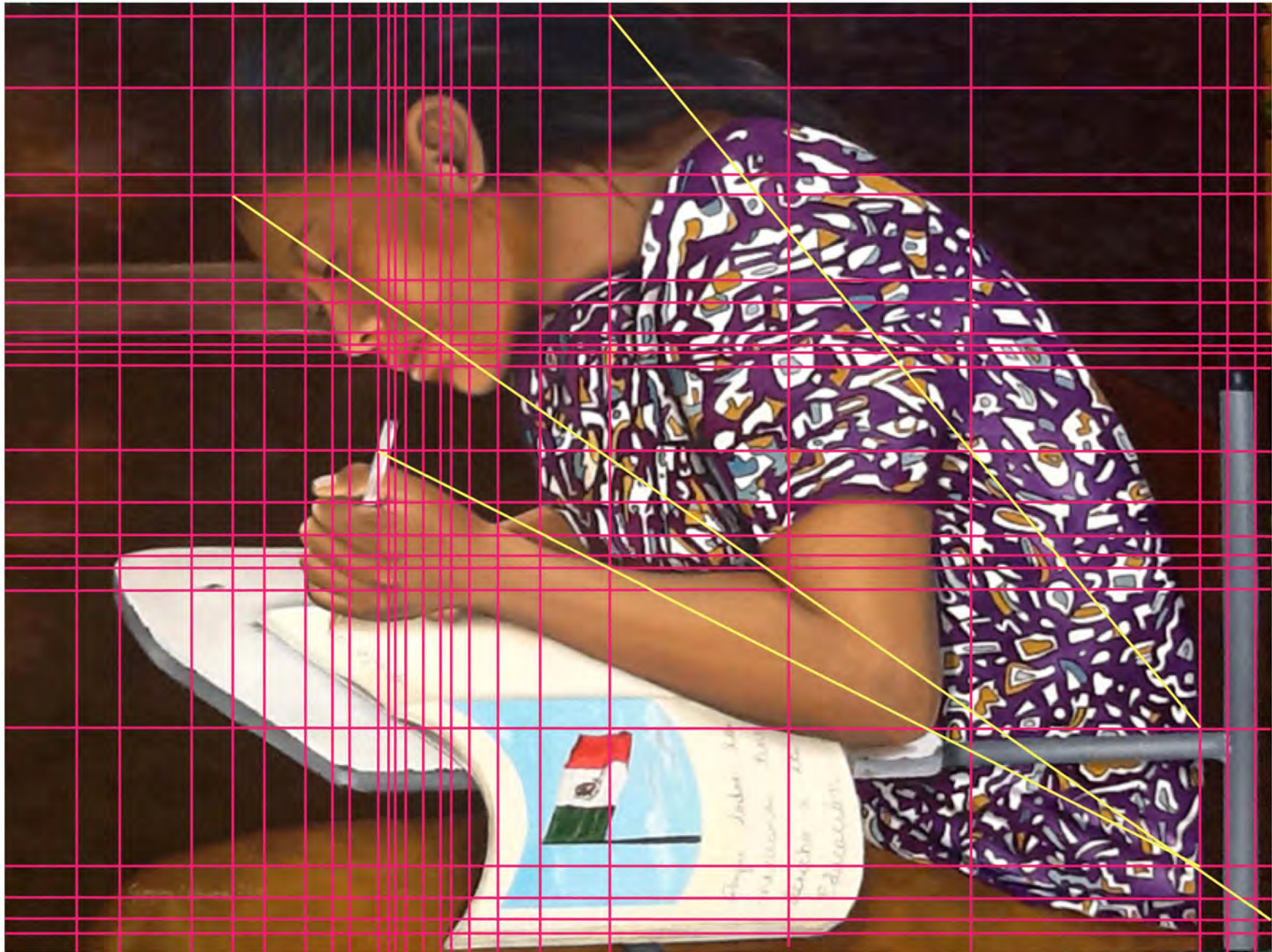
Fig. 124

Siguiendo con la campaña Sembrando Conciencia y en esta ocasión aludiendo al tema educativo, se elaboró el *Cartel IV*, Fig. 124, en el se ubicó la obra *La Estudiante* de forma central, en el extremo superior y en ambos lados de la imagen se observa tres círculos, el situado en el lado superior simboliza la cabeza de una persona y los dos pequeños las manos; de manera que en conjunto representan de una manera gráfica a una persona que sostiene la imagen para mostrarla a el espectador.

Los tres círculos son de color magenta C55, M100, Y0, K0; con un stroke en color blanco C0, M0, Y0, K0; el de mayor tamaño con un stroke de 16 puntos y los dos pequeños con un stroke de 9 puntos. Con las mismas características pero en un tamaño de 1.5 cm, colocamos dos círculos a manera de puntos sobre las letras “i”, esto con la intención de cerrar la lectura del espectador, ya que ambos además de los colocados alrededor de la imagen, originan una interrelación con la imagen al tener uno de los colores que aparece en la blusa del personaje.

En la parte superior del cartel se observa una pleca de 7.2 cm. sobre la cual se colocó la frase: «Educar para el Progreso Social»; en tipografía Helvética Bold, a 180 puntos en color blanco C0, M0, Y0, K0 con un stroke de 9 puntos en color negro C0, M0, Y0, K100; estos colores resaltan sobre el color de la pleca que es amarillo, C15, M49, Y85, K1; esta tonalidad, de manera similar a los círculos, se encuentra en la blusa de la indígena lo cual establece una interrelación entre los gráficos y la imagen. El nombre de la campaña Sembrando Conciencia, se ubicó en el centro inferior en tipografía Helvética Bold, en 120 puntos en color amarillo C15, M49, Y85, K1, con un stroke de 8 puntos en color negro, C0, M0, Y0, K100.

La estructura de este cartel, Fig. 125, fue construida en base a las medidas áureas situadas por las líneas que las marcan, ello, se observa en la ubicación de cada uno de los elementos que lo conforman, así, se encuentra que tanto la imagen y las líneas tipográficas, como la pleca y los círculos, tienen una justificación del área que ocupan dentro del soporte.



Justificación Tipográfica

Fig. 125



Georgina Echeverría, *Cartel V*, 2014
Impresión Digital, 80 X 100 cm.
México, DF.

Fig. 126

En la página anterior se presentó el *Cartel V*, Fig. 126, que fue creado con base en la obra *Esperanza de Vida*. Este cartel se caracteriza por la simplicidad, ya que la imagen habla por sí misma; sin embargo, se colocó en la esquina superior izquierda, un lazo negro, que se relaciona con muerte, y que destaca sobre la pleca perimetral de 15 cm., en color blanco, C0, M0, Y0, K0; en el segmento superior está ubicada la pregunta *Y si fueras tu...?*, en tipografía *Helvética Bold* en 200 puntos y en color negro C0, M0, Y0, K100. De la misma manera que en los carteles anteriores, se dispuso el nombre de la campaña, *Sembrando Conciencia*, en tipografía *Helvética Bold* en 120 puntos; la palabra *Sembrando* en color azul C85, M50, Y0 K0 y *Conciencia* en color rojo, C32, M90, Y85, K41, ambos colores resaltan sobre la pleca perimetral, en color blanco, C0, M0, Y0, K0, además de encontrarse en la imagen lo que ocasiona una interrelación entre la imagen y la tipografía de este cartel. A ambos extremos del nombre de la campaña, están situados los dummies de logotipos para brindar al cartel mayor formalidad.

Del mismo modo, para realizar este cartel se utilizó una retícula áurea Fig. 127, que a continuación se muestra y en la cual se observa que cada uno de los elementos están justificados por las líneas que conforman esta red.

El lazo negro está colocado justo en la esquina a manera de una pegatina vintage, que sostiene la imagen, el color negro, hace que la vista se dirija a este punto para comenzar la lectura del cartel, misma que se continúa en forma horizontal para encontrar la frase *¿Y si fueras tu?*, que se ubicó en la misma línea de la gaza del listón, en forma centralizada se colocó la imagen que habla por sí, cuyo mensaje está reforzado por el lazo negro. De igual manera en la franja inferior se dispusieron los logotipos y el nombre de la campaña.

Esta sencilla estructura usada en la construcción de este cartel, facilitó la distribución de los elementos de este cartel dando por resultado una composición equilibrada y armoniosa.

Y si fueras tu...?



COMISION DE DERECHOS HUMANOS

Sembrando Conciencia



Justificación Tipográfica

Fig. 127

CARTEL VI



Georgina Echeverría, *Cartel VI*
Impresión digital, 100 X 70 cm.
México, DF.

Fig. 128

Como respuesta a una carta abierta elaborada por activistas y víctimas de pederastia; dirigida al Papa Francisco y enviada el 3 de julio de 2014, en la que se pide acciones concretas contra los sacerdotes abusadores; se procedió a la tarea de realizar el *Cartel VI*, Fig. 128, como una denuncia ante terribles sucesos que acontecieron en el mundo, enfocados en la pederastia clerical causados centralmente por sacerdotes de la orden de Legionarios de Cristo.

La falta de respuesta por parte del Vaticano, fue el motivo para manifestar y plasmar el descontento como claramente se puede observar en la frase que aparece en la sección superior, y el silencio..., en tipografía chalkboard bold a 130 puntos en color blanco C0, M0, Y0, K0, con un stroke de 7 puntos en color negro, C0, M0, Y0, K100; a continuación se situó la palabra SIGUE, en Helvética Bold Oblique en color rojo C35, M100, Y35, K18; las plecas perimetrales de 10 cm. en color C6, M100, Y100, K26, enmarcan la litografía resaltándola aún más por una sobre pleca colocada sobre los lados izquierdo y derecho, en 2.6 cm. y el superior en 1.3 cm. en color C0, M0, Y0, K100; la intención de omitir el lado inferior fue con la finalidad de englobar la imagen y la tipografía en un solo segmento, simulando con ello una «protección». Se situaron los signos de interrogación justo en el lugar que ocupara el rostro Papal, ello, desde un aspecto semiótico, con el objeto de cuestionar: ¿a qué Papa le correspondería tomar cartas en la problemática?, ¿en dónde están las respuestas?, ¿cuánto tiempo más se debe esperar para hacer justicia?, ¿en dónde se encuentra la honestidad sacerdotal?, y así se podría proseguir con más preguntas, que seguramente el espectador de este cartel se hará al observarlo.

Adicionalmente, en la parte inferior del cartel, se encuentra el nombre de la campaña, *Sembrando Conciencia*, en tipografía Helvética Bold, en 120 puntos en dos bloques; la palabra *Sembrando* en color rojo, C35, M100, Y35, K18 y *Conciencia* en color negro C0, M0, Y0, K100, sobre una pleca en color beige C8, M7, Y9, K0, de 6 X 67 cm. A ambos lados del nombre de la campaña también están los logotipos iguales a los carteles anteriores.

A continuación, se presenta la justificación del cartel, Fig. 129, en la cual se aprecia que en la red áurea están situados todos los elementos de éste. Así se observa que tanto las plecas como la tipografía se sitúan sobre las líneas que dividen en sección áurea el área compositiva.

De forma similar al cartel anterior, el uso de una retícula áurea, facilitó la distribución de los elementos de una forma centralizada, ello coadyuva en la transmisión del mensaje que encierra el pecado, lo oculto, el secreto..., el silencio.



Justificación Tipográfica

Fig. 129

CARTEL VII



Echeverría Georgina, Cartel VII, 2014
Impresión digital 120 X 80 cm.
México, DF.

Fig. 130.

Con base en la investigación realizada y expuesta en páginas anteriores, al mostrar la litografía Fig.108, se procedió a elaborar el *Cartel VII* Fig. 130, expuesto en la parte superior de esta página, en el que se integró la litografía realizada, en sello de agua, con una opacidad del 30%, ello con la intención de reafirmar la frase Te esfumas.

En la sección superior, se observa la frase Si la fumas...Te esfumas, en tipografía Chalkduster regular en 130 puntos en color negro C0, M0, Y0, K100, está tipografía como su nombre lo indica está relacionada con el polvo, el gis, o bien algún elemento volátil; ello, fortalece el mensaje que transmite la frase. De manera similar, en la parte inferior, se colocó el título de la campaña, Sembrando Conciencia, en tipografía Helvética Bold, en 120 puntos en color blanco de la C0, M0, Y0, K0; sobre una pleca de 7 X 60.6 cm, en color verde C75, M0, Y75 K0 con un stroke negro C0, M0, Y0, K100; para resaltar el nombre de la campaña. Igualmente colocamos los logotipos que se diseñaron para estos carteles.

Como en los trabajos anteriores, de forma similar, se muestra la justificación en sección áurea, Fig. 131; de cada uno de los elementos de este cartel. Después de trazar la retícula se procedió a la fase compositiva. Como ya se mencionó se colocó en marca de agua la imagen abarcando el total del área del soporte en forma vertical. Las líneas horizontales superiores, marcaron la ubicación de la frase si la fumas... Te esfumas, en una forma centralizada. El empleo de la pleca en color verde en la sección inferior, provoca que el lector dirija su recorrido hacia el nombre de la campaña, para posteriormente regresar al centro y observar la imagen que se esfuma.



Justificación Tipográfica

Fig. 131



Georgina Echeverría, Cartel VIII, 2014
Impresión Digital, 80 X 100 cm.
México, DF

Fig. 132

El *Cartel VIII*, Fig. 132; es otra aplicación de otra obra de litografía en la campaña Sembrando Conciencia.

La imagen realizada, nos habla de la situación de los migrantes, por ello se colocó en diagonal la frase ¡NO MÁS! en color rojo C0, M99, Y90, K0, en 300 puntos, la frase antes mencionada, se eligió con la intención de impactar a la población y dejar en su mente el cuestionamiento no más ¿Qué?, las respuestas..., no más violencia, no más necesidad de migrar, no más tráfico ilegal de migrantes, no más trata de personas, no más discriminación, no más....

A los lados de la imagen, se observan las huellas de las manos, cuya opacidad se modificó al 20%, ello con la intención de respetar la importancia de la imagen litográfica. El empleo del mismo color establece una integración de los gráficos, que si bien transmite una advertencia, de igual manera hace atractivo el cartel. Las huellas de ambas manos en color rojo, simbolizan ya sea un ¡ALTO! a la migración, o bien a las muertes de aquellos que buscan búsqueda.

El nombre de la campaña en tipografía Helvética Bold, en 120 puntos, se dividió; la primera palabra Sembrando en color negro C0, M0, Y0, K100, y la segunda, Conciencia, en el mismo color rojo de la frase superior, lo cual cierra el círculo de lectura del espectador.

A continuación se presenta la Fig. 133, en la que se muestra la justificación estructural de este cartel, elaborado bajo las medidas áureas. Como se puede ver la ubicación de la frase superior está determinada por las medidas dadas por líneas áureas; asimismo la frase en el ángulo inferior derecho tiene una inclinación que está marcada por la diagonal que se origina en la unión de las intersecciones lineales.

Claramente podemos advertir que las huellas están ubicadas de manera similar. Es importante hacer la aclaración que la disposición de elementos se hizo con la intención de dar mayor dinamismo a esta composición, por ello los elementos se colocaron dentro de las diagonales surgidas de las intersecciones, como ya se mencionó, de forma similar las huellas en sello de agua, abarcan la diagonal de izquierda a derecha que atraviesa el rectángulo horizontal del soporte.



Justificación Tipográfica

Fig. 133

CARTEL IX

La riqueza de la vida está en la sencillez de la naturaleza.



Sembrando Conciencia

Georgina Echeverría , *Cartel IX*, 2014
Impresión Digital, 80 X 100 cm.
México, DF.

Fig. 134

El cartel anterior, Fig. 134, fue elaborado considerando como elemento principal la litografía de unas manos que ofrecen unos pétalos de rosas, en él, se observa la imagen centrada en el eje horizontal, se decidió el empleo de una pleca periférica en color gris C6, M6, Y9, K6, cuya parte superior es de 18.5 cm. los dos laterales de 14.5 cm. y el lado inferior de 8 cm. para dar espacio a la expresión «La riqueza de la vida está en la sencillez de la naturaleza», para la cual se empleó la tipografía Lucinda Handwriting Italic en 130 puntos, en color rojo C15, M98, Y90, K15, el cual se encuentra en los pétalos de la rosa de la imagen.

En lado inferior se observa en alineación centrada el nombre de la campaña que de igual manera a los anteriores, debido a que es el slogan de la campaña; está en tipografía Helvetica

Bold, en 120 puntos, la primera palabra, Sembrando en color Ocre C15, M42, Y87, K0 y la segunda, Conciencia en color rojo C15, M98, Y90, K15., ambas con un stroke de 4 puntos en color negro C0, M0, Y, K100.

Similarmente a las ilustraciones anteriores, a continuación se presenta la justificación estructural del cartel elaborado con esta obra; el cual está justificado por una retícula áurea; ello queda plasmado en la Fig. 135. De forma similar, se optó por una composición centralizada, en la que los elementos de la misma se colocaron de una forma estable, siguiendo la misma estructura compositiva de la obra litográfica. Cabe hacer notar que la pleca periférica está trazada de acuerdo a las medidas marcadas por algunas líneas de dicha retícula, al igual que la ubicación de los elementos tipográficos y los logotipos.

La riqueza de la vida está en la sencillez de la naturaleza.

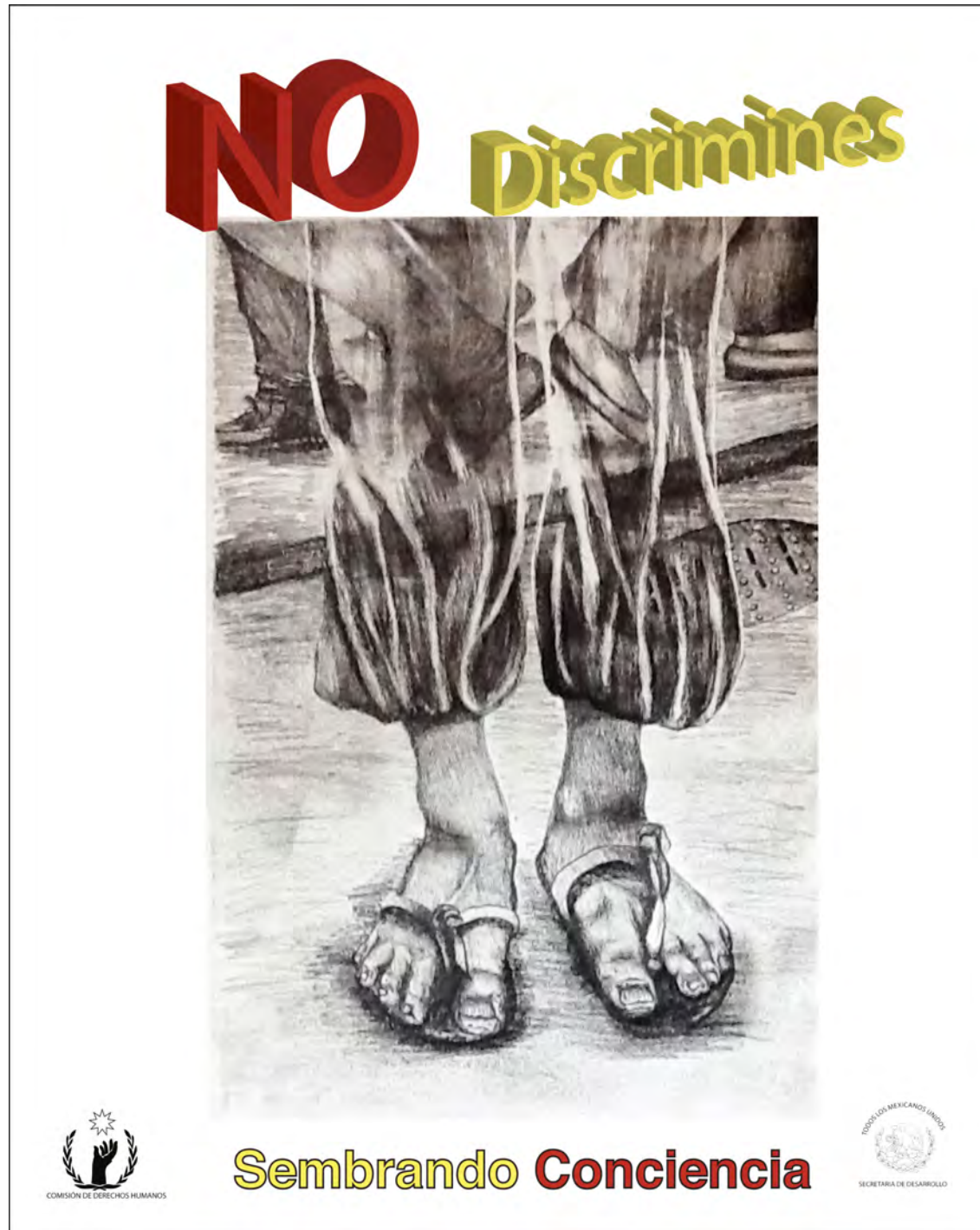


Sembrando Conciencia



Justificación Tipográfica

Fig. 135



Georgina Echeverría, *Cartel X*, 2014
Impresión Digital, 100 X 80 cm.
México, DF.

Fig. 136

De manera similar a los ejemplos anteriores, se finalizará la campaña Sembrando Conciencia con el *Cartel X* Fig. 136, cuyo objetivo es enaltecer la figura del campesino. En el ángulo superior izquierdo, está ubicada la palabra No en 400 puntos en la misma tipografía pero en color rojo C17, M95, Y100, K8, el cual está catalogado semióticamente como color de advertencia, adicionalmente con el mismo efecto 3D extrude; consecutivamente, se ubica la palabra «Discrimines», en tipografía y efecto similar al vocablo No, pero en tamaño a 200 puntos a manera de una degradación tipográfica y con la intención de otorgar mayor relevancia a la frase. En el lado inferior, se situó el nombre de la campaña Sembrando Conciencia en tipografía Helvética Bold, en 120 puntos con un stroke de 4 puntos en color negro, C0, M0, Y, K100. Cabe aclarar que la palabra Sembrando, está en color amarillo C2, M1, Y75, K0, y Conciencia en color rojo C17, M95, Y100, K8, con la intención de cerrar la lectura del cartel y establecer una interrelación con la palabra NO y Discrimines; esta frase

está custodiada por los logotipos a manera de dummy de la Comisión de Derechos Humanos y el de la Secretaría de Gobernación.

A continuación se expone la justificación estructural de cada uno de los elementos que componen este cartel, ello, queda demostrado con la Fig. 137, en la que se dispusieron todos los elementos sobre una red construida por líneas cuya ubicación está dada por medidas áureas. En este caso se consideró apropiado darle un cierto dinamismo a la composición, ello queda expuesto en la ubicación de la frase superior, que no se encuentra al centro y además tiene un efecto 3D.

Cabe decir que las justificaciones áureas elaboradas a lo largo del desarrollo de este trabajo, fueron hechas con la intención de colocar los elementos de forma estructurada, ya que como indicamos al inicio de este capítulo el uso de la sección áurea en el área del diseño, otorga a las composiciones una mayor armonía y peso visual

NO Discrimines



Justificación Tipográfica

Fig. 137



Sembrando Conciencia



CONCLUSIONES

A lo largo de la realización de este trabajo de investigación, se adquirió un aprendizaje más completo sobre la temática en la que se indagó, asimismo se obtuvo la confirmación, que dentro de la literatura de diseño gráfico y del arte, no hay algún volumen referente a la relación entre las materias en cuestión, de manera similar y desde la misma perspectiva del planteamiento original de esta investigación.

El ángulo de investigación, persiguió demostrar que la pintura realista y simbolista son en esencia ilustraciones de situaciones y momentos plasmados por los artistas, sin embargo al ser integradas en un proyecto de diseño gráfico, se convierten en imágenes ilustrativas, que bien pueden continuar con el mismo mensaje o discurso del artista, o bien pueden cambiarlo dependiendo del contexto en el cual se ubiquen y la manipulación gráfica que les sea aplicada.

Si bien, se analizaron diferentes obras de varios autores, con dicho estudio, se puede concluir que un gran número de imágenes que se han empleado en el cartel, desde su nacimiento, han sido de carácter realista y simbolista, ello, debido a que con estos estilos, los mensajes que se emiten son de una mejor comprensión por los espectadores que los observan; tales evidencias fueron contundentes para comprobar que la relación entre el arte y el diseño se ha dado por siglos y se seguirá dando, desde un aspecto compositivo, aunque empleando para ello la facilidad de la tecnología, para integrar una obra pictórico-ilustrativa a un trabajo de diseño gráfico.

Está investigación, ratificó que uno de los aspectos más importantes que un artista y un diseñador no debe olvidar, es que su obra debe estar fundamentada con base en una análisis compositivo, en relación directa con el mensaje que desea transmitir, con la finalidad de provocar la reacción del espectador, dando como consecuencia la trascendencia de la misma.

La postura de esta investigación, considera que, una obra de arte que cuente con un mensaje bien estructurado, y que sea empleada en un cartel bien diseñado, tiene mayor impacto que una fotografía, ya que los espectadores, no están acostumbrados a ver una pintura artística en los anuncios de campañas y artículos publicitarios con fines mercadológicos o sociales.

Adicionalmente, se considera importante señalar que la metodología empleada, para la justificación y realización de cada obra, fue un elemento importante para la obtención de los resultados plasmados en cada una de ellas, lo cual produjo un cambio en la forma de comunicar un mensaje y los pensamientos en cada una de las obras; ello se manifiesta en el estilo de las ilustraciones sobre la pobreza, que si bien tienen un carácter realista, la corriente simbolista se hace presente en algunas de ellas.

Si bien, la situación, bajo la cual se realizó este trabajo, se encuentra distante de un escenario de carencias, no por ello, se es indiferente a la pobreza y necesidades de muchos, y se permanece ignorante e impávido ante las diferencias entre tener y no tener; por ello, se decidió utilizar nuestra herramienta: el arte, y desarrollar una investigación y experimentación sobre este tema.

Académicamente y como una aportación a los estudiantes de la Facultad de Diseño y Artes, se considera que este trabajo, será de gran ayuda como literatura de consulta en la que podrán obtener un enriquecimiento acerca de el empleo del arte como un recurso diferente dentro del campo del diseño gráfico; ya que como se comentó en párrafos anteriores no hay libro alguno al respecto. La literatura de diseño en el área de ilustración se resume a presentar catálogos de ilustraciones de diferentes autores, pero no se ha encontrado una edición en la cual se muestre como una pintura o ilustración de gran formato puede ser empleada en un cartel y la forma en la cual se justificó cada uno de los elementos que lo componen.

Otro de los objetivos que se planteó desde un principio, fue el realizar una serie de ilustraciones de gran formato, en las que se manifestara una denuncia, sobre la problemática que sufre nuestro país, con la finalidad de concientizar a la sociedad sobre ello y estimular su sensibilidad para provocar en ella un cambio.

Respecto al impacto de la obra aquí expuesta, en el ámbito social, no queda en esta investigación el comprobarlo, sino en la opinión de la sociedad que la observe, fructificada en los cambios que en ella se hagan, que por mínimos que sean, harán cumplir el objetivo de este trabajo, que como se mencionó, tiene la intención de hacer presente las injusticias y necesidades por las que atraviesan más del 50% de los mexicanos y Sembrar Conciencia de ello a través de una denuncia.

Sin embargo, se ha considerado la posibilidad que los carteles de esta campaña puedan ser distribuidos en diferentes escuelas de nivel superior en donde existe una población cautiva que los observe diariamente y mediante este estímulo provocar la reflexión de los ciudadanos que ahí se encuentren.

A propósito del tema de este documento, y como conclusión final; se decidió dejar la siguiente frase como puntos suspensivos y de reflexión sobre esta investigación:

“Para quien se está muriendo de hambre la realidad no es huidiza es algo que está allí. Se puede filosofar mucho acerca de la realidad, de si lo que vemos es lo que es y todo eso, pero hay que reflexionar sobre los hechos que tienen que ver con la situación del mundo”.

José Saramago

ANEXO I

El pensamiento platónico referente a la realidad, se encuentra relatado en su diálogo La República, en el libro II,¹⁰⁶ en el que habla de un obrero con tal talento que tiene la capacidad de hacer las obras de arte y además las obras de la naturaleza. Al tomar un espejo y ver en él todas las cosas, plantas, animales, personas etc...., que se reflejan se podrán observar las apariencias, pero tales imágenes tan solo serán la representación de la realidad.

Según diferentes filósofos y filólogos como el catedrático de la Universidad Autónoma de Barcelona, Guillermo Serés Guillen;¹⁰⁷ la escuela platónica diferenciaba dos tipos de representación de la realidad o mimesis:

106 Platón, *La República*, II. http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/Platon/LaRepublica_10.html. —Mira ahora qué nombre conviene dar al obrero que te voy a decir.

—¿A qué obrero?

—Mira ahora qué nombre conviene dar al obrero que te voy a decir.

—¿A qué obrero?

—Al que hace él sólo todo lo que los demás obreros hacen separadamente.

—En verdad que hablas de un hombre muy hábil y muy extraordinario.

—Aguarda, que aún- te ha de causar mayor admiración.

Este mismo obrero, no sólo tiene el talento de hacer todas las obras de arte, sino que hace también las obras de la naturaleza, las plantas, los animales, todas las demás cosas, y, en fin, hasta se hace a sí mismo. Y no para aquí, porque hace la tierra, el cielo, los dioses, todo lo que hay en el cielo y, bajo de la tierra, en los infiernos.

—He ahí un artista verdaderamente admirable.

—Figúraseme que dudas de lo que yo digo; pero respóndeme:

¿crees que no existe absolutamente un obrero semejante, ó crees sólo, que todo esto puede hacerse en cierto sentido, y que en otro sentido no pueda hacerse?

¿No ves que tú mismo podrías hacer todas estas cosas de cierta manera?

— Dime de qué manera, si te place.

—No es cosa difícil; se ejecuta frecuentemente y en muy poco tiempo. ¿Quieres hacer la prueba en el acto? Coge un espejo, dirígelo a todas partes, y en el momento harás el sol y todos los astros del cielo, la tierra, a ti mismo, los demás animales, las plantas, las obras de arte y todo lo que antes mencionamos.

— Sí, haré todo lo que dices en apariencia; pero nada de eso existirá, ni tendrá realidad.

— Muy bien. Comprendes perfectamente mi pensamiento.

El pintor es un operario de esta especie. ¿No es así?

—Sin duda.

107 Serés Guillen Guillermo, *El concepto de la Fantasía desde la Estética Clásica a la Dieciochesca*, Universidad Autónoma de Barcelona, p. 208.

- Icástica, que tiene por objeto la verdad es decir, la intención del artista será realizar una copia exacta reproduciendo la realidad sensible y por tanto la imitación del mundo.
- Fantástica, en la cual el artista realiza imágenes producto de su imaginación y creatividad sujetas a una apreciación subjetiva e interpretación.

Sin embargo, en su diálogo *La República*, habla de una tercera forma de imitación la <<selectiva>>, en la que se lleva a cabo una depuración de la apariencia sensible de los objetos, como es el caso de la geometría que analiza los objetos en busca de las formas ideales. A partir de ésta idea, los artistas se vieron obligados a realizar una imitación selectiva dentro del realismo ideal, con lo que se pretendía representar sólo la belleza.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre Humberto, Argüelles Hugo, Dehesa Germán, Hajar Alberto, Monsivais Carlos, Veracruz, Raymundo Martínez, Impreso en México 2004,
- Ambrose Gavin, PaumHarris, Fundamentos del Diseño Creativo. Editorial Parramón. Impreso en Singapur, 2004
- Amador Bech Julio, El Significado de la Obra de Arte, Sociológica, año 24, número 71, UNAM. México D.F.2009.
- Birchall Heather, Prerrafaelitas, Editorial Taschen, Impreso en Alemania. 2007.
- Balakian Anna, El Movimiento Simbolista, Ediciones Guadarrama, Primera Edición. Madrid, España. 1967
- Brodskaya Nathalia, Simbolismo, Formato PDF. Parkstone Internacional
- Calvo S. Francisco, El realismo en el Arte Contemporáneo, Editorial Mapfre, Madrid, España, 1998
- Cassirer Ernst, La Filosofía de la Ilustración, Fondo de Cultura Económica, Impreso en México, DF.
- Curiel Gustavo, Ramírez Fausto, Rubial Antonio, Velazquez Angélica, Pintura y Vida Cotidiana, Fomento Cultural Banamex, CONACULTA, México, DF 1999.
- Desmond Rochfort, Pintura mural mexicana. Orozco, Rivera, Siqueiros, México, Limusa, México, DF. 1993,
- Dresser Denise, El país de uno, Editorial Aguilar, Primera Edición, México, D.F. 2011.
- Durand G. L'imagination symbolique, Presses Universitaires de France, París, Francia. 1964
- Espasa Siglo XXI, Historia del Arte, Tomo 4 Editorial ESPASA, Impreso en España. 2004.
- Erhard J. B., Herder J. G. Kant I. Lessing G.E., Mendelssohn M., Shiller F., ¿Qué es Ilustración?, Estudio Preliminar, Editorial Tecnos Clásicos del Pensamiento. Quinta Edición, Impreso en España, 2007.
- Fernández Justino, Arte Moderno y Contemporáneo de México, Tomos I y II, Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM. México DF, 1993

- Finch Christofer, Norman Rockwell, 332 Magazine Covers, Abbeville Press, Impreso en Japón, 1979.
- Garagalza Luis, La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual, Editorial Anthropos, Primera Edición. 1990.
- García Granados Jaime, Realismo y Materialismo Estético, Instituto Politécnico Nacional, Primera Edición, México, D.F. 1975.
- García Martínez J.A., Arte y Pensamiento en el siglo XX. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Impreso en Argentina 1973.
- Garibay Roberto S., breve historia de la Academia de San Carlos, División de Estudios de Posgrado/Escuela Nacional de Artes Plásticas /UNAM. Primera Edición. México, DF 1990.
- Gaunt William, El Sueño Prerrafaelista, Fondo de Cultura Económica, Primera Edición en español. México, DF, 2005.
- Gibson Michael, El Simbolismo, Editorial Taschen, Primera Edición, Impreso en Alemania. 1999.
- Gombrich E H, Arte Percepción y Realidad, Editorial Paidós Comunicación, primera Edición. Madrid España.
- Gombrich E.H. La Historia del Arte, Editorial Phaidon, Decimosexta edición en español . New York. USA. 1997.
- Gombrich E.H. Los Usos de las Imágenes, Editorial Phaidon, Primera Edición en español. Impreso en Singapur. 2003.
- Grupo Financiero Banamex, La Colección de Pintura del Banco Nacional de México, 2002, Tomo II
- Hollis Richard, Graphic Design a concise history, Thames and Hudson. Primera Edición. Impreso en Slovenia. 1994.
- INBA-MUNAL/Banamex/ICA/Elek/Moreno Valle y Asociados, Nación de imágenes. La litografía mexicana del siglo XIX, México, DF. 1994,
- Keller Eva, Psicología del Color, como actúan los colores sobre los sentimientos y la razón, Editorial Gustavo Gilli. Primera Edición, Impreso en España. 2009.
- Kerstin Stremmel, Realismo, Ediciones Destino. Primera Edición, Barcelona, España, 2001.
- Little Stephen, ISMOS, Editorial Turner.
- Lyons Martyn, Libros Dos mil años de historia ilustrada, Lunweg Editores, Impreso en China, 2011.

- Manrique Jorge A. El proceso de las artes 1910-1970, en Historia General de México, El Colegio de México tomo IV. México 1976
- Martínez Moro Juan, Un ensayo sobre Grabado, (a principios del siglo XXI), UNAM. México 2008
- Maseda Pilar, Los Inicios de la Profesión del Diseño en México, Consejo para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Instituto de Estudios Superiores de Monterrey. Primera Edición. México DF, 2006.
- Meggs Philip B. Historia del Diseño Gráfico, Editorial Mc Graw Hill. Primera Edición, Impreso en México, 1998.
- Moles Abraham, Costa Joan; Publicidad y Diseño, Ediciones Infinito, Impreso en Argentina. Primera Edición 1999.
- Moraza Juan Luis, El Retorno de lo Imaginario, Artículo publicado por el Museo Reina Sofía con motivo de la exposición El retorno de lo imaginario. Realismos entre XIX y XXI, España. mayo/septiembre 2010.
- Munari Bruno, Artista y Diseño, Editorial La Tersa, Roma, Italia, 1973.
- Nebiolo Gino, 25 anni di grafica rivoluzionaria, Editorial Ferrero & c., di Romano Canavese. Torino, Italia 1973.
- Newall Diana, Apremiar el Arte. Entender, Interpretar y Disfrutar de las Obras., Editorial Blume, Primera Edición. Impreso en Singapur. 2009.
- Nochlin Linda, El Realismo, Editorial Alianza, Primera Edición, Madrid España, 1991.
- Panofsky Erwin, El significado de las Artes Visuales, Editorial Alianza Forma, Segunda Edición, Madrid, España. 1980. .
- Platón, La República, Edición de Patricio Azcárate, tomo 8, Madrid, 1872.
- Predeville Brendan, El Realismo en la Pintura del siglo XX, Ediciones Destino, Primera Edición, Barcelona España. 2001.
- Ramírez Fausto, Dos momentos del simbolismo en México: Julio Ruelas y Saturnino Herrán. Diálogos:Artes, Letras Ciencias humanas. Vol.17, No. 1 (97) (enero-febrero 1981).
- Rubin James H, Courbet, Editorial Phaidon, Primera Edición, Londres Inglaterra, 1997.
- Smith Edward Lucie, Symbolist Art, Editorial Thames and Hudson, Primera Edición, Londres Inglaterra, 1972.
- Serés Guillen Guillermo, El concepto de la Fantasía desde la Estética Clásica a la Dieciochesca, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona España.

- The Metropolitan Museum of Art. México, Esplendores de treinta siglos, Copyright, Amigos de las Artes en México, Impreso en Verona Italia.1991.
- Terri Hardin. The Pre-raphaelites, Inspiration from the past. Editorial Smithmark, Impreso en Singapur. 1996.
- Tíbol Raquel, Nuevo Realismo y Posvanguardia en las Américas, Editorial Random House Mondadori, S.L. Barcelona España. 2003.
- UNAM, Las Academias de Arte VII Coloquio Internacional de Guanajuato, conferencia Patrocinio de la Academia y la Producción Pictórica, Esther Acevedo, Rosa E. Casanova, Estela Eguiarte, Eloisa Uribe, Imprenta Universitaria. México, DF. 1985.

INTERNET.

- <http://www.terra.com.mx/memoria2010/articulo/823025/La+representacion+de+la+Guerra+de+Independencia+en+la+pintura+del+siglo+XIX.htm&paginaid=2> .Fecha de Consulta: 25 de noviembre 2012
- <http://www.inehrm.gob.mx/imagenes/velasco/32.jpg> Fecha de consulta 25 de noviembre 2012
- <http://www.inehrm.gob.mx/imagenes/velasco/31.jpg> Fecha de consulta. 25 de noviembre 2012
- <http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=40> Fecha de consulta 10 de enero 2012.
- <http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=artistDetailSpanish&artistId=40>. Fecha de Consulta 10 de enero 2012
- <http://content.cdlib.org/ark:/13030/hb0m3nb2w4/> Fecha de consulta 18 de marzo 2012
- http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7437/1/ALE_10_10.pdf. Fecha de consulta 6 agosto 2012.
- www.lacentral.com.mx/index.php/nosotros/historia-de-la-central/, Fecha de consulta 10 de octubre 2013.
- www.lacentral.com.mx/index.php/nosotros/historia-de-la-central/, Fecha de consulta 10 de octubre 2013.
- <http://www.portaldearte.cl/terminos/realismo.htm>, Fecha de Consulta 11 de octubre de 2013.
- <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=12885>, Fecha de Consulta: 27 de enero 2014.
- <http://www.lasprovincias.es/v/20140130/culturas/relacion-sorolla-criticos-documental-20140130.html>. Fecha de consulta 14 de febrero 2014.
- http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/BienesCulturales/N8/14-La_paleta_Sorolla.pdf. Fecha de consulta
- http://picturingamerica.neh.gov/downloads/pdfs/Resource_Guide/Spanish/Spanish_PA_Resource_Book_Chapter_19A.pdf. Fecha de consulta: 15 de marzo de 2014.

- <https://www.suramexico.com/museovirtual/bio-raymundo-martinez.html>, fecha de consulta: 21 de abril. 2014.
- <http://www.coneval.gob.mx/medicion/Paginas/Medici3n/Pobreza%202012/Pobreza-2012.aspx>, fecha de consulta: 22 de abril 2014.
- http://www.sedecodf.gob.mx/archivos/Canasta%20Basica/2014/ENERO/4_INDICE%20DE%20PRECIOS%20DE%20CANASTA%20BASICA%20DE%20LA%20DGACD%20.pdf Fecha de consulta: 23 de abril de 2014.
- http://www.conasami.gob.mx/nvos_sal_2014.html. Fecha de consulta. 23 de abril. 2014.
- <http://site.oxfamexico.org>. Fecha de Consulta. 24 de abril. De 2014
- <http://www.coneval.gob.mx/Medicion/Paginas/Pobreza-por-ingresos.aspx>. Fecha de Consulta 4 de mayo 2014.
- <http://www.scielo.org.mx/>.Fecha de Consulta 4 de mayo de 2014.
- <http://www.arteespana.com/simbolismo.htm>. Fecha de consulta: 27 de mayo, 2014.
- <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/3555.htm>. Fecha de consulta: 14 de junio 2014.
- <http://www.arteespana.com/simbolismo.htm>. Fecha de Consulta. 18 de junio 2014.
- http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/archivos/exposiciones-archivos/browse/8/article/dessins-de-redon-7828.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=252&cHash=ad150f3599&print=1&no_cache=1&. Fecha de consulta. 22 de junio, 2014.
- <http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/rentan-en-mexico-a-ninos-por-300-pesos-diarios-para-mendigar-1408821972>.

Fecha de Consulta: 12 de diciembre, 2014.

- http://boalm.com.mx/index_archivos/ARCHIVOS/lecto_artes.pdf. Fecha de Consulta. 15 de diciembre 2014.
- <http://museosvirtuales.azc.uam.mx/estudio-de-arquepoetica/akademos/sinectica.html>. Fecha de consulta. 12 de enero 2015.
- <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/assets/descargables/muralistas.pdf>., P.2 Fecha de Consulta 15 de enero 2015.
- <http://lema.rae.es/drae/?val=pobreza>. Fecha de consulta 21 de enero, 2015.
- <http://www.uclm.es/profesorado/Ricardo/Cartel.htm>. Fecha de Consulta. 3 de febrero 2015.

