



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO

El Grupo Germinal. Testimonio del arte en México

Tesis que para optar por el grado de

Doctora en Artes y Diseño

presenta:

YOLANDA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ

Tutora

DRA. MARINA GARONE GRAVIER

Instituto de Investigaciones Bibliográficas (HB-UNAM)

Miembros del Comité Tutor

DR. EDUARDO ANTONIO CHÁVEZ SILVA

Facultad de Artes y Diseño (FAD-UNAM)

DR. ÁLVARO VILLALOBOS HERRERA

Facultad de Artes y Diseño (FAD-UNAM)

Lectores

DRA. ADRIANA RAGGI LUCIO

Facultad de Artes y Diseño (FAD -UNAM)

DR. RICARDO PAVEL FERRER

Facultad de Artes y Diseño (FAD-UNAM)

Ciudad de México, julio de 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

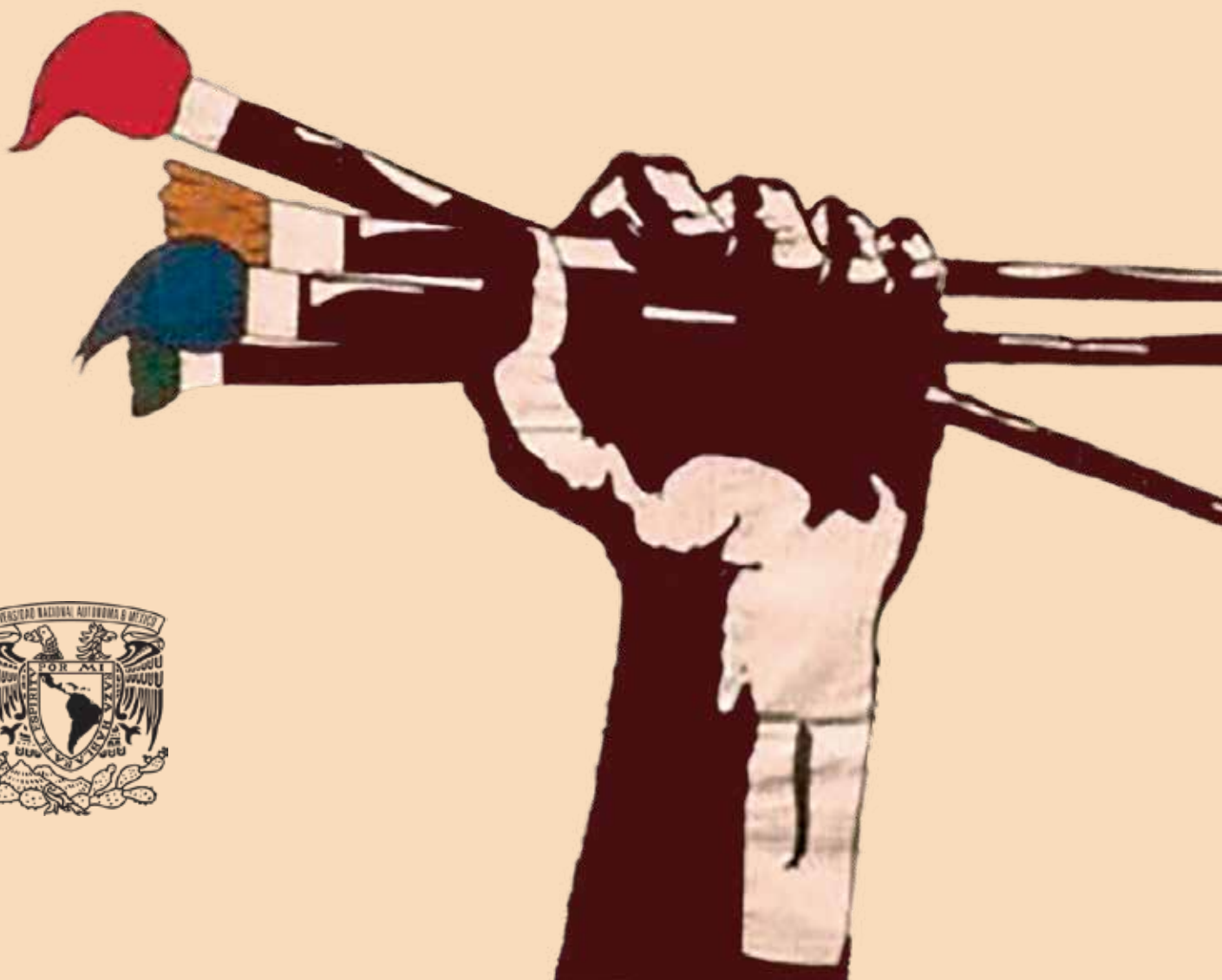
Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

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

EL GRUPO GERMINAL

TESTIMONIO DEL ARTE EN MÉXICO

YOLANDA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ



Índice

Introducción	9
Tema y motivación de la investigación	15
Estructura y organización de la tesis	16
Planteamiento del problema	19
CAPÍTULO 1. Antecedentes	20
1.1 Colectivos de la primera mitad del siglo xx	20
1.2 Agrupaciones de 1950 a finales del siglo xx	25
CAPÍTULO 2. Contexto para la formación del Grupo Germinal	35
2.1 El Grupo Germinal “Células capaces de engendrar otras células”	35
2.2 Formación del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC)	54
CAPÍTULO 3. Documentación visual del trabajo del Grupo Germinal	73
3.1 Las mantas “murales transportables” y los carteles, su proceso creativo	73
3.2 Propuesta visual del Grupo Germinal. Análisis de los procesos creativo, y de producción	88
CAPÍTULO 4. La importancia del trabajo pedagógico en el Grupo Germinal.	103
4.1. Los cursos y talleres impartidos en México	

y en Nicaragua. Método de sensibilización y socialización de herramientas para la construcción de imágenes propias	103
4.2 Al regresar de Nicaragua: formación del Taller de Gráfica Monumental en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco	130
Conclusiones	141
Fuentes de consulta	145
Archivos, acervos y bibliotecas consultadas	145
Índice de imágenes	155
Anexos	163
Anexo A.1. Declaración de Principios del Grupo Germinal	163
Anexo A.2. Autodefiniciones: Grupo Germinal	166
Anexo A. 3. Método creado por el grupo: <i>Desarrollo de la creatividad a través de las artes plásticas y visuales</i>	171
Anexo B. Cronología del Grupo Germinal documentada 1977-1984	174



Imagen 1 | "Logotipo Grupo Germinal", acrílico/tela, 200 × 320 cm, 1977.
Fotografía: Mauricio Gómez Morín

Agradecimientos

Después de más de cuatro años de trabajo en esta investigación, me gustaría agradecer en estas líneas la ayuda que muchas personas y colegas me han prestado durante el proceso de investigación y redacción de este trabajo.

Mi gratitud de manera muy especial y sincera a mi tutora principal, la doctora Marina Garone Gravier, por aceptarme para realizar esta tesis doctoral bajo su dirección. Su apoyo y confianza en mi trabajo, y su capacidad para guiar mis ideas ha sido un aporte invaluable en el desarrollo de este ensayo. Las ideas propias, siempre enmarcadas en su orientación y rigurosidad, han sido la clave del buen trabajo que hemos realizado juntas, el cual no se puede concebir sin su oportuna participación. Siempre estuvo atenta, dedicándome mucho tiempo para las revisiones puntuales y meticulosas de los avances, por sus pertinentes recomendaciones, por el gran interés mostrado en el tema, pero no menos importante, por alentarme siempre para ir en tiempo y en forma para que esta investigación llegara a su culminación.

Agradezco también a los dos miembros del Comité Tutor, entre ellos al doctor Eduardo Antonio Chávez Silva y al doctor Álvaro Villalobos Herrera, por sus consejos al leer todos mis borradores y sus atentas observaciones y sugerencias para la realización de esta investigación. Debo destacar, por encima de todo, su disponibilidad y paciencia; les reconozco todas las enseñanzas que recibí de cada uno de ustedes, así como las contribuciones que han hecho para que esta tesis sea una realidad.

A mis lectores: la doctora Adriana Raggi Lucio y al doctor. Ricardo Pavel Ferrer, por la paciencia prestada para leer mi documento, su interés en él y sus apreciables recomendaciones.

Así mismo, deseo expresar mi reconocimiento y agradecimiento al convenio de dos instituciones: la Facultad de Artes y Diseño (UNAM) y el Instituto Cultural de Aguascalientes, entidades que han sido facilitadoras para que este trabajo llegue a un feliz término.

A mis queridos y entrañables compañeros del Grupo Germinal, Carlos Ocegüera y Mauricio Gómez Morín, por coincidir en ideales y utopías, cuya pasión nos llevó a convertirlos en realidades, y por quienes fue posible que esta experiencia de vida llegara a convertirse en una investigación para teorizar, testimoniar y documentar el trabajo del grupo, estimulado y apoyado siempre por Alberto Híjar Serrano y Ana Cecilia Lazcano, ¡va por ustedes, Maestros!

Finalmente, de manera muy especial a mi compañero de vida y andanzas Carlos Ocegüera, no tengo palabras para expresar mi amor y mi gratitud, por su generosidad y su incansable apoyo en todo momento, y más aún, por la hermosa familia que hemos formado con Mariana y Carlos, a ustedes también va mi agradecimiento, con todo mi cariño por estar siempre presentes en el apoyo incondicional... ¡por ellos y para ellos!

YOLANDA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ

Verano del 2021

Introducción

Los grupos y colectivos plásticos y visuales de la segunda mitad del siglo xx en México han sido poco estudiados —en especial de la década de los setenta— por lo que considero necesario abordarlos y revisarlos sobre todo en esa historia oral y poco escrita. Si bien, éste es un trabajo de investigación histórica, es importante tener testimonios de quienes vivieron esta época, ya que se considera relevante dado que se rompieron las formas de producción, circulación y valoración del arte tradicionales. Este trabajo abonará en el entendimiento de la *praxis* estética y política del Grupo Germinal, sobre el que se centrará la atención, en el contexto del programa del posgrado de artes y diseño.

La década de los sesenta es el tiempo de los movimientos estudiantiles, en México y en otros países. Ésta es la característica que la identifica y fija en la memoria colectiva de las nuevas generaciones; lo que coloca a esta década como la puerta de entrada a la segunda mitad del siglo xx y, por tanto, a la ruptura de los jóvenes con el orden establecido. Los estudiantes resquebrajaron los valores de los grupos dirigentes del *status quo*, conductores de las instituciones del Estado y hacedores de la cultura que imponen los valores producidos, los estudiantes se vuelven los actores sociales que emergen de lo privado a lo público, de la casa a la calle, de la calle a la universidad, de la universidad a la sociedad, y ésta a la defensa frente al Estado. En los años previos y posteriores a la crisis en México de la década de los setenta, el empleo, el valor de la moneda, la migración del campo a las ciudades y a los Estados Unidos de Norteamérica, el monto del salario y el costo de la canasta básica, presentaron variaciones que fueron en perjuicio de la clase trabajadora, por lo que se originó una pauperización de los grupos marginados, al mismo tiempo que la riqueza se concentraba en pocas manos, situación que desencadenó un aumento en los índices delictivos.

Durante este periodo, la sociedad sufre sobremanera la mala administración de los recursos públicos, sus ingresos se ven disminuidos considerablemente por los bajos salarios y los costos elevados de los productos de primera necesidad, el desempleo aumenta a cifras nunca vistas, el dólar alcanza una cotización muy alta, se genera una gran migración hacia Estados Unidos, cada año aumenta la deuda externa, tanto como la interna, por lo que se puede determinar el inicio de una crisis permanente en México de la que aún no se encuen-

tra salida; situación por la que era necesario reflexionar sobre el papel de la cultura en esta convulsión de país. Considerando que el acceso a la cultura de las personas es un derecho, y, por ende, es la manera de entender el mundo.

El ser humano busca siempre formas de explicarse el mundo y asimismo una de las maneras de explicarse a sí mismo en él mundo es el arte, pero no en el sentido de poder ir a un museo, o tener una pintura en la casa, o el gusto de pintar un cuadro: es el derecho a poder conectar con toda una genealogía de saberes y conocimientos que nos modelan y nos han modelado como seres humanos.

El reto educativo, y en especial en la educación artística, está en la relación de los profesores y los estudiantes, en ese espacio íntimo donde no importan los modelos educativos, ni los programas, ni el currículum. Reflexionábamos en el Grupo Germinal, sobre uno de los mitos de la educación artística: el que, por el mero contacto con el arte, nos hace mejores personas y ciudadanos, pero concluimos que no es así, sino que lo que nos hace personas diferentes es una determinada manera de relacionarnos con el arte.

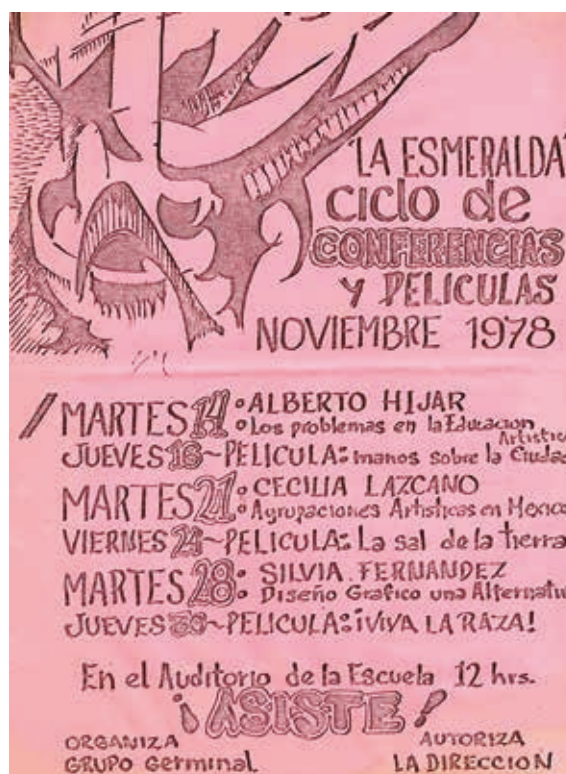
En el grupo discutíamos sobre la enseñanza del arte y pensábamos que es para formar sujetos pensantes y críticos, ya que cuando una persona es consciente y sensible, se da cuenta del lugar que ocupa en el mundo, si no está de acuerdo con ello aparecen situaciones de ruptura y de disenso. Fue en ese momento en el que, como estudiantes recién ingresados de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” no lo comprendíamos, no lo contemplábamos de esa forma, pero teníamos un sentimiento de insatisfacción por lo que nos ofrecía la escuela. Era nuestro interés formarnos de una manera completa y profunda, queríamos ser unos ciudadanos honestos y preparados para enfrentar profesionalmente y servir a una sociedad cambiante y con muchas necesidades.

Este panorama explica por qué, durante esta investigación, será necesario revisar la producción de signos y símbolos que han circulado en los espacios públicos, ya que han estado presentes desde épocas remotas en el siglo xx. El México posrevolucionario dio lugar a diversas agrupaciones artísticas, tales como el Estridentismo (1922); el Colectivo ;30-30! (1928); la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) (1934); el Taller de Gráfica Popular (TGP) (1937), quien tuvo un sentido de agitación y propaganda; Los Hartos (1961); Tepito Arte Acá (1973), y los grupos participantes en la X Bienal de Jóvenes de París (1977). Es a partir de esta experiencia que se dio la pauta para la formación de los muy diversos grupos de la década de los setenta.

Esta apropiación simbólica y las intervenciones artísticas en el espacio público dieron origen a la conceptualización del arte vinculado a la efervescencia de los conflictos sociales de los últimos años de los sesenta y principios de los setenta. El Grupo Germinal abrevó de toda esta historia, de estas formas *de hacer* individuales y colectivas, en ese gran reto entre el productor y el receptor donde se establece la comunicación de un discurso visual.

Por todo ello, considero necesario revisar la historia de los grupos y colectivos visuales en México del siglo xx, ya que existen vacíos que pueden ser llenados a través del estudio y el análisis de fuentes visuales y documentales que no han sido publicadas. Mismas que forman parte de los acervos históricos de los integrantes, sobre todo de la segunda parte del siglo, y cuyo estudio permitirá conocer su trascendencia a la enseñanza del arte e innovación de los lenguajes plásticos y visuales.

El estudio de los movimientos estudiantiles en la educación artística, en el contexto del ambiente artístico mexicano, como se mencionó en el párrafo anterior, ha sido muy escaso. Por lo que se torna necesario abordarlo especialmente en la década de los setenta.



Imágenes 2 y 3 | Volantes de los primeros eventos realizados por el Grupo Germinal en La Esmeralda, 21.5 x 14 cm, impresión en mimeógrafo/papel, 1978.

No obstante que existen vacíos a tomar en cuenta, sobre todo en esa historia oral y poco escrita, por lo que se considera que el análisis y reflexión en la ruptura de los medios expresivos tradicionales, vendrá a abonar en el entendimiento de la praxis estética y política del Grupo Germinal.

El principal objetivo de esta investigación es analizar el proceso creativo del grupo, su discurso visual, así como sus influencias estilísticas y, principalmente, su repercusión en el ambiente artístico y político nacional. Documentar su producción visual para dar a conocer sus postulados y el método de educación artística creado por el grupo *Desarrollo de la capacidad creadora a través de las artes plásticas y visuales*.

Para desarrollar su lenguaje pictórico, el grupo reinterpretó un imaginario de la vida cotidiana y los momentos de crisis del país, estas imágenes fueron dotadas de una nueva significación y establecieron un nuevo discurso visual. De esta manera, se fue conformando su lenguaje pictórico, a través del cual se pueden establecer diversas etapas e intereses en la obra colectiva.

La utilización de estos elementos visuales, por lo general, conlleva la intención de denunciar, evidenciar o bien defender una postura con la que el grupo simpatizó o con la que estuvo en desacuerdo. Todo ello termina por situarlo en un espacio y tiempo determinados y, claro está, también lo vincula con los grupos sociales y políticos y sus demandas por medio de otros medios expresivos como el uso del recurso de la manta (murales transportables) y el cartel.

Al participar activamente el Grupo Germinal en el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC), surge una relación que nos permitió entendernos no sólo como artistas, sino como trabajadores de la cultura, no pertenecemos nunca a una estructura partidista, pero si mantuvimos una relación permanente con organismos políticos, sindicatos y asociaciones sociales, lo que nos llevó a incidir en espacios no tradicionales para el arte, no sólo por la producción de mantas, para eventos específicos de las agrupaciones mencionadas, y la socialización de herramientas para la construcción de imágenes, sino también por nuestro interés en los procesos de enseñanza artística con niños y jóvenes para el reconocimiento de su contexto social, para la expresión visual de su propia cultura.

Las primeras mantas y carteles realizadas entre 1977 y 1978 partieron de un nuevo lenguaje pictórico, producto de la reunión de varios estilos de los miembros que formaron el grupo. Contrastan con las del año de 1979, realizadas prácticamente en eventos de



Imagen 4 | “Por la Dignidad Antimperialista”, acrílico/tela, 250 × 800 cm, 1979. Fotografía: Carlos Ocegüera. Manta para el “Festival por la Dignidad Antimperialista” organizado por el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC), Liga Independiente de Músicos y Artistas Revolucionarios (LIMAR), la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X) y la Escuela de Diseño Artesanal (EDA) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), 1980.

solidaridad con el Frente Sandinista de Liberación Nacional de Nicaragua, y las de 1980 elaboradas durante la estancia en Nicaragua, como apoyo a la Retaguardia de la Alfabetización, se observa de manera notoria el desarrollo de los recursos.

En el transcurso del trabajo y del tiempo, las imágenes fueron adquiriendo un carácter gráfico, es decir, colores planos, utilización del alto contraste y, aunado a las consignas, se conformó como un elemento visual más a los recursos textuales, gráficos y tipográficos que se utilizaron en la construcción de un mensaje directo y de impacto visual.

El discurso visual del Grupo Germinal abrevó de la figuración del muralismo en México, de la experiencia del Sindicato de Pintores, del Taller de la Gráfica Popular, del cómic, de la historieta, del diseño gráfico, de la gráfica nacional e internacional del momento —del cartel polaco y el cubano, principalmente—, pero también del cine de la época.

Considero que con esta investigación se hará una contribución a la construcción de la historia de las artes visuales de México de la segunda mitad del siglo xx. Con ello, se brindarán elementos teóricos e históricos para la reflexión y discusión en torno a diversos temas relacionados con las artes visuales. Proponiéndose definir espacios para el análisis y el debate, ya que es ahí donde la investigación, la teoría y la creación se reformulan y aprehenden.

Las fuentes empleadas son principalmente los archivos personales de tres miembros del grupo, Mauricio Gómez Morín, Carlos Ocegüera y Yolanda Hernández; en su mayor parte son diapositivas, aunque también existen documentos, catálogos, folletos, fotografías, declaración de principios, método de educación artística y un gran compilado de entrevistas.



Imagen 5 | "A diez años, 2 de octubre no se olvida", acrílico/tela, 250 × 750 cm, 1978. Marcha en memoria de los caídos en Tlatelolco y en demanda de la presentación de los desaparecidos políticos, 2 de octubre de 1978. Fotografía: Lourdes Grobet.

Tema y motivación de la investigación

Después de casi cuarenta años de esta experiencia colectiva del Grupo Germinal, mi participación en él, su fundación, su desarrollo y su conclusión conforman en su conjunto una experiencia que cambió mi forma de pensar, de sentir, de hacer y, por lo tanto, mi vida de manera integral y radical. En ese sentido, decidí escribir esta historia haciendo un ejercicio de memoria que es, a un mismo tiempo, personal y grupal. Considero que debo entonces comenzar por conceptos que son muy importantes para mí, y en los que siempre he creído y actuado en congruencia.

Considero que el arte, en sus más diversas manifestaciones, es una actividad eminentemente social, que se hace presente en la vida cotidiana de los seres humanos. Es un aspecto central de la vida que lo diferencia del resto de los seres vivos, ya que es el único capaz de producirlo y disfrutarlo. El arte ocupa un lugar destacado para todos, es parte de la experiencia pública, a través de él se manifiesta la propia cultura. Es un medio de conocimiento, pues nos permite conocer, analizar e interpretar producciones estéticamente comunicables mediante los diferentes lenguajes simbólicos.

Como señala el psicólogo ruso Lev Vigostky, uno de los más destacados teóricos de la teoría del desarrollo “conocer es construir, no reproducir. La concepción constructivista del ser humano supone la idea de que el sujeto cognitivo y social no es solamente producto del ambiente, ni de la herencia, sino el resultado de un proceso que involucra ambos aspectos”.¹ Por tanto, el conocimiento no es un reflejo del mundo, sino una construcción elaborada por el sujeto en que participan sus experiencias previas, la ideología, los saberes acumulados y las representaciones e imaginarios sociales.

En conjunto con los compañeros que formamos el Grupo Germinal fuimos estudiando a diversos autores que reflexionaron sobre conceptos sociales y colectivos para fundamentar nuestra práctica. El arte es un territorio privilegiado de la cultura cuya importancia social pocas veces se cuestiona históricamente, esa exención ha permitido la emergencia de fuerzas y movimientos. Por lo que, ninguna definición del arte podría hacerle justicia a una serie de prácticas tan complejas y distintas, así como, distantes entre sí, con un océano de matices en el que el discurso del arte coloniza sus propios territorios.

¹ Lev SemiónovichVygostky, *Imaginación y el arte en la infancia (ensayo)*, Buenos Aires, Editorial Akal, 1982.

En su acepción más amplia, es una forma de organizar la producción y las políticas de una zona de la creatividad y la percepción, en función de una actividad mercantil, y a través de una serie de estamentos y rituales institucionales de significación, es decir, lo artístico desde su forma global de producción. Para acercarnos al sistema del arte como un territorio más del quehacer humano que hará más fácil despojarlo de sus mitos de producción y valoración.

Por lo que el objeto de estudio de esta investigación es hacer un acercamiento a los motivos y causas que determinaron que un grupo de estudiantes de La Esmeralda (ENPEG) se reunieran para realizar un trabajo de autoeducación y autogestión que dio por resultado el Grupo Germinal, es relevante aproximarnos a su proceso creativo, a su producción, para documentar y escribir la historia de un grupo estudiantil, del cual formé parte. En las siguientes páginas intentaré exponer qué nos motivó, que nos movió, cuáles fueron los intereses comunes que nos unieron, por qué durante la década de los setenta en México se formaron colectivos plásticos y visuales, y en concreto, todo lo que al atañe al Grupo Germinal.

Dado que fui parte del colectivo, en algunos momentos voy a hablar desde el *yo*, en 1.^a persona para generar conocimiento histórico con base en la experiencia; y en algunos otros usaré el *nosotros*, la voz del colectivo, cuando sean los hechos producto de éste. Creo que es importante hacer una reflexión, es decir, exponer esta historia como un proceso de autorreflexión de un colectivo del que formé parte para revisar una serie de acciones y acontecimientos del pasado.

Estructura y organización de la tesis

El primer capítulo será un acercamiento al contexto histórico de México en que se desarrollaron los antecedentes del caso que estudiaré, es decir, el momento en que surge y se desarrolla el muralismo, la experiencia del Sindicato de Pintores, de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, del Taller de la Gráfica Popular, entre otros, para luego continuar con los años sesenta y setenta. Hacer memoria de momentos o períodos significativos en el arte mexicano en el que destacan dos hechos importantes para el surgimiento del movimiento llamado Los Grupos. El primero es el movimiento estudiantil del 68, cuando las escuelas de educación artística, en particular la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP),

que en ese tiempo se encontraba en la Academia de San Carlos, se convirtieron en grandes productores de gráfica política. El segundo se refiere a las condiciones de las escuelas de arte, de manera específica en La Esmeralda, en donde se operaba con contenidos y programas académicos que ya no respondían al contexto en que se estaba viviendo en ese momento.

En el segundo capítulo se expondrán las causas que influyeron para la formación del Grupo Germinal, se describirá la situación en que se encontraba La Esmeralda y lo que los integrantes del grupo esperábamos de su educación artística. Lo que nos llevó a una práctica relacionada entre arte y política, articulada siempre a una práctica pedagógica. Así como quiénes formaron el grupo en un principio, y su depuración posterior, la manera en que se fueron definiendo las intenciones, los intereses y un plan de trabajo de autoeducación. La relevancia de la interacción con otros grupos y dar como resultado la integración del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC).

Posteriormente, en el capítulo tercero, se integrará el material documental de las obras del grupo desde sus inicios, su desarrollo creativo, se realizará un análisis visual de las mismas desde el rompimiento de la imagen plástica y de cómo, a través del desarrollo del



Imagen 6 | "Logotipo Grupo Germinal", acrílico/tela, 200 × 250 cm, 1978. Y "Se busca al asesino", acrílico/tela, 600 × 250 cm, 1978. Fotografía: Carlos Ocegüera.

trabajo, se convirtieron en composiciones de imágenes gráficas. Se describirán los vehículos y soportes utilizados y su justificación, así como las experiencias realizadas con diversas posibilidades técnicas. La obra del grupo se centró en la producción de mantas y carteles: en el primer caso se trabajaron con pintura vinílica y fue una constante la imagen al alto contraste. En cuanto a los carteles, en ellos fueron utilizados diversos procesos serigráficos.

En el capítulo cuarto se mencionarán las experiencias de trabajo pedagógico, artístico y social con varias poblaciones del país, y en la propia Ciudad de México, las cuales finalizaron en la participación del grupo en la construcción de la Nueva Nicaragua al triunfo de la revolución sandinista y su conclusión en la fundación del Taller de Gráfica Monumental formado al interior de la licenciatura en Diseño de la Comunicación Gráfica en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X) en el año de 1980, el taller continúa a la actualidad como parte del plan de estudios de la carrera.



Imagen 7 | "El amanecer dejó de ser una tentación", 250 × 600 cm, acrílico/tela, 1978. Primer festival de solidaridad con Nicaragua "Cantando y luchando por Nicaragua", en La Esmeralda con la presencia de Amparo Ochoa. Lucio Malacara y Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina. Las fotografías corresponden a la fachada de La Esmeralda en su sede primaria de la Colonia Guerrero. Fotografía: Carlos Ocegüera.

En la tesis se ofrecerá, además, la catalogación de cerca de 270 piezas inéditas, entre ellas, fotografías, documentos, catálogos y folletos. Las diapositivas serán fundamentales y son el conjunto más amplio del material, respecto a las mantas, ya no existen físicamente, dado que su carácter fue efímero, pero quedan los testimonios fotográficos, principalmente en los archivos de los integrantes. Al finalizar este trabajo, nuestro acervo pasará a formar parte del Centro de Documentación Arkehia del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Esta investigación cuenta en los anexos con una cronología documentada del desarrollo del grupo, desde sus inicios, sus experiencias visuales y pedagógicas por varios estados de México y en Nicaragua; para finalizar en su práctica docente en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X), con la creación del Taller de Gráfica Monumental. Así como el documento de la Declaración de Principios; Autodefiniciones del Grupo Germinal; el método de educación artística creado por el grupo, *Desarrollo de la creatividad a través de las artes plásticas y visuales*; y un índice de imágenes.

Considero que la producción visual del Grupo Germinal es fundamental para uno de los momentos claves del arte mexicano de la segunda mitad del siglo xx, que aún falta mucho por revisar y documentar para su análisis. Este trabajo de investigación puede aportar claridad sobre una propuesta política y estética que utilizó recursos de producción, circulación y consumo diferentes a los tradicionales, a la urgencia de producir de otra manera, de circular de modo diferente, de controlar e imponer un valor no mercantil ni reductible, de reproducir y así fundar nuevos modos de valoración del arte.

Planteamiento del problema

La presente investigación tiene como objetivo analizar la relación entre arte y política en la que se formó y desarrolló el Grupo Germinal, así como las características de su proceso creativo, articulado el trabajo del grupo siempre a la práctica pedagógica. Para realizar un análisis visual de su obra que propone una nueva forma de producción, circulación y valoración del arte. Es relevante reconocer los factores sociales, económicos y políticos del México convulso y heterogéneo y el ciclo de luchas de la década de 1970, determinantes para la formación del Grupo Germinal.

El grupo activo de 1975 a 1984 e integrado por una serie de estudiantes de varios estados de la República, que coincidieron en los mismos intereses. Formado en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda (ENPEG). Los integrantes iniciaron su práctica a partir de la experiencia colectiva, en la discusión y reflexión, para romper con las formas tradicionales de la producción visual, de la circulación de las obras y el consumo de la producción artística.

La década que nos ocupa fue un tiempo de cambios y rupturas en el espacio público, el cual fue escenario de lenguajes artísticos alternativos, de nuevos medios expresivos que pasaron de la producción individual al trabajo colectivo. Tales como la gráfica, la neo-gráfica, el muralismo, las mantas (murales transportables), el *body art*, los *happenings*, los carteles, los espectaculares y las vallas, entre otros, que se dieron en contextos urbanos y rurales. Todo ello fue resultado de la crítica social y demandas de la población en general, encabezadas por las nuevas formas de expresión artística.

A partir de la inconformidad social se buscaron lenguajes alternativos. Estas obras intervienen y resignifican el espacio público como un ejercicio de expresión cultural y de comunicación social con los públicos de la calle, no solamente como espectadores, sino también como productores en conjunto con los propios artistas.

Examinar este momento es necesario para tener claridad de lo ocurrido en la época, para conocer el contexto histórico que se vivía, que dio lugar a la reunión de un grupo de estudiantes de La Esmeralda, y a la formación del Grupo Germinal, objeto de estudio de este trabajo, para reconocer de qué manera el territorio, el arte, la identidad y las contradicciones sociales dieron pauta a la reunión de quienes conformaron el grupo, con intereses en común para dar como resultado una praxis estética y política. Ya que falta por escribirse esta historia oral, desde la óptica de los propios actores, para complementar el vacío que hay en la historia del arte de México.

Capítulo 1. Antecedentes

1.1 Colectivos de la primera mitad del siglo XX

*Una sociedad tendrá siempre necesidad de definir su pasado,
tendrá siempre necesidad de su pasado para definir su futuro*

JEAN CHESNAUX

El planteamiento revolucionario de Jean Chesnaux² nos sirve como base para comenzar esta revisión de los primeros movimientos colectivos y grupales del siglo XX en México y hacer memoria del pasado para entender el presente. El autor considera que la historia tiene como finalidad el cambio social por medio de la lucha política. Señala que el saber histórico es utilizado por las clases dominantes para ejercer el poder, para mantener el poder, para desposeer también en este campo a la clase trabajadora.

Controlar el pasado tanto desde la política, como de la ideología, oculta determinados hechos históricos por medio del manejo de las fuentes, es el modo actual de dominación. A esa versión oficial del pasado se enfrenta su contrapartida, dada en el campo de las luchas populares: liberar, reivindicar y reconquistar el pasado son algunos de los objetivos de los movimientos sociales. Por eso me permito ir hacia el pasado de los colectivos en nuestro país, para entender su significación en el presente.

Es a partir finales del año 1921 cuando se puede hablar de los primeros antecedentes grupales con la aparición de la hoja volante *Actual*, número 1, firmada por Manuel Maples Arce y el Directorio de Vanguardia³ integrado por más de 200 firmas. Los muros de las ciudades de México y Puebla fueron saturados por este primer comunicado. No fue precisamente un movimiento grupal aún, pero sí un llamado a los intelectuales mexicanos para adherirse y participar en la transformación vertiginosa que estaba ocurriendo en el país. Es ya en el año de 1922 cuando se puede hablar de los Estridentistas como grupo,

² Jean Chesnaux, *¿Hacemos tabla rasa del pasado? A propósito de la historia y de los historiadores*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1998.

³ Nelson Osorio T., *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Fundación Biblioteca Ayacuch, 1988, pág. 106.

como bien señala Schneider,⁴ integrado por pintores, artistas gráficos, poetas interesados en la consolidación del estado mexicano posrevolucionario, fuertemente influenciados por acontecimientos como la revolución rusa de 1917, así como por el movimiento futurista italiano de Marinetti. Su propuesta fue un discurso de ruptura con ironía y sátira con la demagogia oficial, la poesía y literatura romántica que afectaron a la pintura, el grabado, la escultura, la fotografía y la literatura por consecuencia.

Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Salvador Gallardo Dávalos, Fermín Revueltas, Germán Cueto, Leopoldo Méndez, Manuel M. Ponce, Luis Quintanilla y Arqueles Vela, fueron sus integrantes. Sin embargo, personajes como Diego Rivera, Jean Charlot, José Manuel Tablada, Carlos Chávez, Manuel Rodríguez Lozano, José Clemente Orozco y Ramón Alva de la Canal, entre otros, fueron asiduos del Café de Nadie para integrarse a las tertulias amenas y acaloradas en ocasiones, discusiones políticas y filosóficas.

Al mismo tiempo, se estaba formando otro colectivo, el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE) principalmente conformado por pintores de la Escuela Nacional Preparatoria, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Diego Rivera, Carlos Mérida y Germán Cueto, entre otros integrantes.

En ese momento el movimiento obrero era controlado por la Confederación Regional Obrera de México (CROM), y el sindicato surge como réplica al control oficial. En su manifiesto condensa sus ideas críticas del oficialismo y su órgano informativo *El Machete*⁵ pasa a ser gestionado posteriormente por el Comité Central del Partido Comunista de México.

Tras el asesinato de Álvaro Obregón en julio de 1928, se forma el colectivo *¡30-30!*, que toma su nombre de las carabinas de la Revolución, así como, del número de sus integrantes, a quienes les interesaba el público de origen proletario y popular, poniendo su producción al servicio de los trabajadores. Esta agrupación propuso un proyecto educativo que parte de las Escuelas al Aire Libre, los Centros Populares de Pintura, Escultura

⁴ Luis Mario Schneider, *El Estridentismo, México 1921-1927*, México, UNAM, 1985.

⁵ Raquel Tibol, *Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores*, núm. 1 de *El Machete*, primera quincena de marzo de 1924.

y Talla Directa, que fueron antagónicas a la Academia de San Carlo.⁶ Algunos de sus integrantes formaron estos talleres en comunidades rurales y en urbes a lo largo y ancho del país.

Considero que fue un buen ejemplo para la formación del Grupo Germinal, en primer término, por la ruptura con los espacios de producción y circulación de la obra, y, en segundo lugar, por el franco interés pedagógico y didáctico que determina en parte nuestra práctica artística. El colectivo ¡30-30! fue integrado por Gabriel Fernández Ledesma, Carolina Smith, Luis Islas I. García, Ramón Cano, Ramón Alva de la Canal, Erasto Cortés, Francisco Díaz de León, Justino Fernández, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Cristina García de la Cadena, entre otros. Varios de estos artistas tomaron la gráfica, principalmente la xilografía y la linografía, como su medio expresivo, dado que el su característica de reproducción múltiple ya implicaba el carácter democrático de la obra.

En 1934 se funda la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), en su mayor parte sus miembros fueron militantes del Partido Comunista de México, que en esos momentos era clandestino. La LEAR se definió contra el fascismo y sus actividades estuvieron centradas principalmente en las artes plásticas, pero también trabajaron desde la literatura, el teatro, la ciencia, la pedagogía, la música y la fotografía.

Su postura se fijó en 7 resoluciones en el congreso de 1936, celebrado dos años después de su fundación, que considero de relevancia para este trabajo:

1. Fijar clara y definitivamente la posición de los intelectuales en la hora presente, frente a los problemas vitales que conmueven al mundo y a la sociedad mexicana.
2. Agrupar a todos los artistas, hombres de ciencia y escritores con el objeto de discutir los problemas técnicos de sus actividades respectivas.
3. Agrupar a todos los artistas, hombres de ciencia y escritores con el objeto de discutir los problemas técnicos de sus actividades vespertinas, organizar la defensa de sus intereses económicos, amparando de esta manera la eficacia de su función social.
4. Fomentar la comunión de los intelectuales con las masas populares, a efecto de poder interpretar sus necesidades y aspiraciones.

⁶ Matute, Laura González, *¡30-30! Contra la Academia de Pintura 1928*, Munal/INBA. (Colección Artes Plásticas. Serie Investigación y Documentación), 1993.

5. Difundir entre las masas populares en forma adecuada y capaz de prodigar sus frutos, las esencias y las formas de la cultura universal y nacional.
6. Combatir las manifestaciones que impliquen una regresión en el pensamiento y en la concepción social sobre las masas y de los individuos.
7. Defender las libertades democráticas conquistadas y procurar la adopción de normas sociales más acordes con la realización plena del hombre.⁷

La LEAR estuvo integrada por una gran cantidad de artista e intelectuales tales como Olga Costa, Rufino Tamayo, David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Luis Ortiz Monasterio, Manuel Álvarez, Juan Campuzano, Luis Álvarez Barret, Luis Cardoza y Aragón, Juan de la Cabada, Silvestre Revueltas, Jorge Juan Crespo de la Serna, Fernando Gamboa, José Revueltas, Celia Calderón, entre otros muchos más. Fue una organización independiente y enfrentada al Estado que en 1937 llegó a su fin.

En el año de 1938 surge el Taller de Gráfica Popular (TGP) a consecuencia de una escisión de la LEAR que había caído en el exceso de burocratismo. Se funda con el fin de estimular la producción gráfica en beneficio de los intereses del pueblo de México, realizando carteles, folletos y propaganda. Se forma como un centro de trabajo colectivo para la producción de los diversos medios de reproducción, con la finalidad principalmente social, en su lucha por la independencia nacional y por la paz. Prestando su cooperación profesional a las organizaciones de trabajadores y a todos los movimientos e instituciones progresistas en general,⁸ y un gran ejemplo para el Grupo Germinal en la solidaridad profesional con la clase obrera y campesina, y los movimientos populares y sociales.

Entre sus primeros miembros se encuentran Alberto Beltrán, Luis Arenal, Betty Cattlet, Adolfo Mexiac, Arturo García Bustos, Celia Calderón, Pablo O'Higgins, Fanny Rabel, Andrea Gómez, Raúl Anguiano, Mariana Yampolsky, Francisco Mora y Gustavo Casillas, por mencionar algunos. El taller les ofrecía una ventaja aún mayor, un espacio de discusión política y estética. Esa discusión podía transformarse, y de hecho así ocurría, en la producción colectiva de obras de los grabados, que no sólo perseguían la belleza, sino que aspiraban a ser útiles en la lucha de liberación. Así lo hicieron en un par de décadas el

⁷ Sureya Alejandra Hernández del Villar, en *Frente a Frente. La revista como herramienta de lucha*, núm. 8, mayo de 1937.

⁸ Helga Prignitz, *El taller de Gráfica Popular en México, 1937- 1977*, Ciudad de México, INBA, 1992.

TGP, pues logró la hazaña de construir el discurso gráfico de la Revolución mexicana. Considero que, en el camino, llevó al grabado en lito, madera o linóleo a niveles comparables a Posada, Blake, Daumier o Munch.

Pero también su gran importancia fue acompañar movimientos populares como el ferrocarrilero, que surgió por mejoras salariales e, inmediatamente después, por la democracia sindical, que se inició el 2 de mayo de 1958 para terminar en 1959, y donde ocurrió algo importante: la adhesión de Siqueiros más como militante comunista que como artista. Ahí estaba un ejemplo de consecuencia revolucionaria, pero no resuelta en prácticas nuevas. El Taller de Gráfica Popular protestó cuando el infame golpe militar en Guatemala; acompañó a los maestros en lucha; a los campesinos en las tomas de tierra; asimismo, realizó homenajes a los caídos en el asalto al cuartel de Madera, Chihuahua en 1965, primera acción insurreccional de envergadura de la guerrilla contemporánea en México. Esta acción fue la más importante de la organización insurgente Grupo Popular Guerrillero.

La Sociedad Mexicana de Grabadores⁹ tiene su antecedente en el Taller de Gráfica Popular y se crea en el año de 1947, entre sus miembros fundadores destacan personajes tales como Carlos Alvarado Lang, Erasto Cortés, Fernando Castro Pacheco, Carlos García Estrada, Francisco Moreno Capdevilla y Pedro Castelar, este último, maestro de varias generaciones en La Esmeralda y, por cierto, de varios de los miembros del Grupo Germinal en el taller de litografía. El propósito principal de la sociedad fue renovar las técnicas tradicionales del grabado, abriéndose hacia la experimentación y que su temática se ampliara, para que no solamente fuera sobre asuntos políticos.

1.2 Agrupaciones de 1950 a finales del siglo xx

En el año de 1952 se conforma el Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP),¹⁰ su planteamiento central fue reunir a todas las organizaciones y artistas plásticos para trabajar por las luchas populares y hacerle frente al abstraccionismo pictórico, corriente auspiciada

⁹ Hugo Covantes, *El grabado en mexicano en el siglo xx (1922-1981)*, México, edición del autor, 1982.

¹⁰ Guillermina U. Guadarrama, “El Frente Nacional de Artes plásticas (1952-1962)”, en *Abrevian Ensayos*, CENIDIAP, INBA, fecha de consulta 10 octubre 2017.

por el imperialismo yanqui,¹¹ y fomentar el arte realista. Fue un colectivo de colectivos que se propuso un proyecto cultural de grandes dimensiones, que surgió de la primera Asamblea Nacional llevada a cabo del 12 al 14 de mayo en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes. Entre los resolutivos estaban *a)* la necesidad de reformar planes y programas de educación artística; *b)* fundar escuelas de artes y oficios en todo el país; *c)* la necesidad de incidir en la investigación estética y la difusión de las artes, y, principalmente, *d)* impulsar la función social del arte. Señala Alberto Híjar que la creación de este frente se lo adjudicó la generación del 29:

La generación del 29 reivindica oportunamente su responsabilidad histórica. Al calor de esta generación se había manifestado la urgencia de reunir a cuantos tienen en México relación con las artes plásticas, para discernir con el auxilio de la experiencia y con el auxilio de esta etapa histórica, los lineamientos de la creación artística, su función social y su responsabilidad.¹²

Entre sus miembros fundadores destacan Guillermo Monroy, Arturo García Bustos, Rina Lazo, Jesús Álvarez Amaya, Lorenzo Guerrero, José Muñoz, Francisco Luna, José Chávez Morado, Arturo Estrada, Alfredo Zalce y Rosendo Soto, por mencionar a algunos de sus participantes.

El Bloque Nacional de Artistas surge en el año de 1952, fundan la revista *Arte* y en ella se dan a conocer los objetivos del grupo, entre los que destacan su deseo de intervenir en la política nacional para que México sea mejor por el arte en la medida que en que los artistas hagan un esfuerzo para mejorarlo. Estuvo conformado principalmente por funcionarios y promotores de las disciplinas artísticas: Ana Mérida de la danza, Julio Prieto del teatro y del diseño, Luna Arroyo de la historia y de la crítica, Luis Sandi de la música, Víctor Maya y Miguel Ángel Romero de la producción de espectáculos. Todos ellos con una ideología de izquierda humanista, pero afines al Estado, con Adolfo Ruiz Cortines en su figura de hombre de Estado.

¹¹ Alberto Híjar Serrano, "Frentes y Grupos", en *Novedades*, 6 de mayo de 1952, 1ª secc., p. 5; y en *El Nacional*, 16 de mayo de 1952, 2ª secc., pp.1 y 3.

¹² Alberto Híjar Serrano (comp.), *Frentes, Coaliciones y Talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, Ciudad de México, CENIDIAP /INBA-Juan Pablo Editores, FONCA-CNCA, 2007.

La mayoría de las agrupaciones de la primera mitad del siglo xx se formaron en torno a la militancia política de izquierda muy cercanas al Partido Comunista Mexicano (PCM), su producción se dio en la gráfica, en el mural y en el diseño, pero siempre desde la denuncia y el cuestionamiento al gobierno por la represión y violencia que se ejercía hacia la ciudadanía.

Durante la gestión presidencial de Adolfo López Mateos (1958-1964) surgen muy diversas agrupaciones debido a las represiones de movimientos sindicales y sociales, así como la invasión a Vietnam, que abrió sus puertas a una cada vez más fuerte intervención de los Estados Unidos, quien terminaría por emprender su propia guerra contra el gobierno comunista de Vietnam del Norte. Estos acontecimientos dieron paso a diversas movilizaciones de intelectuales y artistas.

Los Hartos,¹³ en 1961, fue un movimiento efímero e irreverente de una sola exposición en la galería de Antonio Souza, la cual causó una gran indignación entre la comunidad artística, ya que participaron algunos reconocidos como Mathías Goeritz, José Luis Cuevas, Pedro Friedeberg y Chucho Reyes, así como personas de diversos sectores sociales como obreros, industriales, amas de casa, o agricultores, con el objeto de desacralizar el mundo regido por artistas y críticos fieles a la Escuela Mexicana de Pintura. Este evento fue también una crítica al mundo de los especialistas en el arte que validan a través de museos, galerías o salones.

Nueva Presencia fue un grupo que surge en 1961 a iniciativa de dos pintores, Arnold Belkin y Francisco Icaza. En esos años las artes plásticas se debatían entre dos corrientes: abstraccionismo y realismo, sin embargo, Nueva Presencia tomó el camino del expresionismo y su temática fue el horror de la guerra. Su discurso plástico estaba en contra de la injusticia social, la pobreza y las invasiones, principalmente la que se desarrollaba en ese momento en Vietnam.

Es también el año de 1961 que se organiza otra agrupación, Arte Colectivo en Acción, conformado por escritores, músicos, actores y pintores; fundada por Coral Nonantzin y Juan José Arreola. En la música, se unieron Margarita Bauche, Óscar Chávez y René Villanueva; en la poesía, Thelma Nava, Margarita Paz Paredes, José Carlos Becerra, Judith

¹³ Ida Rodríguez, "Los Hartos", en *México en la Cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, Ciudad de México, 10 de diciembre de 1961, p. 6.

Reyes, José de Molina y Juan Bañuelos. Participaron también actores como Pilar Pellicer, Sonia Furió, Carlos Bracho, Sergio Jiménez y Julio Marichal. Pintores como José Hernández Delgadillo, Mario Orozco Rivera y Guillermo Ceniceros, entre otros muchos más.

Se presentaban donde se manifestaban movimientos sociales ya fuera en la Huasteca Potosina, Oaxaca o en Veracruz; se solidarizaban con las luchas obreras y campesinas, y también exigían al Gobierno de México que condenara la brutal invasión a Vietnam. Los recursos de réplica se desarrollaron fuertemente a partir del movimiento estudiantil de 1968, como diría Siqueiros, “Sujetos nuevos, aspectos nuevos”:

¡Como los clásicos, realicemos nuestra obra dentro de las leyes inviolables del equilibrio estético!; como ellos, seamos hábiles obreros; volvamos a los antiguos en su base constructiva, en su gran sinceridad, pero no recurramos a “motivos” arcaicos que nos serán exóticos; ¡vivamos nuestra maravillosa época dinámica!, amemos la mecánica moderna que nos pone en contacto con emociones plásticas inesperadas; los aspectos actuales de nuestra vida diaria, la vida de nuestras ciudades en construcción; la ingeniería sobria y práctica de nuestros edificios modernos, desprovistos de complicaciones arquitectónicas (moles inmensas de hierro y cemento clavadas en la tierra); los muebles y utensilios confortables (materia plástica de primer orden). Cubramos lo humano invulnerable con ropajes modernos: “sujetos nuevos”, “aspectos nuevos”. ¡Debemos, ante todo, tener el firme convencimiento de que el arte del futuro tiene que ser, a pesar de sus naturales decadencias transitorias, ascendentemente superior!¹⁴

Las necesidades concretas de la realidad fueron determinantes para nuevos recursos de agitación y propaganda como las plantillas y las pintas en el espacio público, por lo que surgieron también nuevos medios de circulación y valoración.

Considero que existe una diferencia de las agrupaciones enunciadas anteriormente respecto a los colectivos de la década de los setenta, ya que su producción se centró en una actitud propositiva y cuestionadora, tanto del Estado mexicano como de las prácticas artísticas individualistas, quizá no completamente de izquierda, pero sí bien conscientes de

¹⁴ David Alfaro Siqueiros, “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 18.

abordar la denuncia desde otros lenguajes, otras maneras de hacer y circular, apropiándose del espacio público desde el quehacer artístico, como lo señala Rita Eder.¹⁵ Subrayando la reivindicación de algunos colectivos con el aspecto activista y militante que los une directamente con las agrupaciones de principios del siglo xx.

Para la segunda mitad del siglo xx se forman diversas agrupaciones que mencionaré brevemente, como el antecedente que nos ocupa. Quizá muchas de ellas no guardan ninguna relación directa con el surgimiento de Los Grupos de los años 70, pero si dan cuenta de una necesidad de organización y de adoptar una postura crítica ante el Estado y su aparato controlador en la producción artística; en consecuencia, comienzan entonces a surgir agrupaciones con posturas más radicales algunas que otras, que enseguida menciono:

El Salón Independiente en sus tres versiones 1968, 69 y 1970, es una respuesta de un grupo de artistas en oposición a la convocatoria del “Salón Solar” organizado en el marco de las actividades culturales en las XIX Olimpiadas en México en el año de 1968. Se declaran independientes de toda institución oficial, sin perseguir fines políticos y de lucro¹⁶.

Personajes de importancia en la plástica figuraron en ellos, tales como Francisco Corzas, Helen Escobedo, Alberto Gironella, Jesús Reyes Ferreira, Rafael Coronel, Ángela Gurría, Carlos Mérida, Rufino Tamayo, Leonora Carrington, Vicente Rojo, Felipe Ehrenberg, Francisco Moreno Capdevilla, Gilberto Aceves Navarro, Arnold Belkin, Fernando García Ponce, Luis López Loza, Benito Messeguer y José Muñoz, por mencionar algunos nombres.¹⁷

Se presenta no solamente en la Ciudad de México sino también en Guadalajara y Toluca, en el caso de México; así como en Medellín, Colombia y en La Habana, Cuba. Desde sus inicios, algunos miembros pretendían hacer una asociación artística solamente, algunos otros, dotarla de carácter político, y éste fue el motivo por el cual desaparece en 1971. La primera exposición se presenta en el Centro Cultural Isidro Fabela, la segunda y

¹⁵ Rita Eder. “El Arte público en México”, en *Artes Visuales*. Revista trimestral del Museo de Arte Moderno, núm. 23, enero, 1980.

¹⁶ Olivier Debrouse (ed.), *La era de la Discrepancia, Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Ciudad de México, UNAM/Turner, 2007.

¹⁷ Pilar García de Germeños. “Salón Independiente: una relectura” en Olivier Debrouse (ed.) *La era de la Discrepancia*. Ciudad de México, unam/Turner, 2007, p. 40.

la tercera en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) de la Universidad Nacional Autónoma de México, (UNAM).¹⁸

El movimiento de profesores y alumnos surgido en el año de 1972 a raíz de la discusión del plan de estudios en la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM, a la par de los cuestionamientos del Consejo Académico, donde no participaban los estudiantes, originan una experiencia pedagógica sin precedentes, como lo fue el Autogobierno en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, cuyo objetivo principal era abordar problemas reales de carácter popular, el trabajo comunitario al servicio de sindicatos y problemáticas sociales de la vivienda.¹⁹

La Rectoría no reconoció los estudios que se ofrecían en el Autogobierno desde su fundación en 1972 hasta el año de 1976. En 1978 en el Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos fue reconocido como el mejor proyecto estudiantil, dando lugar a la enseñanza del nuevo urbanismo desarrollado por teóricos de la talla de Manuel Castells, Fernando Salinas, Henri Lefebvre y Roberto Segre. Conocimos la experiencia del Autogobierno, más no cerca, sino como un movimiento que marcó un precedente, lo que nos permitió contemplar la posibilidad del cambio de un plan de estudios cercano a los contenidos sociales en escuelas y universidades públicas.

CLETA, por su parte, fue una agrupación surgida en el año de 1973 ante la necesidad de integrar el teatro a la agitación y a la propaganda cultural, que consideraban necesarias contra la represión, por lo que siempre se vincularon a los movimientos populares más radicales. Su promotor principal fue Enrique Cisneros, “El Llanero Solitito” que cambia posteriormente a “El Llanero Solidario” en 1994 a raíz del apoyo al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). CLETA²⁰ ocupó el Foro Abierto de la Casa del Lago desde los setenta hasta finales de la década de los noventa sin autorización de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM. El Foro fue destruido en 1995 con *bulldozers* ya que el grupo intentaba declarar el primer Aguascalientes en el entonces Distrito Federal, en apo-

¹⁸ Luz María Albarrán Favela, Luisa Fernanda Fernández González y Laura Elena Ramírez Rasgado. “Importancia del Salón Independiente en el desarrollo artístico y social de México”, tesis de licenciatura, México, Universidad Iberoamericana, 1973.

¹⁹ *Arquitectura Autogobierno, Revista de Material Didáctico*, núm. 2, México, Escuela Nacional de Arquitectura-Autogobierno/UNAM, noviembre de 1976.

²⁰ Enrique Cisneros, *Si me permiten actuar*, Ciudad de México, CLETA, 1986.

yo al lugar fundado en Chiapas en 1994 en la primera Convención Nacional Democrática del EZLN.

Tepito Arte Acá²¹ surge en el año de 1973 y continúa hasta la actualidad. Así nace su principal medio el periódico *El Negro en la Cultura*, pero también recurren a los murales comunitarios, la música, el teatro y la literatura. Proponen el Arte Acá como una actitud crítica frente a las problemáticas sociales en su propio contexto, el barrio de Tepito, por medio de la cultura y el arte. Su principal activista es Daniel Manrique, pero también integran el colectivo Abigail Gómez, Brisa Ávila, Alfonso Hernández, Fidel Reyes, Virginia Gutiérrez, Armando Ramírez (fallecido en julio de 2019) y Elena Gómez, entre otros muchos tepiteños interesados en modificar su espacio vital por medio de la cultura del barrio.

Aparece también el Taller de Investigación Plástica (TIP)²² cuyo objetivo es recuperar la tradición mexicana del arte público en comunidades rurales por muy diversos medios como son los murales comunitarios, música, escultura o el teatro, desarrollando temáticas de la tradición popular y las costumbres locales. Se funda en el año de 1974 por José Luis Soto e Isabel Estela Campos y entre sus miembros actuales se encuentran: Juan Manuel Olivos, José Luis Gutiérrez Peña, Eleazar Soto Campos, María de Jesús Soto Campos, Mara Soto, Luis José Soto, Gustavo Aceves, la mayoría hijos de los fundadores. Su práctica se ha desarrollado en zonas rurales en los estados de Nayarit, Guanajuato y Michoacán, hasta el presente continúa trabajando.

El Taller de Arte e Ideología (TAI) se funda en 1975 como alternativa al curso de Estética de la Facultad de Filosofía de la UNAM, según palabras del maestro Alberto Híjar Serrano, quién había sido designado por David Alfaro Siqueiros como su heredero intelectual para llevar su legado al pueblo. Por lo que ocuparon la recién abierta Sala de Arte Público Siqueiros en donde organizaron seminarios, cursos, mesas redondas, conferencias y exposiciones. Buscaban integrar teoría y práctica, empeñados en rescatar la historia no oficial, donde participaron estudiantes y maestros de diversas especialidades logrando un

²¹ Silvano Héctor Rosales Ayala, *Tepito Arte Acá. Ensayo de interpretación de una práctica cultural en el barrio más chido de la Ciudad de México*, México, Centro regional de Investigaciones Multidisciplinarias/UNAM (Aportes de Investigación, 13), 1988.

²² Fondo Documental de los Grupos de Artistas Visuales de los 70, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP), Centro Nacional de las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

trabajo conceptual y multidisciplinario, su consigna fue “vincular, articular y fusionar en la lucha popular”.

Como afirman en sus postulados: El TAI²³ ha nacido como principio de solución de necesidades aparentemente diversas:

1. La de jóvenes teóricos urgidos de profundizar en su práctica y sin lugar ni medios para hacerlo.
2. La de jóvenes artistas preocupados por fundar científicamente su práctica y sin lugar ni medios para hacerlo.
3. La de educadores y divulgadores culturales en busca de información y canales de comunicación e información que superen el predominio ideológico vigente.

Por medio del *Curso Vivo de Historia del Arte Mexicano* de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), esta agrupación dio lugar a medios de información y canales de comunicación con el objetivo de romper con todo el sistema de ideas, sentimientos y percepciones de la ideología burguesa para reproducir las relaciones de reproducción vigentes. Elemento central de su trabajo es la unificación de la teoría y práctica artística, así como, el hacer una crítica de las ideologías dominantes en la producción artística y sobre todo rescatar la historia no oficial vinculándose a las luchas populares.

Entre sus primeros miembros se encuentran Armando Castellanos, Luis Acevedo, Andrés de Luna, Atilio Tuis, Morris Savariego, Ana Cecilia Lazcano y Alberto Híjar. A partir de los ochenta, a los dos últimos mencionados se suman Sara Álvarez, Miguel Ángel Esquivel, Raquel Bolaños y Oralba Castillo Nájera entre otros. En los noventa participaron también los universitarios de los Cineclubes Bertolt Brecht.

En el año de 1977 son invitados por la X Bienal de Jóvenes de París, cuatro grupos de artistas: Suma, Proceso Pentágono, Tetaedro y Taller de Arte e Ideología, a propuesta de Helen Escobedo²⁴ quien dirigía el Museo de Ciencias y Artes (MUCA) de la Universidad

23 Alberto Híjar Serrano (comp.), *Frentes, Coaliciones y Talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*. Ciudad de México, CENIDIAP/INBA-Juan Pablo Editores, FONCA-CNCA, 2007.

24 Dominique Liquois, “Entrevista a Helen Escobedo”, texto anexo al catálogo *De los grupos los individuos. Artistas Plásticos de los grupos metropolitanos*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985.

Nacional Autónoma de México (UNAM). Escobedo decidió consultar a profesores y críticos de arte, entre ellos, Alberto Híjar Serrano, ya que le parecía que cuatro artistas eran muy pocos para representar a México. En acuerdo decidieron seleccionar a los cuatro grupos mencionados, promoviendo de esta manera la función social del arte y del artista y, por tanto, su relación con su contexto político inmediato.

Recibieron una serie de condiciones de Ángel Kalenberg, director del Museo de Arte Moderno (MAM) de Montevideo, Uruguay y delegado de la Bienal para América Latina, que en conjunto con Jorge Luis Borges y Severo Sarduy seleccionarían y harían la propuesta museográfica, personajes que mantenían una fuerte relación con los regímenes militares latinoamericanos.

Los cuatro grupos se reunieron y organizaron una plataforma común donde lo de menos era la bienal y lo de más la posibilidad de acciones conjuntas de treinta jóvenes artistas visuales, teóricos, diseñadores, cineastas y periodistas. Los grupos asumieron la producción de objetos, la definición ideológica y el control de su circulación, al repudiar las mediaciones de la “crítica” como condiciones necesarias de su práctica significativa. Por este motivo, exigieron a la Bienal los nombres de los artistas que representaban a Brasil, Uruguay, Chile, Argentina, Bolivia y el área caribeña, y lograron la relación directa con la Bienal y, por tanto, la desautorización del gobierno de Uruguay, así como de sus cómplices mexicanos que apresuradamente formaron el grupo Códice al amparo del Museo de Arte Moderno. Sentando un precedente relevante en la producción, circulación y valoración de la obra para el futuro en la autogestión.²⁵

La X Bienal de Jóvenes de París tuvo un efecto catalizador para el movimiento de Los Grupos en México. Entre 1977 y 1980 una gran cantidad de artistas plásticos optaron por el trabajo colectivo.

Taller de Arte e Ideología y Proceso Pentágono, después de tan importante experiencia vivida en la bienal, lanzan una convocatoria en 1978 al 1er Encuentro de Grupos Visuales, Plásticos y Literarios²⁶, cuyo objetivo central fue el apoyo a la Revolución sandinista, así

²⁵ Alberto Híjar Serrano “Cuatro grupos de artistas mexicanos en la X Bienal de París”, en *Los Universitarios*, junio, 1977, núm. 97-98, Ciudad de México, UNAM p. 9.

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

como para realizar una magna exposición internacional de gráfica combativa con la colaboración de artistas que habían participado también en la X Bienal de Jóvenes de París. Convocatoria que dio lugar a la formación del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura²⁷ (FMGTC), con 14 grupos y colectivos de muy diversas posiciones estéticas y políticas, entre ellos, los aún estudiantes de La Esmeralda, el Grupo Germinal. En el capítulo II desarrollaré de manera detallada la importancia de la formación de *El Frente*.

Después de este amplio recorrido por las agrupaciones destacadas de la primera y segunda parte del siglo xx, que de alguna manera nos influyeron al Grupo Germinal y nuestras acciones, quiero cerrar este capítulo mencionando la importancia en nuestra formación de dos miembros fundadores y relevantes del Taller de Arte e Ideología (TAI), la profesora Ana Cecilia Lazcano y el crítico de arte Alberto Híjar Serrano. Por medio de la maestra Lazcano, quien fue nuestra instructora de Historia del Arte en La Esmeralda, y con quien comenzamos a estudiar esta asignatura desde otro punto de vista muy diferente, ya que en la escuela se impartía habitualmente de una forma anecdótica y enciclopédica, llena solamente de nombres y fechas.

Con la profesora Lazcano fue diferente la forma de aprender y estudiar, comenzamos a ver la historia desde un punto de vista crítico, a realizar un análisis del contexto histórico que determinaba cierto tipo de productos artísticos, en resumidas cuentas, la historia social del arte. Por medio de la maestra, conocimos al maestro Alberto Híjar Serrano y gracias a los dos, encontramos lo que andábamos buscando otra forma de aprender, a desarrollar una producción artística de otra manera y en otros lugares, encontramos la alternativa a las galerías, a los concursos, a los museos, a la producción del genio, de la creación inefable, individualista, de la obra única e irrepetible, salimos de los salones y encontramos en la calle a las personas con sus problemáticas y su realidad, y con el estudio, la reflexión, la discusión y el trabajo colectivo nuestra vocación, la producción social del arte.

²⁷ Agrupaciones fundadoras; en la Ciudad de México: Cooperativa Chucho el Roto, Cuadernos Filosóficos, El Colectivo, El Taco de la Perra Brava, Grupo Germinal, Grupo Mira, Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma, Sabe usted Leer, Taller de Arte e Ideología, Taller de Cine Octubre. En el interior de la República: Centro Regional de Ejercicios Culturales (Veracruz), Grupo Caligrama (Nuevo León), Taller de Investigación Plástica (Michoacán y Guanajuato).

Capítulo 2. Contexto para la formación del Grupo Germinal

2.1 El Grupo Germinal “Células capaces de engendrar otras células”

Cuando el grito está trabajando, el acto de rehusar consiste en hacer brotar nuevas imágenes, nuevos pensamientos, nuevas posibilidades de acción en la conciencia pública que lo recibe bajo esta forma. Rehusar únicamente tiene sentido si es para inventar nuevas formas de vivir y de actuar.

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Se puede señalar como un factor determinante la crisis económica, social y política de 1968 en México como uno de los acontecimientos que determinaron de manera significativa el trabajo colectivo de la década de los setenta, algunos artistas participaron activamente en la producción de gráfica política en el movimiento estudiantil, tal es el caso de Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, Jorge Pérez Vega, Melecio Galván y Eduardo Garduño entre otros, que conformaron el grupo Mira.²⁸ La represión ejercida por el Estado el 2 de octubre de 1968 y el 10 de junio de 1971 hizo evidente la crisis en el país, que se abordó desde muy diversos frentes, uno de ellos, el arte.

Como se mencionó anteriormente, no sólo fueron estos los factores determinantes, ni de manera tan tajante; la producción artística determinada por la acumulación capitalista en la producción, la circulación y la valoración, en los momentos de crisis sociales tienden a romper la ideología dominante y colonizadora dando por resultado los movimientos de resistencia cultural. Señala Alberto Híjar que, a partir de 1968, el movimiento estudiantil y su brutal represión, marcaron pautas para los estudiantes de arte, quienes descubrieron nuevas necesidades y nuevos recursos, y las lecciones fueron muy claras como aquí se cita:

²⁸ Egresados de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.



Imágenes 2.1, 2.2 y 2.3 | "Amnistía", acrílico/tela, 250 × 600 cm, 1979. Fotografías de Carlos Ocegüera y Yolanda Hernández. Marcha del 2 de octubre de 1979, en demanda de amnistía para los presos y desaparecidos políticos, en conjunto con el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC) y la Liga de Músicos y Artistas Revolucionarios (LIMAR). Fotografía tomada en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, en donde fue la concentración de los contingentes para la marcha del año de 1979.

1. O se rompe de raíz con la teoría y la práctica burguesas, o el trabajo artístico siempre será externo y ocasional respecto a las luchas populares.
2. La superación del individualismo burgués no sólo exige la organización del trabajo colectivo sino también su constante reflexión histórica y social.
3. La división del trabajo artístico impuesta por la acumulación capitalista sólo puede ser sustituida por una organización planificada en la que la teoría sea profundizada para una práctica consecuentemente radical.
4. Es necesario afectar la producción y la circulación a fin de producir una valoración nueva al mismo tiempo que la reproducción de una práctica artística de ruptura con las definiciones burguesas.²⁹

La historia la hacen las masas y no los intelectuales y artistas, el aspecto militante de algunos grupos y colectivos de los setenta abrevaron de las agrupaciones formadas en la primera mitad del siglo xx, algunas ligadas directamente a algún partido político, otras solamente con posiciones propositivas y críticas, no declaradamente de izquierda, pero sí con una fuerte necesidad de denunciar la represión y la violencia ejercida por el poder político y económico en turno.

Los Salones Independientes anteceden en una década a la irrupción de Los Grupos, son una respuesta a la oficialidad cultural para la XIX Olimpiada celebrada en México en 1968, y es también, una respuesta organizada de artistas en contra de los lineamientos de la Exposición Solar —esta muestra pretendió ser la representación oficial de las artes plásticas y visuales de nuestro país—, los Salones lograron organizarse en tres muestras consecutivas: 68, 69 y 70. Si bien, no hay una relación directa, si podemos decir que es un fuerte antecedente, de la misma manera que contribuyó el Autogobierno de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en el año de 1972.³⁰

Los Grupos de los setenta cuestionaron el estatus del arte y del artista, transformaron los soportes, los espacios propios del arte, socializaron y democratizaron la producción ar-

²⁹ Alberto Híjar Serrano, “Afectar todo el proceso”, texto anexo al catálogo, *De los grupos los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, Ciudad de México, Museo de Arte Carrillo Gil/ INBA, 1985, p. 2.

³⁰ Pilar García de Germeño, “Salón Independiente: una relectura” en Olivier Debrouse (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y Cultura visual en México, 1969-1997*, Ciudad de México, UNAM/Turner, 2007.

tística, y la pusieron al servicio de las causas sociales, de las demandas de la sociedad hasta hacer del arte una actividad militante y de vanguardia. Los Grupos es la categoría de análisis y descripción a partir de la cual se ha denominado a este conjunto de agrupaciones con muy diversas propuestas colectivas y artísticas surgidas al calor de las emergencias sociales en nuestro país, propusieron nuevas formas, nuevos espacios, y las causas y motivos dejaron de ser individuales, para desobedecer en el sentido de atreverse. Haciendo referencia a la desobediencia en el sentido de una forma de hacer y expresarse diferente, Didi-Huberman nos menciona

No basta con desobedecer. También es urgente que la desobediencia –el rechazo, la llamada a la insumisión– se transmita a los demás en el espacio público. ¿Levantarse? De entrada, levantar el miedo, sin duda. Arrojarlo muy lejos. Dicho de otra forma, tirárselo directamente a la cara de aquél o aquellos que obtienen su poder gestionando nuestros miedos. Arrojarlo muy lejos, pero igualmente hacer circular ese mismo gesto. Darle, al hacerlo, un sentido político. Es haber levantado su deseo. Es haber cogido –y con él, su alegría expansiva– para lanzarlo al aire, de manera que se propague por el espacio que respiramos, el espacio de los otros, el espacio público y político entero.³¹

En el año de 1985 se llevó a cabo en el Museo de Arte Carrillo Gil la exposición *De los grupos los individuos*, a pocos años de la desintegración de la mayoría de las agrupaciones, proponiendo el catálogo una perspectiva del desarrollo de estas, e intentando encontrar influencias y antecedentes. Lo que se logró apreciar fue una muestra de individualidades de quienes habían pertenecido a Los Grupos³².

Fue hasta el año 2007 cuando la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) a través del Museo de Ciencias y Artes (MUCA) realizó un gran esfuerzo de sistematización de las prácticas culturales y artísticas desde 1968 a 1997, así como una impresionante labor de reconstrucción de algunas obras de lo más importante de los colectivos, dado que gran parte de estas piezas fueron de carácter efímero. Dando por resultado la exposición *La era*

³¹ Georges Didi-Huberman, *Sublevaciones*, México, Museo Jeu de Paume/ MUAC, UNAM. 2018, p. 112-113.

³² *De los grupos los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, México, Museo Carrillo Gil/Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985.

de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997, muestra que logró reunir a más de 300 obras originales y reproducciones, el catálogo está compuesto de gran parte de los archivos y materiales que se conocen poco hasta este momento.³³

Como he mencionado anteriormente, cuando llegamos a La Esmeralda, con mucho ánimo de ser *artistas*, nos fuimos encontrando con una escuela que comenzamos a cuestionar ya que no respondía a muchas de nuestras inquietudes, ni a nuestros intereses, y se daba tanto en la formación teórica, como en el desarrollo práctico, ya que los programas y actividades no respondían al contexto histórico, ni se incrustaban en la problemática social que se vivía.

En los años setenta México estaba en crisis y se vivía una fuerte represión. Fue en esta situación, que surgieron en esos tiempos nuevas formas de hacer, de proponer y de circular la producción artística, surgieron de la discusión y reflexión colectiva, cuestionando las formas tradicionales del arte, que para nada veían lo que sucedía en nuestro país, y por tanto hacia la sociedad y todos los sectores sociales. Estas nuevas formas, además de ser creativas y propositivas se caracterizaron por ser una respuesta organizada y solidaria ante las problemáticas sociales.

Fue una experiencia que rebasó lo meramente artístico, pues se fundió con proyectos de vida, y fueron, sobre todo, propuestas que tuvieron un común denominador: la inconformidad frente a la realidad y la posibilidad de enunciar un futuro distinto. Ya contábamos con muchos ejemplos de organización en talleres, frentes, coaliciones, desde la posrevolución, hasta la década de los setenta, y con la experiencia del Autogobierno en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, que cambió radicalmente la orientación de la carrera hacia su objetivo social en primer término.

Para el Grupo Germinal –en el sentido de células que engendran otras células, buscando la expansión de los saberes– fue una vocación, producir en y con las organizaciones sociales y políticas, fue una práctica cotidiana del colectivo, quienes nos conformamos al interior de La Esmeralda, Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (ENPEG), que no satisfacía nuestras expectativas teóricas, ni prácticas. Nos agrupamos como alternativa de autoeducación a los métodos y contenidos pedagógicos oficiales. A decir de nuestro

³³ Alberto Híjar Serrano (comp.), *Frentes, Coaliciones y Talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*. Ciudad de México, CENIDIAP/INBA-Juan Pablo Editores, FONCA-CNCA, 2007.

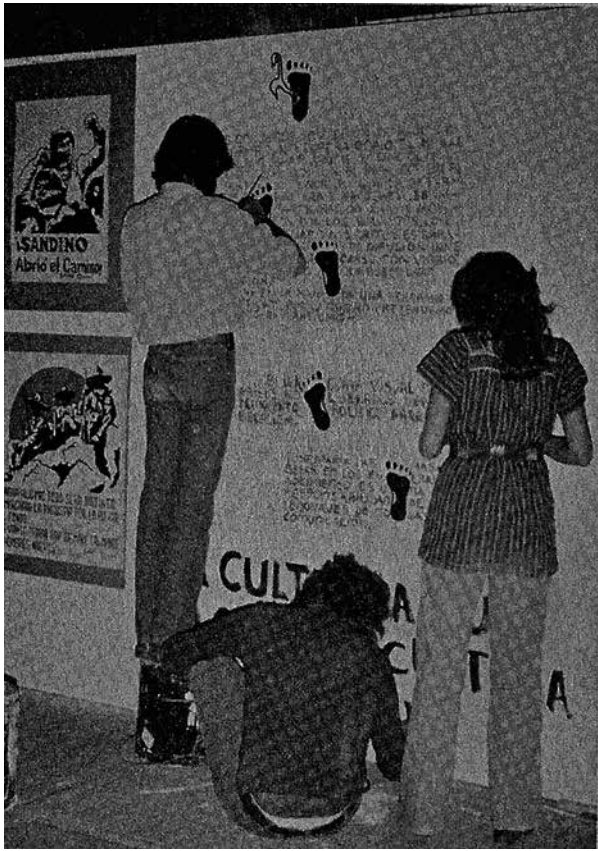


40

Imagen 2.4 | "Amnistía", acrílico/tela, 250 × 600 cm, 1979. Fotografía: Lourdes Grobet del grupo Proceso Pentágono. Marcha del 2 de octubre de 1979, en demanda de amnistía para los presos y desaparecidos políticos en conjunto con el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC) y la Liga de Músicos y Artistas Revolucionarios (LIMAR). Al frente de la manta marchan Alberto Híjar Serrano y René Villanueva del grupo musical Los Folkloristas.

compañero y hermano Mauricio Gómez Morín, cuando se llevó a cabo en la escuela un cambio del plan de estudios en el año de 1978:

Fue una renovación de "dientes pa'fuera", cosmética, que no afectó de raíz las prácticas y teorías tradicionales ni el proceso de enseñanza/aprendizaje pues estos talleres carecían de didáctica, no estaban vertebrados en nuevos y sustanciosos contenidos ni orientados en objetivos pedagógicos claros que permitieran la seriación y dosificación eficaz. Los talleres y materias estaban desvinculados, no había correspondencia e integralidad entre ellos y funcionaban aisladamente como un desgobernado archipiélago de islas a la deriva. Con nuevos/viejos cánones y rupturas superficiales se mantenía de fondo el statu quo en los currículos decimonónicos de las escuelitas de arte desde el idealismo ram-



Imágenes 2.5 y 2.6 | Periódicos murales realizados en La Esmeralda. De pie Mauricio Gómez Morín y Silvia Ponce Jasso, sentado Carlos Ocegüera, 1978. Fotografía: Yolanda Hernández.

plón, el pragmatismo analfabeto como condición talentosa, el intuitivismo extasiado y la peor edición malversada del romanticismo³⁴.

Ante esta situación, la respuesta de algunos compañeros fue comenzar a realizar una serie de actividades en la escuela, tales como periódicos murales, círculos de lectura, cine clubes, conferencias, mesas de discusión, reflexión y de diálogo, intervenciones con asociaciones populares y principalmente eventos de solidaridad con las luchas de Nicaragua y El Salvador³⁵. Las lecturas iniciales fueron de la novela realista francesa del siglo XIX, autores como Honoré Balzac, Guy de Maupassant, Flaubert, Émile Zola de quien después de leer

³⁴ Mauricio Gómez Morín. “De los esmeraldinos años setenteros o del valor latente de las semillas”, en *Discurso visual, Revista de Artes Visuales*, tercera época, núm. 36, julio-diciembre, 2015, p.87.

³⁵ Gómez Morín, *op. cit.*, p. 89.

su novela *Germinal*, sentimos y pensamos que representaba nuestro ideal como incipiente colectivo. Menciona Gómez Morín:

Y nos dimos a la tarea básica de cambiar al menos nuestra circunstancia inmediata reuniéndonos diario a discutir todo, a pensar y hacer un periódico mural con noticias y denuncias sobre “La Esmeralda”, México y el mundo —en ese estricto orden— y a organizar un círculo de lectura del que, entre otras muchas cosas, después de leer y compartir la novela de Émile Zola *Germinal*, adoptamos el nombre sin ningún asomo de duda.³⁶

De los compañeros que participaron inicialmente de estas actividades, recuerdo al oaxaqueño Sergio Hernández, César Vila, Edmundo Rivas, Joaquín Conde y Jesús Castruita de la Ciudad de México, el sonoreense Roberto Parodi, de Sinaloa Carlos Ocegüera y yo misma, de Aguascalientes. Compañeros del segundo grado Cuauhtémoc Venancio y Germán Venegas de Tlatlauquitepec, Puebla, y Mauricio Gómez Morín del primer año de la escuela también de la Ciudad de México.

42

Pasamos a una segunda etapa de lecturas, tales como la obra de José Revueltas, Ernesto *Che* Guevara, Paulo Freire, Alberto Híjar Serrano, Guillermo Bonfil Batalla, Louis Althusser, Antonio Gramsci, entre otros autores, que dotaron grandes bases y de contenido político a nuestra práctica artística y fundamentación teórica. Buscábamos una educación integral que vinculara la enseñanza y la práctica artística con la historia concreta y los movimientos sociales y populares del país, que, a través del estudio, la reflexión y la discusión de las problemáticas, nos condujeron a proponer el trabajo colectivo como una actitud de ruptura, producto del cuestionamiento a la producción artística.

Ya para ese momento el grupo se había reducido drásticamente, quedando conformado por Silvia Ponce Jasso de Ciudad del Carmen, Campeche; Yolanda Hernández de Aguascalientes, Aguascalientes; Orlando Guzmán de Tlapa de Comonfort, Guerrero; Joaquín Conde y Mauricio Gómez Morín de la Ciudad de México y Carlos Ocegüera de Escuinapa, Sinaloa. Creo pertinente agregar una definición de los compañeros realizada por Gómez Morín:³⁷

³⁶ *Ibid.* p. 90.

³⁷ *Ibid.* p. 91.

A la distancia veo que esta composición humana, más que social, del Germinal fue uno de sus activos principales, sin querer mitificarlo para nada. Yolanda era el cascabel, siempre alegre, sociable, atenta con cada uno, casi diría maternal pero bravísima a la hora de defender su trinchera y con la fresca sinceridad norteña para enfrentarlo todo.

Silvia era apacible, suave, un poco callada, muy trabajadora y con un profundo sentido de la lealtad y el compromiso. Joaquín era el escultor del grupo mayoritariamente pictórico y como buen tallador buen libador amigo cabal, enamorado perdido, siempre de buen talante, dicharachero y divertidísimo. *El Abuelo* Orlando, campesino de cepa y labrador de máscaras, de una nobleza sencilla y honda, “de una pieza” diría mi madre, pero se nos perdía de repente y luego aparecía con unos trofeos extrañísimos en el morral que nos hacían reír horas seguidas. Y el Carlos, para el grupo era el timón firme. Casi estoy tentado a decir el líder, pero estaría vilipendiando el esfuerzo colectivo sostenido por la horizontalidad.

Gracias a su propia historia familiar, a su doble condición de norteño/costeño o a causas insondables unía a su fuerte carisma un indomable humor bullanguero y crítico —“la carrilla” en el caló del norte—, y una aguda inteligencia natural de un filo sin mella que lo hacía hacer las preguntas pertinentes, las observaciones justas y, sobre todo, a ser intransigente en lo principal para no perder el rumbo. Estas cualidades lo ponían a la vanguardia dentro y fuera del grupo. Y en lo personal, Carlos es la medida de la amistad sin mácula, exigente, cabrona, cabal y amorosa. Un hermano de vida, mi igual a mayor.

En alguna ocasión escuchamos la frase “La pintura es indispensable ¿pero no sé para qué?”³⁸, expresión recurrente al referirse a las artes plásticas y visuales. Pero si la pintura es indispensable o no, el artista sí, en la medida que sepa para qué sirve su oficio. Motivo por el cual, consideramos que la función de las escuelas de arte a nivel superior debe ser, antes que formar artistas, formar ciudadanos democráticos, críticos y reflexivos, es decir, hombres y mujeres plenos, sensibles a su entorno, capaces de observar y participar en las transformaciones sociales y culturales que el país requiere³⁹.

³⁸ Yolanda Hernández y Carlos Ocegüera. “Grupo Germinal”, en *Discurso visual*, Revista de Artes Visuales, tercera época, núm. 36, julio-diciembre, 2015, p.78.

³⁹ *Ibid.*, p.75.

En las clases de Historia del Arte con la profesora Ana Cecilia Lazcano⁴⁰ se nos presentó la oportunidad de comprender la historia del arte desde un punto de vista crítico y reflexivo, y así entender la relación muralismo-manta del movimiento muralista mexicano y en especial de los postulados del pintor David Alfaro Siqueiros, así como, su posición política congruente con su práctica artística y socialmente comprometida. Esto repercutió en nuestro proceso de producción y también en la circulación de la obra y su recepción de una manera alternativa. Por medio de ella, conocimos al maestro Alberto Híjar Serrano, crítico de arte y activista incansable quien se convirtió en nuestro maestro de vida, ya que encontramos en ellos, el rumbo de nuestro barco. En palabras de Silvia Pandolfi

Siguiendo el proceso emprendido años antes por la LEAR y el TGP, *Germinal* experimenta formas de expresión artística de índole social. Sus integrantes renuncian a la producción de cuadros y se dedican a realizar enormes mantas pintadas en las que, con estilo realista, las imágenes retoman la figuración usual de los medios de comunicación masiva (caricatura, comics, etcétera) a la que transforman mediante la ironía o la denuncia en objeto subversivo y de protesta. Las mantas de Germinal se “pasean” en marchas y movimientos de carácter militante de alcance nacional e internacional como la marcha conmemorativa del dos de octubre, las de apoyo a las luchas de Vietnam o Nicaragua, o ligadas a acciones sindicalistas. El grupo de La Esmeralda, en oposición al mercado artístico trata directamente con las organizaciones obreras o políticas (sindicatos, comunidades urbanas, comités de defensa) escogiendo formas de acción plástica que tendrán un carácter de militancia activa⁴¹.

A través del desarrollo de la producción de las mantas del grupo, que va aproximadamente del año de 1976 a 1984 es notoria su transformación, los cambios son claros y evidentes, ya que cada vez fueron utilizadas menos consignas, es decir, menos elementos tipográficos y más imágenes, estos elementos visuales tenían que ser de impacto y rápida lectura, que fueran capaces de expresar mensajes sencillos y directos, características de la comunicación

⁴⁰ Entrevista realizada a Carlos Ocegüera, en Aguascalientes, Ags. 23 de noviembre de 2017.

⁴¹ Silvia Pandolfi, *De los Grupos los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, México, Museo Carrillo Gil, INBA, 1985.

gráfica y del cartel. Se experimentaron los grandes formatos con recursos gráficos, tipográficos y textuales utilizando el proyector de acetatos, las vinílicas, las brochas, los altos contrastes, el colorido, la fotografía, las plantillas, entre muchos otros recursos técnicos para la construcción de los mensajes.

Menciona Tania Elizabeth José Alavez en su tesis para adquirir el grado de Maestra en Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de México (UNAM), titulada ¡Preparen, apunten, pinten! La producción de mantas del Grupo Germinal (1977-1982) en el año 2016, la siguiente reflexión:

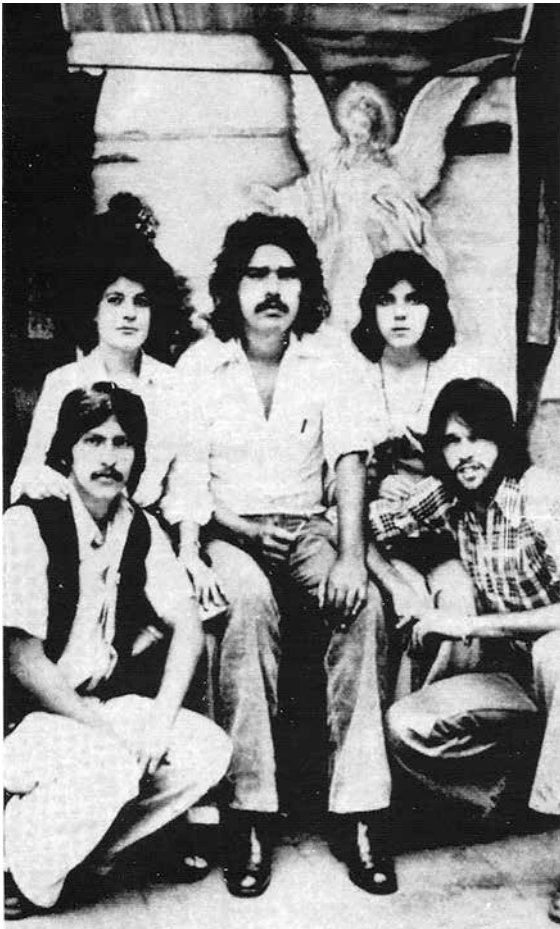


Imagen 2.7 | De izquierda a derecha, arriba, Yolanda Hernández, Carlos Ocegüera y Silvia Ponce. Abajo, Joaquín Conde y Mauricio Gómez Morín. Fotografía: fotógrafo de plaza en Morelia Michoacán, 1978.



Imagen 2.8 | De izquierda a derecha, arriba, Silvia Ponce, Yolanda Hernández, Mauricio Gómez Morín, de pie Joaquín Conde. Abajo sentado Carlos Ocegüera. Fotografía: fotógrafo de plaza en Morelia Michoacán, 1978.

Dicha transformación fue posible gracias a la apropiación de herramientas provenientes del diseño, en el caso de la tipografía; y del muralismo, el comic y el cine, en el caso de las imágenes y la composición. En este sentido cabe destacar la relación, poco vista hasta el momento de los miembros del grupo Germinal con la visualidad del cine, pues si bien se menciona que éstos, como parte de un activismo estudiantil, realizaron proyecciones de cine, considero que no se ha abordado el impacto que éste tuvo en la conformación del lenguaje visual del grupo.⁴²

Interesante reflexión de la autora de la tesis, ya que nos permite un acercamiento desde fuera, quizá no contemplado por nosotros mismos, considera que esas actividades realizadas en La Esmeralda fueron repercutiendo en nuestra formación visual. Fue una constante del grupo el proceso de aprendizaje, la reflexión colectiva, que nos llevó a encontrar recursos formales y de contenidos insospechados para la producción de las mantas, la búsqueda de nuevas formas, la inmediatez de la necesidad de producción, pues era la marcha, la movilización o la conmemoración de un evento que requería atenderse de inmediato. Articulando elementos ideológicos y técnicos para lograr un objeto distinto, nuevo, crítico y eficaz socialmente.

46

La manta desborda el diseño y lo pictórico también, propone una forma diferente de valorar el trabajo artístico, es efímera, circula en espacios no artísticos, se mueve en la calle y comunidades en las que su función es específica y cumple su cometido de producción, circulación y consumo. Señala Híjar que la manta logra establecer un diálogo crítico con la tradición artística nacional, vista ya no como “Una representación abstracta de valores sino como un proceso dinámico y concientizador”⁴³. Por lo que se puede decir, que las prácticas culturales activistas son esencialmente colaborativas, establecen una colaboración que se convierte en participación pública cuando los artistas logran incluir a la comunidad o al público en el proceso. Esta estrategia tiene la virtud de convertirse en un catalizador crítico para el cambio y la capacidad de estimular, de diferentes maneras, la conciencia de los individuos o comunidades participantes.

⁴² Tania Elizabeth José Alavez, *¡Preparen, apunten, pinten! La producción de mantas del Grupo Germinal (1977-1982)* (Tesis de maestría en Historia del Arte), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2016.

⁴³ Alberto Híjar Serrano, *op. cit.*, p. 8.



Imagen 2.9 | "En defensa de los recursos naturales", acrílico/tela 250×800 cm, 1978. Fotografía: Mauricio Gómez Morín. Fotografía tomada en la Casa de la Cultura de Morelia, Michoacán, en la "Confrontación de Arte Público. Muros frente a Muros", manta censurada por las autoridades, 1978.

El grupo se consolidó en las experiencias de los talleres infantiles de educación artística en la población de Escuinapa, Sinaloa, en dos veranos (1977 y 78) ya que en La Esmeralda para ese entonces eran años escolares, no semestres como en la actualidad. La práctica subrayó la necesidad de una fundamentación teórica más sólida para poder enmarcar y delimitar el trabajo para el desarrollo de la sensibilidad y la creatividad, con base en la realidad social de los participantes, como un medio efectivo de comunicación, reflexión y expresión de su entorno y como una actividad generadora de elementos culturales propios.

Surgió así en el grupo, la idea de articular la práctica artística a los procesos educativos concretos, como el de la alfabetización concientizadora, considerando que la comunicación visual refuerza el aprendizaje del lenguaje y aporta al proceso de concientización y politización, un código de signos y símbolos visuales y gráficos propios, así como, elementos que colaboran a entender e interpretar la complejas relaciones y contradicciones de la realidad social.

Fue el trabajo que nos formó, ya que nos dio la posibilidad de entender los procesos de la enseñanza artística y, sobre todo, de entender las necesidades de las comunidades donde estuvimos trabajando tanto en zonas urbanas como rurales, en México y en Nicaragua,

para promover la creatividad, la expresión propia del entorno y la comunicación popular, colaborando y participando en la lucha política con el pueblo.

Existía la necesidad de nuevas formas del quehacer artístico, la necesidad de trabajar no individual, sino colectivamente: ¿cuándo niños, que no son todos nuestros juegos colectivos?, ¿por qué nos robaron esa forma de ser? me pregunto. Prevalecía la necesidad de conectar el trabajo artístico con los espacios no tradicionales, como la calle, una manifestación, una marcha o un plantón, por ejemplo. También existían necesidades estéticas, por eso estábamos ahí, queriendo formarnos en el quehacer visual y aprender el oficio, aprender una forma de ser más crítica y comprometida. Era como estar retomando y conectando muchas cosas, inquietudes y reflexiones.

Las agrupaciones artísticas de la primera mitad del siglo xx en México, mencionadas en el capítulo primero, como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOPTE), y el Taller de Gráfica Popular (TGP), por mencionar algunos, son ejemplos de organizaciones que unieron su producción



Imagen 2.10 | Talleres en la población de Escuinapa, Sinaloa, 1977.



Imagen 2.11 | Talleres en la sierra Tarahumara, Tomochic, Chihuahua, 1979.

artística a la militancia política, por eso era relevante conocerlas y abreviar de su historia.

También fue fundamental retomar a un gran artista como David Alfaro Siqueiros, quién vinculó siempre su militancia con su práctica artística, siempre buscando y experimentando nuevas técnicas, soportes diferentes y nuevos materiales. Así lo menciona en el ensayo *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva* en donde afirma que el uso de las técnicas, los soportes y los materiales, siempre están en relación con la posición política de quien los elige, y nos señala lo siguiente:

La técnica sin la convicción proletaria es instrumento muerto, porque la convicción es la vida del arte político, y dentro de las sociedades divididas en clases no se ha podido nunca, y no se podrá, eludir la utilización política del arte. La convicción sin técnica es pensamiento ahogado por la falta del correspondiente medio de expresión⁴⁴.

⁴⁴ David Alfaro Siqueiros, “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”, en *Movimiento muralista mexicano*, Cuadernos del Taller de Gráfica Monumental, p. 35.

Crecimos en el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTc), agrupación formada a iniciativa de Alberto Híjar, quien nos aglutinó con los colectivos del momento, y esa relación, discusión y reflexión con los demás grupos, nos permitió conjuntar la práctica artística con la práctica política, es decir, situar la producción artística dentro de la praxis política, en vinculación orgánica con organizaciones y movimientos populares. Motivo por el cual, esta forma de producción nos ubicó en experiencias que eran insospechadas para un artista, así como trabajar en espacios y movimientos en los cuales tampoco era usual que hubiera labor artística, lo que posibilitó desarrollos importantes y distintos para cada uno de los grupos que lo integramos, nosotros éramos los más jóvenes, aún estudiantes. A decir de Híjar Serrano:

El Taller de Gráfica Monumental, heredero del Germinal, tan valioso para la Cruzada de Alfabetización de Nicaragua, que produjo no sólo mantas y carteles como bellos murales transportables, sino manuales de comunicación popular revolucionaria, en todo



Imagen 2.12 | "Amnistía", acrílico/tela, 250 × 600 cm, 1979. Fotografía: Lourdes Grobet del grupo Proceso Pentágono. Marcha del 2 de octubre de 1979. Participan el Frente Mexicano de trabajadores de la Cultura (FMTc) y la Liga Independiente de Músicos y Artistas Revolucionarios (LIMAR), sostienen la manta a la izquierda Carlos Oceguera y a la derecha Alberto Híjar Serrano.

opuestos al secreto genial, celosamente guardado por los artistas, que cuando mucho hacen el favor de pintar un mural, cantar una canción, actuar siempre como supuestos profesionales distintos a las masas⁴⁵.

Considero necesario mencionar una diferencia entre las manifestaciones artísticas que acompañaron movimientos sociales y políticos a lo largo de la historia, y las manifestaciones artísticas de Los Grupos que en la década de los setenta rebasaron el ámbito de lo artístico oficial en su producción y circulación en conjunto con los propios sectores sociales. *Afectar todo el proceso*⁴⁶, es el título del ensayo del maestro Alberto Híjar que se volvió consigna para nosotros miembros del Grupo Germinal, así como, para algunos grupos del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura. Cristina Híjar lo señala en su libro *Siete Grupos de artistas visuales de los setenta*:

La necesidad de un arte comprometido con su entorno, colectivo, democrático, de artistas críticos y reflexivos, informados, éticamente comprometidos, generosos con su poder de significación, apasionados, inventivos y provocadores de un arte que afecte todo el proceso: desde la producción hasta la circulación y la valoración del mismo, que proponga y experimente medios expresivos, de manera individual y colectiva, pero que afecte el proceso de circulación, genere y gane espacios e increpe y produzca públicos.⁴⁷

Desde la producción artística, con la necesidad de un arte comprometido con su momento histórico, es necesario el encuentro con todo lo que está pasando para dar lugar a objetos, propuestas, sistemas expresivos que den lugar a la manifestación colectiva y a la activación de una nueva subjetividad en comunidad, dando por entendido que la generación de comunidad no es tarea fácil y la integración de esta pasa por diferentes etapas.

Tendríamos que preguntarnos sobre los límites realmente existentes para lo que hacemos y deseamos, sobre la capacidad de convocatoria que tenemos, sobre la efectividad

⁴⁵ Alberto Híjar, Serrano, *Zurda 7-8*, “Arte, medios, comunicación y democracia”, primer y segundo semestres de 1990, México, pp. 101-112.

⁴⁶ Alberto Híjar Serrano, “Afectar todo el proceso”, texto anexo al catálogo *De los Grupos. Los individuos, artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, Ciudad de México, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, 1985.

⁴⁷ Cristina Híjar, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, México, UAM-X/CENDIAP-INBA, 2008, p. 43.

de nuestro trabajo, y lo deseable sería que esto derivara en una revisión seria de nuestros métodos y propuestas. Los receptores y nuestros posibles aportes sobre la capacidad realmente existente de mover o provocar algo, desde una experiencia estética distinta hasta una reflexión personal que al menos contribuya a cuestionarse lo establecido.

En el caso de los productores de símbolos y signos, sigue siendo indispensable la definición del momento histórico, el análisis puntual del contexto histórico particular del que debieran derivar líneas de acción y demarcación. Pero también resulta que muchas veces, sí hay acuerdos teóricos y políticos, pero no acuerdos prácticos, importa el qué, pero también el cómo. Considerando que el activismo es un trabajo en la producción artística no institucional, en donde se trabaja para una audiencia más amplia y con una actitud crítica hacia los problemas sociales. En un segundo nivel de discusión estaría la reflexión en torno a los distintos frentes que esto implica, y para lo que Alberto Híjar señala al respecto:

Afectar completo el proceso de producción, circulación y valoración es la única garantía para reproducir relaciones sociales, artísticas e intelectuales radicalmente nuevas. Esta es la lección principal.

Por fortuna, esta lección tiene consecuencias prácticas. Al interior de una desastrosa universidad, el Taller de Gráfica Monumental heredero del grupo Germinal crecido al interior del Frente, causa malestares a los burócratas y ha alcanzado un radio de acción amplio gracias a su aceptación de encargos de agitación y propaganda a partir de la incorporación como aprendices de representantes de los grupos interesados. Hasta la Cruzada de Alfabetización en Nicaragua llegó esta práctica que afecta la producción, la circulación y la consiguiente valoración. Liquidar al individualismo, a la conversión de las obras en mercancías, dinero y prestigio, y a la reproducción de intereses *artistosos*, como dice César H. Espinosa, o sea, de hacer del arte una farsa de aprovechamiento personal, es la consigna difícil de cumplir sobre todo en medio de la corrupción urbana⁴⁸.

Por lo que considero pertinente cerrar este capítulo, mencionando que de alguna manera, si ha habido cambios en la relación entre las instituciones culturales, los artistas y los trabajadores de la cultura, después del llamado fenómeno de Los Grupos en los años setenta,

⁴⁸ Alberto Híjar Serrano, *op. cit.*, p. 29.

pues contribuyeron a ampliar la concepción y visión de las instituciones, así como, a la aceptación del surgimiento de iniciativas artísticas participativas, desarrolladas en el espacio público, que exploran formas experimentales de socialización.

Particularmente en la reflexión sobre el arte como experiencia en la vida cotidiana y cómo la producción artística puede ser un elemento generador de realidades distintas, además de que tiene aún un amplio camino por explorar en este sentido y mucho que aportar. Apropiarse del espacio público, de elementos y recursos populares, socializar las técnicas de producción y reproducción, provocar un espacio liberado para la expresión artística y la vivencia estética para aportar a la construcción de elementos culturales propios, resistentes y combatientes, son posibilidades abiertas y necesarias en tiempos de emergencia.

2.2 Formación del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC)

Es la sociedad con su particular contexto histórico, económico y social del trabajo la que determina las condiciones de esta relación (producción artística y praxis política), del desarrollo y función social del trabajo cultural, ya sea para mantener a través de la desinformación y el control ideológico el “orden social” vigente, o para aportar y proponer elementos de crítica y análisis de la realidad social, colaborando a su transformación. Esta última posición sitúa la producción artística dentro de la praxis política, y no sólo paralela a ella.

GRUPO GERMINAL ⁴⁹

Es en los países subordinados al imperialismo, como es el caso del nuestro, en donde la producción artística es determinada por la acumulación capitalista, y este dominio se concreta con ideologías colonizadoras que garantizan la producción, la circulación y la valoración del arte, no sólo en la sujeción de sentimientos y sensaciones, sino en su reproducción inconsciente. Dado que, en las crisis, esto tiende a romperse por las necesidades sociales, que acentúan el encono de la lucha de clases, como ha sido en muy diversos momentos de la historia de México irrumpe la tradición de resistencia cultural de los pueblos con movimientos de vanguardia contra la opresión.

Considerar la articulación que existe entre arte y política supone procurar las relaciones que se establecen entre el hecho artístico y los fenómenos sociales que determinan su producción y recepción y sus posibilidades de promover la conciencia crítica de la población. Esto implica recuperar la reflexión que caracterizó al pensamiento de vanguardia, su crítica a la institucionalización del arte y sus procesos de mediación. Las nuevas situaciones sociales y políticas habían contribuido para que los artistas reorientaran sus procesos de creación, a través de la búsqueda de nuevas estrategias, convirtiendo la creación artística en instrumento de acción y penetración social, e incidiendo en la organización de un discurso contrahegemónico, que cuestionaba el sentido común.

El punto de partida para tomar posición fue el primer movimiento en nuestro país, el muralismo mexicano, que con una ideología de rescate histórico produjo necesidades nue-

⁴⁹ Presentación del Grupo Germinal para el catálogo de la exposición *Muros frente a muros*, Morelia, Michoacán 1978.

vas e impuso la valoración de agrupaciones artísticas y a artistas tales como José Guadalupe Posada, que no habían sido tomados en cuenta en la historia del arte oficial. Los límites del individualismo se rompieron a raíz del movimiento estudiantil de 1968, ya que la participación de intelectuales y artistas fueron lecciones claras para los estudiantes de arte en la significación de las luchas populares, por lo que descubrieron nuevas necesidades y nuevos recursos en la producción. En la declaración de principios del Grupo Germinal decíamos esto, con las siguientes palabras:

El muralismo mexicano en su origen revolucionó el sentido y el uso tradicional del mural en sus aspectos formales-estéticos, y políticos-ideológicos. Planteó innovaciones y propuestas a los problemas de la educación artística a gran escala y a su circulación colectiva. Consignó el carácter (burgués) manipulador y elitista del arte burgués, formulando contenidos y formas plásticas acordes a las transformaciones sociales y políticas del México revolucionario, se pronunció por una producción artística al servicio de las luchas de las clases explotadas, y señaló la necesidad histórica de vincular la práctica artística con la práctica revolucionaria.⁵⁰

Había que romper con la teoría y las prácticas burguesas, lograr la organización del trabajo colectivo en la práctica artística, profundizar en la teoría para una práctica consecuente y congruente, y sobre todo afectar la producción y la circulación para provocar una nueva valoración del arte para, de esta forma, romper con las prácticas artísticas individualistas creativas, los individuos van adquiriendo paulatinamente voz, visibilidad y la conciencia. La participación de grupos sociales se convierte de este modo en un proceso de autoexpresión o autorrepresentación protagonizado por toda la comunidad. A través de tales expresiones de formar parte de una totalidad mucho mayor. De este modo, lo personal pasa a ser político y el cambio se hace posible, incluso si inicialmente sólo se produce en el interior de la comunidad o en la conciencia pública.

En 1976 se fundan el Taller de Arte e Ideología (TAI) y el Taller de Arte y Comunicación (TACO) de la Perra Brava, estos dos grupos fundamentalmente conformados por

⁵⁰ Grupo Germinal, "Autodefiniciones" en *Artes Visuales*. Revista trimestral del Museo de Arte Moderno, enero, 1980, pp. 30-31.

filósofos, comunicadores e historiadores del arte representaban las inquietudes teóricas de los artistas mexicanos de esa época, quienes abogaban por un arte público y político. Colectivos que fueron a su vez, fundadores del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC).

Fue para la X Bienal de Jóvenes de París en el año de 1977, que cambió de manera fundamental la forma de seleccionar a los participantes, pues a Helen Escobedo, quien se encontraba al frente del Museo de Ciencias y Artes (MUCA) de la UNAM, se le encomendó esa tarea, pareciéndole a ella una decisión muy complicada representar el panorama de la producción artística mexicana solamente por cuatro artistas. Lo resolvió invitando a críticos e investigadores de arte, entre ellos Alberto Híjar, y decidieron seleccionar a agrupaciones artísticas, no, a artistas individuales como se venía realizando tradicionalmente, Taller de Arte e Ideología, Suma, Tetraedro y Proceso Pentágono fueron los designados. Escobedo menciona lo siguiente a la pregunta de Dominique Liquois, en su entrevista

¿Eran ya grupos consolidados? No, estaban trabajando juntos, pero no se habían autodenominado “Grupos” específicamente. La proposición fue entonces mandar a París conjuntos de artistas que, por amistad o intereses comunes, se habían unido espontáneamente. Se presenta en el MUCA la obra de estos cuatro equipos para que les viera el público mexicano y se supiera que ellos iban en representación de México a París.

No es que no hubieran trabajado juntos antes, sino que no habían desarrollado una labor conjunta tan específica como lo era crear un ambiente transportable y adaptable a las necesidades de un museo, de un espacio cerrado. La bienal fue como una especie de detonador para este movimiento. A partir de este momento los grupos se consolidaron e hicieron más trabajos, los cuales se siguieron viendo en lugares como el Auditorio Nacional⁵¹.

Estos colectivos venían promoviendo con su trabajo el rescate de la función social y una estrecha relación con el contexto político, quienes de manera grupal cuestionaron el proceso de la organización de la bienal pronunciándose en contra de Ángel Kalenberg director del

⁵¹ Dominique Liquois, “Entrevista a Helen Escobedo”, texto anexo al catálogo, *De los grupos. Los individuos artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, 1985.

Museo de Artes Plásticas de Uruguay, a quien se le encargó realizar la propuesta museográfica y museológica en conjunto con Jorge Luis Borges y Severo Sarduy para las obras que integrarían la sección del arte latinoamericano y quienes sostenían una relación estrecha con los regímenes militares latinoamericanos.

Como un acto de solidaridad con los artistas e intelectuales perseguidos, torturados y asesinados por los regímenes fascistas latinoamericanos, la representación mexicana declaró “no estar dispuesta a ser incluida ni museográfica ni monográficamente en la totalidad latinoamericana”,⁵² librando así una batalla burocrática con dimensión estética y dimensión política.

La participación de los cuatro grupos que representaron a México en la X Bienal de Jóvenes de París les permitió establecer relaciones con artistas latinoamericanos con quienes iniciaron reflexiones y discusiones acerca de las problemáticas de la producción artística al margen de las instituciones burocráticas, centrándose en las problemáticas sociales en sus respectivos países y las diversas maneras de romper paradigmas de producción, circulación y valoración del arte⁵³.

Para 1978 los grupos Proceso Pentágono y Taller de Arte e Ideología convocaron a un “Primer Encuentro de Grupos Visuales, Plásticos y Literarios⁵⁴, cuyos objetivos principales eran el apoyo a la Revolución Sandinista y llevar a cabo una exposición de gráfica internacional al servicio de las causas sociales y en colaboración con artistas de otros países que también participaron en la X Bienal de Jóvenes de París. Convocatoria que dio por resultado la exposición “América en la Mira. Muestra de Gráfica Internacional” expuesta por primera ocasión en los meses de octubre y noviembre de 1978 en la Escuela de Diseño y Artesanías (EDA) del INBA, en la actualidad Centro de la Imagen, y realizando actividades paralelas, tales como conferencias en torno a la problemática latinoamericana, recitales y conciertos.

Nos reunimos, reflexionamos, discutimos logrando una conjunción teórica y por supuesto una experimentación plástica, cada uno de los grupos que integramos posterior-

⁵² Alberto Híjar Serrano, “Cuatro grupos de artistas mexicanos en la X Bienal de París”, en *Los Universitarios*, junio de 1977, núm. 97-98, Ciudad de México, UNAM, p. 9.

⁵³ Cristina Híjar González, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁴ s/a, “4 años de práctica colectiva”, en *El Frente. Órgano informativo del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura*, abril, 1982, p. 2.

mente *El Frente*, llegamos a establecernos con un sistema de producción diferente, con nuestros propios medios expresivos. Cada grupo nos desarrollamos de manera muy diversa con propuestas estéticas heterogéneas, en ambientes ajenos al medio artístico y apartados de los criterios oficiales y también con nuestros propios recursos económicos. Considero que una real independencia no hubiera podido darse sin una estructura común a todos, e ahí la importancia de la consigna de Alberto Híjar *Agruparse o morir*,⁵⁵ texto surgido a raíz del regreso de la X Bienal de Jóvenes de París y de la gran cantidad de proyectos que desarrollamos.

Con estos antecedentes y el interés por la conciencia histórica en la situación mexicana, fue que se funda el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC) un 5 de febrero de 1978, con acuerdos tácitos que dejaron fuera a las agrupaciones meramente experimentales, resultado de la experiencia conjunta de los 4 grupos que representaron a México en de la X Bienal de Jóvenes de París. *El Frente* es el producto de la congregación de 14 agrupaciones, que prolongarían su política de trabajo con la participación de algunas de ellas como Taller de Arte e Ideología y *Grupo Germinal* en la Junta de Reconstrucción Nacional de Nicaragua en el año de 1980.

58

Entre las agrupaciones fundadoras se encuentran: el Centro Regional de Ejercicios Culturales de Veracruz; Cooperativa Chucho el Roto; Cuadernos Filosóficos; El Colectivo; El Taco de la Perra Brava; Germinal; Mira; Proceso Pentágono; Suma; Sabe Usted Leer; Taller de Arte e Ideología; Taller de Cine Octubre; Caligrama de Nuevo León; y el Taller de Investigación Plástica de Michoacán y Guanajuato. Catorce agrupaciones con muy diversas posiciones estéticas y políticas, que al calor del diálogo y las discusiones intentaron dar cohesión a un frente que fuera coherente con sus postulados estéticos y su praxis política. Así lo afirma Alberto Híjar :

El 5 de febrero de 1978 se funda el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC). La fecha es ampliamente significativa por la intencionalidad política de las agrupaciones como por la contundencia, influencia y eficacia de los trabajos que llevan a cabo. El FMGTC es el producto de agrupaciones de sólida trayectoria artística y cultural, y de amplio espectro en el país; agrupaciones constituidas, en su mayoría, a principios de

⁵⁵ Alberto Híjar Serrano, publicado en *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, núm. 786, 17 julio 1977.



Imagen 2.13 y 2.14 | Sesión del 5 de febrero de 1978 en la que se constituye el *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura* (FMGT). En 1980 se omitió la palabra "Grupos" para ampliar su convocatoria. Fotografías: Lourdes Grobet, del grupo Proceso Pentágono.

los años setenta y que prolongarían su política de trabajo con la destacada participación de algunas de ellas en los esfuerzos de la Junta de Reconstrucción Nacional de Nicaragua, como lo hizo el grupo Germinal y el Taller de Arte e Ideología.⁵⁶

Los Grupos nos postulamos contra la alienación que produce el sistema capitalista, considerando que la producción artística es un instrumento para la lucha en la transformación social, por lo que tienen que ser integrados la fuerza de producción obrera y el sector campesino, ya que ellos conforman la fuerza de trabajo del país. Por la misma razón rechazamos el calificativo de “artistas” y nos nombramos *trabajadores de la cultura*. El nombre que se escogió para esta agrupación con naturaleza de “frente”, remite a estructuras de combate y resume las intenciones de los grupos que lo integran. *El Frente* decidió eliminar de su nombre la palabra “Grupos” para incorporar ampliamente a los trabajadores de la cultura que tuvieran la disposición de asumir los siguientes principios

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

Asumimos como nuestras las luchas de los trabajadores del campo y la ciudad, contra la explotación del capital nacional e internacional y por la construcción del socialismo, sobre la base de considerar que es la única vía de liberación en la fase actual del imperialismo, del tránsito al socialismo y de la específica crisis del capitalismo monopolista de Estado en México. Consideramos que, como trabajadores de la cultura, las necesidades

⁵⁶ Alberto Híjar Serrano, Alberto (comp.), *Frentes, Coaliciones y Talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*. Ciudad de México, CENIDIAP/INBA-Juan Pablo Editores, FONCA-CNCA, 2007.



Imagen 2.15 | Documento Constitutivo 5 de febrero 1978, Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTc). Folleto de la Declaración de principios y reglamento, enero 1980.

del imperialismo tienden a asimilar nuestro trabajo a la búsqueda de explotación máxima, lo que exige la defensa de nuestras posiciones para procurar una tendencia orgánicamente integrada a la vanguardia del proletariado, pasando así a una fase superior de organización.

Estas posiciones serán precisadas y concretadas en las prácticas futuras del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura.⁵⁷

Los miembros de *El Frente* nos sentimos parte de todo un sistema cultural y no únicamente de nuestra propia área de producción. Nuestra función nos lleva a denunciar las

⁵⁷ Alberto Híjar Serrano, *op. cit.*, p. 383.

problemáticas de un mecanismo muy complejo, en el que se mezclan los juegos políticos y los intereses económicos e ideológicos. Siempre estuvimos presentes en la solidaridad con los pueblos hermanos, como fue el caso de El Salvador, Guatemala, Chile, Argentina y Nicaragua, por mencionar algunos. Así como, en los Festivales de Oposición del Partido Socialista Unificado de México (PSUM). Felipe Ehrenberg miembro de Proceso Pentágono señala lo siguiente:

El recuento de aquellos momentos aún tan próximos nunca deberá ser considerado como prematuro, sino como parte y consecuencia del proceso iniciado por los grupos en su conjunto. Aunque el ímpetu inicial haya perdido fuerza (por causas ajenas a la voluntad de los participantes, sépase); sus logros deberán sumarse a esfuerzos anteriores con los que se configura el rico panorama de nuestra plástica. Y este recuento deberá ser tan imparcial como lo permitan, no las circunstancias (que son las mismas que obraron para desvincular a los grupos y sus integrantes) sino nuestra propia convicción de que lo que hemos hecho es valioso aquí hoy y que puede trascender tiempo y fronteras.⁵⁸



Imagen 2.16 | Votación en una sesión de *El Frente* en la casa de Felipe Ehrenberg en San Jerónimo. De izquierda a derecha Carlos Finck, Yolanda Hernández, Rini Templeton y personaje desconocido, 1978. Fotografía: Víctor Muñoz del grupo Proceso Pentágono.

⁵⁸ Felipe Ehrenberg, “En busca de un modelo de vida”, texto anexo al catálogo *De los Grupos. Los individuos, artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, Ciudad de México, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, 1985.

Logramos realizar tres grandes exposiciones escogiendo espacios significativos, e impusimos nuestro propio criterio seleccionando las obras entre 1978 y 1979. De estas muestras, fue la primera en la Casa de la Cultura de Morelia, Michoacán, “Confrontación de Arte Público. Muros frente a muros” 1978; “América en la mira. Muestra de Gráfica Internacional” en tres sedes en la Escuela de Diseño Artesanal (EDA) del INBA, en el Museo de Arte Contemporáneo en Morelia, Michoacán y en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) de la UNAM; y “Arte y luchas populares” también en el MUCA, en el marco del Congreso “Luchas populares de América Latina” organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en febrero de 1979.



Imagen 2.17 | Portada del catálogo de la Confrontación de Arte Público “Muros Frente a Muros”, en la Casa de la Cultura de la ciudad de Morelia, Michoacán, 1978.



Imagen 2.18 | "En defensa de los recursos naturales", acrílico/tela, 250 × 800 cm, 1978. Fotografía: Mauricio Gómez Morín. Manta censurada en la Casa de la Cultura de Morelia, Michoacán, en "Muros frente a Muros. Confrontación de Arte público", 1978.



Imágenes 2.19, 2.20 y 2.21 | Tres detalles de la manta de Grupo Germinal, 1978. Fotografías: Mauricio Gómez Morín.

La primera muestra, “Muros frente a muros” llevó implícito el nombre en el título, y subraya el interés de los trabajadores de la cultura, por experimentar y renovar las formas plásticas tradicionales. El evento estaba programado de toda una semana, del 22 al 27 de mayo de 1978, planeado con una exposición de los trabajos de los grupos, presentando ponencias a lo largo de la semana, y mesas redondas con la participación de dos grandes maestros muralistas Juan O’Gorman y Pablo O’Higgins aportando sus testimonios sobre el arte público.

CONVOCATORIA

AMERICA EN LA MIRA

"EL FRENTE" convoca para el mes de septiembre de 1978 a la muestra gráfica "AMERICA EN LA MIRA" a la que invitamos a participar a todas las agrupaciones artísticas y a los profesionales independientes.

AMERICA EN LA MIRA es un título que muestra los motivos que nos llevan a mostrar la producción gráfica de productores latinoamericanos y del resto del mundo cuando el objetivo principal es de crear un canal abierto de participación; para exponer por medio de todos los recursos visuales y escritos que existieren actualmente los participantes la problemática actual de Latinoamérica.

De aquí que proporcione sean quienes todos los países americanos en la obra de nuestra preocupación gráfica.

Por hemos pensado también con esta muestra producir una circulación y representación artística sustancial con los propios productores y diseñar una red de contactos locales que los sirvan y articule.

Hemos querido también mostrar nuestro concepto de los mecanismos tradicionales de prestigio utilizados para imponer criterios de calidad, para mostrar la obra de muchos y mostrar a todos más, recuperando también todas aquellas técnicas no aceptadas por el mecanismo comercial del arte y que son utilizadas por los creadores para darle una mayor efectividad y difusión a su producción.

EL FRENTE se ha planteado también como una de sus preocupaciones la realización de eventos paralelos a la exposición de carácter interdisciplinario, que sirvan para crear contactos no solo entre los productores sino entre estos y un público amplio.

Por motivo de comprensión, se proponen tres categorías básicas para la organización de la exhibición, a saber: la exhibición de todo trabajo artístico, la exhibición de una obra sola por participante y la presentación uniforme y de sencilla dimensión de las obras.

INFORMACION GENERAL

LUGAR DE RECEPCION DE OBRAS:
FRENTE MEXICANO DE GRUPOS TRABAJADORES DE LA CULTURA
Avda de Tamaulipas, México D.F.

FECHA DE ENTREGA:
La obra deberá estar en la dirección mencionada a más tardar el día 15 de julio de 1978.

PARTICIPACION:
Pueden participar todos los interesados, ya sea por grupos o individualmente.

TÉCNICA:
Se presentará todo otro procedimiento por medio de medios que incluyan, además de los tradicionales (fotografía, litografía, serigrafía, etc.) para incluir otros medios (serigrafía, correo, litografía, etc.).

MEDIDAS:
La muestra en posición vertical con 40 x 50 cm.

FORMA DE ENVÍO:
Para el envío la obra es responsable de ser enviada debidamente protegida, en un tubo rígido, con un sello de seguridad de los correos, con un sello de correo aéreo y un sello de material impreso e incluido además de la obra, un sello de correo aéreo adicional que debe estar sellado. NO SE PUEDAN ACEPTAR ENVÍOS QUE EXIJA TRÁMITE ADUANAL.

LUGAR DE EXPOSICION:
La muestra se exhibe en el Museo de Arte Contemporáneo de México en día 12 de septiembre de 1978 y será llevada en un viaje luego como la Universidad de Puebla y la Escuela de Diseño y Artes en el D.F. A la fecha de envío esta convocatoria, están planes contemplados de dar la muestra muestra en otros centros culturales de México y el extranjero. De más adelante se lo comunicará.

DIFFUSION:
Se publicará un catálogo en el que serán reproducidos los trabajos expuestos. También se imprimirá un libro de arte. Cada participante recibirá una copia de la publicación y del catálogo. El catálogo tendrá nombre y domicilio del artista o artista que se envía por correo aéreo. Se publicará un catálogo especial de la obra de cada participante de aproximadamente 2 x 4 cm. en blanco y negro para el catálogo.

Además de la muestra que EL FRENTE realizó por los medios impresos de difusión, se realizó a través los participantes también en sus países de origen y en otros países de la América en respecto a la obra de EL FRENTE.

DETALLE DE LAS OBRAS:
Por razones económicas, EL FRENTE no podrá devolver los trabajos. Sin embargo, podrá autorizar, previamente dando la máxima difusión a la solicitud de cada muestra para del Departamento de Información de EL FRENTE, para ser consultada por el público.

EL FRENTE
Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura

Imagen 2.22 | “América en la Mira. Muestra de Gráfica Internacional”, impresión en offset/ papel, 70 × 50 cm, cartel convocatoria para la participación, 1978.

A los dos días de la inauguración del evento, las autoridades levantaron un acta en la que se disponía que se retirara de la exposición la manta de nuestro grupo “En defensa de los recursos naturales” 1978, por aparecer lo que se consideraba una mala palabra, *pendejo*, que apunta, mejor dicho, a la incorporación del habla no culta y al uso de signos visuales directos y claros, más allá de vanguardismos, que dio lugar a un “objeto no apto para museos”.

En un acto de solidaridad los demás grupos participantes decidieron retirar sus obras y la exposición quedó clausurada, apuntando este hecho hacia la intuición de productores



Imagen 2.23 | “América en la Mira. Muestra de Gráfica Internacional”, impresión en *offset*/papel, 70 × 50 cm, cartel para difundir la exposición y sus actividades paralelas en la antigua Escuela de Diseño Artesanal (EDA) del INBA, septiembre y octubre 1978.

Imagen 2.24 | “América en la Mira. Muestra de Gráfica Internacional”, impresión en *offset*/papel, 70 × 50 cm, cartel para difundir la muestra y su programación de eventos en el Museo de Arte Contemporáneo de Morelia, Michoacán, septiembre y octubre de 1978.

visuales que asumen los límites de sus prácticas y las dificultades para negociar con el poder. Por lo que al interior de *El Frente* se iniciaron una serie de reflexiones sobre las participaciones en un futuro con instituciones públicas, cimentando aún más la independencia, la autogestión de proyectos, así como la necesidad de organizar un nuevo modo de producción artística para concretar una reproducción y circulación de ruptura. En *El Frente* no vivimos actos de represión, pero sí de censura como el ejemplo que se reseña.

La segunda gran exposición de *El Frente* “América en la Mira. Muestra de Gráfica Internacional”, reunió obra gráfica de diversos países, constituida por más de 150 piezas individuales y colectivas que mostraban las problemáticas políticas y sociales de los países de origen de los participantes, principalmente de Latinoamérica, y con predominancia temática de la violencia, represión, pobreza y miseria, dependencia económica y abandono del campo, entre otros. Se le consideró a esta muestra, una apología del arte gráfico y de las posibilidades insospechadas. El espectador tuvo ante sí expresiones crudas y realistas, pero también sinceras, y cosmopolitas.

En febrero de 1979 se presentó la última de las 3 grandes exposiciones de *El Frente*, “Arte y luchas populares en México”, menciona en la presentación del catálogo lo siguiente:

Con motivo del Congreso Nacional de Historiadores de México y América Latina, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en el Museo de Ciencias y Arte, se presenta una exposición de grupos de artistas que tienen como fin objetivos comunes, ofreciendo un panorama de la producción artística militante en México.

Dentro del tema Arte-Luchas populares, la creación colectiva ha adquirido predominancia histórica de especial carácter, claramente ejemplificada por la asociación grupal Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC). La exposición presenta no sólo los trabajos que han producido los diversos miembros del Frente desde su formación hasta principios de 1978, sino también su trayectoria anterior, el contexto que ha sido producida esta labor y las razones que impulsan a los trabajadores de la cultura a producir en grupo.⁵⁹

⁵⁹ *Arte y luchas populares en México y Latinoamérica*, **Ciudad de México**, Museo Universitario de Ciencias y Artes, MUCA/UNAM, 1979.

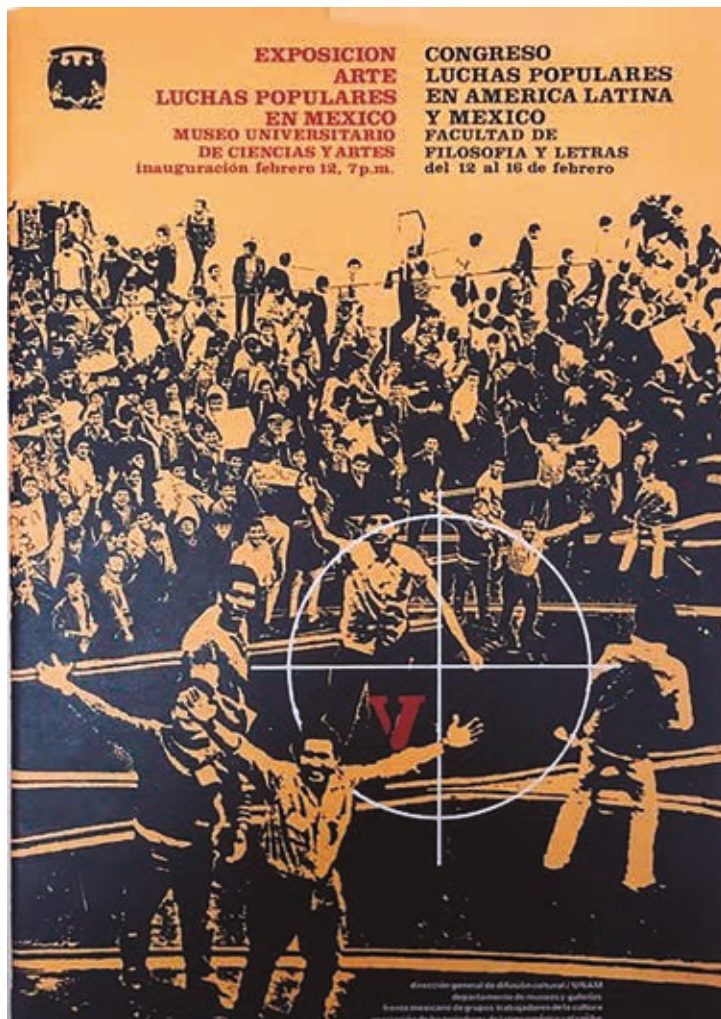


Imagen 2.25 | Portada del catálogo Arte y luchas populares en México, Museo Universitario de Ciencias y Artes MUCA/UNAM, impresión en *offset*/papel, 28 × 19.5 cm, febrero 1978.

Esta muestra fue una síntesis de la contra información cultural que surgió como consecuencia de una época de crisis que incluía testimonios gráficos del movimiento estudiantil del 68 y movimientos populares en México de 1968 a 1978. Considerando a la gráfica como expresión estética del individuo social a través de estampas que se reproducen para transmitir contenidos ideológicos y a la política como actitud pública del individuo social agrupado con un propósito de clase.

Como mencioné anteriormente, éramos aún estudiantes de La Esmeralda, pero crecimos y nos consolidamos como grupo en el *Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura*, en la relación, discusión y reflexión con las agrupaciones y colectivos que lo conformaron,

ya que éramos los más jóvenes. Esta situación nos permitió conjuntar nuestra práctica artística con la práctica política, por lo que ubicamos la producción artística dentro de la praxis política, en vinculación orgánica con organizaciones, asociaciones y movimientos populares. Motivo por el cual, esta forma de producción nos llevó a experiencias que eran nuevas para un artista en ese momento, así como, el hecho de trabajar en espacios y movimientos en los cuales tampoco eran usuales que hubiera labor artística, lo que nos facilitó claros desarrollos contundentes y diferentes para cada uno de los grupos que lo integramos.

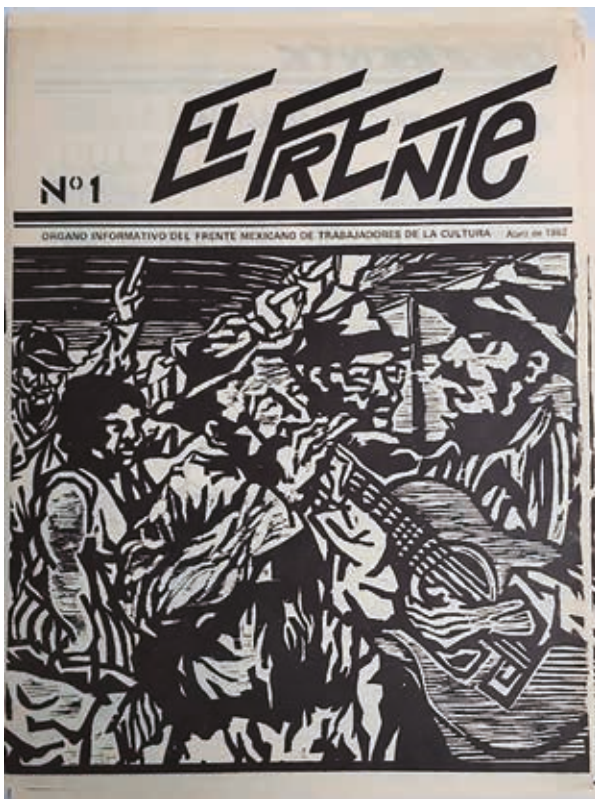
Los grupos de finales de los años setenta del siglo xx interrogamos la función social del arte, ampliamos el trabajo hacia formas artísticas conceptuales y no-objetuales, como la instalación, la manta y el performance, interviniendo el espacio público desde una perspectiva latinoamericana e internacionalista y guardando una estrecha relación con agrupaciones de la primera mitad del siglo, tales como las que ya he mencionado, el Taller de Gráfica Popular (TGP 1937), la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR 1933), o el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOPTE, 1922).

Considero pertinente citarnos a nosotros mismos en el texto anexo de las Autodefiniciones del Grupo Germinal publicado en la revista *Artes Visuales* del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en el año de 1980

El análisis y la interpretación de las condiciones y de los factores por los que surgen los grupos no debe hacerse desde un enfoque meramente artístico porque imposibilitaría una comprensión clara y una discusión amplia de este fenómeno en relación con sus determinantes políticas, económicas, ideológicas y sociales.

La vinculación orgánica con los movimientos populares no puede quedarse a través de participaciones sectarias o personales, de un solo grupo, ni insertando contenidos sociales en obras de carácter burgués, por el contrario, debe tender a la organización integral de las diferentes agrupaciones culturales para poder responder de una forma eficaz y real. Esta opción constituyó, en un principio la finalidad fundamental del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, del cual el Grupo Germinal es miembro.⁶⁰

⁶⁰ Grupo Germinal, “Autodefiniciones”, en *Artes Visuales. Revista trimestral del Museo de Arte Moderno*, enero, 1980, pp. 30-31.



70

Imagen 2.26 | Portada del boletín núm. 1 del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC), impresión en *offset*/papel, 28 × 21.5 cm, abril de 1982.

Imagen 2.27 | Página interior, 1982.

Rita Eder investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, menciona que la producción de Los Grupos está impregnada de una actitud de vanguardia, la cual llevó a los colectivos a plantearse la urgente necesidad de transformar los soportes, los espacios propios del arte y la posibilidad de incluir a otros sujetos en los procesos artísticos, así como “un problema de conciencia política propio de América Latina que [llevó] a algunas agrupaciones a *hacer del arte una actividad militante*”.⁶¹ En la introducción del cuadernillo de “Comentarios al margen” en el catálogo “De los Grupos. Los individuos” señala...

La influencia del movimiento del 68 y la activa participación de los estudiantes de arte de San Carlos y La Esmeralda fue sin duda factor desencadenante en la aparición de este fenómeno, permitió imaginar no sólo una nueva manera de hacer arte sino también

⁶¹ Rita Eder, “El arte público en México”, en *Artes Visuales. Revista trimestral del Museo de Arte Moderno*, núm. 23, enero, 1980, pp. 1-VI.



Imagen 2.28 | “Salud Nicaragua”, serigrafía/papel, 80 × 60 cm, 1979. Cartel para la difusión del baile con Enrique Jorrín y su orquesta, organizado en la Escuela de Diseño Artesanal (EDA), y por *El Frente* en solidaridad con Nicaragua, 15 de diciembre de 1979.

Imagen 2.29 | “Por Nicaragua”, impresión en *offset*/papel, 80 × 60 cm, 1980. Cartel para la exposición de la gráfica de prensa de la *Nicaragua Libre* en la sede del Sindicato Único de Trabajadores Universitarios (SUNTU), del 27 de febrero al 8 de marzo de 1980.

de encontrar un nuevo destino para el mismo. Apareció la posibilidad de ver, bajo una nueva perspectiva, la estrecha relación entre arte y política propia de muchos momentos del arte del siglo xx en México especialmente del muralismo, movimiento un tanto desprestigiado en la década del sesenta por causas que se dieron al interior de este y por aquellas propiciadas desde fuera.⁶²

La gran diversidad de eventos: exposiciones, actos de solidaridad, marchas, plantones, cursos, autogestión, seminarios, reflexiones colectivas, conmemoraciones, entre otros. Y enfrascados en la autoeducación de *El Frente*, dio muestra de la eficacia del organismo. Al

⁶² Rita Eder, “Los Grupos”, texto anexo al catálogo *De los Grupos. Los individuos, artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, Ciudad de México, Museo de arte Carrillo Gil, INBA, 1985.

margen del mundo artístico, en la realidad de las personas, sin medios económicos, logramos producir, dar a conocer y promover un arte comprometido reuniendo a artistas plásticos, filósofos, historiadores, escritores, músicos que ya no nos nombramos más “artistas”, sino “trabajadores de la cultura”, y logramos formar un movimiento unido, que valoró el trabajo colectivo y social. En palabras de Alberto Híjar

[e]s pertinente señalar que el FMGTC, claro como pocos a la hora de la declaración de sus principios estéticos y políticos, ha sido uno de los esfuerzos de izquierda que hay que considerar a la hora de escribir la historia de México, sobre todo porque dio muestras de que la solidez de la práctica estética y política viene del ejercicio de la teoría y la práctica igualmente y sólida.⁶³

Los Grupos que conformamos *El Frente*, trabajamos por la lucha en la significación, y ésta se encuentra en la multiplicidad de discursos y estrategias de comunicación en el escenario político del momento, esos procesos colectivos que inciden en el devenir político y social con innovadoras formas de producción y circulación, dadas en los procesos de comunicación que retoman los recursos significativos de la tradición latinoamericana de expresión en los momentos de crisis del Estado y en las luchas populares, que son sobre todo contrarias al discurso dominante. Discursos y prácticas que resisten y replican al discurso hegemónico dominante con los planteamientos y demandas sociales y políticas, que provienen también de la afectación directa a la dimensión estética, ya que todas las formas y medios que surgen y constituyen un aporte artístico, para constituir la dimensión estética de la utopía, en síntesis, *Afectar todo el Proceso*.⁶⁴

⁶³ Alberto Híjar Serrano, *op. cit.*, p. 382

⁶⁴ Alberto Híjar Serrano, “Afectar todo el proceso”, texto anexo al catálogo *De los grupos los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*. Ciudad de México, Museo de Arte Carrillo Gil/INBA, 1985.

Capítulo 3. Documentación visual del trabajo del Grupo Germinal

Pero a la par que la cultura dominante “distribuye conocimiento”, o, mejor dicho, distribuye ignorancia, simultáneamente otra cultura, insurgente, va desencadenando la capacidad de comprensión y creación de las vastas mayorías condenadas al silencio. Esa cultura de la liberación se alimenta del pasado, pero no termina en él. Vienen de muy lejos algunos de los símbolos de identidad colectiva capaces de abrir, a los latinoamericanos de nuestro tiempo, nuevos espacios de participación, comunicación y encuentro, pero están vivos en la medida en que los va moviendo el viento de la historia.

EDUARDO GALEANO⁶⁵

3.1 Las mantas “murales transportables” y los carteles, su proceso creativo

73

La producción de mantas de Grupo Germinal es una respuesta de un grupo de estudiantes de La Esmeralda a necesidades políticas en un momento histórico determinado, pero también es una respuesta a esas inquietudes estéticas que nos llevaron a romper con los límites de lo gráfico y lo pictórico para apropiarnos de un soporte popular utilizado a través de la historia de las luchas sociales, populares y políticas en nuestro país. Tania José Alavez menciona lo siguiente:

Como ya lo mencioné anteriormente, el objeto de estudio de este ensayo es tejer los elementos teóricos, artísticos y políticos que hacen de la producción de mantas del grupo Germinal un ejemplo de algo que podría denominarse como comunicados político-estéticos, que si bien tienen una clara intención política, ésta rebasa el plano de lo propagandístico o “panfletario”, como se llegó a considerar el trabajo del grupo, para convertirse

⁶⁵ Eduardo Galeano, *Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América latina*, Barcelona, p. 3, 1980.



Imagen 3.1 | “Logotipo Grupo Germinal”, acrílico/tela, 200 × 320 cm, 1978. Fotografía: Yolanda Hernández.

Imagen 3.2 | “Se busca al asesino”, acrílico/tela, 600 × 250 cm, 1978. Fotografía: Yolanda Hernández. Las primeras mantas de 1978 fueron realizadas para un evento de solidaridad con Nicaragua en La Esmeralda. Estas fotos corresponden a la “Confrontación de Arte Público. Muros frente a Muros”, en la Casa de la Cultura de Morelia, Michoacán, 1978.

en una propuesta visual de carácter político-estético, no sólo por los elementos artísticos presentes en su construcción, sino sobre todo, por su efectividad como una arma de organización, comunicación y apropiación del espacio público.⁶⁶

Asimismo, en el manual para la elaboración de mantas editado por el Taller de Gráfica monumental de la licenciatura en Diseño de la Comunicación Gráfica de la UAM-X menciona esta descripción de la manta:

La manta es un lienzo de tela sobre el cual pintaremos un mensaje determinado compuesto de texto e imagen. Su característica fundamental es su gran tamaño, es sumamente manuable, ya que se puede doblar, y su producción es sencilla al no requerir de instrumentos sofisticados ni habilidades especiales para llevarla a cabo.

⁶⁶ Tania Elizabeth José Alavez, *¡Preparen, apunten, pinten! La producción de mantas del Grupo Germinal (1977-1982)* (Tesis de maestría en Historia del Arte), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2016, p. 58.

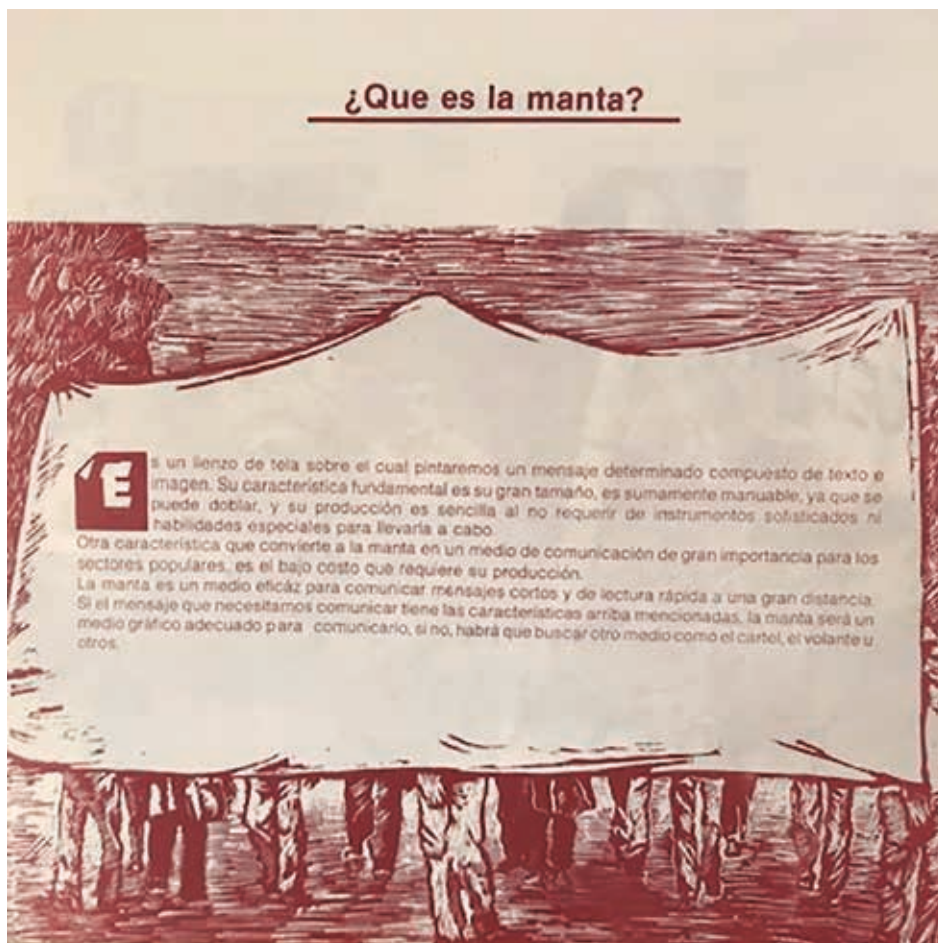
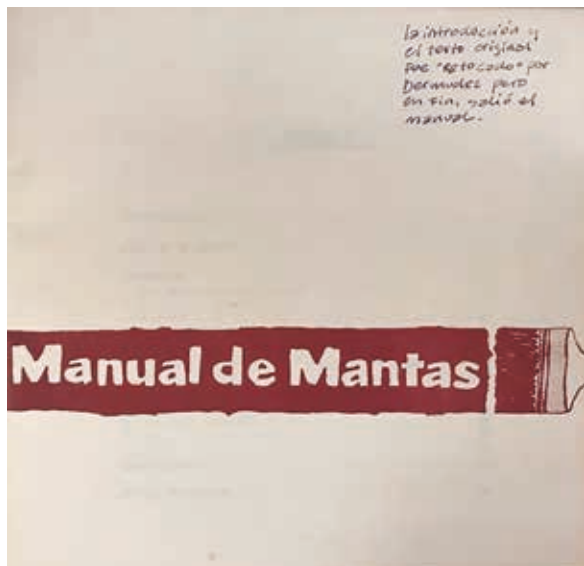


Imagen 3.3 | “Manual de mantas”, Colección Autonomía 3, UAM-X, impresión en *offset*/ papel, 21 × 21 cm, portada dibujo de Mauricio Gómez Morín Fuentes, 1984.

Imagen 3.4 | Portadilla con letra manual de Mauricio Gómez Morín Fuentes y diseño, 1984.

Imagen 3.5 | Página 7 con encabezado *¿Qué es la manta?*, dibujo de Mauricio Gómez Morín Fuentes, 1984.

Otra característica que convierte a la manta en un medio de comunicación de gran importancia para los sectores populares es el bajo costo que requiere su producción.

La manta es un medio eficaz para comunicar mensajes cortos y de lectura rápida a una gran distancia.

Si el mensaje que necesitamos comunicar tiene las características arriba mencionadas, la manta, será un medio gráfico adecuado para comunicarlo, si no, habrá que buscar otro medio como el cartel, el volante u otros.⁶⁷

Es la manta un objeto híbrido, ya que incorpora elementos del diseño gráfico, del cine y del muralismo, por eso podemos situar las mantas producidas por el grupo en el contexto del Conceptualismo latinoamericano y de la producción No-objetual. Término creado por Juan Acha para definir los productos artísticos no tradicionales, que surgieron y se consolidaron en México y Latinoamérica entre 1976 y 1983, cuando publica su libro *Arte y Sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura* en el año de 1981, introduce al lector a los no-objetualismos

[...] se abocan a exaltar los conceptos (arte conceptual, de procesos, informático y *ready-made*), los espacios y materiales (ambientaciones, arte pobre, térreo y de sistemas), las acciones corporales (*happenings*, performances y *body art*) y las imágenes lumínicas y electrónicas (proyecciones múltiples, cine artístico-visual y video).⁶⁸

Acha fue un impulsor de nuevos conceptos, nuevas acciones en el espacio y en el tiempo. Para él, los no-objetualismos revitalizan los conceptos fundamentales del arte en una relación teórica y práctica. Fue un teórico siempre interesado en los cambios, por lo que nos proporcionó una visión diferente de la práctica artística, y la lectura de sus textos sustentados en conceptos marxistas sobre la producción, distribución y consumo, nos proveyó de un fundamento teórico, para poder diferenciar y distinguir entre lo estético y lo artístico,

⁶⁷ *Manual de Mantas*, Coordinación del Taller de Gráfica Monumental, carrera de Diseño de la Comunicación Gráfica, Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco, México, 1984.

⁶⁸ Juan Acha, "Introducción", en *Arte y Sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 20.

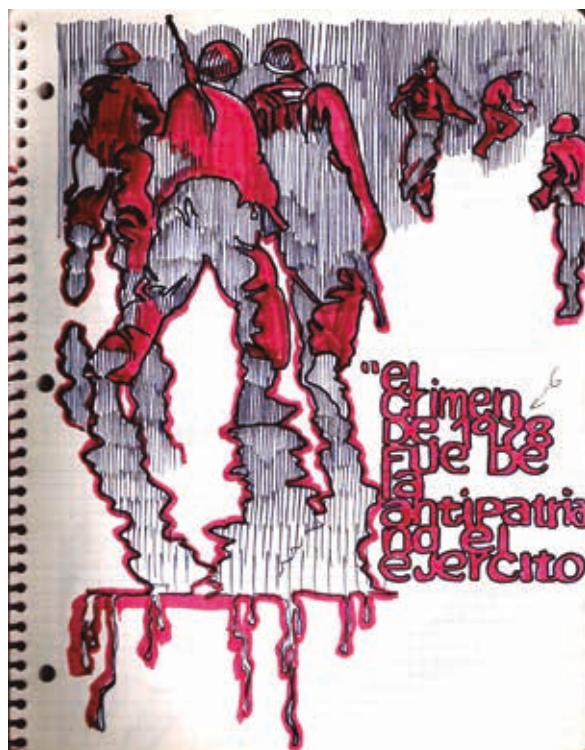


Imagen 3.6 | Carlos Ocegüera, "FSLN", bolígrafo y plumones/papel, 26.5 × 21 cm, boceto, 1978.
Imagen 3.7 | Carlos Ocegüera, "Crimen del 68", plumones/papel, 26.5 × 21 cm, boceto, 1978.

diferencia relevante para entender y desarrollar los no-objetualismos en su distanciamiento de las artes tradicionales. Motivo por el cual considero que cuando describe estas características de las tendencias negadoras del objeto tradicional, podemos situar las mantas del Grupo Germinal dentro de esta categoría.

El objetivo principal de la producción del grupo fue cuestionar el *status* del arte y del artista, así como su función en la sociedad desde una perspectiva crítica, situando al artista como productor de imágenes y colocándolo en una posición distinta en el entramado social, y al arte como activismo político, a partir de la producción de mantas que con su carácter efímero y de antiobjeto, así como portadora de elementos visuales, textuales y narrativos, conforman una propuesta estética que se politiza. En la meta de la articulación entre la producción de imágenes, la pedagogía y la política.

Como bien mencioné anteriormente, la investigadora del arte Rita Eder hace énfasis en



Imagen 3.8 | Carlos Ocegüera, "1º de Mayo", plumones/papel, 26.5 x 21 cm, boceto, 1979.

[...] la producción de Los Grupos fue siempre vanguardista, pues fueron capaces de innovar técnicas, materiales, soportes, pero sobre todo cambiar los espacios propios del arte, esos espacios de circulación, ya que su lugar fue la calle, las plazas, los mercados, entre otros. Otro factor determinante, fue la inclusión de personas en los procesos de producción, por lo que las temáticas surgen de la población misma y las problemáticas del país. El discurso visual siempre tuvo un carácter político, propio de América Latina, por lo que llevó a algunas agrupaciones a hacer del arte una actividad militante.⁶⁹

⁶⁹ Rita Eder, "El arte público en México", en *Artes Visuales, Revista trimestral del Museo de Arte Moderno*, núm. 23, enero, 1980, p. I.



Imagen 3.9 | Carlos Ocegüera, "20 Aniversario", bolígrafo y plumones/papel, 21 × 26.5 cm, boceto, 1978.



Imagen 3.10 | Carlos Ocegüera, "1er. Congreso de Historiadores de Arte", bolígrafo y plumones/papel, 21 × 26.5 cm, boceto, 1978.

La emergencia política nos llevaba a la emergencia de la producción de una manta, la que nos comprometía a discutir en grupo lo que queríamos comunicar, hacerlo de esta manera provocaba generar mayor cantidad de ideas. Teníamos que definir con toda claridad la consigna para que expresara de forma clara, breve y elocuente, teniendo en cuenta siempre si la manta sería móvil o estática, es decir, una manta que se utilizaría en marchas y manifestaciones, por lo general eran horizontales (largas) para poder cargarlas y facilitar la circulación.

O sería una manta fija que regularmente se utilizaban en mítines, plantones, eventos culturales, conmemoraciones, congresos o desplegadas en lugares de reunión pública. En ellas nos permitíamos mayor libertad para decidir el formato, el texto; es decir, la consigna, la cantidad de imágenes y el colorido ya que, por estar fija, la lectura es más fácil que cuando está en movimiento en una manifestación.

Cuando la consigna estaba decidida, había que ver que tipografía elegiríamos, y entonces pasábamos a la selección de las imágenes que la compondrían, ya que siempre tienen que conjugarse en relación a la consigna; contando la manta con imágenes sería de mayor



Imagen 3.11 | Carlos Ocegüera, "Patria o muerte", bolígrafo y plumones/papel, 21 × 26.5 cm, boceto, 1978.



Imagen 3.12 | Carlos Oceguera, "Amnistía", bolígrafo y plumones/papel, 21 × 26.5 cm, boceto, 1979.

impacto para reforzar la idea que se quería comunicar. Para este momento, ya estábamos bocetando para comenzar a trabajar en el gran formato. Teníamos un amplio archivo de imágenes que lo recopilábamos de fotografías, de recortes de periódicos y revistas, dibujos e ilustraciones, de las actividades y participaciones propias de *El Frente*, y eso nos permitía definirla y realizarla con mayor rapidez.

Como la mayoría de las mantas elaboradas eran de gran formato, elegimos trabajar las imágenes en la técnica del alto contraste, es decir, en blanco y negro, sin medios tonos o grises, ya que estas se verían a la distancia. Una vez decididas las imágenes y la consigna teníamos que comenzar a definir el orden de los elementos, dónde colocar las letras y su tamaño; dónde colocar las imágenes, su color y su tamaño también, para obtener una buena composición con equilibrio y proporción: para que las imágenes del primer plano fueran las de mayor tamaño por su importancia, y menores las de un segundo o tercer plano. De esta manera se obtenía también la relevancia de la imagen por medio del color, por lo general planos y fuertes en primer plano y en los fondos (o segundo y tercer plano) más claros o menos brillantes.

El trabajo del grupo se centró en la producción de mantas de gran formato para manifestaciones populares. La manta presenta semejanzas y paralelismos con la producción mural, del diseño gráfico, y, por ende, con los problemas de la comunicación visual colectiva, sin embargo, posee características diferentes en sus planteamientos formales, y sobre todo en su modo particular de circular y participar orgánicamente con las luchas sociales, ya que surge determinada por una necesidad concreta de orden político y es un recurso de denuncia de tradición popular. Con recursos de significación que se generan en el marco de movimientos político-sociales, con una función agitadora y de propaganda hasta llegar al posicionamiento dentro del capital estético y artístico.

Los muros en el contexto urbano de la sociedad capitalista han constituido una forma directa de comunicación visual colectiva. Desde su utilización por la publicidad mercantilista, hasta los mensajes espontáneos y anónimos del habitante de la ciudad. Los muros han funcionado como medio de propaganda política, para difundir movilizaciones populares y han sido un instrumento de denuncia clandestina. A decir de nosotros mismos, en nuestra *Declaración de principios...*

La manta es consecuencia de un trabajo de base en el grupo, no espera como el mural a que el público se aproxime ya que comunica plásticamente para y con el público en el momento histórico concreto que determinó su producción. La manta es efímera y necesaria, y su participación es implementada por los volantes, los carteles, las consignas y los gritos. Su forma y contenido están determinados por el carácter de las demandas populares de la manifestación, es barata y accesible, de rápida producción y de difusión inmediata, no cabe en las galerías ni puede enmarcarse con vidrio, es un medio comunicativo que puede ser usado por el pueblo.

La manta no se cuelga, se despliega y se carga, sus posibilidades y desarrollo son las del devenir histórico, el grupo sintetizó en ella una serie de inquietudes ideológicas y estéticas, y ve en la manta una herramienta sencilla y eficaz por lo que no pretendemos formular a partir de este trabajo una nueva corriente estética: “el mantismo”, que reduciría las posibilidades de la comunicación y la creación cultural popular al servicio de las luchas sociales, en el estrecho marco de las tendencias artísticas.⁷⁰

⁷⁰ Grupo Germinal, *Declaración de Principios del Grupo Germinal*, en transcripción original del texto, México, 1976.



Imagen 3.13 | “Julio Antonio Mella”, acrílico/tela, 250 × 350 cm, 1979. Fotografía: Mauricio Gómez Morín. Manta realizada para conmemorar el asesinato del líder estudiantil cubano Julio Antonio Mella en 1979. La manta fue entregada como regalo al pueblo cubano.

La producción visual en el soporte de la manta responde a necesidades políticas de un momento histórico determinado, ha sido un elemento recurrente en las movilizaciones políticas, sociales y populares en nuestro país. El grupo la retomó como el elemento principal de su producción de imágenes, aunado a los carteles y volantes, como un recurso de denuncia propio de la tradición popular. Nos pronunciamos por la necesidad histórica de las mantas en los momentos claves de la insurgencia popular, nuestras mantas están presentes en los actos políticos que se requieran y asumimos su carácter efímero.

La ruptura con el arte tradicional es radical y renunciamos a la trascendencia del objeto, superamos la práctica individualista por el trabajo colectivo vinculado a las necesidades populares. Nos apropiamos de signos por encima de posiciones exaltadoras del genio creador y la inefable creación, sobre el predominio del significante que es debilitado por la relevancia política del significado. La ruptura se centra en la circulación y la reproducción por encima de las características del objeto.



Imagen 3.14 | "El FMLN vencerá", acrílico/tela, 250 × 750 cm, Fotografía: anónima. Manta en apoyo al Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional del pueblo de El Salvador, mitin realizado en el Hemiciclo a Juárez en la Alameda Central, Ciudad de México, 1979.

Creación y genialidad son sustituidas por proposiciones históricas y sociales y con la composición de los signos en función de situaciones concretas. El hacer conciencia de los problemas de circulación y reproducción según se comience, teórica o empíricamente a asumir el rescate de ellos.

Las inquietudes estéticas del grupo dieron como resultado la producción de mantas, con ellas pudimos trascender los límites de lo pictórico a lo gráfico, generando un objeto diferente a partir del uso tradicional de la manta, que habitualmente se encuentran en marchas y movilizaciones de necesidades insatisfechas de la población, así como de posturas políticas, y es, sobre todo, una tradición popular. Puntualiza el teórico marxista y crítico de arte Alberto Híjar lo siguiente:

La manta como servicio efímero, eficaz e inmediato a las clases sociales emergentes. La totalidad histórica se concientiza en una formación social y en la solución de su con-

flictiva, con la recuperación totalizada, sobre las bases de la ciencia de la historia, en la apropiación de los signos del pasado con el predominio de lo popular como modo artesanal de producción colectiva, ruptura con las dimensiones privadas y predominio de significantes del habla del explotado.⁷¹

Recuperamos un medio de comunicación y agitación popular, que ha sido utilizada como un instrumento eficaz de crítica y denuncia por parte de los movimientos y organizaciones populares, la manta, como muralismo transportable y emergente, no interesaba a los curadores, ni a las galerías, ni a los museos. Alberto Híjar, quien se ha ocupado de los procesos de significación estética por medio de diversos soportes, indica que “la potencia estética de la manta radica en el hecho de que no se reduce al momento de las masas movilizadas, sino, en que dota al sujeto en formación de una dimensión política a la par que estética”.⁷² La naturaleza de la manta popular y callejera es verticalmente incorruptible y en ello, radica su poder subversivo, por lo que constituye un medio propagandístico y de agitación muy eficaz y, por lo tanto, podemos decir que es un arma ideológico-política en el avance de la lucha de clases.

Consideramos la producción de mantas del grupo, como comunicados político-estéticos, que, con la propuesta visual y su efectividad para la organización, comunicación y apropiación del espacio público, tienen una clara intención política, y rebasa el plano de lo propagandístico o “panfletario”, como en algún momento se llegó a considerar el trabajo del grupo.⁷³ Reiterando que fue un trabajo que respondió a necesidades políticas de un momento histórico determinado, y entendiéndolo desde el marco de un arte público, político y socialmente comprometido.

La manta propone una forma distinta de valorar el trabajo artístico, así como también propone espacios diferentes de circulación, espacios sociales, tales como la calle, la plaza o la colonia, y ellos —los receptores— no son el público especializado, erudito, ni ilustrado, sino los ciudadanos, hombres y mujeres en su propio medio y con experiencias diferentes,

⁷¹ Alberto Híjar Serrano, *Para comprender imágenes*, en María Rosa Palazon Mayoral, *Antología de la estética en México: siglo XX*, México, Ciudad de México, UNAM /Coordinación de Humanidades, 2006, p. 228.

⁷² Alberto Híjar Serrano, “Estética de la manta”, en *El gallo ilustrado*, suplemento cultural de *El Día*, 10 de julio, 1994, p.8.

⁷³ Álvaro González Mantecón, “Grupo Germinal”, video entrevista, Ciudad de México, 1985.



Imagen 3.15 | "FSLN" acrílico/ tela, 800 × 250 cm, 1979. Fotografía: Carlos Ocegüera.



Imagen 3.16 | "La insurrección", acrílico/tela, 250 × 900 cm, 1979. Fotografía: Carlos Ocegüera.

tanto de consumidor, como de productor, por lo que considero que realmente se cumple la consigna “Afectar todo el proceso”⁷⁴, texto fundamental de Híjar Serrano, quien al ganarse la confianza del pintor David Alfaro Siqueiros, lo nombró su heredero teórico por ser un líder y una persona capaz de continuar con su labor, así como para crear los espacios de construcción militante, teórica y artística para el futuro del arte público.



Imagen 3.17 | “Venceremos”, acrílico/ tela, 800 × 250 cm, 1979. Fotografía: Carlos Ocegüera. Elaboración de tres mantas para el foro del Auditorio Nacional, en apoyo al evento de solidaridad con el pueblo nicaragüense y con el Frente Sandinista de Liberación Nacional. En el evento se presentaron Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina, Amparo Ochoa, Tania Libertad y Gabino Palomares, entre otros, 1979.

⁷⁴ Alberto Híjar Serrano, *op. cit.*, p. 19.

3.2 Propuesta visual del Grupo Germinal. Análisis de los procesos creativo, y de producción

Pero más allá de estos límites, también se encuentra el espacio, tanto físico como mental, para construir el predominio de una libertad que no es la del presente: una liberación, asimismo, respecto de los libertinajes del aparato explotador; una liberación que deberá preceder a la construcción de una sociedad libre, que exige un rompimiento histórico con el pasado y el presente.

HEBERT MARCUSE⁷⁵

Más allá del 68, la participación de los artistas determinó sus prácticas posteriores al creer en el compromiso político del arte, en el trabajo colectivo, como la vía para producir y como un motor de transformación social, las décadas de los sesenta y setenta corresponden a la ruptura del Modernismo, en el sentido de la crítica a la identidad nacional y a la búsqueda de la autonomía del arte. Un legado de imágenes que sirve para la construcción de la memoria de los movimientos, ya que no se trata de la historia oficial.

88

Se puede decir que son la memoria de las luchas desde lo visual. Con recursos de significación que se generan en el marco de movimientos político-sociales y las diversas categorías de análisis a partir de una lectura ampliada de estos objetos: desde su función agitadora y de propaganda hasta su posicionamiento dentro del capital estético y artístico latinoamericano.

Sirva este preámbulo para dar pie a un análisis de la propuesta visual del Grupo Germinal, la que en definitiva es de carácter estético y político, y su aportación de elementos visuales, gráficos y pictóricos, que van más allá de la producción artística, las mantas son herramientas de comunicación y organización que proponen una forma distinta de valorizar el trabajo artístico y rompen totalmente en su forma de circular, apropiándose de la calle: del espacio público para ser consideradas como objetos efímeros y estéticos en su sentido más amplio. En la cita de nosotros mismos:

Las características del trabajo del Grupo intentan ser las mismas de las manifestaciones de cultura popular: producida, difundida y consumida por el pueblo, como el cartel, las

⁷⁵ Herbert Marcuse, *Un ensayo sobre la liberación*, Ciudad de México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.

plantillas o monotipos y la manta, que comunican para y con el público en el momento histórico concreto que determinó su producción, su forma y su contenido están determinados por el carácter de las demandas populares a la que responden. Esta manifestación de cultura popular (la manta) instrumento de denuncia y comunicación, ha llevado al grupo a investigar su eficacia política a través de la comunicación visual, brindando la posibilidad de que el pueblo valore sus propias manifestaciones culturales. El grupo ha implementado talleres de educación popular que proporcionen alternativas a la enseñanza artística tradicional y que ofrezcan medios de expresión y comunicación de los problemas sociales del educando generando elementos culturales propios para contrarrestar la influencia de los medios masivos de comunicación.⁷⁶

Consideramos la producción de mantas como comunicados político-estéticos, son una propuesta visual, que, por su efectividad para la organización, comunicación y apropiación del espacio público, tienen una clara intención política. Lo afirma Álvaro González Mantecón “Germinal desarrolló un nuevo muralismo sobre mantas”⁷⁷, en una videoentrevista realizada en el año de 1985. La relación muralismo-manta la entendimos a partir del estudio crítico del muralismo en las clases de historia del arte de la profesora Ana Cecilia Lazcano, quien nos mostró otra cara de la producción artística, como producto de un contexto histórico determinado y su relación social y política. Recuperamos la experiencia del muralismo, entendiendo que fue un trabajo que respondió a necesidades políticas del momento, y entendiéndolo desde el marco de un arte público, político y socialmente comprometido.

Si hemos de hablar de un *arte militante*, tenemos que nombrar como referente relevante a David Alfaro Siqueiros, quien, desde muy diferentes frentes, con una posición política comprometida y congruente, siempre buscó la articulación de su práctica artística con sus actividades militantes. En el célebre texto *Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva*, nos menciona de manera magistral la relación que guardan las técnicas, los soportes y los materiales pictóricos con la posición política del productor, y señala que

⁷⁶ *Autodefiniciones del Grupo Germinal*, en texto original, México, 1979.

⁷⁷ Álvaro González Mantecón, “Grupo Germinal”, videoentrevista, Ciudad de México, 1985.

[L]a técnica sin la convicción proletaria es instrumento muerto, porque la convicción es la vida del arte político y dentro de las sociedades divididas en clases no se ha podido nunca, y no se podrá eludir la utilización política del arte. La convicción sin técnica es pensamiento ahogado por la falta del correspondiente medio de expresión.⁷⁸

Ante todo, como una herramienta de comunicación, las mantas contienen elementos propios del cartel o del mural, son consecuencia de una síntesis de elementos visuales, formales, narrativos y discursivos, resultado de la experimentación técnica y de la inmediatez de la realización, producidas casi en todo momento con la urgencia y la emergencia social. En las mantas la tipografía no solamente juega un papel comunicador del mensaje, sino que es un elemento visual más en compañía de las imágenes, y se observa a través de este ensayo, cómo su lenguaje fue evolucionando de lo pictórico a lo gráfico. Por lo que estas mantas son comunicados políticos y estéticos que se convierten en una propuesta visual, no sólo por la serie de elementos que las componen, sino por su efectividad como herramienta de comunicación, organización y apropiación del espacio público. Como menciona el filósofo francés Didi-Huberman:

90

Pensar la imagen como un evento concreto más que como una estructura visible, reintroducir las descripciones sensibles más allá de los dispositivos teóricos, encontrar los medios para pensar su temporalidad, su metamorfosis y su plasticidad: se trata de la dimensión estética en la que se conjugan imagen y pensamiento, quizá una danza en la que la imagen y la mirada de golpe se reúnen en la palabra.⁷⁹

Las mantas del Grupo Germinal generaron comentarios críticos a políticas de represión de Estado, desde la experimentación y la reivindicación constante de una dimensión colectiva en la producción artística, y pueden ubicarse en los lindes del arte conceptual latinoamericano, generalmente caracterizado como político. A partir de la apropiación de dife-

⁷⁸ David Alfaro Siqueiros. “Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva”, en *Movimiento muralista mexicano*, Cuadernos del Taller de Gráfica Monumental, p. 35.

⁷⁹ Eliza Mizrahi, en Didi-Huberman, Georges, *Sublevaciones*, Ciudad de México, Museo Jeu de Paume/MUAC, UNAM. 2018, p. 168.



Imagen 3.18 | “20 años de trabajo revolucionario”, acrílico/ tela, 250 × 750 cm, 1979. Fotografía: Pablo Ortiz Monasterio Manta elaborada para la Jornada Conmemorativa en homenaje al xx Aniversario del Asalto al Cuartel Moncada, misma que formó parte de la exposición organizada por la Universidad Autónoma Metropolitana UAM, Unidad Xochimilco, en conjunto con la Federación de Sindicatos de Trabajadores Universitarios (FSTU), 1979.



Imagen 3.19 | “20 años de Revolución Cubana”, impresión en offset, 70 × 50 cm, 1979. Diseño: Mauricio Gómez Morín. Cartel para la Jornada Conmemorativa de los 20 años de la revolución cubana, organizada en conjunto UAM-x y la Federación de Sindicatos de Trabajadores Universitarios (FSTU), 1979.

rentes elementos visuales, textuales y narrativos, se convierten en una propuesta estética que llega a politizarse, pero que también sirve para significar y politizar a sujetos y luchas sociales concretas.

Podemos también mencionar que se enmarcan en el No-objetualismo, concepto creado por el crítico peruano Juan Acha, que desde su perspectiva en el Primer Coloquio Latinoamericano sobre el Arte No-Objetual en 1981 en Medellín, Colombia, y con su participación titulada *Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina*, sostiene lo siguiente:

La conceptuaremos más bien como un proceso que nos involucra a todos, dado que es un fenómeno sociocultural que, como tal, consta de la sucesión, mezcla y coexistencia de los tres sistemas de producción artística que existen: las artesanías, las artes y los diseños. Porque tales sistemas no nacen por mera cuestión de diferencias entre artes mayores y menores, “puras” y “aplicadas”, como equivocadamente hemos supuesto hasta ahora. Son variantes históricas de un mismo fenómeno sociocultural que es el arte. Pertenecen, pues, a distintas épocas o modos viejos (precapitalistas) de producción artística que aún subsisten, que coexisten con nuevos y que son prolongaciones de los modos de producción material. En síntesis, los no-objetualismos serían, en nuestra realidad artística, los enemigos radicales de los medios masivos y las manifestaciones artísticas más actuales, realistas y, por ende, las más progresistas.⁸⁰

Considero de relevancia ponderar el final de la cita anterior, “los no-objetualismos serían, en nuestra realidad artística, los enemigos radicales de los medios masivos y las manifestaciones artísticas más actuales, realistas y, por ende, las más progresistas”, conceptos en que podríamos situar la producción de mantas del grupo, ya que su propósito principal fue dar una respuesta a la realidad social de las personas, a sus problemáticas y necesidades, y poner en valor su propia cultura.

Por esta razón hicimos énfasis en generar un método de educación artística que se enfocara en producir expresiones y elementos culturales propios en el que, como a bien menciona Erich Fromm, “la creatividad no es una cualidad con la que están dotados particularmente los artistas y otros individuos, sino una actitud que puede poseer cada

⁸⁰ Juan Acha, *Ensayos y ponencias latinoamericanas*, Venezuela, Ediciones Gan, 1984.

persona”⁸¹. Sobre esta base, nos propusimos desarrollarla, para que, desde cualquier área del conocimiento, el individuo enfrente con una actitud creativa sus problemáticas y de esta manera, poder combatir formas de pensar, de sentir, de hacer y de ser impuestas, ya que la educación tiene como objetivo favorecer el desarrollo de las potencialidades de cada una de las personas. La raíz de la palabra educación es *e-ducere*, literalmente, conducir desde, o extraer algo que existía potencialmente.

Acha también hace mención que las artes visuales tradicionales cambian de rumbo, en cuanto provienen de los diseños, ya que ellos, los diseños, obedecen en última instancia, al modo de producción material, modo que actúa también a través de las razones analíticas e internas del arte. Por lo que podemos argumentar que los no-objetualismos posmodernistas destruyen en nosotros la herencia renacentista y humanista, para inducirnos a ver y a tasar el mundo de manera más realista y humana

El capitalismo, es el autor de ese doble juego de fomentar el arte puro de los geometrismos, por un lado, y el aplicado de los diseños por el otro. Después de todo, al capitalismo le es vital convertir todo producto en mercancía y reemplazar el trabajo manual e individual por el mecánico, asalariado e industrial, con el fin de producir plusvalía.⁸²

Por la importancia señalada de Juan Acha en los diseños, considero que es momento de remitirnos a los antecedentes, es decir, a la Escuela Polaca del Cartel de quien recibimos influencias en su época de oro. El lenguaje gráfico polaco dio un paso hacia el surrealismo a partir de los carteles del cine, el surrealismo mezclado con fondos minimalistas, junto a la ilustración y a la tipografía. Eran carteles más coloristas frente a otras corrientes europeas, o a los carteles soviéticos, dando un giro hacia lo artístico que se separaba del lenguaje comercial de décadas anteriores. Los protagonistas de esa edad de oro fueron Roman Cieślewicz, Waldemar Świerzy, Jan Lenica o Liliana Baczewska, y entre todos ellos, un segundo padre del cartelismo polaco, Henryk Tomaszewski.

Pero no sólo de cine vivió el cartel polaco, y es que hubo otro lenguaje gráfico en el que Polonia se hizo impermeable de las corrientes del resto del planeta y éste fue el cartel

⁸¹ Erich Fromm, *El arte de amar*, Ciudad de México, Editorial Paidós, 2014, p. 86.

⁸² Juan Acha, *op. cit.*



Imagen 3.20 | Yolanda Hernández, "Homenaje al Guerrillero heroico", serigrafía/papel 80 × 60 cm, 1980.

del circo, con gran importancia a mediados del siglo xx, y con el que crearon su propio imaginario con juegos compositivos y tipográficos. Economizaban cada trazo, consiguiendo una sencillez muy compleja de alcanzar. La Escuela Polaca del Cartel innovó también creando magistrales tipografías, aprovechando el cartel cultural para dar rienda suelta a su ingenio con creatividad y dejando un legado cartelístico admirado hoy por diseñadores e ilustradores.

La cultura visual de la sociedad está sujeta a una evolución continua, hoy en día los carteles son creados y funcionan en un medio completamente distinto al que hace años favoreció su desarrollo y determinó su forma. El cartel artístico polaco es distinto: despierta interés por su capacidad de provocar vivencias estéticas es una combinación de tipografía e imagen. Una imagen interesante atrae la atención, y la tipografía permite extraer una información rápida y correcta, siendo la calle el medio natural del cartel. Este sustento

fue relevante para la producción del grupo en la mantas y carteles, satisfacía nuestras necesidades estéticas que dialogaron con otras experiencias latinoamericanas que buscaron articular el arte, la política y la pedagogía para producir objetos efímeros y de agitación y propaganda.

Esa gran influencia de la Escuela Polaca del Cartel floreció en Cuba con el triunfo de la Revolución el 1.º de enero de 1959. A partir de ese momento en su codificación visual se le atribuyeron elementos pictóricos y signos gráficos que reflejaron los nuevos cambios políticos, económicos y sociales, con una auténtica función social comunicativa para persuadir, exhortar y sugerir, como género expresivo de manifestación artística.

El empleo de la serigrafía en la propaganda gráfica con sus representaciones pictóricas, con las gamas de colores vibrantes y planos, se extendió desde los años sesenta del siglo xx. Como grupo, abrevamos de ello, de esa producción artística impregnada de la euforia del triunfo de la Revolución cubana, en décadas posteriores, como estudiantes, logramos una propuesta estética de crítica radical al afectar el proceso de producción, circulación y valoración del arte. Nos apropiamos de símbolos, de colores y de recursos propios de tradiciones populares de México y América latina, como lo son la manta y el cartel, recursos y expresiones de valores étnicos y culturales.

El cartel es un objeto que se encuentra insertado en la producción de significados y en el proceso del diseño, siempre estuvieron presente imágenes identitarias haciendo un juego de abstracción entre formas, la tipografía como un elemento más y el uso del color para lograr una capacidad de síntesis y una comunicación inmediata. Los carteles son un hecho social, en el que las imágenes nos remiten a una síntesis de conceptos que nos muestran una gama de informaciones inmediatas. Son portadores de significados que contienen una narrativa entre los símbolos y los personajes por lo que la revisión histórica es importante para situarlo en el contexto social, económico y político.

La identidad cultural no es algo fijo, ni inamovible, es un conjunto de actitudes y referencias cambiantes y movilizadas que día a día se construyen, es la memoria colectiva o individual que son reflejo de los valores éticos e históricos, formas de vida y costumbres. Por lo que hicimos hincapié en retomar esas imágenes que representaran a un personaje, a un acontecimiento, a una comunidad, a un pueblo o a una cultura.

En Cuba la sucesiva incorporación de artistas de la plástica al diseño gráfico, posibilitó que profesionales de formación en la publicidad, entre ellos algunos de reciente incorpo-



Imagen 3.21 | Carlos Ocegüera, bolígrafo y plumones/papel, 21 × 26.5 cm, bocetos, 1979.

ración en la actividad y otros de mayor experiencia en acciones publicitarias, se unieran a cientos de jóvenes graduados de escuelas de artes plástica para diseñar carteles, proporcionando un proceso distinto de comunicación entre elementos expresivos de la plasticidad pictórica y de las formalidades sintetizadas de la gráfica, para establecer la visualización de mensajes de excelentes cualidades artísticas-comunicativas, en los que estuvieron presentes dibujos e ilustraciones surrealistas, efectos ópticos y cinéticos, las líneas ondulantes del *Art Nouveau*, tonalidades brillantes del *pop art* y las configuraciones decorativas del *Art Decó*. A este respecto, Mauricio Gómez Morín, compañero del Grupo Germinal, durante la entrevista que le realiza Cristina Híjar, señala lo siguiente:

Además de las demandas estudiantiles, nosotros teníamos necesidades estéticas que estaban planteadas de otra manera, no de forma tradicional. No se trataba de revolucionar la pintura dentro de la pintura: era una especie de intuición de cambio en la cual se trataba de producir objetos distintos; era una teoría muy viva, sin una concepción clara, pero

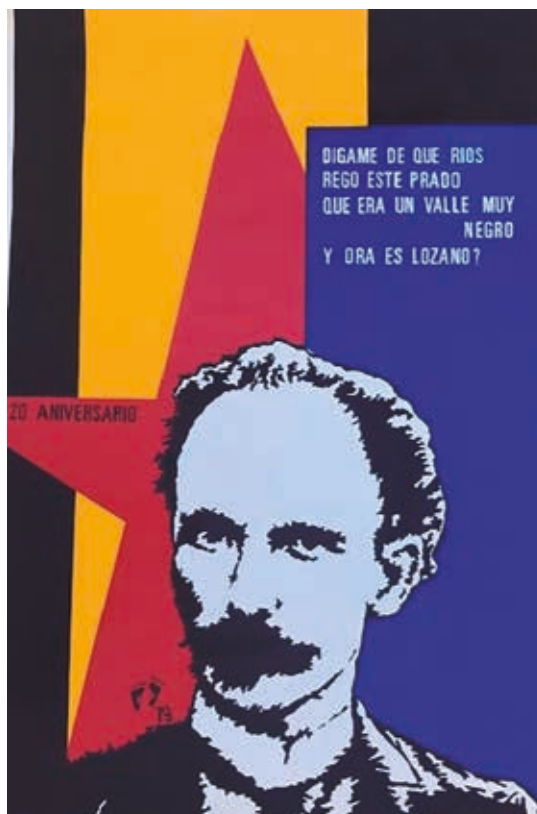


Imagen 3.22 | Carlos Ocegüera, "Nuestro ejemplo", serigrafía/papel, 120 × 100 cm, 1979. Cartel elaborado para la conmemoración del XX Aniversario de la Revolución Cubana, 1979.

Imagen 3.23 | Yolanda Hernández, "José Martí", serigrafía/papel, 80 × 60 cm, 1979. Realizado en conmemoración del XX Aniversario de la Revolución cubana, 1979.

sí mucha práctica. Personas como Alberto Híjar ayudaban a que experiencias prácticas ganaran una claridad y una reflexión teórica que las conectaba históricamente con otras o con un marco de ideas más profundo y menos empírico. Nuestras actividades estaban conectadas con muchas experiencias distintas: políticas artísticas e históricas,⁸³

Herbert Marcuse en *Un ensayo sobre la liberación*, publicado en el año de 1969 "afirma que la lucha política adquiere un carácter total al apropiarse la dimensión estética".⁸⁴ Son numerosos los ejemplos de producciones de significación en los que resulta muy difícil separar las demandas y las denuncias, de los recursos artísticos y estéticos de la vida cotidiana. Por lo que considero que son conjuntos complejos susceptibles de ser abordados desde

⁸³ Cristina Híjar González, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, México, UAM-X/CENIDIAP-INBA, 2008, p. 43.

⁸⁴ Hebert Marcuse, *op. cit.*, p. 28.



Imagen 3.24 | Mauricio Gómez Morín, "Huelga", serigrafía y xilografía/papel, 80 × 60 cm, 1979.



Imagen 3.25 | Mauricio Gómez Morín, "Los indocumentados", serigrafía y xilografía/papel, 60 × 80 cm, 1979. Carteles elaborados para la exposición y mesas redondas que organizó el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC) en la Escuela de Diseño Artesanal (EDA) y la Universidad Autónoma de Chapingo, 1979.

diferentes perspectivas, pero de una enorme y gran riqueza significativa. Menciono ahora un párrafo de la entrevista a Carlos Ocegüera presentada en el libro de Cristina Híjar:

Yo recuerdo que discutíamos mucho sobre la manta como vehículo usado en las manifestaciones, pero no teníamos referencias de otros usos. Nosotros discutíamos sobre el mural transportable, el que se agarra de un lado y se coloca en otro: no era un mural que caminara y la manta caminaba. Como la manta tenía texto, nosotros pensábamos cómo incorporar imagen y texto; es decir, cómo la imagen, el texto concreto, la imagen asimilable en un periodo corto, a la hora que la vas transportando, caminando la manta. El mural entonces no nos servía porque no podías pararte y disfrutarlo; sin embargo, la manta es un mensaje inmediato. Realmente nos apropiamos de un vehículo popular; no inventamos un nuevo vehículo, sino que nos apropiamos de algo que ya estaba ahí. Históricamente la manta ha servido como medio de lucha, como medio de comunicación para denunciar.

Yo aseguro que, si hubiéramos tenido condiciones adecuadas para trabajar desde el principio, el desarrollo de la producción de mantas hubiera llegado muy lejos. Recuerdo que teníamos proyectos de mantas modulares montadas sobre bastidores, porque pretendíamos jugar con las imágenes; por ejemplo, en una manifestación con diez personas cargaban un pedazo de manta y de repente desarrollaban una especie de tabla gimnástica, era una posible idea: traer un montón de imágenes sueltas que de repente se unieran para causar un impacto visual. Los recursos no nos dieron para hacer este tipo de experimentos, además en los procesos te enfrentabas a muchos problemas formales y técnicos.⁸⁵

Somos productores artísticos multifuncionales que incursionamos en diferentes géneros artísticos, lo mismo diseñamos un cartel o pintamos un manta, o impartimos un taller, somos gestores y promotores culturales carentes de financiamientos estatales o privados, comprometidos plenamente con un arte público, categoría que hoy enfrenta desafíos distintos a los del muralismo histórico. Nuestro desafío fue acercar el arte a la vida, es decir, constituir la dimensión estética de la utopía.

⁸⁵ Cristina Híjar, *op. cit.*, p. 44.



Imagen 3.26 | Yolanda Hernández, serigrafía/papel, 80 × 60 cm, 1978.

Imagen 3.27 | Mauricio Gómez Morín, serigrafía/papel, 80 × 60 cm, 1978.

Acercar el arte a la vida, introducirlo en la vida cotidiana, generar en conjunto con las comunidades elementos culturales propios, son postulados de artistas como es el caso de Joseph Beuys, quien nos muestra que la transformación individual se puede dar a través de la práctica y la enseñanza del arte

El arte siempre se ha alejado de las necesidades del ser humano y se ha ocupado de innovaciones estilísticas solamente. De lo que se trata es de implicar al cuerpo social en su conjunto, de dar paso, a través del arte y su concepción de ampliada de la estética a una teoría antropológica de la creatividad. Sólo se puede preparar adecuadamente a los futuros ciudadanos mediante un concepto de estética ampliado, en competencias necesarias para la solución de las tareas políticas del futuro, urbanísticas, energéticas y sociales, imbricando en su quehacer todos los medios de expresión humanos.⁸⁶

⁸⁶ Joseph Beuys y Bodenmann-Ritter, Clara: *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*, Madrid, Editorial Visor, 1995.



Imagen 3.28 | Yolanda Hernández, serigrafía /papel, 80 × 60 cm, 1978.

O como afirma Alberto Híjar Serrano, curador, crítico y filósofo del arte, quien nos señala el camino de la transformación social por medio de la *praxis* artística:

La larga marcha de la sociedad civil separando de la multitud los contingentes en defensa de sus derechos, el ascenso de la sociedad política en lucha por el poder cuenta con los trabajadores de la cultura contestataria y rebelde, donde las agrupaciones artísticas son un constructo necesario ahora y hasta ganar la emancipación definitiva e incluyente de la necesaria y urgente dimensión estética libertaria.⁸⁷

⁸⁷ Alberto Híjar Serrano, *La cuestión cultural*, Tesis iniciales para corregir, Ciudad de México, Documento Uno, 1994.

Capítulo 4. La importancia del trabajo pedagógico en el Grupo Germinal

4.1. Los cursos y talleres impartidos en México y en Nicaragua. Método de sensibilización y socialización de herramientas para la construcción de imágenes propias

La educación verdadera es praxis, reflexión y acción del hombre sobre el mundo para transformarlo.

PAULO FREIRE⁸⁸

En la década de los setenta, en los espacios de discusión las escuelas y las universidades estuvieron presentes con sus textos autores como Paulo Freire, Louis Althusser y Ernesto Che Guevara, entre otros. Estas lecturas influyeron y contribuyeron a una serie de prácticas diversas en la constitución de herramientas pedagógicas en los espacios de construcción ideológica, desde la práctica educativa, por un lado, y en el traslado de la producción artística a la representación política y la propaganda gráfica, por otro.

Desde los primeros momentos de nuestra educación en La Esmeralda, una de las muy diversas insatisfacciones fue el curso de pedagogía que se basaba en la teoría global de las etapas del desarrollo de Jean Piaget y su perspectiva constructivista del aprendizaje. Esta relación con la educación parecía plantear que todos los niños son iguales, sin atender al contexto donde viven y se desarrollan, cuando nos encontramos con los textos de Paulo Freire comenzamos a cuestionar la perspectiva de Piaget, ya que la educación concientizadora nos era más cercana a las diversas realidades del país.

Una de las actividades fundamentales del Grupo Germinal que nos dio cohesión y nos formó fue la impartición de talleres, ya que esta práctica ofreció la posibilidad de entender los procesos de enseñanza artística y, sobre todo, comprender las necesidades culturales de las comunidades. La creatividad produce conocimiento y esto a su vez deriva en que la gen-

⁸⁸ Paulo Freire, *La educación como práctica de la libertad*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2011.

te puede activarse, y usar su conocimiento para resolver los problemas de su vida cotidiana. Metodología apoyada en el aprendizaje situado, que se basa principalmente en una situación específica y real, y que busca la resolución de los problemas a través de la aplicación de situaciones cotidianas. Por lo tanto, este tipo de aprendizaje hace referencia al contexto sociocultural como elemento clave para la adquisición de habilidades y competencias, buscando la solución de los retos diarios siempre con una visión colectiva. Si consideramos que el método es el medio para llegar a un fin, ese modo de hacer algo ordenadamente y de proceder para lograr un objetivo, fuimos construyéndolo a través de la práctica, ese método que posteriormente titulamos *Desarrollo de la creatividad a través de las artes plásticas y visuales*, más adelante se detalla paso a paso. La metodología es la teoría acerca del método que expone, pero también valora y analiza.



Imágenes 4.1, 4.2 y 4.3 | Talleres de pintura infantil y juvenil en verano de 1977 en los meses de julio y agosto, vacaciones de La Esmeralda. Población de Escuinapa, Sinaloa. Fotografías: Carlos Ocegüera y Yolanda Hernández.

A lo largo de la carrera en La Esmeralda (1975-1980) fuimos dedicando cada verano a poner en marcha nuestro interés pedagógico. Dedicamos el verano de 1977 a poner en práctica nuestras inquietudes, viajamos a la población de Escuinapa, Sinaloa, tierra natal de Carlos Ocegüera, quien tenía una casa familiar vacía. Gestionamos con la presidencia municipal el préstamo de un espacio para trabajar, que fungía los fines de semana como un salón de fiestas, en donde impartimos talleres para niños y jóvenes. Durante el año en La Esmeralda acopiamos materiales ya con toda la intención, pero no nos fue suficiente, por lo que buscamos apoyo en los comercios locales mediante el boteo y donaciones en especie.

Al finalizar elaboramos un cuestionario y un estudio diagnóstico para evaluar la experiencia, esto nos permitió darnos cuenta que los participantes no representaban su entorno por medio del dibujo, sino que plasmaban una versión esquematizada de lo que se les pedía representar, por ejemplo: cuando se solicitaba un dibujo libre, dibujaban siempre casas de dos aguas con chimenea y árboles de manzanas, cuando nos encontrábamos en una población cien por ciento tropical y pesquera en la que abundan los cocos y los mangos. Había que reconocer y valorar el entorno inmediato a partir de la imagen, pero aún no sabíamos de qué manera lograrlo.

Era fundamental observar y poner en valor el contexto en el que nos encontrábamos: tendría que ser esto un incentivo para estudiar pedagogías y poder desarrollar una metodología de trabajo para la educación artística. Autorreconocerse a través de los talleres permitiría a los participantes cuestionar las condiciones en que se vivía en el pueblo. A todos estos planteamientos que de manera intuitiva fueron surgiendo, encontramos su fundamentación en los textos de Paulo Freire, sobre todo, pero también nos acercamos a *El socialismo y el hombre nuevo* de Ernesto Che Guevara, a José Martí, a la *Ideología y aparatos ideológicos del Estado* de Louis Althusser, entre la obra de otros pensadores.

Para el siguiente verano, en el año de 1978, volvimos a Escuinapa, ya con un grupo menor de compañeros, prácticamente los cinco que permanecemos: Silvia Ponce, Mauricio Gómez Morín, Orlando Guzmán, Carlos Ocegüera y Yolanda Hernández. Ya con un sustento teórico mayor y una metodología bien preparada y definida, para poner en práctica el sistema de enseñanza que elaboramos para poder conseguir nuestro objetivo, es decir, aportar herramientas a los participantes para analizar su contexto social desde la creatividad. Encontramos en el sistema de Freire la relación entre el lenguaje hablado y el escrito,



Imágenes 4.4, 4.5, 4.6, 4.7, 4.8 y 4.9 | Sexta etapa, Trabajo colectivo, del método *Desarrollo de la capacidad creadora a través de las artes plásticas visuales*, acrílico/tela, 200 × 280 cm, c/u. Talleres de verano en la población de Escuinapa, Sinaloa, 1978. Fotografías: Mauricio Gómez Morín.

esta relación te remite a las imágenes que conocemos y por tanto a sus representaciones visuales que no nos son ajenas.

Desde el primer ejercicio, que consistía en realizar un dibujo libre a través del método que titulamos posteriormente *Desarrollo de la capacidad creadora a través de las artes plásticas y visuales*, ya sabíamos cuál sería el resultado, una serie de imágenes sin relación con su contexto; el segundo ejercicio era escribir en su hoja la primera palabra que venía a su mente, si por ejemplo ésta era *silla*, el participante observaba la silla en que estaba sentado y era la que plasmaba en su dibujo, reafirmando que por medio del lenguaje hablado y escrito se remitía a su entorno inmediato.

El tercer ejercicio era escoger dos o tres palabras al azar, con ellas formar una oración para, a la postre, plasmar la imagen en el papel; el cuarto ejercicio leer consistía en cuentos o historias relacionadas con el medio que se ilustraban con imágenes; el quinto, elaborar su propia narración y, de la misma forma, ilustrarlas a manera de cuento o historieta. El sexto y último ejercicio correspondía al trabajo colectivo: había que conformar grupos de niños o jóvenes para elegir un tema y pintarlo en gran formato sobre manta.



Imagen 4.10 | Tercer verano de La Esmeralda, curso para maestros de primaria en el Departamento de Artes Plásticas en la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH), por la mañana y por la tarde taller con participantes de clase media, verano de 1979. Fotografía: Mauricio Gómez Morín.



Imagen 4.11 | Prácticas por la tarde en una colonia popular, Chihuahua, Chihuahua, 1979. Fotografía: Silvia Ponce.

Los resultados del curso y su metodología eran evidentes, ya que siempre hacían referencia a hechos concretos vividos, experimentados, por ejemplo, sus experiencias en la playa, en el campo, en las siembras propias del lugar, las características de sus calles, la plazuela y su presidencia municipal o las actividades pesqueras, remitiéndose siempre a su entorno y valorándolo a partir del lenguaje hablado, su traslado al texto y luego al dibujo. El método apelaba al entorno inmediato, si se escribía ventana, salían a la calle a observar la ventana. La relación entre lenguaje hablado y escrito, remitía a los participantes a su contexto sociocultural.

Como mencioné antes, en La Esmeralda organizábamos actividades de todo tipo constantemente, una de ellas fue invitar a la investigadora del arte Rita Eder a dar una conferencia en la escuela, motivo por el que conoció el método que habíamos desarrollado y nos puso en contacto con Oscar Urrutia, Director de Artes Plásticas del INBA en ese momento, a quien le presentamos el trabajo y los resultados obtenidos de los talleres realizados en Escuinapa, Sinaloa en los veranos de 1977 y 1978.

El funcionario se sorprendió de que fuera una actividad autogestiva y nos puso en contacto con Víctor Sandoval Director de Promoción Nacional del INBA, quien se en-



Imágenes 4.12, 4.13 y 4.14 | Talleres en la colonia popular en Chihuahua, Chihuahua, verano de 1979. Fotografías: Yolanda Hernández.

cargaba de la atención educativa artística y cultural y su propia promoción en todo el país. Al conocer el trabajo realizado, Sandoval nos contrató para el verano de 1979 para impartir un curso para maestros normalistas de educación primaria en la Universidad de Chihuahua, fue un curso tanto teórico como práctico, con talleres con niños y adolescentes en la ciudad, con un grupo en la universidad de niños de clase media y otro en una colonia popular; y un tercero en la sierra Tarahumara en Tomochic, con el objetivo de demostrar las diferencias entre el área rural y la urbana, así como, de clase social.

El trabajo del taller teórico se hacía con los maestros por la mañana, llevábamos lecturas programadas para leer, discutir y reflexionar con ellos, con la intención de dar un marco teórico conceptual pedagógico y artístico, para desplazar la idea de que los talleres de artes visuales tenían un propósito recreativo únicamente, idea muy generalizada entre los maestros de primaria, ya que les encomiendan a los niños rellenar de color y pegar elementos recortados sobre materiales preparados por ellos mismos, con lo que se caía en las meras manualidades.

Nuestra propuesta sustentada en la pedagogía concientizadora de Freire nos llevó a que el método permitiera a los niños y jóvenes pensar *en y desde* su contexto para reflexionar y valorar su forma de vida en la comunidad.

Por las tardes los maestros eran los encargados de poner en práctica el método y los conceptos de los textos discutidos, para corroborar que el imaginario del contexto urbano, el rural y la clase social son determinantes en la expresión visual, pero con el método se podía romper con los esquemas formados por los medios de comunicación y la propia escuela.

Después de la experiencia de Chihuahua, mientras cursábamos el tercer y cuarto año de La Esmeralda, fuimos invitados por un grupo filantrópico a impartir talleres infantiles en la Colonia Revolución de la Delegación Venustiano Carranza en la Ciudad de México. La asociación tenía relación con una monja brasileña cercana a Helder Cámara,⁸⁹ sus integrantes eran prácticamente señoras de clase alta de Polanco, quienes se interesaron por conocer los fundamentos de la pedagogía de Freire, y el funcionamiento de los Aparatos Ideológicos de Louis Althusser, y con quienes teníamos sesiones en sus domicilios, charlas en las que se comentaban los textos para insistir y diferenciar entre la asistencia social y los

⁸⁹ Arzobispo brasileño defensor de los derechos humanos y teólogo de la liberación.



Imágenes 4.15, 4.16 y 4.17 | Talleres en la sierra Tarahumara, Tomochic, Chihuahua, verano de 1979. Fotografías: Orlando Guzmán.

procesos pedagógicos. Citándonos a nosotros mismos en la Declaración de principios del Grupo Germinal:

El grupo se consolidó en un trabajo de educación artística realizado en la población de Escuinapa, Sinaloa. Partimos de dos objetivos generales: el primero se refería de manera ambigua a un objetivo pedagógico tradicional en la enseñanza artística infantil: el desarrollo de la creatividad y sensibilidad del niño, y el uso y experimentación con técnicas y materiales. La práctica subrayó la necesidad de una fundamentación teórica más sólida para poder enmarcar y delimitar el trabajo con base en la realidad social de los niños; por lo que el segundo objetivo planteó el desarrollo de la creatividad y sensibilidad del niño para crear un lenguaje gráfico, plástico como un medio efectivo de expresión y reflexión del medio social, y como una actividad generadora de elementos culturales propios para contrarrestar la influencia de los medios de comunicación masiva, que indiscriminada e impositivamente obstaculizan la creatividad del niño, y deforman la conciencia de su propia realidad mediante “inocentes” conceptualizaciones y abstracciones del mundo.⁹⁰

Estos talleres nos permitieron articular de manera concreta nuestra formación visual y plástica con procesos educativos mucho más amplios como la alfabetización concientizadora, herramienta proveniente de la pedagogía crítica de Freire, ya que la comunicación visual refuerza el aprendizaje del lenguaje escrito, hablado y leído, y aporta al proceso de concientización y politización a través de un código de signos.⁹¹

Los talleres no pretendían formar artistas, ni descubrir talentos, sino desarrollar herramientas y habilidades para formar sujetos críticos de su realidad capaces de transformarla, por medio de la educación, que tiene que ser, ante todo, un intento constante de cambiar de actitud, de crear disposiciones democráticas a través de las cuales se sustituyan hábitos antiguos culturales de pasividad por nuevos hábitos de participación e injerencia. Su objetivo es promover la creatividad, la expresión propia y la comunicación popular participando en la lucha política con la población.⁹²

Esta actividad pedagógica muy importante para el grupo nos aportó una experiencia

⁹⁰ Grupo Germinal, *Declaración de Principios del Grupo Germinal*, en transcripción original del texto, México, 1976.

⁹¹ *Muros frente a Muros. Confrontación de arte público*, México, Casa de la Cultura de Morelia Michoacán, 1978, s/p.

⁹² Grupo Germinal, “Autodefiniciones. Germinal” en *Artes Visuales. Revista trimestral del Museo de Arte Moderno*, núm.

invaluable para nuestro propio conocimiento de la realidad del país, ya que fue puesto en práctica en poblaciones rurales y urbanas de México y Nicaragua.⁹³ Consideramos que a través del diálogo entre el educador y el educando provocamos la reflexión y expresión por medio del lenguaje plástico, gráfico y visual para generar formas de expresión que rescaten y generen valores así como elementos culturales propios del medio social, colaborando de esta manera a entender, interpretar y transformar el entorno de los participantes.⁹⁴

En efecto, como lo menciona Thomas Hylland Erikson en su libro *Tyranny of the Moment* (“La tiranía del momento”), “Hay demasiada información a nuestro alrededor. Uno de los talentos cruciales en la sociedad de la información consiste en protegerse uno mismo contra el 99.99 por ciento de la información que se ofrece y que uno no desea”.⁹⁵

Somos presas de esa gran cantidad de mensajes que nos bombardean por todos los medios posibles, los medios de comunicación masiva, las redes sociales, la publicidad indiscriminada en los elementos visuales de la calle, los enemigos al interior de nuestra casa, y el colmo, hasta en la propia escuela donde se desarrollan las futuras generaciones, que van esquematizando y contaminando en las formas de pensar, de hacer, de actuar y por tanto de expresarse visualmente.

Considero que para efectos de esta investigación es relevante dejar claro lo que entendemos por ideología, es decir, ¿qué son las ideologías?, por lo que pertinente es mencionar, que estas cumplen la función de ser “concepciones del mundo” que penetran en la vida práctica de los hombres y son capaces de animar e inspirar su *praxis* social. Desde este punto de vista, las ideologías suministran a los hombres un horizonte simbólico para comprender el mundo y una regla de conducta moral para guiar sus prácticas. A través de ellas, las personas toman conciencia de sus conflictos vitales y luchan por resolverlos. Lo que caracteriza a las ideologías, atendiendo a su función práctica, es que son estructuras asimiladas de una manera inconsciente por los individuos y reproducidas constantemente en la *praxis* cotidiana⁹⁶.

23, enero, 1980, p. 31.

⁹³ Grupo Germinal, *Método: Desarrollo de la capacidad creadora a través de las artes plásticas y visuales*, p. 1.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ Thomas Hylland Eriksen, *Tyranny of the moment. Fast and slow time in the Information age*, Sterling, Pluto Press, 2001.

⁹⁶ Luis Althusser, *Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado*, México, Editorial Porrúa, 2008.



Imágenes 4.18, 4.19 y 4.20 | Talleres en la sierra Tarahumara, Tomochic, Chihuahua, verano de 1979. Fotografías: Carlos Ocegüera.

Otro pensador fundamental para la comprensión de estos conceptos es Pierre Bourdieu, quien define la violencia simbólica de la siguiente manera: “Es el modo en que los dominados aceptan como legítima su propia condición de dominación”⁹⁷, es un poder invisible, que no se ejerce con fuerza física, sino que no se nota, no se siente, ni llega al plano de nuestra conciencia nunca. El modo de dominación no es la violencia, sino que ha cambiado a la manipulación simbólica, es altamente efectiva ya que se reproduce en campos tan diferentes como el religioso, el cultural, científico, familiar, político y sobre todo el educativo.

Paulo Freire nos plantea que en la medida en que las clases populares emergen y descubren la manipulación a la que los tienen sometidas las élites gobernantes, éstas responden con tendencia a silenciar a las masas populares, domesticándolas por la fuerza o con soluciones paternalistas, con lo que pretenden detener el proceso del cual surge la elevación popular con todas sus consecuencias. No postula modelos de adaptación, ni de transición de la sociedad, postula modelos de ruptura, de cambio y de transformación social. Piensa que la educación es un acto de amor y de coraje, es una práctica de la libertad dirigida hacia la realidad, a la que no se debe temer, sino entender para transformarla por solidaridad y por espíritu fraternal.

Freire nos señala, “la educación verdadera es praxis, reflexión y acción del hombre sobre el mundo para transformarlo”.⁹⁸ La educación que propone es fundamentalmente crítica, eminentemente problematizadora y virtualmente liberadora, por lo que exige una postura reflexiva, crítica y transformadora, para lo cual es necesario una actitud que exige la acción. Considera que cuanto más crítico es un grupo humano, tanto más democrático y no permeable es. Tanto más democrático, cuanto más ligado a las condiciones de su realidad.

La democratización de la cultura no significa que pueda ser fabricada en “bibliotecas” y entregada al pueblo para su consumo, por el contrario, en el Grupo Germinal siempre consideramos que en la medida en que los procesos de democratización se hacen más generales, se hace también más difícil dejar que los individuos permanezcan en un estado de ignorancia, entendiendo ésta, no sólo como analfabetismo, sino como participación críti-

⁹⁷ Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron, *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Barcelona, Laia Ediciones, 1998.

⁹⁸ Paulo Freire, *op. cit.* p. 28.



Imágenes 4.21, 4.22 y 4.23 | Talleres en la Universidad Autónoma de Chihuahua, verano de 1979. Fotografías: Orlando Guzmán.

ca, que es una forma de sabiduría. La educación que lleva a los ciudadanos a una nueva posición frente a los problemas de su tiempo y de su espacio, es el planteamiento por seguir.

Si bien a través de la historia ha habido pensadores tan importantes en el tema de la educación, como es el caso de Simón Rodríguez, tutor y mentor del libertador Simón Bolívar, quien quería que la educación en Venezuela y América se impartiera con calidad, en torno al desarrollo personal de los individuos, su capacidad de comprender y analizar la sociedad en la que se vive, el desarrollo humano y personal en el contexto del desarrollo social y comunitario, inspirado en principios y valores como la igualdad, la equidad, libertad y emancipación social y humana.

Considero pertinente mencionarlo ya que existen ciertas analogías con la Pedagogía de la liberación de Paulo Freire, siendo la más relevante la educación como fuerza de la transformación social en ambos educadores, quienes son muy distantes en el tiempo, así como en las circunstancias que les tocó vivir. Contra la conciencia ingenua desarrolló Freire la idea de problematizar la realidad. Y contra la conciencia ideologizada, avanzó la toma de conciencia, la conciencia crítica y reflexiva. Simón Rodríguez, Martí, Hostos y Freire constituyen un movimiento de pensamiento educativo y social que marca la pauta de la educación liberadora. Nuestra América es la preocupación principal de uno y otro. La educación que surge desde condiciones de opresión y en la búsqueda de su posible liberación es una teoría y una práctica que implicó a ambos a lo largo de sus vidas comprometidas. Problematizar la realidad para salir de la conciencia ingenua es la estrategia pedagógica que en ambos casos puede percibirse.

El modelo que nos propone Freire es de ruptura de transformación total, por medio de una alfabetización concientizadora y una educación humanista que permita reflexionar sobre su espacio y su tiempo, procurando la integración del individuo a su realidad nacional. El ciudadano como sujeto activo y no como simple espectador pasivo.

Partiendo de estos principios, en el grupo nos propusimos que esta actividad contribuyera a que los participantes expresaran gráfica y visualmente su entorno, el medio en el que viven y se desarrollan, de manera que que la educación posibilite al individuo para la discusión de su problemática, para que así —consciente de ella— sea capaz de advertir que hay formas y métodos que le permitirán transformarla.

El grupo desarrolló un método de sensibilización y socialización de herramientas para la construcción de imágenes, el cual lo dividimos en dos fases. La primera, se enfoca a la

capacitación de maestros promotores a través de un curso en el que el principal objetivo es conocer teorías, dialogar y reflexionar modos alternativos de la enseñanza artística para detonar el desarrollo de la creatividad, todo ello con el objetivo de crear elementos culturales propios.

La segunda fase es la realización de talleres infantiles y juveniles con la participación de los promotores en donde se deben de poner en práctica las teorías y elementos analizados en los cursos de capacitación.

El método está dividido en seis etapas:

1. *Información.* Conocer los temas seleccionados por los educandos, así como las imágenes con las que relacionan los temas. Realización de trabajos libres con diversas técnicas y materiales con el objetivo que el educador conozca los esquemas visuales.
2. *Relación palabra-imagen.* El educando a través de la representación visual de elementos de su propio medio debe comenzar a romper con las imágenes impuestas por los medios de comunicación masiva. En este ejercicio se seleccionan palabras al azar para representarlas visualmente.
3. *Reflexión crítica.* Se busca que el educando pueda establecer una correspondencia real entre imagen y concepto para dar pie a una reflexión sobre las características de la realidad en la que se desenvuelve y expresar de forma crítica a través de imágenes. El ejercicio propuesto es hacer una selección de palabras, armar con ellas una oración para representarla gráficamente.
4. *Valorización.* Que el educando observe y se identifique con su entorno para valorar sus elementos culturales. El ejercicio propuesto es la recuperación de cuentos, leyendas e historias de su comunidad para representarlas visualmente.
5. *Comunicación.* Apoyados en el trabajo anterior se busca que el educando comunique sus experiencias y vivencias de su localidad a través de distintas técnicas y materiales y herramientas, unificando su lenguaje escrito y gráfico. El ejercicio para llevar a cabo es un cuento ilustrado o una historieta.
6. *Trabajo colectivo y evaluación.* Evaluar en conjunto con los educandos los logros obtenidos en el taller, así como el cumplimiento de los objetivos del curso, incluyendo la opinión de la comunidad sobre los productos. El ejercicio que se propone

para la conclusión del taller es la conformación de equipos para realizar mantas y murales de temas seleccionados de manera colectiva por los participantes.

Cabe destacar que una de las partes medulares del método se centra en el manejo de técnicas y materiales para el desarrollo de la propia expresión plástica-visual ya que para nosotros, “Los materiales y técnicas siendo medios de comunicación y no fines en sí mismos, se transforman, se renuevan y se inventan en función de las necesidades expresivas de los educandos”.⁹⁹

Amplias coincidencias con las reflexiones de Zygmunt Bauman encontradas en su forma y la forma de ser y pensar el mundo del Grupo Germinal, por ese motivo en aquel momento encontrábamos que había que desarrollar un trabajo pedagógico para que los participantes o los educandos con los que trabajábamos en los talleres fueran acompañados por nosotros para expresar su propio medio, es decir, su contexto social:

El modo de vida en que han nacido los jóvenes de hoy, hasta el punto en que no conocen otro, en una sociedad de consumidores y de la cultura del “aquí y ahora”, inquieta y en perpetuo cambio. Una sociedad que promueve el culto de la novedad y las oportunidades azarosas. En semejante sociedad y semejante cultura, nos aparece como brillante la excesiva cantidad que hay de todo, tanto objetos de deseo como objetos de conocimiento, a igual que la velocidad aturdidora con que llegan los nuevos objetos y desaparecen los viejos.¹⁰⁰

El método sistematizó un proceso de enseñanza a partir de las artes plásticas y visuales, en el que el interés del Grupo Germinal siempre estuvo centrado en la práctica pedagógica a partir del diálogo, de la socialización y apropiación de herramientas para contribuir a la transformación de una realidad concreta, para la generación de elementos culturales propios, ya que, “*la cultura que no genera cultura es letra muerta*”.¹⁰¹

El 19 de julio de 1979 triunfa la Revolución sandinista en Nicaragua y un poco des-

⁹⁹ *Ibid.*, p. 4.

¹⁰⁰ Zygmunt Bauman, *Sobre la educación en un mundo líquido*, México, Paidós, 2018, pp. 43-44.

¹⁰¹ Frase que fue lema para el Grupo Germinal, el énfasis es mío.



Imagen 4.24 | "Trabajo colectivo", acrílico/tela 250 × 300 cm, Managua, Nicaragua, 1980. Sexta etapa del método, en la Retaguardia de la Alfabetización. Fotografía: Mauricio Gómez Morín.



Imagen 4.25 | "Los niños nacen para ser felices", acrílico/tela, 250 × 600 cm, 1980. Fotografía: Carlos Ocegüera. Manta elaborada para la Asociación de Niños Sandinistas en el Primer Aniversario de la Revolución, Managua, Nicaragua, 1980.



Imagen 4.26 | “19 de julio”, acrílico/manta, 250 × 1200 cm, Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía: Yolanda Hernández. Manta elaborada para el Festival de los Niños, en el Primer Aniversario del triunfo de la Revolución Sandinista,

Imagen 4.27 | “Los mimados de la revolución”, acrílico/manta, 250 × 600 cm, Managua, Nicaragua, 1980. Manta elaborada para Festival de los Niños, en el 1º Aniversario del Triunfo de la Revolución Sandinista. Fotografía: Carlos Ocegüera.

pués se instala la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional, el primer Ministro de Cultura el poeta Ernesto Cardenal invita a Alberto Híjar a impartir un curso de filosofía y teoría del arte para la Escuela de Promotores Culturales en Managua. Asimismo, realiza una serie de pláticas y conferencias en la Comisión de Propaganda y Educación Política de la Central Sandinista de Trabajadores (CTS) “José Benito Escobar”.¹⁰²

Híjar nos puso en contacto desde los amplios eventos de solidaridad con Nicaragua antes del triunfo de la revolución, con el después Primer Ministro de Cultura nicaragüense, de quien recibimos la invitación a contribuir en el año de 1980 en el proceso de reconstrucción y a colaborar con la Asociación de Niños Sandinistas (ANS); la Central Sandinista de Trabajadores (CST); la Juventud 19 de Julio; la Asociación de Mujeres Luisa Amanda Espinoza (AMLAE); la Asociación de Trabajadores del Campo (ATC); y en actividades de apoyo a la retaguardia de la Campaña de Alfabetización.¹⁰³ En ella pusimos en práctica los dos frentes en que nos habíamos desarrollado, el trabajo pedagógico en los talleres infantiles y juveniles, recorriendo todo el país, y en la realización de cursos y seminarios de propaganda gráfica con las asociaciones políticas y sociales ya mencionadas y otras más.

¹⁰² Alberto Híjar, “25 años por la lucha estética”, en Juan Manuel Struck *et. al.*, 30 *Herederos teóricos y espacios estéticos: David Alfaro Siqueiros y Alberto Híjar*, Ciudad de México, INBA, 2004, p. 27.

¹⁰³ Cristina Híjar González, “Entrevista a Mauricio Gómez, Yolanda Hernández y Carlos Ocegüera”, *Siete grupos de artistas visuales en los setenta*, Ciudad de México, Cenidiap/INBA-UAM-X, 2008, pág. 49.



Imágenes 4.28 | "Todos a la organización", acrílico/tela, 250 × 600 cm, 1980. Fotografía: Mauricio Gómez Morín. Manta elaborada por participantes de la Central Sandinista de Trabajadores (CST), "José Benito Escobar", Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía: Mauricio Gómez Morín.

Imagen 4.29 | "Las mujeres en la revolución", acrílico/tela, 250 × 500 cm, 1980. Manta producida por mujeres de la Asociación de Mujeres "Luisa Amanda Espinoza" (AMMLAE), Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía: Yolanda Hernández.

La primera parte de nuestro trabajo fue en el mes de marzo en 1980, fueron meses de una intensidad fuera de serie, pintamos mantas como locos en la Asociación de Niños Sandinistas en Managua, donde fue nuestro centro de operaciones, pero además de vivir ahí nosotros, también llegaban de todas partes del mundo las juventudes de los partidos comunistas para aportar su trabajo solidario en la reconstrucción de la Nicaragua Libre.

Era el primer año del triunfo de la revolución, las actividades no paraban, una tras otra se sucedían, la unidad, la conmemoración, el homenaje a los caídos en combate, entre tantos motivos más, me parece que nunca volvimos a pintar tal cantidad de mantas en los demás años. Pero el hecho de vivir esa euforia, esa gran experiencia de relevancia capital nos hizo madurar como grupo y dejamos de ser *estudiantes*.

Hasta que llegó el momento de iniciar los cursos y seminarios de propaganda gráfica, para darnos abasto en la cantidad de trabajo todos los sectores querían hacer presencia con mantas para el primer aniversario de la revolución el 19 de julio, pero también necesitaban realizar carteles, boletines y volantes para la comunicación de su organización. Éramos solamente cinco personas en el grupo, por lo que planteamos a las organizaciones sociales y políticas la necesidad de seleccionar un grupo de elementos interesados en aprender con el fin de capacitarlos.

La experiencia en palabras de Carlos Ocegüera:



Imagen 4.30 | "Barrio Rubén Darío, presente", acrílico/tela, 120 × 500 cm, Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía: Mauricio Gómez Morín.

Imagen 4.31 | "Barrio Morazán, presente", acrílico/tela, 120 × 500 cm, Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía: Mauricio Gómez Morín. Mantas realizadas por los niños de los barrios Rubén Darío y Morazán de la Asociación de Niños Sandinistas (ANS), para la inauguración del parque *Luis Alfonso Velázquez* Managua, Nicaragua, 1980.

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



Imagen 4.32 | "Homenaje a Luis Alfonso", acrílico/tela, 250 × 600 cm, Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía: Carlos Ocegüera.

Imagen 4.33 | "De la mano con los niños", 250 × 600 cm, Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía: Carlos Ocegüera. Mantas para el homenaje del Primer Aniversario del asesinato del niño mártir "Luis Alfonso Velázquez", caído en combate, Managua, Nicaragua, 1980.

era producir las imágenes de los héroes de la revolución sandinista en alto contraste y una serie de letras en plantillas, para que ya nada más acomodaran el texto.¹⁰⁴

La primera etapa de los talleres de propaganda gráfica se llevó a cabo en Managua, después del Primer Aniversario, de julio a noviembre viajamos de manera individual por todo el país trabajando en los Centros Populares de Cultura (CPC) en la capacitación de las personas en el manejo de la imagen sin ser especialistas en ella, así como en los métodos de reproducción de volantes y carteles.

¹⁰⁴ Cristina Híjar González, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, Ciudad de México, UAM-X/CENIDIAP-INBA, 2008, pág. 49.

Mauricio Gómez Morín trabajó en los departamentos de Chinandega y Matagalpa, impartiendo talleres de pintura infantil con niños de la Retaguardia en los Centros Populares de Cultura, e impartiendo seminarios de propaganda gráfica para las diversas organizaciones de masas en la región. Carteles elaborados con malla mosquitera, recorte de papel y pintura vinílica. La serigrafía tradicional no se podía desarrollar por falta de insumos, el país estaba en una situación muy precaria, por lo que la creatividad tenía que fluir de alguna manera. Se realizó la impresión de carteles para el festejo del 1º aniversario del levantamiento final de Matagalpa, la impartición de un seminario de elaboración de mantas para los festejos del 1º Aniversario de la Revolución y para el Congreso Departamental de Alfabetización.

Carlos Ocegüera impartió talleres y seminarios de propaganda gráfica en León y Masaya, llevó a cabo cursos de formación para talleristas de la Retaguardia de la Alfabetización. Desarrolló talleres de pintura infantil elaborando mantas y murales. Impartió seminarios para la elaboración de mantas para las jornadas culturales “Germán Pomares” y para los festejos del Primer aniversario de la Revolución. Asimismo, impartió cursos de serigrafía a la Central Sandinista de Trabajadores (CST) de los dos departamentos.

Silvia Ponce trabajó en el departamento de Estelí donde realizó un Seminario de Propaganda Gráfica en el (CPC) para la elaboración de mantas y carteles para las diversas organizaciones de masas de la región en preparación para los festejos del Primer Aniversario de la Revolución. Y llevó a cabo talleres de pintura infantil en los barrios de la región.



Imagen 4.34 | Mampara para la charla del Grupo Germinal en la Central Sandinista de Trabajadores “José Benito Escobar”, Managua Nicaragua, 1980. Fotografía: Silvia Ponce.

Imagen 4.35 | Impartición de un seminario de propaganda gráfica, para la comisión de comunicación y propaganda del Centro Popular de Cultura (CPC), en el Ministerio de Cultura, Managua, Nicaragua 1980. Fotografía: Carlos Ocegüera.



Imagen 4.36 | "Sandino vive", recorte en papel e impresión de acrílico con malla mosquitera/ papel 80 × 60 cm, 1980.

Orlando Guzmán marchó hacia Boaco donde trabajó impartiendo un Seminario de propaganda gráfica a todas las organizaciones de masas para elaborar mantas, carteles y volantes. Además, llevó a cabo talleres de pintura para niños y jóvenes en las zonas de mayor marginalidad del departamento. Elaboración de tres mantas para los festejos del primer aniversario de la Revolución.

Por último, Yolanda Hernández trabajó en Granada impartiendo un Seminario de Propaganda Gráfica para las organizaciones de masas. Realizando un mural con los participantes del seminario en el local del Centro de Cultura Popular (CPC). Elaborando mantas para los festejos del primer Aniversario de la Revolución y la presencia de las asociaciones en diversos actos políticos y culturales. Impartiendo un curso de serigrafía al Sindicato de Trabajadoras Domésticas.

La experiencia en Nicaragua nos mostró un contexto totalmente distinto al que habíamos experimentado en los talleres en Escuinapa, Sinaloa, en la universidad, en la colonia popular y en la sierra Tarahumara en Chihuahua y en la Ciudad de México. Las necesidades del nuevo gobierno revolucionario determinaron la agenda que en ese momento impli-



Imagen 4.37 | "Patria o muerte", recorte en papel e impresión de acrílico con malla mosquitera/
papel 80 × 60 cm, 1980.



Imagen 4.38 | “Nuestro ejemplo”, recorte en papel e impresión de acrílico con malla mosquitera/ papel 80 × 60 cm, 1980.

có trabajar con no especialistas en la imagen para sus necesidades de difusión y propaganda como las mantas, los carteles, los volantes y las pintas. Así como, nuestra participación con una niñez que había sufrido los estragos de la guerra de liberación nacional. Trabajo muy intenso, pero igualmente satisfactorio, que nos permitió reflexionar lo siguiente...

Maduramos en Nicaragua, a invitación expresa del Ministerio de Cultura del Gobierno de Reconstrucción Nacional de la Revolución Popular Sandinista, trabajando en varios frentes: realizando mantas, e impartiendo talleres para la producción de propaganda gráfica a organizaciones populares y políticas y en la educación artística infantil como recurso concientizador en la retaguardia de la alfabetización. Fue nuestro propósito hacer accesibles los medios de producción y reproducción visuales para que de esta forma los integrantes de dichas organizaciones se apropiaran de los recursos y los utilizaran para dar respuesta a sus necesidades de difusión y propaganda con los medios tradicionalmente populares del cartel, las plantillas y las mantas¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Yolanda Hernández y Carlos Ocegüera, “Grupo Germinal”, en *Discurso visual*, Revista de Artes Visuales, tercera época, núm., 36, julio-diciembre 2015, pp. 76. http://www.discursovisual.net/dvweb36/TT_oceguera.html

Nicaragua fue muy complejo por varias razones: en primer término, por ser un país desbastado por años de lucha, tanto en lo anímico y espiritual, como en lo físico y material, había grandes carencias en los primeros meses de una revolución triunfante, pero esas carencias se volvieron euforia por reconstruir su vida, su ánimo y su país.

En segundo lugar, por las diferencias ideológicas del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) y sus tres tendencias. Pero considero que, con nuestro trabajo, en los varios meses que permanecimos en el país logramos que las personas contaran sus propias historias con imágenes y que reconocieran el valor de su cultura, aún con las carencias, las penurias y las privaciones, éstas fueron recompensadas por un espíritu de inmensa felicidad y compromiso por reconstruir *La Patria, La Nueva Nicaragua*.¹⁰⁶



Imagen 4.39 | “Los niños saludan al 1° Aniversario de la Revolución Sandinista”, acrílico/tela, 250 × 4800 cm, Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía: Carlos Ocegüera. Manta monumental elaborada para el Festival de los niños en el Primer Aniversario de la Revolución Sandinista, Managua, Nicaragua, 1980.

¹⁰⁶ Las cursivas son mías.

4.2 Al regresar de Nicaragua: formación del Taller de Gráfica Monumental en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

*¿Qué tal si deliramos por un ratito?
¿Qué tal si clavamos los ojos más allá de la infamia
para adivinar otro mundo posible?*

EDUARDO GALEANO¹⁰⁷

Desde la imposición en México de la modernidad, el imaginario colectivo ha sido siempre un espacio de disputa política permanente. Colonizar el imaginario en todos los órdenes de la vida ha sido el objetivo para perpetuar los valores dominantes, la imagen ha jugado un papel poderoso y relevante para ejercer el poder en todas las culturas como lo menciona Serge Gruzinski:

La colonización europea apresó al continente en una trampa de imágenes que no dejó de ampliarse, desplegarse y modificarse al ritmo de los estilos, de las políticas, de las reacciones y oposiciones encontradas. Si la América colonial era un crisol de la modernidad es porque fue, igualmente, un fabuloso laboratorio de imágenes. En él descubrimos cómo las “Indias Orientales” entraron en la mira de Occidente antes de afrontar, por oleadas sucesivas e ininterrumpidas, las imágenes, los sistemas de imágenes y los imaginarios de los conquistadores: de la imagen medieval a la imagen renacentista, del manierismo al barroco, de la imagen didáctica a la imagen milagrosa, del clasicismo al muralismo y hasta las imágenes electrónicas de hoy que aseguran a los mexicanos, por una inversión asombrosa, un rango excepcional en los imperios planetarios de la televisión¹⁰⁸.

Crear los espacios simbólicos por medio de la imagen ha sido una tradición ancestral en nuestro país, el poder de la imagen legitima y sobrepasa lo puramente artístico para justificar la razón de ser de una nación. La pintura mural del siglo xx cumplió una función didáctica al igual que las órdenes religiosas del siglo xix, la importancia no era solamente

¹⁰⁷ Eduardo Galeano, *El derecho al delirio*, poemario.

¹⁰⁸ Sergei Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1942-2019)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2019.



Imagen 4.40 | Carlos Ocegüera, bolígrafo/papel cuadriculado, 26.5 × 21 cm, 1981. Boceto en cuaderno de espiral para el logotipo del taller.

artística, sino la creación de espacios simbólicos para unificar la nación mexicana. Por todo ello, consideramos de relevancia en el Grupo Germinal imprimir el propio sello para llegar a convertir las imágenes en expresión de identidad e instrumento de resistencia y rebeldía.

¿Y de qué manera comenzamos a crear esos espacios simbólicos a nuestro regreso de Nicaragua a finales del año de 1980?, Mauricio Gómez Morín y Carlos Ocegüera se integran como docentes en el semestre que comienza en 1981 en la carrera de Diseño de la Comunicación Gráfica de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, por su parte, Yolanda Hernández se integró al proyecto en formación del Museo de Culturas Populares encabezado por el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla. Al transcurrir de algunas semanas, surge nuestra necesidad de continuar con la actividad propia del Grupo Germinal, producir para y con organizaciones sociales y políticos con demandas concretas, con el agregado de la incorporación de los estudiantes de la carrera de diseño. En nuestras propias palabras...

Y rematamos con el Taller de Gráfica Monumental en la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, donde llegó a ser parte integral del currículo de la carrera de Diseño de la Comunicación Gráfica. Era un taller en el que los estudiantes aprendían produciendo para demandas concretas, y se establecía una vinculación del quehacer visual con las necesidades de significación de sectores y grupos sociales.¹⁰⁹

Como consecuencia de este hecho, formamos de manera un tanto clandestina el TGM, heredero del Grupo Germinal y crecido al interior del Frente, y que para el año de 1983 se incorpora de manera curricular a la carrera, como un espacio de reflexión y experimentación con propuestas alternativas en el ámbito del diseño. El taller causa malestares a los burócratas por alcanzar un radio de acción amplio gracias a su aceptación de encargos de agitación y propaganda a partir de la incorporación de representantes de los grupos de estudiantes interesados en calidad de aprendices. Mauricio Gómez Morín menciona lo siguiente:

Carlos Ocegüera y yo estuvimos un largo periodo en la UAM-Xochimilco; cuando llegamos, y como la carrera de diseño estaba en formación, en un congreso propusimos la creación de un taller que integrara este tipo de trabajo gráfico y plástico. Este espacio fue posible porque la carrera era reciente y había gente muy inquieta, así se formó el Taller de Gráfica Monumental (TGM). La idea era que se convirtiera en un programa académico de la carrera, pero además que fuera un taller de producción; ese fue el propósito desde el principio: “Matar dos pájaros de una sola pedrada”. Así funcionó hasta que se acabó.¹¹⁰

El taller se proponía brindar una alternativa a los usos comunes del diseño gráfico, ubicándolo de esta manera en la gráfica cultural y educativa. Nuevamente los procesos fueron colectivos para plantear la organización en el taller, sobre la emergencia de las demandas concretas, y llegar a procesos democráticos en la organización para la discusión, la reflexión, la planeación y la elaboración.

¹⁰⁹ Yolanda Hernández y Carlos Ocegüera, “Grupo Germinal”, en *Discurso visual*, Revista de Artes Visuales, tercera época, núm., 36, julio- diciembre 2015, pp. 73-81. http://www.discursovisual.net/dvweb36/TT_oceguera.html

¹¹⁰ Cristina Híjar González, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, México, UAM-X/CENIDIAP-INBA, 2008, pág. 54.



Imágenes 4.41. 4.42. 4.43. 4.44. 4.45. 4.46. 4.47. 4.48 | Proceso de elaboración de la manta "Los indocumentados", acrílico/tela, 250 x 800 cm c/u, 1982. Fotografías: de Carlos Ocegüera y Mauricio Gómez Morín en la UAM-X.



Imagen 4.49 | "La Lucha obrera no la para la frontera", acrílico/tela, 750 × 800 cm, 1982. Fotografías: Ana Cecilia Lazcano del Taller de Arte e Ideología (TAI) en el Centro Cultural angelino-mexicano de la ciudad de Los Ángeles, EE. UU. Manta en apoyo a los trabajadores indocumentados para el desfile del aniversario de la Independencia de México, de la comunidad angelina-mexicana en la ciudad de Los Ángeles, California. Posteriormente fue exhibida en diversos centros culturales de Los Ángeles, el Auditorio Nacional de la ciudad de México, y en la Universidad Autónoma de Chapingo, 1982-83.

Recuperamos como base el pensamiento crítico con fundamentos teóricos y prácticos en la búsqueda de medios y procesos alternativos a la práctica y enseñanza dominantes, creando procesos participativos y estableciendo la vinculación de la universidad con la realidad existente en la sociedad y sus problemáticas. La relación con las organizaciones populares y con diversos sectores sociales dieron como pauta el "Aprender produciendo" para satisfacer necesidades muy concretas e insatisfechas de la población.

El taller tuvo varios momentos, uno de ellos, el de mayor enjundia y relevancia fue cuando el maestro Alberto Híjar llegó al cargo de Jefe de Difusión Cultural de la UAM-Xochimilco, las exposiciones, los homenajes, las conmemoraciones, las mantas emergentes no paraban, verdaderamente los estudiantes, los docentes y la colaboración con el SITUAM. También fue una colaboradora muy cercana Rini Templeton, con quien ya habíamos viajado a Nicaragua juntos; ella trabajando siempre como ilustradora y diseñadora, todo el

tiempo que permanecemos allá estuvimos inseparables. Esther Cimet fue otra profesora cercana, quien se encargó del aspecto teórico, ahondando en la enseñanza del muralismo y la reflexión teórica de la gráfica monumental y contemporánea. Cuando Carlos y yo decidimos dejar la ciudad para radicar en la provincia mexicana, Mauricio siguió trabajando en el taller, hasta que en el año de 1985 se incorpora Eduardo Juárez Garduño, quien aún se encuentra en el TGM. En palabras de Carlos Ocegüera:

Con el paso del tiempo se valora toda esta experiencia y la gente se interesa y empieza a descubrir la importancia que tuvo; para nosotros fue algo que nos formó. Lo que bien se aprende no se olvida; yo valoro esta necesidad de generar propios medios de expresión, no nada más de apropiarnos de otros. Por ejemplo, en Nicaragua casi inventamos una forma de impresión, cómo reproducir con un bastidor y plantillas, con malla mosquitera; así salieron varias propuestas. Nosotros andábamos en esa línea, pues queríamos hacer accesibles los medios de reproducción y en la medida que te apropias y dominas el medio, puedes obtener resultados extraordinarios.¹¹¹

Las actividades nunca pararon, y no se redujeron nada más al ámbito de la universidad, o solamente a las mantas, sino que fue una profusión de productos tales como el diseño para el cartel, las pintas, el uso imprescindible del mimeógrafo para el volante o para los comunicados. Se trabajó También se pintó un mural para uno de los auditorios de la UAM-X, bueno originalmente eran dos, para los dos auditorios que se ubican encontrados, para uno era el tema de la ciudad, para otro el del campo. Pero como fue un mural que no fue del gusto de los funcionarios en turno, ya que se gestionó por parte del SITUAM, Difusión Cultural y el TGM. Solamente se realizó el del campo, quedó en veremos el de la ciudad, pues esto motivó el despido de Híjar, ya que las autoridades no estaban de acuerdo con los planteamientos de la gran cantidad de actividades que gestionó.

Los estudiantes tenían mucho trabajo externo, no solamente el del taller que era obligatorio en el currículo de diseño gráfico, se trabajaba en grupos, de investigación, de documentación y selección de temáticas y constantemente se invitaba a personas de fuera del espacio y esa convivencia y compañerismo le dio otra dimensión al taller. Trabajábamos

¹¹¹ Cristina Híjar González, *op. cit.*, p. 58.



136



Imágenes 4.50 y 4.51 | "México Bárbaro", acrílico/tela, 250 x 800 cm, 1983. Fotografías: Carlos Ocegüera y Mauricio Gómez Morín. Manta elaborada para la proyección de la película "Mexico Bárbaro, 1966" del cineasta Oscar Menéndez en el auditorio de la UAM-X, 1983.

en proyectos concretos en este espacio educativo y de manera colectiva recuperando toda nuestra experiencia del Grupo Germinal.

El taller siempre fue autogestivo dentro de la propia universidad, se trabajó con recursos propios y con la gente se realizaron los proyectos. El planteamiento del taller iba totalmente de acuerdo con los postulados de la UAM: “Una educación crítica vinculada con la realidad social”, pero en los hechos ya no les pareció bien a los funcionarios de ese tiempo. Se trabajó muchísimo con el SITUAM, con cursos y talleres de propaganda gráfica y en la producción de todo lo que lo que se les ofreciera para su difusión. Por cierto, miembros del sindicato colaboraron pintando el mural.



Imagen 4.52 | Inauguración de la exposición de propaganda gráfica del Taller de Gráfica Monumental coordinado por los docentes Mauricio Gómez Morín y Carlos Ocegüera, en la UAM-X, enero de 1983.

La experiencia de Grupo Germinal rematada en el TGM nos marcó, en mis propias palabras: “Pienso que esa experiencia nos sigue marcando, sin haberla evaluado totalmente en toda su riqueza, cada vez descubrimos la importancia de este hecho. Esa etapa nos marcó definitivamente en nuestra forma de ser, de pensar y de actuar”.¹¹²

Enseguida reproduzco del original a máquina de escribir, un comunicado del maestro Híjar, con el que quiero rescatar por su relevancia para nosotros, comienza de esta manera:

Compañeros del Taller de Gráfica Monumental:

Hoy jueves debería agradecerles su cooperación con las tareas de difusión cultural y felicitarlos por la tendencia visual que están produciendo. No puedo hacerlo personalmente porque se adelantó mi salida al coloquio sobre literatura e ideología en Chiapas. Sin embargo estaremos juntos en este evento: yo con una ponencia escrita y ustedes con las heliográficas que en este caso servirán para probar la elocuencia de un significante nuevo y necesario para nuestro desarrollo histórico.

He querido escribirles este pequeño mensaje para alentarlos a profundizar y entender sus trabajos gráficos. Ellos impulsan necesariamente al conocimiento de nuestro país como primer paso para empezar a transformarlo no sólo con la producción de signos. Esto lo descubrimos colectivamente hace como ocho años los compañeros del Grupo Germinal y otros que nos reunimos con el propósito de organizar nuestro trabajo cultural. En aquel entonces los compañeros de Germinal nos sorprendieron un buen día con una declaración de principios que no parecía corresponder con su habitual modestia rayana en la timidez.

Al paso del tiempo, han puesto en claro que la práctica cultural no tiene nada que ver con la demagogia a la que nos han habituado, tanto los declarantes oficiales como la izquierda que hace del campo cultural el centro de discusión ideológica que distrae de las transformaciones necesarias. Por tanto, no es casual el encuentro entre lo que se propone la Sección de Difusión Cultural y lo que hacen ustedes bajo las orientaciones de Germinal.

Ganarle espacios al orden burgués, rescatar nuestra historia nacional como historia internacionalista y producir significantes de alta elocuencia popular, son tres objetivos

¹¹² Cristina Híjar González, *op. cit.*, p. 53.

que nos unen. las mantas que ustedes hicieron con los retratos de nuestros héroes desde Lenin y el Ché hasta Sandino, Martí, Zapata y Guerrero, dieron la orientación nacional liberadora a ese evento con los trabajadores que cerró nuestras actividades en 1982. Quizá algunos de ustedes no gozaron la convivencia entre trabajadores, docentes y estudiantes; quizá no oyeron a los compañeros sindicalistas de dentro y de fuera que se animaron a llamar a la solidaridad y a la vinculación con los trabajadores; quizá no vivieron el ánimo renovador de las mantas de organizaciones populares cuya significación central la dieron ustedes. Hasta hace unos meses, cuando yo estaba recién incorporado a esta universidad, sorprendía y hasta disgustaban los nombres de Guerrero y Mina puestos a los auditorios.

Luego la gente, la mejor y más organizada, empezó a seguir curiosa las conmemoraciones históricas que hemos realizado. Hoy creo que hemos iniciado el ascenso de una conciencia histórica y social que puede fundar una comunidad en lugar de los módulos y talleres donde unos controlan y otros obedecen explotados. Quiero terminar, por tanto, invitándoles al trabajo conjunto y organizado. Por mi parte, estoy seguro de que continuaré haciéndolo con mis queridos “germinales”. Ojalá sigamos todos adelante.

FRATERNALMENTE



Alberto Híjar

Reitero que el Taller de Gráfica Monumental (TGM) llamado así por sus generadores en la UAM-xochimilco, Mauricio Gómez Morín y Carlos Ocegüera desde su formación en 1981, y desde el año de 1983 es parte del plan de estudios en la licenciatura de Diseño de la Comunicación Gráfica; se plantea como un espacio de debate, de experimentación y producción de propuestas alternativas en el ámbito del diseño; lo que importa es la comunicación con públicos de movimientos sociales con los que se vinculan. El trabajo colectivo ha sido la forma idónea en que se produce para organizaciones sociales y sectores diversos urgidos de significantes. El TGM continúa al 2020.

Finalmente, quiero comentar una experiencia más del ritmo de trabajo al que nos fuimos acostumbrando a través de los años, fue la del año 2002, cuando Carlos Ocegüera y yo incidimos en el Instituto Cultural de Aguascalientes, quien venía trabajando por más de 50 años en talleres libres en todas las disciplinas artísticas, logrando implementar la primera carrera a nivel superior la licenciatura en Artes Visuales, de lo que ahora es la Universidad de las Artes dependiente de la misma institución, del Instituto Cultural de Aguascalientes.

Conclusiones

Así, de esta manera, a la luz de los acontecimientos actuales y a manera de conclusiones, puedo considerar que el Grupo Germinal “Células capaces de engendrar otras”, han germinado tales células en experiencias de vida, y la experiencia de vida como forma de conocimiento. El objeto de estudio de esta investigación pone en evidencia el lugar desde el cual se parte, ya que ningún conocimiento está desligado de su contexto ni de la subjetividad de quién lo emite, por eso el conocimiento siempre será parcial y situado. Motivo por el cual se torna indispensable la articulación de todas las miradas y perspectivas para tener un conocimiento más cercano o profundo de la realidad. Dado que este trabajo es un estudio muy específico de caso, no es un estudio comparativo y tampoco es un trabajo sobre educación artística, considero que posteriormente permitirá a estudiantes de la FAD hacer estudios comparados en los temas mencionados.

A manera de ejemplo pongo dos testimonios sobre educación artística de la facultad: “La posibilidad de la asimetría en la educación artística”, título de la tesis de Karla abril Rocha López, quien obtuvo el grado de Licenciada en Artes Visuales en la Facultad de Artes y Diseño en el año 2020. O el caso de Sara Mercedes Lazarín Mejía, quien en el año 2017 obtuvo el grado de Maestría en Docencia en Artes y Diseño, con la tesis “Educación artística e intervención docente: experiencias en el sistema escolar y extraescolar”, en ambos casos se profundiza específicamente en la educación artística.

Considero que la importancia de nuestro trabajo pedagógico marcó una gran diferencia con los colectivos de la década de los setenta, ya que a través de la práctica que ejercimos, creamos interés y conciencia acerca de la vida social de las comunidades. Nuestro compromiso consistió en ser políticos, didácticos, interdisciplinarios y pedagógicos a través de la producción artística, y el trabajo colectivo como un motor para la transformación social. Nosotros mismos fuimos transformándonos a la par del desarrollo del trabajo del grupo y de las experiencias que desarrollamos, esas experiencias de producción de imágenes y capacitaciones constantes en cursos y talleres impartidos en México y en Nicaragua, nos permitió vernos a nosotros mismos y ser lo que somos en la actualidad. Con la consigna siempre presente “Hacer posibles los medios de producción y de reproducción”.

La estructura de la tesis está en función de proponer un recuento histórico que nos permita observar el acontecer de los movimientos grupales, para llegar a realizar un análisis y reflexión de sus causas y efectos. Desde el “Capítulo I. Antecedentes”, la intención es hacer evidente el desarrollo histórico de grupos y colectivos desde la primera mitad del siglo xx, hasta llegar a la década de los setenta en que se formó el grupo. Es importante revisar su devenir para poder advertir cómo se sucedieron las manifestaciones artísticas colectivas a través del tiempo y cuáles fueron los movimientos de los que abrevamos.

Para el “Capítulo II. Contexto para la formación del Grupo Germinal”, es pertinente revisar de qué manera nos fuimos encontrando varios compañeros con las mismas inquietudes e insatisfacciones, y que al momento de reunirnos, dialogar y reflexionar comenzamos a desempeñar una producción alternativa congruente con nuestros principios y posición ideológica. Tal actividad fue refrendada y compartida al momento de la formación del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC).

El “Capítulo III. Documentación visual del trabajo del Grupo Germinal”, considero es de relevancia dado que no sólo constituye un repertorio o registro del trabajo realizado, sino que va más allá, en tanto plantea una reflexión y un análisis de los procesos creativos y de producción de imágenes, siempre al servicio de las causas populares, generando cultura visual, que en el contexto de la posmodernidad, no es lo visual en sí lo importante, sino los significados que ello genera con respecto a los individuos, la comunidad y el mundo.

La apropiación de herramientas para la producción de elementos culturales propios de hombres, mujeres y niños, como respuesta a las dificultades sociales de su entorno, es decir, de su comunidad. Los discursos y mensajes en las mantas y los carteles tratando sus problemáticas para poder lograr una comunicación con sus pares, para resolver situaciones y conflictos, pero también para manifestar alegría y conmemoraciones, ya que éstas van de la mano con la creatividad, que es algo esencial, principalmente en la resolución de problemas, algo que se usa en la vida diaria.

El último capítulo, “Capítulo IV. La importancia del trabajo pedagógico en el Grupo Germinal” recopila uno de los principios que nos unió a los integrantes del grupo. Nos propusimos formar personas sensibles, críticas y creativas a través de la expresión visual, y como consecuencia de esta práctica continua, desarrollamos el método *Desarrollo de la creatividad a través de las artes plásticas y visuales*, los pasos que componen este método fueron el resultado de recurrir al lenguaje hablado y escrito, para que de esta forma el participante

expresara su propio entorno, es decir, su contexto y, por consecuencia, ponerlo en valor. Este apartado no representa solamente la narración de los hechos, sino es la demostración de la relevancia del trabajo pedagógico y didáctico para la construcción del pensamiento crítico y creativo, así como de la socialización de las herramientas para la construcción de imágenes, que ha trascendido a la actualidad.

Me refiero a dos hechos generados de esa experiencia: El Taller de Gráfica Monumental en la UAM-X, parte curricular en la carrera del Diseño de la Comunicación Gráfica; y en la formación de la licenciatura en Artes Visuales del Instituto Cultural de Aguascalientes en la que fuimos pioneros Carlos Ocegüera y yo en el año 2002, primera carrera de lo que hoy es la Universidad de las Artes del Instituto Cultural de Aguascalientes.

La creatividad es indispensable en todos los campos de la sociedad, en todas las áreas del conocimiento. La creatividad produce conocimiento y esto a su vez deriva en que la gente puede activarse, y usar su conocimiento para resolver los problemas de su vida cotidiana. Metodología apoyada en el aprendizaje situado, que se basa principalmente en una situación específica y real, y que busca la resolución de los problemas a través de la aplicación de situaciones cotidianas. Por lo tanto, este tipo de aprendizaje hace referencia al contexto sociocultural como elemento clave para la adquisición de habilidades y competencias, buscando la solución de los retos diarios siempre con una visión colectiva.

Porque esta realidad se puede transformar únicamente a través de sujetos creadores, con una visión comunitaria de la realidad, personas que se confrontan consigo mismo, que saben entender al otro, que saben confrontar lo que necesitan con lo que necesita el mundo. Personas con gran capacidad crítica, creativa, intuitiva y relacional. Quedan aquí patentes, en esta investigación, la memoria de las acciones del grupo, su desarrollo, su pensamiento, sus reflexiones y todo ello haciendo énfasis en que corresponden a una lógica diferente a la que prevalece en los circuitos hegemónicos del arte de la época.

Memoria que gesta memoria, acervos que plantean una dialéctica para esas historias no contadas y las motivaciones que las generaron. Relato teórico e histórico que dialogará con la institución que conservará y velará los archivos personales de miembros del grupo al término de este trabajo, Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUAC de la UNAM.

Pienso que el valor de esta investigación radica en varios aspectos: en el nivel histórico documental, ya que no existe un documento similar con informaciones íntegras y de

fuentes primarias sobre el trabajo del *Grupo Germinal*. Pero también en la reflexión crítica del estado de la educación artística a nivel superior en ese momento, en que las escuelas de arte se proponían solamente formar artistas, antes que formar mejores seres humanos, ciudadanos responsables y comprometidos con su medio social.

También en la manera en que se presentaron en el grupo las reflexiones, los diálogos, discusiones, argumentaciones, críticas y análisis de la producción artística de la época. Considero que este trabajo puede ser un punto de partida para que estudiantes de la FAD puedan realizar estudios más amplios, investigaciones especializadas en lo que ha sucedido en la educación artística en México a la fecha, así como, en posibles proyectos derivados de esta experiencia, en el caso de que los hubiere.

Sirva el legado de este cuerpo de imágenes, principios, autodefiniciones, concepciones, reflexiones y teorizaciones que fueron la motivación del actuar del Grupo Germinal, para la construcción de la memoria de los movimientos grupales, ya que no se trata de la historia oficial del arte, por lo que puedo señalar, que son la memoria de las luchas de un grupo de estudiantes desde lo visual, desde lo pedagógico, desde su pasión y desde su posición ideológica.

Fuentes de consulta

Archivos, acervos y bibliotecas consultadas

Fuentes primarias

Archivo personal de Carlos Ocegüera Ramos, Aguascalientes, Aguascalientes, México.

Archivo personal de Mauricio Gómez Morín Fuentes, Ciudad de México, México.

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

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

Grupo Germinal, *Método para el desarrollo de la creatividad a través de las artes plásticas y visuales*, 1978, Archivo personal de Yolanda Hernández y Carlos Ocegüera Ramos.

Grupo Germinal, *Autodefinición-Manifiesto*, 1979, Ciudad de México, Archivo personal de Yolanda Hernández Álvarez.

Grupo Germinal, *Informe de trabajo*, 1980, Managua, Archivo personal de Carlos Ocegüera Ramos.

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

Catálogos y folletos

América en la Mira. Catálogo, Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura, México, 1978.

Arte y luchas populares en México y Latinoamérica, Ciudad de México, Museo Universitario de Ciencias y Artes MUCA/UNAM, 1979.

Coordinación del Taller de Gráfica Monumental, *Manual de Mantas*, Ciudad de México, UAM-X carrera del Diseño de la Comunicación Gráfica, 1984.

Debroise, Olivier (ed), en *La era de la Discrepancia, Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Museo Universitario de Ciencias y Artes, Ciudad de México, UNAM/Turner, 2007, pp. 448-449.

Eder, Rita, “Los Grupos”, texto anexo al catálogo *De los Grupos. Los individuos, artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, Ciudad de México, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, 1985.

Ehrenberg, Felipe, “En busca de un modelo de vida”, texto anexo al catálogo *De los Grupos. Los individuos, artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, Ciudad de México, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, 1985.

Grupo proceso Pentágono. Políticas de Intervención 1969-1976-2015, México, Editorial RM, Alumnos 47, 2015.

Grupo Germinal, Muros Frente a Muros. Confrontación de arte público, México, Casa de la Cultura de Morelia, Michoacán, 1978.

Híjar Serrano, Alberto, “Afectar todo el proceso”, texto anexo al catálogo *De los Grupos. Los individuos, artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, Ciudad de México, Museo de Arte Carrillo Gil/ INBA, 1985.

Liquois, Dominique, “Entrevista a Helen Escobedo”, texto anexo al catálogo *De los grupos los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985.

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

Pandolfi, Silvia, *De los Grupos los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, Ciudad de México, Museo de Arte Carrillo Gil/INBA, 1985.

Soto, José Luis, “TIP, Hecho en México”, en el catálogo *Arte-Luchas populares en México y Latinoamérica*, Ciudad de México, MUCA/UNAM, febrero de 1979.

Hemerografía

Arquitectura Autogobierno, Revista de Material Didáctico, núm. 2, México, Escuela Nacional de Arquitectura- Autogobierno/UNAM, noviembre de 1976.

Blas Galindo, Carlos. “¿Una revisión?”, *El Financiero*, Ciudad de México. 13 de noviembre p. 56, 1998.

Berdejas, Jorge Luis, “A revisión el arte público de los setenta”, *El Universal*, México 13 de noviembre, p. 3, 1998.

Beuys, Joseph, Bodenmann-Ritter, Clara: Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972, Editorial Visor, Madrid. 1995.

- Camacho S., Eduardo, “Suspendieron la Exposición ‘Muros frente a Muros’ por presiones de las Autoridades Estatales Michoacanas” en *Excelsior*, México, 26 de mayo, 1978.
- Cimet Shojjet, Esther, “Organización cultural, una experiencia política”, en *El Frente. Órgano informativo del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura*, México, abril, 1982.
- Eder, Rita, “El Arte público en México”, en *Artes Visuales. Revista trimestral del Museo de Arte Moderno*, núm., 23, enero, 1980, pp. I-VI.
- Galeano, Eduardo, “Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América latina”, Ciudad de México, *Revista de la Universidad*, 1980, p.3.
- Grupo Germinal, “Autodefiniciones. Germinal, en *Artes Visuales, Revista trimestral del Museo de Arte Moderno*, Ciudad de México, enero de 1980, pp. 30-31.
- Híjar Serrano, Alberto, “Estética de la manta”, en *El gallo ilustrado*, suplemento cultural de *El Día*, 10 de julio, 1994, pp. 7-9.
- Híjar Serrano, Alberto, *Dar voz al pueblo. El gallo Ilustrado*, núm. 900, suplemento cultural de *El Día*. 15 de septiembre de 1979.
- Híjar Serrano, Alberto, *La cuestión cultural*, Tesis iniciales para corregir, Documento Uno, México, 1994.
- Híjar Serrano, Alberto, *Metodología del análisis del movimiento muralista mexicano*. Taller de Gráfica Monumental, UAM/X, México, 1985.
- Híjar Serrano, Alberto, *Para comprender imágenes*. Ciudad de México, Ediciones Populares, 1994.
- Híjar Serrano, Alberto, *Zurda 7-8*, “Arte, medios, comunicación y democracia”, primer y segundo semestres de 1990, México, pág. 101-112.
- Híjar Serrano, Alberto, s/a. “4 años de práctica colectiva, en *El Frente. Órgano informativo del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura*, México, abril, 1982.
- Híjar Serrano, Alberto, s/a, “Cuatro grupos de artistas mexicanos en la X Bienal de París. *Los Universitarios*, periódico quincenal publicado por la Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, México, junio, 1977, números 97-98.
- Híjar Serrano, Alberto, “25 años por la lucha estética”, en Juan Manuel Struck *et. al.* *30 Herederos teóricos y espacios estéticos: David Alfaró Siqueiros y Alberto Híjar*, Ciudad de México INBA, 2004, p. 27.
- Híjar Serrano, Alberto, “Frentes y Grupos”, *Novedades*, Ciudad de México, 6 de mayo de 1952, 1ª secc., p. 5.

Híjar Serrano, Alberto, "Frentes y Grupos", *El Nacional*, Ciudad de México, 16 de mayo de 1952, 2ª secc., pp.1 y 3.

Márquez Rodiles Ignacio, "Hacia una asamblea Nacional de Artes Plásticas", en *El Nacional*, Ciudad de México, 2 de mayo de 1952, pp. 3 y 6.

Rodríguez, Ida "Los Hartos", en *México en la Cultura*, suplemento cultural de Novedades, Ciudad de México, 10 de diciembre de 1961, p. 6.

Zárate, Cheli y Emiliano Pérez Cruz. *Grupos Pictóricos*. La semana de Bellas Artes, No. 16, Ciudad de México, 22 de marzo de 1978, p. 7.

Fuentes secundarias

Bibliografía

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

Alfaro Siqueiros, David, "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", en Raquel Tibol, *Palabras de Siqueiros*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 18.

Althusser, Louis, *Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado*, México, Editorial Porrúa, 2008.

Aquino Casas, Arnulfo, *Imágenes épicas en el México Contemporáneo. De la gráfica al grafiti 1968-2011*. Ciudad de México. FONCA/Conaculta/CENIDIAP/INBA, 2011.

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

Acha, Juan, "Introducción", en *Arte y Sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura*. Ciudad de México. Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 20.

Acha, Juan, *Arte y sociedad latinoamericana: el producto artístico y su estructura*. Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

Acha, Juan, *Ensayos y ponencias latinoamericanas*, Venezuela, Ediciones Gan, 1984.

Acha, Juan, *Expresión y apreciación artísticas: Artes Plásticas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 199.

Acha, Juan, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, Ciudad de México, Ediciones Coyoacán, 1994.

- Acha, Juan, *Los conceptos esenciales de las Artes Plásticas*, Ciudad de México, Ediciones Cooyoacán, 1997.
- Albarrán Favela, Luz María; Luisa Fernanda Fernández González y Laura Elena Ramírez Rasgado, “Importancia del Salón Independiente en el desarrollo artístico y social de México”, tesis de licenciatura, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 1973.
- Arheim, Rudolph. *Arte y percepción visual*, Tr. R Masera, Madrid, Barcelona, Alianza Forma, 1987.
- Arheim, Rudolph, *Consideraciones sobre educación artística*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Arroyo, Alejandro, Jesús, *Migración rural hacia Estados Unidos. Un estudio regional en Jalisco*, Ciudad de México, Conaculta, 1991.
- Bauman, Zigmunt, *Sobre la educación en un mundo líquido*, Ciudad de México, Paidós, 2018.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ciudad de México, Itaca, 2003.
- Bermúdez, Jorge R., *La imagen constante. El cartel cubano del siglo XX*, La Habana, Letras Cubanas, 2000.
- Beltrán, Félix, *Acercas del Diseño*, Ciudad de La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984.
- Bourdieu, Pierre y Jean-Claude Passeron, *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Barcelona, Laia Ediciones, 1998.
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, Ciudad de México, Grijalbo/Conaculta, 1990.
- Chesnaux, Jean. *¿Hacemos tabla rasa del pasado? a propósito de la historia y de los historiadores*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1998.
- Cisneros, Enrique, *Si me permiten actuar*, Ciudad de México, CLETA, 1986.
- Conde, Teresa del, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, Ciudad de México Ediciones ATTAME/Museo de Arte Moderno, 1994.
- Covantes, Hugo, *El grabado en mexicano en el siglo XX (1922-1981)*, Ciudad de México, edición del autor, 1982.
- Danto, Arthur C, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Ciudad de México, Paidós, 1997.
- De los Reyes, Aurelio, *La enseñanza del dibujo en México*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2012.
- Debroise, Olivier, *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1029-1940*. Ciudad de México, Océano, 1983.

- Didi-Huberman, Georges, *Sublevaciones*, Ciudad de México, Museo Jeu de Paume/ MUAC, UNAM. 2018.
- Dorfles, Gillo, *Las oscilaciones del gusto*, Barcelona, Editorial Lumen, 1974.
- Eder, Rita, “El arte no-objetual en México”, en *Memorias del primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*, Medellín, Fondo Editorial Museo de Antioquía, Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011.
- Efland, Arthur, et al. *La educación en el arte posmoderno*, Madrir, Paidós, 2003.
- Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1974.
- Espinosa, César y Araceli Zúñiga, *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales. Periodismo cultural (y otros textos) de los años 79 a los 90*, Ciudad de México, UNAM, STUNAM, 2002.
- Esquivel, Miguel Ángel, *Alberto Híjar: lucha de clases en la imaginación. Estética y marxismo en América Latina*, Ciudad de México, CENIDIAP/Cisne Negro, 2015.
- Esquivel, Miguel Ángel, *Siqueiros en sus términos. Breviario de un ideario estético*, Ciudad de México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM/Cisne Negro, 2016.
- Felshin, Nina, “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”, en *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, págs. 73-80.
- Freire, Paulo, *La educación como práctica de la libertad*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2011.
- García Canclini, Néstor, *Arte popular y sociedad en América Latina*, Ciudad de México, Grijalbo, 1977.
- García Canclini, Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*, Ciudad de México, Nueva Imagen, 1982.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ciudad de México, CNCA/Grijalbo, 1990.
- García de Garmenos, Pilar, “Salón Independiente: una relectura” en Olivier Debrouse (ed), *La era de la discrepancia. Arte y Cultura visual en México, 1969-1997*, Ciudad de México, UNAM/Turner, 2007.
- Gardner, Howard, *Educación artística y desarrollo humano*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Gennari, Mario, *La educación estética*, Barcelona, Paidós, 1997.
- González Matute, Laura. *¡30-30! Contra la Academia de Pintura 1928*. Munal/INBA. (Colección Artes Plásticas. Serie Investigación y Documentación), 1993.

- Gruzinski, Sergei, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1942-2019)*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2019.
- Guadarrama, Guillermina, *Taller de Investigación plástica, un colectivo regional*, Ciudad de México, INBA/CENIDIAP, 2011.
- Haraway, Donna. J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Híjar González, Cristina, “Entrevista a Mauricio Gómez, Yolanda Hernández y Carlos Ocegüera”, en Cristina Híjar González, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, Ciudad de México, UAM-X/CENIDIAP-INBA, 2008, p. 49.
- Híjar Serrano, Alberto, “Para comprender imágenes”, en María Rosa Palazon Mayoral, *Antología de la estética en México: siglo XX*, Ciudad de México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 2006.
- Híjar Serrano, Alberto (comp.), *Frentes, Coaliciones y Talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*. Ciudad de México, CENIDIAP/INBA-Juan Pablo Editores, FONCA-CNCA, 2007.
- Híjar Serrano, Alberto, *Praxis Estética del XX al XXI*, Ciudad de México, Ediciones Polígono, 2015.
- Hylland, Eriksen, Thomas, *Tiranny of the Moment. Fast and Slow Time in the Information Age*, Sterling, Pluto Press, 2001.
- Jarque, Vicente, *Experiencia histórica y arte contemporáneo: ensayos de estética y modelos de crítica*. Cuenca, Ediciones de la Universidad, 2002.
- Jiménez, José, *Teoría del arte*. Madrid, Tecnos/Alianza Editorial, 2002.
- José, Alavez, Tania E. *¡Preparen, apunten, pinten! La producción de mantas del Grupo Germinal (1977-1982)* (Tesis de maestría en Historia del Arte). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2016.
- Manrique, Daniel, *Tépito Arte Acá. Una propuesta imaginada*, ENTE, Ciudad de México, 1998.
- Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto 1960-1974*, Ediciones Akal, Madrid España, 1986.
- Marcuse, Herbert, *Un ensayo sobre la liberación*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, Ciudad de México 1969.
- Meyer, Lorenzo, *De la estabilidad al cambio. Historia general de México*. El Colegio de México, 2000.

- Medina, Cuauhtémoc, *Abuso mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*. Ciudad de México, promotora Cultural Cubo Blanco, 2017.
- Medina, Cuauhtémoc; en Olivier Debroise (ed), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México (1968-1997)*, Ciudad de México UNAM/Turner, 2007.
- Michaud, Yves, *El arte en estado gaseoso*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- MIRA, *La gráfica del 68. Homenaje al Movimiento estudiantil*. s/e, Ciudad de México, 1982.
- Morín, Edgar, *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, UNESCO, Ciudad de México, 2001.
- Mussachio, Humberto, *El Taller de Gráfica Popular*, Ciudad de México, Tezontle, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Olmos, Héctor Ariel. *Educación en Cultura. Ensayos para una acción integrada*. CICCUS, Buenos Aires, 2003.
- Órgano de difusión de la LEAR, *Frente a Frente*, núm. 8, mayo de 1937.
- Osorio T., Nelson, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Fundación Biblioteca Ayacuch, 1988, p. 106.
- Peter, Krieger, *Revolución y colonialismo en las artes visuales: el paradigma de documenta*. Universidad de México, Ciudad de México, núm. 617, nov. 2002
- Prignitz, Helga, *El taller de Gráfica Popular en México, 1937- 1977*. Ciudad de México, INBA, 1992.
- Proceso Pentágono, Suma, Taller de Arte e Ideología. *Expediente Bienal X. La historia documentada de un complot frustrado*. Ciudad de México, Editorial Libros Acción Libre/ Beau Geste Press, 1980.
- Ranciére, Jaques, *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
- Renau, Joshep. *Función social del cartel*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *Una década de crítica de arte*, Col. SepSetentas, núm. 145, Ciudad de México, SEP, 1974.
- Romero Betancourt, Elizabeth, “El grupo Suma”, en Giovanni Tronconi *et al.*, *Diseño Gráfico en México 100 años 1900-2000*, Ciudad de México, Artes de México/UAM, 2010, pp. 259-263.

- Rosales Ayala, Silvano Héctor, *Tepito Arte Acá. Ensayo de interpretación de una práctica cultural en el barrio más chido de la Ciudad de México*, Col. Aportes de Investigación, 13, Ciudad de México, Centro regional de Investigaciones Multidisciplinarias/UNAM, 1988.
- S/A, *Manual de Mantas*, Ciudad de México, UAM-X, 1984.
- Schneider, Luis Mario, *El Estridentismo. México 1921-1927*, Ciudad de México, UNAM, 1985.
- Tibol, Raquel, *Gráfica y Neográfica*, Ciudad de México, SEP-UNAM, 1987.
- Tibol, Raquel, *Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores*, núm. 1 de *El Machete*, primera quincena de marzo de 1924.
- Tronconi, Giovanni *et al.*, *Diseño gráfico en México. 100 años. 1900-2000*. Ciudad de México, Artes de México/UAM, 2010.
- Sánchez, Alma B, *La intervención artística en la ciudad de México*, Ciudad de México. Conaculta/ Instituto de Cultura de Morelos, 2003.
- Vigostky, L. S, *Imaginación y el arte en la infancia (ensayo psicológico)*, Buenos Aires, Editorial Akal, 1982.
- Vilchis Esquivel, Luz del Carmen, *Historia del Diseño Gráfico en México 1910-2010*, Ciudad de México, INBA/Conaculta, 2010.
- Winner, Ellen *et al.* ¿El arte por el arte? La influencia de la educación artística, Ciudad de México, OCDE, IPN, 2014.
- Zamora, Fernando, *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación* Ciudad de México, ENAP/UNAM, 2007.

Referencias de la Internet

- Amezcu Dromundo, Cuauhtémoc, La disputa por la nación, la economía de México en la década de los setenta, Centro de Estudios Lombardo Toledano, 17 de febrero 2015, recuperado de <http://www.centrolombardo.edu.mx/la-disputa-por-la-nacion-la-economia-de-mexico-en-la-decada-de-los-setentas/>, fecha de consulta 11 de noviembre de 2017.
- Fernández Hernández, Silvia, “Estado y diseño gráfico”, recuperado de <http://www.arquine.com/estado-y-diseño-grafico/>, fecha de consulta 26 de septiembre de 2017.
- Gómez Morín, Mauricio. “De los esmeraldinos años setenteros o del valor latente de las se-

millas”, en *Discurso visual*, Revista de Artes Visuales, tercera época, núm. 36, julio-diciembre, 2015, pp. 83-94, recuperado de http://www.discursovisual.net/dvweb36/TT_morin.html fecha de consulta 29 de agosto 2017.

Guadarrama, Guillermina U., “El Frente Nacional de Artes plásticas (1952-1962)”, en *Abrevian Ensayos*, CENIDIAP, INBA, recuperado de <http://cenidiap.net/biblioteca/abrevian/2abrev-guadarrama.pdf>, fecha de consulta 10 octubre 2017.

Hernández del Villar, Sureya Alejandra, en *Frente a Frente. La revista como herramienta de lucha*, Reflexiones Marginales, núm. 8, mayo de 1937, recuperado de <https://www.iifl.unam.mx/culturasdelaprensa/items/show/10>, fecha de consulta 18 de octubre de 2017.

Hernández, Yolanda y Carlos Ocegüera, “Grupo Germinal”, en *Discurso visual, Revista de Artes Visuales*, tercera época, núm. 36, julio-diciembre 2015, pp. 73-81. Recuperado de http://www.discursovisual.net/dvweb36/TT_oceguera.html, fecha de consulta 31 de octubre 2017.

Hernández, Yolanda, “Por un arte que afecte todo el proceso”, en *Discurso Visual, Revista de Artes Visuales*, núm. 13, julio-diciembre 2009, recuperado de: <http://discursovisual.net/dvweb13/diversa/divlibyolanda.html>, fecha de consulta 2 de octubre 2017.

Revueltas, José, “¿Qué es la autogestión académica?”, *OSAL Observatorio Social de América Latina*, año IX núm. 24, octubre de 2008, Buenos Aires, Clacso, pp. 152-153, recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/libros/osal/osal24/08revuel12.pdf>, consultado el 17 de octubre 2017.

Vázquez Mantecón, Álvaro, “Los Grupos”, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=oldsZiduk5s&feature=youtu.be>, fecha de consulta 23 de agosto 2017.

Zavala Alonso, Manuel, “El movimiento muralista mexicano. Las propuestas de los Grupos de los años setenta”, Cultura UNAM/Diario Digital, 2015, recuperado de http://www.artesehistoria.mx/sitios/index.php?id_sitio=1609&id_seccion=6419&id_subseccion=1416&id_documento=530, fecha de consulta 29 de septiembre 2017.

Índice de imágenes

Introducción y Capítulo 1

Imagen 1. “Logotipo Grupo Germinal”, acrílico/tela, 200 × 320 cm, 1977. Fotografía: Carlos Ocegüera.

Imágenes 2 y 3. Volantes de los primeros eventos realizados por el Grupo Germinal en La Esmeralda, 21.5 × 14 cm, impresión en mimeógrafo/papel, 1978.

Imagen 4. “Por la Dignidad Antimperialista”, acrílico/tela, 250 × 800 cm, 1979. Fotografía: Carlos Ocegüera. Manta para el “Festival por la Dignidad Antimperialista” organizado por el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC), Liga Independiente de Músicos y Artistas Revolucionarios (LIMAR), la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X) y la Escuela de Diseño Artesanal (EDA) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), 1980.

Imagen 5. “A diez años, 2 de octubre no se olvida”, acrílico/tela, 250 × 750 cm, 1978. Marcha en memoria de los caídos en Tlatelolco y en demanda de la presentación de los desaparecidos políticos, 2 de octubre de 1978. Fotografía: Lourdes Grobet.

Imagen 6. “Logotipo Grupo Germinal”, acrílico/tela, 200 × 250 cm, 1978. y “Se busca al asesino”, acrílico/tela, 600 × 250 cm, 1978. Fotografía: Carlos Ocegüera.

Imagen 7. “El amanecer dejó de ser una tentación”, 250 × 600 cm, acrílico/tela, 1978. Primer festival de solidaridad con Nicaragua “Cantando y luchando por Nicaragua”, en La Esmeralda con la presencia de Amparo Ochoa. Lucio Malacara y Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina. Las fotografías corresponden a la fachada de La Esmeralda en su sede primaria de la Colonia Guerrero. Fotografía: Carlos Ocegüera.

Capítulo 2

Imágenes 2.1, 2.2 y 2.3. “Amnistía”, acrílico/tela, 250 × 600 cm, 1979. Marcha del 2 de octubre de 1979, en demanda de amnistía para los presos y desaparecidos políticos, en conjunto con el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC) y la Liga de Músicos y Artistas Revolucionarios (LIMAR). Fotografía tomada en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, en donde fue la concentración de los contingentes para la marcha del año de 1979. Fotografías: Carlos Ocegüera y Yolanda Hernández.

Imagen 2.4. “Amnistía”, acrílico/tela, 250 × 600 cm, 1979. Marcha del 2 de octubre de 1979, en demanda de amnistía para los presos y desaparecidos políticos en conjunto con el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC) y la Liga de Músicos y Artistas Revolucionarios (LIMAR). Al frente de la manta marchan Alberto Híjar Serrano y René Villanueva, del grupo musical Los Folkloristas. Fotografía: Lourdes Grobet del grupo Proceso Pentágono.

Imágenes 2.5 y 2.6. Periódicos murales realizados en La Esmeralda. De pie Mauricio Gómez Morín y Silvia Ponce Jasso, sentado Carlos Ocegüera, 1978. Fotografías: Yolanda Hernández.

Imagen 2.7. De izquierda a derecha, arriba, Yolanda Hernández, Carlos Ocegüera y Silvia Ponce. Abajo, Joaquín Conde y Mauricio Gómez Morín. Fotografía tomada por fotógrafo de plaza en Morelia Michoacán, 1978.

Imagen 2.8. De izquierda a derecha, arriba, Silvia Ponce, Yolanda Hernández, Mauricio Gómez Morín, de pie Joaquín Conde. Abajo, sentado Carlos Ocegüera.

“En defensa de los recursos naturales”, acrílico/tela 250 × 800 cm, 1978. Fotografía tomada en la Casa de la Cultura de Morelia, Michoacán, en la “Confrontación de Arte Público. Muros frente a Muros”, manta censurada por las autoridades 1978. Fotografía: Mauricio Gómez Morín.

Imagen 2.10. Talleres en la población de Escuinapa, Sinaloa, 1977. Fotografía: Silvia Ponce.

Imagen 2.11. Talleres en la sierra de Tomochic, Chihuahua, 1979. Fotografía: Carlos Ocegüera.

Imagen 2.12. “Amnistía”, acrílico/tela, 250 × 600 cm, 1979. Fotografía: Lourdes Grobet del grupo Proceso Pentágono. Marcha del 2 de octubre de 1979. Participan el Frente Mexicano de trabajadores de la Cultura (FMTC) y la Liga Independiente de Músicos y Artistas Revolucionarios (LIMAR), sostienen la manta a la izquierda Carlos Ocegüera y a la derecha Alberto Híjar Serrano, 1979.

Imagen 2.13 y 2.14. Sesión del 5 de febrero de 1978 en la que se constituye el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC). En 1980 se omitió la palabra “Grupos” para ampliar su convocatoria. Fotografías de Lourdes Grobet del grupo Proceso Pentágono.

Imagen 2.15. Documento Constitutivo 5 de febrero 1978, Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC). Folleto de la Declaración de principios y reglamento, enero 1980.

- Imagen 2.16.** Votación en una sesión de El Frente en la casa de Felipe Ehrenberg en San Jerónimo. De izquierda a derecha, Carlos Finck, Yolanda Hernández, Rini Templeton y personaje no identificado, 1978. Fotografía: Víctor Muñoz.
- Imagen 2.17.** Portada del catálogo de la Confrontación de Arte Público “Muros Frente a Muros”, en la Casa de la Cultura de la ciudad de Morelia, Michoacán, 1978.
- Imagen 2.18.** “En defensa de los recursos naturales”, acrílico/tela, 250 × 800 cm, 1978. Manta censurada en la Casa de la Cultura de Morelia, Michoacán, en “Muros frente a Muros. Confrontación de Arte público”, 1978. Fotografía: Mauricio Gómez Morín.
- Imágenes 2.19. 2.20 y 2.21.** Tres detalles de la manta de Grupo Germinal, 1978. Fotografías: Mauricio Gómez Morín.
- Imagen 2.22.** “América en la Mira. Muestra de Gráfica Internacional”, impresión en *offset*/papel, 70 × 50 cm, cartel convocatoria para la participación, 1978.
- Imagen 2.23.** “América en la Mira. Muestra de Gráfica Internacional”, impresión en *offset*/papel, 70 × 50 cm, cartel para difundir la exposición y sus actividades paralelas en la antigua Escuela de Diseño Artesanal (EDA) del INBA, septiembre y octubre 1978.
- Imagen 2.24.** “América en la Mira. Muestra de Gráfica Internacional”, impresión en *offset*/papel, 70 × 50 cm, cartel para difundir la muestra y su programación de eventos en el Museo de Arte Contemporáneo de Morelia, Michoacán septiembre y octubre de 1978.
- Imagen 2.25.** Portada del catálogo “Arte y luchas populares en México”, Museo Universitario de Ciencias y Artes MUCA/UNAM, impresión en *offset*/papel, 28 × 19.5 cm, febrero 1978.
- Imagen 2.26.** Portada del boletín núm. 1 del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC), impresión en *offset*/papel, 28 × 21.5 cm, abril de 1982.
- Imagen 2.27** Página interior, 1982.
- Imagen 2.28.** “Salud Nicaragua”, serigrafía/papel, 80 × 60 cm, 1979. Cartel para la difusión del baile con Enrique Jorrín y su orquesta, organizado en la Escuela de Diseño Artesanal (EDA), y por El Frente en solidaridad con Nicaragua, 15 de diciembre de 1979.
- Imagen 2.29.** “Por Nicaragua”, impresión en *offset*/papel, 80 × 60 cm, 1980. Cartel para la exposición de la gráfica de prensa de la *Nicaragua Libre* en la sede del Sindicato Único de Trabajadores Universitarios (SUNTU), del 27 de febrero al 8 de marzo de 1980.

Capítulo 3

Imagen 3.1. Logotipo Grupo Germinal, acrílico/tela, 200 × 320 cm, 1978. Fotografía: Yolanda Hernández.

Imagen 3.2. “Se busca al asesino”, acrílico/tela, 600 × 250 cm, 1978. Las primeras mantas 1978, fueron realizadas para un evento de solidaridad con Nicaragua en La Esmeralda. Estas fotos corresponden a la “Confrontación de Arte Público Muros frente a Muros”, en la Casa de la Cultura de Morelia, Michoacán, 1978. Fotografía: Yolanda Hernández.

Imagen 3.3. “Manual de mantas”, Colección Autonomía 3, UAM-X, impresión en *offset*/papel, 21 × 21 cm, portada dibujo de Mauricio Gómez Morín Fuentes, 1984.

Imagen 3.4. Portadilla con letra manual de Mauricio Gómez Morín Fuentes y diseño, 1984.

Imagen 3.5. Página 7 con encabezado “¿Qué es la manta?”, dibujo de Mauricio Gómez Morín Fuentes, 1984.

Imagen 3.6. Carlos Ocegüera, “FSLN”, bolígrafo y plumones/papel, 26.5 × 21 cm, boceto, 1978.

Imagen 3.7. Carlos Ocegüera, “Crimen del 68”, plumones/papel, 26.5 × 21 cm, boceto, 1978.

Imagen 3.8. Carlos Ocegüera, “1º de Mayo”, plumones/papel, 26.5 × 21 cm, boceto, 1979.

Imagen 3.9. Carlos Ocegüera, “20 Aniversario”, bolígrafo y plumones/papel, 21 × 26.5 cm, boceto, 1978.

Imagen 3.10. Carlos Ocegüera, “1º Congreso de Historiadores de Arte”, bolígrafo y plumones/papel, 21 × 26.5 cm, boceto, 1978.

Imagen 3.11. Carlos Ocegüera, “Patria o muerte”, bolígrafo y plumones/papel, 21 × 26.5 cm, boceto, 1978

Imagen 3.12. Carlos Ocegüera, “Amnistía”, bolígrafo y plumones/papel, 21 × 26.5 cm, boceto, 1979.

Imagen 3.13. “Julio Antonio Mella”, acrílico/tela, 250 × 350 cm, 1979. Fotografía: Mauricio Gómez Morín. Manta realizada para conmemorar el asesinato del líder estudiantil cubano Julio Antonio Mella 1979. La manta fue entregada como regalo al pueblo cubano.

- Imagen 3.14.** “El FMLN vencerá”, acrílico/tela, 250 × 750 cm. Manta en apoyo al Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional del pueblo de El Salvador, mitin realizado en el Hemiciclo a Juárez en la Alameda Central, Ciudad de México, 1979. Fotografía: anónima.
- Imagen 3.15.** “FSLN” acrílico/ tela, 800 × 250 cm, 1979. Fotografía: Carlos Ocegüera.
- Imagen 3.16.** “La insurrección”, acrílico/tela, 250 X 900 cm 1979. Fotografía: Carlos Ocegüera.
- Imagen 3.17.** “Venceremos”, acrílico/ tela, 800 × 250 cm, 1979. Elaboración de tres mantas para el foro del Auditorio Nacional, en apoyo al evento de solidaridad con el pueblo nicaragüense y con el Frente Sandinista de Liberación Nacional. En el evento se presentaron Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina, Amparo Ochoa, Tania Libertad y Gabino Palomares, entre otros, 1979. Fotografía: Carlos Ocegüera
- Imagen 3.18.** “20 años de trabajo revolucionario”, acrílico/tela, 250 × 750 cm, 1979.. Manta elaborada para la Jornada Conmemorativa en homenaje al XX Aniversario del Asalto al Cuartel Moncada, misma que formó parte de la exposición organizada por la Universidad Autónoma Metropolitana UAM, Unidad Xochimilco, en conjunto con la Federación de Sindicatos de Trabajadores Universitarios (FSTU), 1979. Fotografía: Pablo Ortiz Monasterio.
- Imagen 3.19.** “20 años de Revolución Cubana”, impresión en *offset*, 70 × 50 cm, 1979. Diseño Mauricio Gómez Morín, Cartel para la Jornada Conmemorativa de los 20 años de la revolución cubana, organizada en conjunto UAM-X y la Federación de Sindicatos de Trabajadores Universitarios (FSTU), 1979.
- Imagen 3.20.** Yolanda Hernández, “Homenaje al Guerrillero heroico”, serigrafía/papel 80 × 60 cm, 1980.
- Imagen 3.21.** Carlos Ocegüera, bolígrafo y plumones/papel, 21 × 26.5 cm, bocetos, 1979.
- Imagen 3.22.** Carlos Ocegüera, “Nuestro ejemplo”, serigrafía/papel, 120 × 100 cm, 1979.
- Imagen 3.23.** Yolanda Hernández, “José Martí”, serigrafía/papel, 80 × 60 cm, 1979. Realizados en conmemoración del XX Aniversario de la Revolución Cubana, 1979.
- Imagen 3.24.** Mauricio Gómez Morín, “Huelga”, serigrafía y xilografía/papel, 80 × 60 cm, 1979.
- Imagen 3.25.** Mauricio Gómez Morín, “Los indocumentados”, serigrafía y xilografía/papel, 60 × 80 cm, 1979. Elaborados para la exposición y mesas redondas que organizó

el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC) en la Escuela de Diseño Artesanal (EDA) y la Universidad Autónoma de Chapingo, 1979.

Imagen 3.26. Yolanda Hernández, serigrafía/papel, 80 × 60 cm, 1978.

Imagen 3.27. Mauricio Gómez Morín, serigrafía/papel, 80 × 60 cm, 1978.

Imagen 3.28. Yolanda Hernández, serigrafía /papel, 80 × 60 cm, 1978.

Capítulo 4

Imágenes 4.1, 4.2 y 4.3. Talleres de pintura infantil y juvenil en verano de 1977 en los meses de julio y agosto, vacaciones de La Esmeralda. Población de Escuinapa, Sinaloa. Fotografías: Carlos Ocegüera y Yolanda Hernández.

Imágenes 4.4, 4.5 y 4.6. Sexta etapa, “Trabajo Colectivo”, del método *Desarrollo de la capacidad creadora a través de las artes plásticas y visuales*, acrílico/tela, 200 × 280 cm, c/u. Talleres de verano en la población de Escuinapa, Sinaloa, 1978. Fotografías: Mauricio Gómez Morín.

Imágenes 4.7, 4.8 y 4.9. Sexta etapa, “Trabajo Colectivo”, del método *Desarrollo de la capacidad creadora a través de las artes plásticas y visuales*, acrílico/tela, 200 × 280 cm, c/u. Talleres de en la población de Escuinapa, Sinaloa, verano de 1978. Fotografías: Mauricio Gómez Morín.

Imagen 4.10. Tercer verano de La Esmeralda, curso para maestros de primaria en el Departamento de Artes Plásticas en la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH), por la mañana y por la tarde taller con participantes de clase media, verano de 1979. Fotografía: Mauricio Gómez Morín.

Imagen 4.11. Prácticas por la tarde en una colonia popular, Chihuahua, Chihuahua, 1979. Fotografía: Silvia Ponce.

Imágenes 4.12, 4.13 y 4.14. Taller de la colonia popular en Chihuahua, Chihuahua, verano de 1979. Fotografías: Yolanda Hernández.

Imágenes 4.15, 4.16 y 4.17. Taller en la sierra Tarahumara, Tomochic, Chihuahua, verano de 1979. Fotografías: Orlando Guzmán.

Imágenes 4.18, 4.19 y 4.20. Taller en la sierra Tarahumara, Tomochic, Chihuahua, verano de 1979. Fotografías: Carlos Ocegüera.

Imágenes 4.21, 4.22 y 4.23. Talleres en la Universidad Autónoma de Chihuahua, Chih., verano de 1979. Fotografías: Orlando Guzmán.

- Imagen 4.24.** Sexta etapa del método, “Trabajo Colectivo”, en la Retaguardia de la Alfabetización en Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía: Mauricio Gómez Morín.
- Imagen 4.25.** “Los niños nacen para ser felices”, acrílico/tela, 250 × 600 cm, 1980. Fotografía: Carlos Ocegüera. Manta elaborada para la Asociación de Niños Sandinistas en el Primer Aniversario de la Revolución, Managua, Nicaragua, 1980.
- Imagen 4.26.** “19 de julio”, acrílico/manta, 250 × 1200 cm, Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía: Yolanda Hernández. Manta elaborada para el Festival de los Niños, en el 1º Aniversario del triunfo de la Revolución Sandinista,
- Imagen 4.27.** “Los mimados de la revolución”, acrílico/manta, 250 × 600 cm, Managua, Nicaragua, 1980. Manta elaborada para Festival de los Niños, en el 1º Aniversario del Triunfo de la Revolución Sandinista. Fotografía: Carlos Ocegüera
- Imágenes 4.28.** “Todos a la organización”, acrílico/tela, 250 × 600 cm, 1980. Manta elaborada por participantes de la Central Sandinista de Trabajadores (CST), *José Benito Escobar*, Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía: Mauricio Gómez Morín.
- Imagen 4.29.** “Las mujeres en la revolución”, acrílico/tela, 250 × 500 cm, 1980. Manta producida por mujeres de la Asociación de Mujeres *Luisa Amanda Espinoza* (AMLAE), Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía: Yolanda Hernández.
- Imagen 4.30.** “Barrio Rubén Darío, presente”, acrílico/tela, 120 × 500 cm, Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía: Mauricio Gómez Morín.
- Imagen 4.31.** “Barrio Morazán, presente”, acrílico/tela, 120 × 500 cm, Managua, Nicaragua, 1980. Mantas realizadas por los niños de los barrios Rubén Darío y Morazán de la Asociación de Niños Sandinistas (ANS), para la inauguración del parque *Luis Alfonso Velázquez* Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía: Mauricio Gómez Morín.
- Imagen 4.32.** “Homenaje a Luis Alfonso”, acrílico/tela, 250 × 600 cm, Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía: Carlos Ocegüera.
- Imagen 4.33.** “De la mano con los niños”, 250 × 600 cm, Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía: Carlos Ocegüera. Mantas para el homenaje del 1º Aniversario del asesinato del niño mártir *Luis Alfonso Velázquez*, caído en combate, Managua, Nicaragua, 1980.
- Imagen 4.34.** Mampara para la charla del Grupo Germinal en la Central Sandinista de Trabajadores *José Benito Escobar*, Managua Nicaragua, 1980. Fotografía: Silvia Ponce.

Imagen 4.35. Impartición de un seminario de propaganda gráfica, para la comisión de comunicación y propaganda del *Centro Popular de Cultura* (CPC), en el Ministerio de Cultura, Managua, Nicaragua 1980. Fotografía: Carlos Ocegüera.

Imagen 4.36. “Sandino vive”, recorte en papel e impresión de acrílico con malla mosquitera/ papel 80 × 60 cm, 1980.

Imagen 4.37. “Patria o muerte”, recorte en papel e impresión de acrílico con malla mosquitera/ papel 80 × 60 cm, 1980.

Imagen 4.38. “Nuestro ejemplo”, recorte en papel e impresión de acrílico con malla mosquitera/ papel 80 × 60 cm, 1980.

Imagen 4.39. “Los niños saludan al 1º Aniversario de la Revolución Sandinista”, acrílico/ tela, 250 × 4 800 cm, Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía: Carlos Ocegüera. Manta monumental elaborada para el Festival de los niños en el Primer Aniversario de la Revolución, Managua, Nicaragua, 1980.

Imagen 4.40. Carlos Ocegüera, bolígrafo/papel cuadriculado, 26.5 × 21 cm, 1981. Boceto en cuaderno de espiral para el logotipo del taller.

Imágenes 4.41. 4.42. 4.43. 4.44. 4.45. 4.46. 4.47. 4.48. Proceso de elaboración de la manta “Los indocumentados”, acrílico/tela, 250 × 800 cm c/u, 1982. Fotografías: Carlos Ocegüera y Mauricio Gómez Morín en la UAM-X.

Imagen 4.49. “La Lucha obrera no la para la frontera”, acrílico/tela, 750 × 800 cm, 1982. Fotografías Ana Cecilia Lazcano del Taller de Arte e Ideología (TAI) en el Centro Cultural angelino- mexicano de la ciudad de Los Ángeles, EE. UU. Manta en apoyo a los trabajadores indocumentados para el desfile del aniversario de la Independencia de México, de la comunidad angelina-mexicana en la ciudad de Los Ángeles, California. Posteriormente fue exhibida en diversos centros culturales de Los Ángeles el Auditorio Nacional de la ciudad de México, y en la Universidad Autónoma de Chapingo, 1982-83.

Imágenes 4.50 y 4.51. “México Bárbaro”, acrílico/tela, 250 × 800 cm, 1983. Fotografías de Carlos Ocegüera y Mauricio Gómez Morín. Manta elaborada para la proyección de la película “México Bárbaro, 1966” del cineasta Oscar Menéndez en el auditorio de la UAM-X, 1983.

Imagen 4.52. Inauguración de la exposición de propaganda gráfica del Taller de Gráfica Monumental coordinado por los docentes Mauricio Gómez Morín y Carlos Ocegüera, en la UAM-X, enero de 1983.

Anexos

Anexo A.1. Declaración de Principios del Grupo Germinal

El Grupo Germinal se forma como alternativa de autoeducación ante las deficiencias teóricas y prácticas de la actual educación artística. Consideramos que esta situación es originada básicamente por los siguientes problemas:

1. Falta de definición de objetivos generales para la educación artística.
2. Falta de una programación y un plan de estudios que oriente, ubique y relacione las diferentes áreas de producción en las artes plásticas.
3. Falta de una educación integral que vincule la práctica y la enseñanza artística con la historia concreta y los movimientos sociales populares del país.
4. Falta de conciencia y participación de los estudiantes en la discusión y solución de estos problemas.

163

Ante esta problemática, el nombre del grupo: Germinal “células que engendran otras células”, define sus objetivos: en primera instancia, considera el trabajo colectivo como la base principal de ruptura con las determinaciones políticas de la producción artística-cultural en una sociedad capitalista dependiente como la nuestra en cuanto a la producción y circulación de las obras. El trabajo colectivo constituye para el grupo un proceso dinámico de autoeducación y aprendizaje en la producción, discusión conjunta de proyectos, presentando dentro de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” donde trabajamos, una alternativa a los programas, métodos y contenidos pedagógicos tradicionales, académicos y oficiales, que niegan y ocultan el cuestionamiento y la fundamentación política de la práctica artística. Germinar para difundir nuestras experiencias y resultados.

El grupo se consolidó en un trabajo de educación artística realizado en la población de Escuinapa, Sinaloa. Partimos de dos objetivos generales: el primero se refería de manera ambigua a un objetivo pedagógico tradicional en la enseñanza artística infantil: el desarrollo de la creatividad y sensibilidad del niño y el uso y experimentación con técnicas y materiales. La práctica subrayó la necesidad de una fundamentación teórica más sólida para

poder enmarcar y delimitar el trabajo en base a la realidad social de los niños; por lo que el segundo objetivo planteó el desarrollo de la creatividad y sensibilidad del niño para crear un lenguaje gráfico, plástico como un medio efectivo de expresión y reflexión del medio social, y como una actividad generadora de elementos culturales propios para contrarrestar la influencia de los medios de comunicación masiva, que indiscriminada e impositivamente obstaculizan la creatividad del niño, y deforman la conciencia de su propia realidad mediante “inocentes” conceptualizaciones y abstracciones del mundo.

Surgió así en el grupo, la idea de articular la práctica artística a procesos educativos concretos, como el de la alfabetización concientizadora, considerando que la comunicación visual refuerza el aprendizaje del lenguaje, y que aporta al proceso de concientización y politización, a través de un código de signos gráficos, elementos críticos que ayuden a entender e interpretar las complejas relaciones y contradicciones de la realidad social.

El trabajo del grupo también se ha centrado en la producción de mantas para manifestaciones populares. La manta presenta semejanzas y paralelismos con la producción mural, y por ende con los problemas de la comunicación visual colectiva, sin embargo, posee características radicalmente diferentes en sus planteamientos formales y de contenido, y en cuanto a su modo particular de circular y participar orgánicamente con las luchas sociales, ya que surge determinada por una necesidad concreta de orden político.

Los muros en el contexto urbano de la sociedad capitalista han constituido una forma directa de comunicación gráfica-colectiva. Desde su utilización por la publicidad mercantilista, hasta los mensajes espontáneos y anónimos del habitante de la ciudad, los muros han funcionado como medio de propagandización política, para difundir movilizaciones populares, y como instrumento de denuncia política clandestina. Los muros son una carta abierta al público, además de oídos tienen. Los productores artísticos también como herramienta plástica-política, el ejemplo de México es ilustrativo.

El muralismo mexicano en su origen revolucionó el sentido y el uso tradicional del mural en sus aspectos formales-estéticos, y políticos-ideológicos. Planteó innovaciones y propuestas a los problemas de la educación artística a gran escala y a su circulación colectiva. Consignó el carácter (burgués) manipulador y elitista del arte burgués, formulando contenidos y formas plásticas acordes a las transformaciones sociales y políticas del México revolucionario, se pronunció por una producción artística al servicio de las luchas de las clases explotadas, y señaló la necesidad histórica de vincular la práctica artística con la práctica revolucionaria.

La historia ha señalado sus errores y sus aciertos, mostrando, por ejemplo, cómo se mediatiza el contenido subversivo del mural cuando se integra a el discurso demagógico-político del Estado. El muralismo mexicano ha sufrido un proceso deformativo similar y paralelo al de las metas políticas de la revolución: han sido institucionalizados.

Al hablar del muralismo nos referimos a lo que se ha llamado Arte Público, a la estrecha relación entre arte y política, entre superestructura ideológica y estructura económica, entre producción artística y praxis política, a la función social del trabajo cultural, ya sea para mantener a través de la desinformación y la penetración ideológica el “orden social” vigente, o para aportar y proponer elementos de crítica y análisis de la realidad social, colaborando a su transformación.

La manta es consecuencia de un trabajo de base en el grupo, no espera como el mural a que el público se aproxime, ya que comunica plásticamente para y con el público en el momento histórico concreto que determinó su producción. La manta es efímera y necesaria, y su participación es implementada por los volantes, los carteles, las consignas y los gritos. Su forma y contenido están determinados por el carácter de las demandas populares de la manifestación, es barata y accesible, de rápida producción y de difusión inmediata, no cabe en las galerías ni puede enmarcarse con vidrio, es un medio comunicativo que puede ser usado por el pueblo.

La manta no se cuelga, se despliega y se carga, sus posibilidades y desarrollo son los devenir histórico, el grupo sintetizó en ella una serie de inquietudes ideológicas y estéticas, y ve en la manta una herramienta sencilla y eficaz por lo que no pretendemos formular a partir de este trabajo una nueva corriente estética: “el mantismo”, que reduciría las posibilidades de la comunicación y la creación cultural popular al servicio de las luchas sociales, en el estrecho marco de las tendencias artísticas.

¿El trabajo cultural responde a las necesidades personales del artista (léase del sistema) o a las necesidades culturales, sociales y políticas del pueblo (léase clases explotadas)?

Grupo Germinal

México, D. F., enero de 1979

Integrantes del Grupo: Yolanda Hernández Álvarez,
Silvia Ponce Jasso, Orlando Guzmán Soriano,
Mauricio Gómez Morín Fuentes, Carlos Ocegüera Ramos.

Anexo A.2. Autodefiniciones: Grupo Germinal

¿Cuáles son los factores (objetivos y/o subjetivos), que determinaron la necesidad del trabajo grupal?

La cultura en general, y la producción artística en particular, están determinadas y condicionadas objetivamente por el contexto histórico y social donde se sitúan. El arte como medio de comunicación y forma de conocimiento, propagación y generación de valores, ideas, percepciones y sentimientos de una época, o más bien de un determinado momento social, no es ni independiente y ajeno a éste. El artista, o el productor cultural, se forma en una clase social determinada y su práctica consciente o inconscientemente responde a los intereses de esta clase.

Si distinguimos las características de la superestructura en el sistema capitalista, su función y sus medios de producción y difusión, y consideramos al mismo tiempo o reconocemos la “función social del arte” es evidente que este sirve a los intereses de una clase social dominante, en la medida en que no se sitúe fuera de la práctica (burguesa) del arte, y que oriente y defina, con base en las necesidades económicas, políticas y culturales de las clases explotadas, el carácter y la difusión de la producción cultural.

166

Los artistas al hablar de los porqués de sus actitudes y sus obras hacen hincapié comúnmente en los motivos personales, individuales diremos, subjetivos, ejerciendo el derecho al aislamiento, distanciamiento de la realidad social objetiva, derecho que como ha señalado Benedetti, no le otorgan a la clase trabajadora. Sin entender, claro está, que generalmente esos motivos subjetivos, esas obras personales, esas inquietudes estéticas son claros reflejos de la ideología que promueve la clase en el poder. La libre empresa, el libre cambio, siempre han estado emparentados con la libertad de expresión, asociación, de pensamiento, del individuo (entiéndase *clase dominante*) y también con la libertad de explotación de un grupo social mayoritario por una minoría privilegiada.

La producción cultural de cualquier formación social en la historia, mantiene una relación dialéctica con la estructura económica, se influyen, se condicionan, se determinan y se transforman recíprocamente. La cultura ni es menos reflejo de la organización económica, ni se mantiene aislada de ella, está vinculada, estructurada a ella, formando la compleja totalidad de la realidad social.

Marx señalaba claramente esta cuestión y también se refería a la conciencia de sí que tiene el hombre como individuo, “No es la conciencia del hombre la que determina su ser, el ser social es el que determina su conciencia”. Podríamos agregar que se trata de la relación dialéctica entre lo objetivo y lo subjetivo, la producción cultural es determinada por estas dos condiciones históricas de la realidad tanto colectiva como individual.

Superficialmente, esta observación de Marx puede llevar a suponer que en la lucha antagónica por el poder, o más bien, en las relaciones sociales de producción, la situación de clases, del individuo, es decir su práctica social, determinaría su conciencia social, de clase, en función de la lucha política por el poder con clara visión de su tarea histórica; sin embargo, el ser un individuo explotado, oprimido, no implica necesariamente tener una conciencia objetiva de las alternativas políticas de liberación. He aquí la importancia de la ideología y la cultura.

Las clases dominantes han promovido una curiosa paradoja respecto a la significación e importancia de lo que se llama cultura; la proclaman como factor indispensable en el desarrollo intelectual y espiritual del hombre, establecen su autonomía de los problemas materiales, económicos y políticos de una sociedad y la utilizan, controlando los medios de comunicación masiva, para difundir su concepción de la historia, e la vida social, imponiendo a las clases explotadas sus percepciones, ideas, sentimientos y valores para justificar el sistema de explotación y dominación.

El artista en la tradición burguesa antepone sus necesidades e inquietudes personales a las necesidades objetivas y colectivas que plantea la realidad social.

En la medida que el artista no tiene una conciencia determinada por su ser social, es decir, no se ha situado objetivamente en el devenir histórico de su sociedad y en el marco de la lucha de clases, sus concepciones responden eficientemente a las de la ideología dominante que opera, como lo vemos en este caso, con mucha sutileza. De esta forma las supuestas necesidades íntimas, personales y subjetivas del artista no son otras que las que la clase dominante promueve y difunde para mantenerse en el poder. Si el artista no desarrolla una conciencia política y abandona las condiciones tradicionales, seguirá observando el problema de la función social del arte desde la perspectiva de la ideología burguesa que lo confunde planteándole una alternativa falsa: arte por el arte o arte para el pueblo. Estas dos opciones que en primera instancia parecen contrarias, tienen un origen común que

las asemeja, las dos conciben el arte como algo acabado, hecho por una minoría que debe distribuirse ya sea en una élite reducida o en el pueblo y niegan así las posibilidades de producción, comunicación y creatividad popular.

El análisis y la interpretación de las condiciones y de los factores por los que surgen los grupos no debe hacerse desde un enfoque meramente artístico porque imposibilitaría una comprensión clara y una discusión amplia de este fenómeno en relación con sus determinantes políticas, económicas, ideológicas y sociales.

En esta década, la agrupación artística es una respuesta tardía de los productores culturales frente al ejemplo organizativo de las masas revolucionarias en ascenso, es un compromiso histórico que los artistas no habían asumido plenamente. Si embargo, hay que considerar que desde hace tiempo, en México se han formado organizaciones de trabajadores de la cultura, como el Sindicato de Pintores, Escultores, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, Taller de Gráfica Popular, que se han preocupado por integrarse a los movimientos populares del momento histórico que les tocó vivir. Varias de estas agrupaciones no habían sido objeto de estudio y atención por parte de los críticos, artistas e ideólogos de la cultura burguesa, por el simple hecho de que su trabajo ha intentado responder y avanzar paralelamente con los movimientos políticos populares y no reducirse a los circuitos elitistas del arte tradicional.

Es imprescindible, por lo tanto, que en la actualidad el artista entienda con claridad las características de las manifestaciones de cultura popular para que pueda partir efectivamente de necesidades objetivas y no imponga sus criterios personales sobre la producción artística, considerando el derecho a la asociación y a la expresión como propio y no como un derecho histórico e inalienable, conquistado por el pueblo después de una larga lucha. Algunos artistas se han reunido para defender sus intereses y las condiciones de trabajo, producción, circulación y consumo, frente al arbitrario mercado capitalista, reivindicando demandas de orden económico exclusivamente, sin cuestionar los factores ideológicos y políticos que determinan su práctica, negando con esta actitud que el pueblo sea el generador de su propia cultura.

La vinculación orgánica con los movimientos populares no puede quedarse a través de participaciones sectarias o personales, de un solo grupo, ni insertando contenidos sociales en obras de carácter burgués, por el contrario, debe tender a la organización integral

de las diferentes agrupaciones culturales para poder responder de una forma eficaz y real. Esta opción constituyó, en un principio la finalidad fundamental del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, del cual el Grupo Germinal es miembro. Otra de las condiciones que determinaron la formación del grupo fue la necesidad de autoeducación ante las deficiencias teóricas y prácticas de la actual enseñanza artística.

La vinculación real del trabajador cultural con las luchas políticas del pueblo debe surgir, como necesidad objetiva del momento histórico y no como solución personal y ficticia de una crisis de conciencia. Debemos participar en la creación de cultura con el pueblo y no para el pueblo.

¿Cuáles objetivos explícitos se cumplieron, cuáles no, y cuáles se vieron modificados?

El objetivo fundamental del Grupo es el impulso de la creatividad, la expresión y la comunicación popular, colaborando y participando en la lucha política con el pueblo. Se modificará en la medida que los medios de comunicación, producción y circulación sean del pueblo y que éste vaya proponiendo nuevos objetivos y caminos acordes a las necesidades de liberación. Por otro lado, hacia el interior del Grupo tenemos como objetivo básico, relacionado con el anterior, el desarrollo de la conciencia de los integrantes y del trabajo colectivo como un proceso dinámico de aprendizaje y ruptura con las determinaciones políticas de la práctica burguesa, que nos permita ir evolucionando poco a poco hacia una práctica consecuente y una vinculación orgánica.

169

¿Cuáles son las características principales de la producción, distribución y consumo de la obra del grupo?

Las características del trabajo del Grupo intentan ser las mismas de las manifestaciones de cultura popular: producida, difundida y consumida por el pueblo, como el cartel, las planillas o monotipos y la manta, que comunica para y con el público en el momento histórico concreto que determinó su producción, su forma y su contenido están determinados por el carácter de las demandas populares a la que responde. Esta manifestación de cultura popular (la manta) instrumento de denuncia y comunicación, ha llevado al grupo a investigar su eficacia política a través de la comunicación visual, brindando la posibilidad de que el pueblo valore sus propias manifestaciones culturales. El grupo ha implementado talleres

de educación popular que proporcionen alternativas a la enseñanza artística tradicional y que ofrezcan medios de expresión y comunicación de los problemas sociales del educando generando elementos culturales propios para contrarrestar la influencia de los medios masivos de comunicación.

Grupo “Germinal”

México D. F. 8 de Sep. 1979

Integrantes del Grupo: Yolanda Hernández Álvarez,
Silvia Ponce Jasso, Orlando Guzmán Soriano,
Mauricio Gómez Morín Fuentes, Carlos Ocegüera Ramos.

Anexo A. 3. Método creado por el grupo: *Desarrollo de la creatividad a través de las artes plásticas y visuales*

El grupo desarrolló un método de sensibilización y socialización de herramientas para la construcción de imágenes, el cual lo dividimos en dos fases. La primera, se enfoca a la capacitación de maestros promotores a través de un curso en el que el principal objetivo es conocer teorías, dialogar y reflexionar modos alternativos de la enseñanza artística para detonar el desarrollo de la creatividad con el objetivo de crear elementos culturales propios.

La segunda fase es la realización de talleres infantiles y juveniles con la participación de los promotores en donde se deben de poner en práctica las teorías y elementos analizados en los cursos de capacitación.

El método se divide en seis etapas:

1. PRIMERA ETAPA. INFORMACIÓN

- 1.1 Objetivos particulares.** Obtener información de los esquemas visuales que conforman el código en imágenes de los educandos, para discutir el por qué se seleccionan ciertas imágenes y temas, y así conocer a que información visual están habituados y de dónde proviene.
- 1.2 Ejercicios.** Los educandos realizan trabajos libres con diversas técnicas y materiales.
- 1.3 Observación.** La generalidad de los trabajos realizados corresponde y expresan los esquemas visuales e ideológicos de los medios de comunicación masiva.
- 1.4 Duración.** Primera semana, cinco sesiones con duración de dos horas.

2. SEGUNDA ETAPA. RUPTURA DE ESQUEMAS

- 2.1 Objetivos particulares.** Remitir al educando al educando a su contexto social inmediato, para que extraiga y seleccione las diferentes imágenes para representar un apalabra determinada. Mediante esta selección y correlación de imagen-palabra, señalar como éstas no tienen significaciones únicas específicas. Mediante la práctica y el esfuerzo intelectual del educando para resolver los problemas propios de la representación gráfica del medio social, que empieza a romper con los códigos y esquemas visuales de la comunicación masiva.

- 2.2 Ejercicios.** El educando elige una palabra, la cual tiene que representar con diferentes imágenes. Ejemplo. Casa- representación gráfica de diferentes tipos de casas.
- 2.3 Duración.** Segunda semana, cinco sesiones de dos horas.

3. TERCERA ETAPA. RUPTURA DE CONCEPTOS

- 3.1 Objetivos particulares.** Ruptura de las conceptualizaciones de la realidad que efectúan lingüísticos de la educación tradicional y oficial. Vincular el lenguaje cotidiano del educando con el visual, y así que él mismo establezca su correspondencia y se ubique críticamente en su medio social.
- 3.2 Ejercicios.** El educando selecciona varias palabras sueltas para formar una frase o una oración y la representa gráficamente.
Ejemplo: pera/perro/rosa/papel. Oración: La pera cae, el perro se asusta, tumba la rosa y rompe el papel.
- 3.3 Duración.** Tercera semana cinco sesiones de dos horas.

4. CUARTA SEMANA. REFLEXIÓN.

- 4.1 Objetivos particulares.** Que el educando se identifique con su medio social y recurra a las imágenes de su contexto, para que a través de esta reflexión pueda ir logrando una conceptualización crítica de su realidad.
- 4.2 Ejercicios.** Narración de cuentos o historias de la localidad y representarlas gráficamente.
- 4.3 Duración.** Cuarta semana, cinco sesiones de dos horas.

5. QUINTA ETAPA. TRABAJO COLECTIVO

- 5.1 Objetivos particulares.** Que, mediante el razonamiento y la práctica articulados, el educando desarrolle su capacidad creativa, en función de comprender sus propios elementos culturales.
- 5.2 Ejercicios.** Que los educandos comuniquen sus experiencias y vivencias dentro de su comunidad. Que los educandos elaboren sus propias narraciones partiendo de sus experiencias, ilustrando gráficamente cada situación a manera de cuento.
- 5.3 Duración.** Quinta semana, cinco sesiones de dos horas.

6. SEXTA ETAPA. TRABAJO COLECTIVO

6.1. Objetivos particulares. Impulsar el trabajo colectivo con la intención de que, a través de la selección, discusión y elaboración conjunta de proyectos, el educando descubra sus posibilidades de desarrollo y enriquecimiento, rompiendo con el individualismo de la educación tradicional.

A partir de la comprensión de sus elementos culturales y de la ubicación en el medio social que los educandos generen y propongan nuevas alternativas de producción y difusión cultural.

Evaluación de objetivos y resultados durante el proceso de enseñanza-aprendizaje en la aplicación del método.

6.2. Ejercicios. Se conforman equipos para realizar mantas y murales de temas seleccionados de manera colectiva por los participantes.

6.3 Duración. Sexta semana, cinco sesiones de dos horas.

NOTA. El tiempo de duración de las sesiones en la quinta y sexta semana puede extenderse ya que el grado de complejidad de los ejercicios es mayor, si es que existe la posibilidad.

173

Grupo “Germinal”

México D. F. verano de 1978

Integrantes del Grupo: Yolanda Hernández Álvarez,

Silvia Ponce Jasso, Orlando Guzmán Soriano,

Mauricio Gómez Morín Fuentes, Carlos Ocegüera Ramos.

Cabe destacar que una de las partes medulares del método se centra en el manejo de técnicas y materiales para el desarrollo de la propia expresión plástica-visual, para nosotros, “Los materiales y técnicas siendo medios de comunicación y no fines en sí mismos, se transforman, se renuevan y se inventan en función de las necesidades expresivas de los educandos”.¹

¹ Grupo Germinal, *Método: Desarrollo de la capacidad creadora a través de las artes plásticas y visuales*, p. 1.

Anexo B. Cronología del Grupo Germinal documentada 1977-1984

1977

Formación del grupo en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”. Logotipo Grupo Germinal, acrílico/tela, 200 × 320 cm, 1977. Fotografías: Mauricio Gómez Morín.



1977. Integrantes del Grupo Germinal de izquierda a derecha arriba: Yolanda Hernández de Aguascalientes, Carlos Ocegüera de Sinaloa, Silvia Ponce de Campeche. En la parte baja: Joaquín Conde de Ciudad de México (solamente estuvo en la primera etapa) y Mauricio Gómez Morín de Ciudad de México. Posteriormente se incorporó Orlando Guzmán de Guerrero. Fotografías tomadas en la plaza de Morelia, Michoacán por fotógrafo de plaza, durante el desarrollo de la Confrontación de Arte Público. Muros frente a Muros.



1977. Realización de talleres de pintura infantil en verano de 1977 en los meses de julio y agosto, vacaciones de La Esmeralda, (primera experiencia). Se estructuró posteriormente

en el segundo verano de la carrera el método “Desarrollo de la Creatividad a través de las Artes Visuales”, en la población de Escuinapa, Sinaloa, México.



1978

1978. Realización de círculos de lectura, periódicos murales, conferencias, eventos culturales, y de solidaridad con Nicaragua en La Esmeralda.

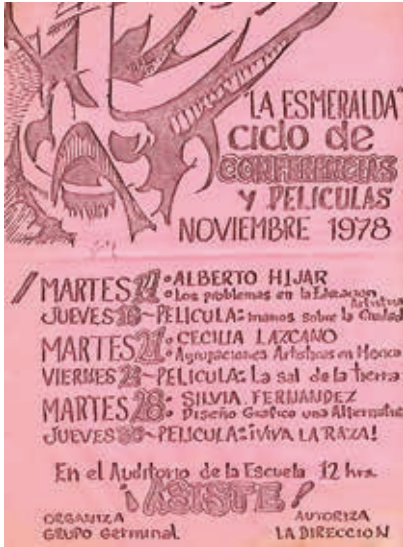
Actos Culturales por la Liberación de Nicaragua

El grupo “Germinal”, formado por estudiantes de la Escuela de Pintura y Escultura “La Esmeralda”, se propone producir alternativas a la mercantilización del arte y su consiguiente servicio proimperialista. Por ello han organizado una serie de eventos por la liberalización de Nicaragua, en cumplimiento del compromiso inmediato del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura.

Como prueba de la posibilidad de una práctica artística al servicio de los intereses populares, exhiben en “La Esmeralda”, un periódico mural, dos mantas y carteles en serigrafía de ho-

menaje a Sandino. El jueves exhibieron la película “Yawar Malku”, del grupo boliviano Ukamau, que relata la esterilización masiva del Cuerpo de Paz expulsado de Bolivia durante el gobierno del general Torres, el comercio con la sangre indígena y la lucha organizada de los campesinos, tal como ocurre ahora en Nicaragua, donde también se ha probado el comercio organizado por Somoza con el plasma recibido en auxilio de los damnificados por el terremoto, en complicidad con organizaciones norteamericanas.

El próximo martes 28, a partir de las 17 horas, el grupo “Germinal” presentará un festival con Amparo Ochoa, Carlos Mejía Godoy y la destrucción de una escultura de Somoza, de la que surgirá la figura de un campesino triunfante. La participación en estos actos es libre y gratuita.



- 2 | Volante, ciclo de conferencias y películas en La Esmeralda, 1978.
- 3 | Diario Excélsior, domingo 26 de febrero, 1978.



4 y 5 | Periódicos murales para la escuela La Esmeralda.



6 | Primer cartel realizado para los eventos de solidaridad, "El amanecer dejó de ser una tentación", serigrafía/papel, 80 × 80 cm, 1978.

7 | "Logotipo Grupo Germinal", acrílico/tela, 200 × 250 cm, 1978. Y "Se busca al asesino", acrílico/tela, 600 × 250 cm, 1978.

8 | "El amanecer dejó de ser una tentación", 250 × 600 cm, acrílico/tela, 1978. Todos estos eventos fueron realizados para el Primer festival de solidaridad con Nicaragua "Cantando y luchando por Nicaragua", en La Esmeralda, con la presencia de Amparo Ochoa. Lucio Malacara y Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina. Las fotografías corresponden a la fachada de La Esmeralda en su sede primaria de la Colonia Guerrero.

1978. Segunda experiencia de talleres infantiles, en el verano de la carrera, en Escuinapa, Sinaloa, México. Elaboración del método "Desarrollo de la creatividad a través de las artes visuales". Llevado a cabo en los meses de julio y agosto, vacaciones del segundo año de La Esmeralda. Fotografías de mantas colectivas, último ejercicio del método desarrollado por el grupo, acrílico/tela, 200 × 320 cm



El Grupo Germinal. Testimonio del arte en México

1978. Formación del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC), en conjunto con otros grupos y colectivos de trabajo. Ciudad de México. Reunión del 5 de febrero de 1978 en la que se constituye el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC). En 1980 se omitió la palabra “Grupos” para ampliar su convocatoria. Fotografías: Lourdes Grobet.



Folleto de la “Declaración de principios”.

178



Boletín No. 1 de *El Frente*.



Páginas interiores del boletín.

1978. Elaboración de una manta para la movilización en la defensa de los recursos naturales en el mes de mayo, Ciudad de México.

“En defensa de los recursos naturales”, 1978, acrílico/ tela, 250 × 800 cm, y tres detalles de la manta censurada por las autoridades en “Muros frente a Muros. Confrontación de Arte Público”, 1978. Fotografías: Mauricio Gómez Morín.



179



1978. Participación con mantas y carteles en el festival de la revista “Oposición” órgano de difusión del Partido Comunista Mexicano PCM. En el mes de mayo de la Ciudad de México.

1978. Carteles para la primera gran exposición organizada por *El Frente*.



1. “América en la Mira. Muestra de Gráfica Internacional”, impresión en *offset*/papel, 80 × 60 cm, cartel convocatorio para la participación, 1978.
2. “América en la Mira. Muestra de Gráfica Internacional”, impresión en *offset*/papel, 80 × 60 cm, cartel para difundir la exposición y sus actividades paralelas en la antigua Escuela de Diseño Artesanal (EDA) del INBA, septiembre y octubre 1978;
3. “América en la Mira. Muestra de Gráfica Internacional”, impresión en *offset*/papel, 80 × 60 cm, cartel para difundir la muestra y su programación de eventos en el Museo de Arte Contemporáneo de Morelia, Michoacán septiembre y octubre de 1978.

1978. Participación de todos los grupos del FMGTC en “Muros frente a muros. Confrontación de Arte Público” en la Casa de la Cultura de la ciudad de Morelia, Michoacán. Evento llevado a cabo del 22 al 29 de mayo 1978. Con la presencia de los muralistas Pablo O’Higgins y Juan O’ Gorman.



1. 2. 3 | Portada del catálogo y fotografías de la primera ponencia presentada por el Grupo Germinal.



4 | "Logotipo Grupo Germinál", acrílico/tela, 200 × 320 cm, 1978. Fotografía: Yolanda Hernández.

5 | "Se busca al asesino", acrílico/tela, 600 × 250 cm, 1978. Fotografía: Yolanda Hernández. Mantas presentadas en el patio central de la Casa de la Cultura de Morelia, Michoacán. La manta "En defensa de los recursos naturales" fue la manta censurada.

Octubre 1978. "A diez años, 2 de octubre no se olvida", acrílico/tela, 250 × 750 cm, 1978. Marcha en memoria de los caídos en Tlatelolco y en demanda de la presentación de los desaparecidos políticos, 2 de octubre de 1978. Fotografías: Lourdes Grobet.

181



1978. Participación con la conferencia "Diez años de Educación Artística en México 1968-1978", como parte del ciclo de conferencias sobre las problemáticas de la enseñanza artística, en la Sala de Arte Público Siqueiros, (sin imagen). En el mes de noviembre, en la Ciudad de México.

1979

1979. En el mes de enero, elaboración de una manta para conmemorar el asesinato del líder estudiantil cubano Julio Antonio Mella, asesinado por los esbirros del dictador Antonio Machado en la Ciudad de México. La manta se colocó junto a una corona en la calle dónde fue asesinado y fue entregada como regalo al pueblo cubano.



"Julio Antonio Mella", acrílico/sobre tela, 250 × 500 cm, 1979. Fotografía: Mauricio Gómez Morín.

1979. Exposición de mantas y carteles en apoyo al evento de solidaridad con Nicaragua organizado por la Universidad Autónoma de México UAM, unidad Xochimilco. Con la participación de los músicos Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina y Amparo Ochoa en el mes de enero.



Portada del boletín informativo de Difusión Cultural de la UAM-x, y página interior que evidencia el evento.

1979. Elaboración de una manta en homenaje al XX Aniversario del asalto al Cuartel Moncada, misma que formó parte de la exposición organizada por la Universidad Autónoma Metropolitana UAM, Unidad Xochimilco, en conjunto con la Federación de Sindicatos de Trabajadores Universitarios (FSTU), 1979.



- 1 | Carlos Ocegüera, "20 Aniversario", bolígrafo y plumones/papel, 21 × 26.5 cm, boceto, 1979.
- 2 | "20 años de trabajo revolucionario", acrílico/ tela, 250 × 750 cm, 1979. Fotografía: Javier Cruz.
- 3 | "20 años de Revolución Cubana", impresión en offset, 70 × 50 cm, 1979. Diseño Mauricio Gómez Morín. Cartel de la Jornada Conmemorativa de los 20 años de la revolución cubana, organizada en conjunto con la Federación de Sindicatos de Trabajadores Universitarios (FSTU), 1979.

1979. Elaboración de bocetos para carteles y mantas.



1. Carlos Ocegüera, "Patria o muerte", bolígrafo y plumones/papel, 21 × 26.5 cm, boceto, 1979.
2. Carlos Ocegüera, "Amnistía", bolígrafo y plumones/papel, 21 × 26.5 cm, boceto, 1979.

1979. Participación en el mes de febrero con mantas, carteles y trabajos de los talleres infantiles en la exposición "Arte y luchas populares en México" en el Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM. En el marco del Congreso "Luchas populares en América Latina y México", organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.



Portada del catálogo.

1979. Segunda participación del Grupo Germinal en conjunto con los grupos del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC), en el Festival de la revista "Oposición", órgano de difusión del Partido Comunista Mexicano (PCM).

1978 y 1979. Elaboración de carteles para un sinnúmero de eventos y conmemoraciones.



- 1 | Yolanda Hernández, "José Martí", serigrafía/papel, 80×60 cm,1978.
- 2 | Mauricio Gómez Morín, "Huelga", serigrafía y xilografía/papel, 80 × 60 cm, 1979.
- 3 | Mauricio Gómez Morín, "La tierra es de quién la trabaja", serigrafía/papel, 80 × 60 cm, 1979.
- 4 | Yolanda Hernández, "La pobre doña María", serigrafía/papel, 80 × 60 cm,1978.



- 1 | Yolanda Hernández, "Alianza para la explotación", serigrafía/papel, 80 × 60 cm, 1978.
- 2 | Mauricio Gómez Morín, "Los indocumentados", serigrafía y xilografía/papel, 80 × 60 cm, 1978.
- 3 | Carlos Ocegüera, "Vietnam", serigrafía/papel, 80 × 60 cm, 1978.
- 4 | Orlando Guzmán, "La humanidad ha dicho basta", serigrafía/papel, 80 × 60 cm, 1978.

1979. Participación en el mes de octubre en una exposición colectiva en conmemoración del asalto al Cuartel Moncada, organizado en la sede del Sindicato Único Nacional de Trabajadores Universitarios (SUNTU).



- 1 | Carlos Ocegüera, bolígrafo y plumones/papel, 21 × 26.5 cm, bocetos, 1979.
- 2 | Carlos Ocegüera, "Nuestro ejemplo", serigrafía/papel, 120 × 100 cm, 1979.

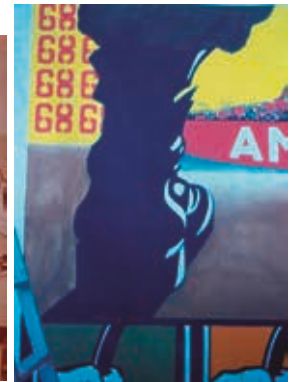
1979. Elaboración de una manta en demanda de amnistía para los presos y desaparecidos políticos para la marcha del 2 de octubre, en conjunto con el (FMTC) y la Liga de Músicos y Artistas Revolucionarios (LIMAR).

El Grupo Germinal. Testimonio del arte en México

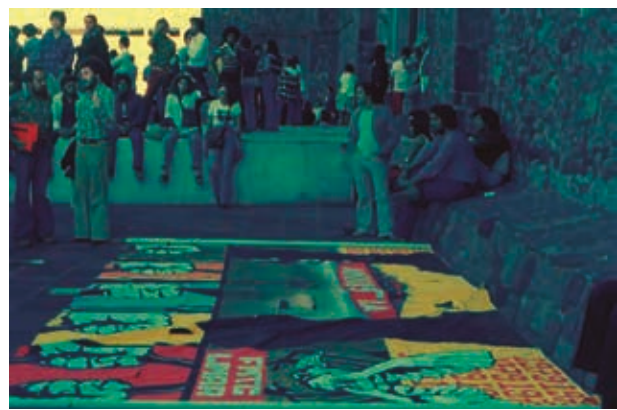


"Amnistía", acrílico/tela, 250 × 800 cm, Fotografías: Lourdes Grobet del grupo Proceso Pentágono.

186



1. 2. y 3. Proceso de elaboración de la manta y en La Esmeralda. Fotografías: Silvia Ponce.



4. y 5 | Plaza de las Tres Culturas en Tlaltelolco, en donde fue la concentración de los contingentes para la marcha del año de 1979. Fotografías: Carlos Ocegüera y Yolanda Hernández.

1979. Elaboración de una manta para el SUNTU para conmemorar “50 años de Sindicalismo Universitario” en México, 1929-1979.



“50 años de Sindicalismo Universitario” acrílico/tela, 250 × 600 cm 1979. Fotografía Mauricio Gómez Morín.

1979. Cartel para la exposición de la gráfica de prensa de la *Nicaragua Libre* en la sede del Sindicato Único de Trabajadores Universitarios (SUNTU), del 27 de febrero al 8 de marzo de 1979.



“Por Nicaragua”, impresión en *offset*/papel, 70 × 50 cm, 1979.

1979. Elaboración de tres mantas para el foro del Auditorio Nacional, en apoyo al evento de solidaridad con el pueblo nicaragüense y con el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN). En el evento se presentaron Carlos Mejía Godoy y los de Palacagüina, Amparo Ochoa, Tania Libertad, Gabino Palomares, entre otros. Evento organizado por el Comité de Solidaridad con Nicaragua y otras organizaciones políticas y culturales en el mes de junio.



"FSLN" acrílico/ tela, 800 x 250 cm, 1979. Fotografía Carlos Ocegüera.

"La insurrección" acrílico/tela, 250 x 800 cm, 1979. Fotografía Carlos Ocegüera.

"Venceremos", acrílico/tela, 250 x 800 cm, 1979. Fotografía: Carlos Ocegüera.

Carlos Ocegüera, "FSLN", bolígrafo y plumones/papel, 26.5 x 21 cm, boceto, 1979.



Carlos Ocegüera, "1º Congreso de Historiadores de Arte", bolígrafo y plumones/papel, 21 x 26.5 cm, boceto, 1978.

1979. Elaboración de una manta en el mes de febrero para el Primer Congreso de Historiadores de Arte de América Latina y el Caribe, celebrado en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).



Carlos Ocegüera, "1º Congreso de Historiadores de Arte", bolígrafo y plumones/papel, 21 × 26.5 cm, boceto, 1978.

189

1979. Elaboración de una manta en apoyo al Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN), del pueblo de El Salvador. Mitin realizado en el Hemiciclo a Juárez en la Alameda Central, 1979.



"El FMLN vencerá", acrílico/tela, 250 × 750 cm Fotografía anónima.

1979. Elaboración de una manta para el “Festival por la Dignidad Antimperialista” organizado por el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura (FMTC), Liga Independiente de Músicos y Artistas Revolucionarios (LIMAR), la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X) y la Escuela de Diseño Artesanal (EDA) del INBA.



“Por la Dignidad Antimperialista”, acrílico/tela, 250 × 880 cm, 1979. Fotografía Carlos Ocegüera.

1979. Elaboración de mantas y volantes para la movilización de la Unión de Colonos de San Nicolás Tololapan, en la ciudad de México (sin imagen).

1979. Elaboración de una manta en solidaridad con el pueblo de Puerto Rico, realizado en la Colonia Morelos. El evento fue organizado por el grupo popular “Peña Morelos” (sin imagen).

1979. Elaboración de una manta para una conferencia de solidaridad con el pueblo de Puerto Rico, organizada por la Casa de la Amistad México-Nicaragua “Araceli Pérez Darías”, mártir nicaragüense (sin imagen).

1979. Elaboración de una manta en apoyo a la lucha de las Colonias Populares de la Ciudad de México, en contra de los desalojos de familias por la construcción de los ejes viales. El evento fue organizado por el grupo popular “Peña Morelos” (sin imagen).

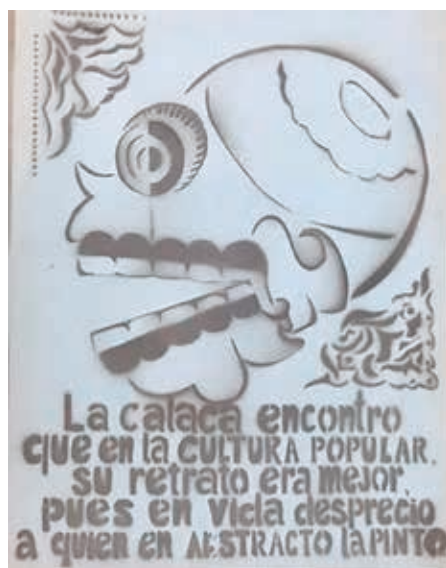
1979. Elaboración de carteles para la exposición colectiva “Los pueblos de América y el Caribe” en la UAM-X. En la muestra también se presentaron documentos, además de fotografías de Pedro Valtierra.



1 | Carlos Ocegüera, “Descanse en paz el artista”, serigrafía/papel, 100 × 80 cm, 1978

2 | Yolanda Hernández, “Homenaje al Guerrillero heroico”, serigrafía/papel 80 × 60 cm, 1980.

191



3 | Carlos Ocegüera, “Te quiero, no te quiero”, serigrafía/papel, 100 × 80 cm, 1978.

4 | Carlos Ocegüera, “La calaca en la cultura popular”, recorte en papel e impresión con aerosol, 100 × 80 cm, 1978.

1979. Se crea un taller infantil en la Colonia Revolución de la ciudad de México con base en el método elaborado por el grupo con sesiones semanales. El grupo filantrópico que lo auspicia recibe capacitación en los procesos de enseñanza-aprendizaje y la pedagogía de Paulo Freire.

1979. Organización de un baile en el mes de diciembre, en la Escuela de Diseño Artesanal (EDA) del INBA, en solidaridad con Nicaragua, en conjunto con el (FMTC) y la Casa de la Amistad México-Nicaragua “Araceli Pérez Darías”. Con la Participación de la Orquesta de Enrique Jorrín.



Mauricio Gómez Morín, serigrafía/papel, 80 × 60 cm, 1979.

1979. Para el tercer verano de la carrera en “La Esmeralda” el grupo fue contratado por Promoción Nacional del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), para impartir un curso sobre el método “Desarrollo de la Creatividad a través de las Artes Plásticas y Visuales”, a maestros de educación básica en el Departamento de Artes Plásticas en la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH).

Las prácticas se llevaron a cabo con grupo de niños en la propia universidad, en la Unidad de Vivienda Popular y en la Sierra Tarahumara en la población de Tomochic.



Taller en el Departamento de Artes Plásticas en la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH). Fotografías Silvia Ponce.



Taller en la Colonia Popular en la ciudad de Chihuahua, Chih. Fotografías: Yolanda Hernández.

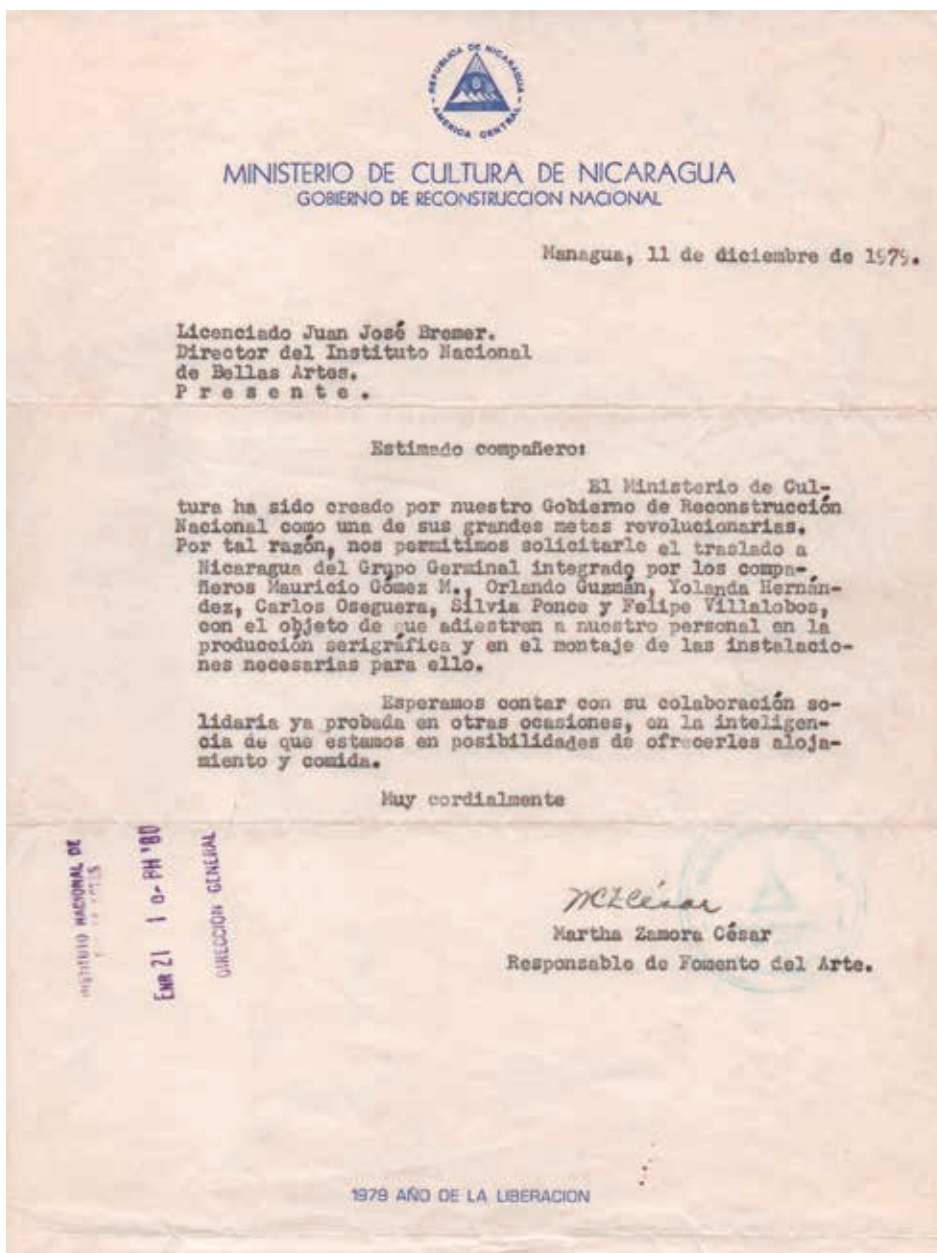


Taller en la sierra Tarahumara en Tomochic, Chihuahua. Fotografías: Carlos Ocegüera.

1979. En el mes de noviembre, el grupo colabora con la “Peña Morelos” en la formación del taller de creatividad infantil en la Colonia Morelos de la ciudad de México.

1979. En el mes de noviembre, el grupo colabora con la “Peña Morelos” en la formación del taller de creatividad infantil en la Colonia Morelos de la ciudad de México.

1979. Solicitud de traslado del Grupo Germinal a Nicaragua, por parte de Martha Zamora César, Responsable de Fomento del Arte del Ministerio de Cultura de Nicaragua del Gobierno de Reconstrucción Nacional, al Lic. Juan José Bremer director del Instituto Nacional de Bellas Artes.



1980

1980. Viaje a Nicaragua por invitación del primer Ministro de Cultura del Gobierno de Reconstrucción Nacional, el poeta y sacerdote Ernesto Cardenal. El grupo realizó actividades en dos frentes: en la Retaguardia de la Alfabetización, impartiendo talleres del método de educación artística creado por el grupo: *Desarrollo de la creatividad a través de las artes plásticas y visuales*; e impartiendo cursos y talleres de propaganda gráfica con organizaciones sociales y políticas, en la enseñanza del manejo de la imagen para personas no especialistas en ello, ya que las necesidades de difusión y divulgación de las asociaciones eran bastas en el primer año del triunfo de la revolución sandinista. Enseguida se detallan las colaboraciones con las diferentes organizaciones populares en la ciudad de Managua, la primera etapa del mes de marzo a mayo, y la segunda por los departamentos de todo el país de junio a noviembre.

1980. Asociación Nacional de Educadores de Nicaragua (ANDEN).

Colaboración con la comisión de prensa y divulgación. Elaboración de mantas para los talleres roji-negros de los diversos frentes y departamentos. Elaboración de mantas para la ANDEN.

1980. Central de Trabajadores Sandinistas José Benito Escobar (CST).

Taller para la Comisión de prensa y propaganda. Elaboración de mantas para el CX Aniversario del natalicio de Lenin y para la concentración del 1º de Mayo.

1980. Asociación de Trabajadores del Campo (ATC).

Elaboración de mantas para la concentración del 1º de Mayo y otras en repudio al asesinato del compañero Jerónimo Andrade. Elaboración de propaganda para el 1º Aniversario de la Revolución. En conjunto con el Ministerio de Cultura y la Juventud Sandinista 19 de Julio.



"Festival Campesino", acrílico/tela, 250 × 600 cm. Fotografía: Silvia Ponce.

1980. Policía Sandinista (PS). Cuartel Central.

Impartición de un seminario de Propaganda Gráfica. Elaboración de mantas con los participantes al seminario.

196



1 | "Carlos Fonseca Amador", acrílico/tela, 250 × 600 cm, Fotografía: Orlando Guzmán.

2 | Carlos Ocegüera enseña el proceso de la serigrafía, en el Cuartel Central de la Policía Sandinista.

1980. Asociación de Niños Sandinistas (ANS).

Impartición de un taller de expresión plástica infantil de dos meses de duración con la participación de 40 niños.

Elaboración de un mural en la sede de la asociación con los asistentes al taller.

Elaboración de 15 mantas en conjunto con los niños de los diversos barrios de Managua para la inauguración del Parque "Luis Alfonso Velázquez" (el niño mártir).

Elaboración de 5 mantas con los niños: 1 para la concentración del 1º de Mayo; 2 para la presencia de los niños en movilizaciones populares; 1 para la celebración del día de las madres; y 1 para el convivio con niños campesinos.

Elaboración de la manta monumental para el Festival de los niños en saludo al 1º Aniversario de la Revolución Sandinista.



"El mundo de los niños", acrílico/muro 350 × 600 cm Fotografía: Carlos Ocegüera.



1 | "Los niños nacen para ser felices", acrílico/tela, 250 × 600 cm, 1980. Fotografía: Carlos Ocegüera. Manta elaborada para la Asociación de Niños Sandinistas en el Primer Aniversario de la Revolución, Managua, Nicaragua, 1980.

2 | "19 de julio", acrílico/manta, 250 × 1200 cm, Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía: Yolanda Hernández.

3 | "Los mimados de la revolución", "acrílico/manta, 250 × 600 cm, Managua, Nicaragua, 1980. De pie Orlando Guzmán, sentada Yolanda Hernández. Fotografía: Carlos Ocegüera.

Manta elaborada para Festival de los Niños, en el 1º Aniversario del Triunfo de la Revolución Sandinista.



1 | "Retaguardia de la Alfabetización", acrílico/tela, 250 × 600 cm, 1980. Fotografía: Mauricio Gómez Morín.
2 y 3 | Manta monumental, 4.39 | "Los niños saludan al 1° aniversario de la Revolución Sandinista", acrílico/tela, 250 × 4 800 cm. Fotografías Carlos Ocegüera.

1980. Mantas realizadas por los niños de los barrios Rubén Darío y Morazán de la Asociación de Niños Sandinistas (ANS), para la inauguración del parque Luis Alfonso Velázquez Managua, Nicaragua, 1980. Mantas producto de los talleres impartidos en la Asociación de Niños Sandinistas, (ANS) en los que se les enseñó como hacer un alto contraste de una imagen, para hacer un calado o plantilla, e imprimir la imagen con v pintura acrílica (vinílica) para realizar sus mantas, carteles y volantes. Elaboración de 15 mantas en conjunto con los niños de los diversos barrios de Managua para la inauguración del Parque "Luis Alfonso Velázquez" (el niño mártir).



- 1 | "Barrio Rubén Darío presente", acrílico/tela, 120 x 500 cm, Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía Mauricio Gómez Morín.
- 2 | "Empleados de ANS presentes", acrílico/tela, 120 x 500 cm, Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía Yolanda Hernández.
- 3 | "Barrio Morazán presente", acrílico/tela, 120 x 500 cm, Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía Mauricio Gómez Morín.

1980. Homenaje del 1º Aniversario del asesinato del niño mártir Luis Alfonso Velázquez, caído en combate, Managua, Nicaragua, 1980. y para la inauguración del parque que lleva su nombre.



- 1 | "Homenaje a Luis Alfonso", acrílico/tela, 250 x 600 cm, Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía: Carlos Ocegüera
- 2 | "De la mano con los niños", acrílico/tela, 250 x 600 cm, Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía: Carlos Ocegüera.
- 3 | Mampara para la charla del Grupo Germinal en la Central Sandinista de Trabajadores "José Benito Escobar", Managua Nicaragua, 1980. Fotografía: Silvia Ponce.
- 4 | "Homenaje a Luis Alfonso", acrílico/tela, 250 x 600 cm., Managua, Nicaragua, 1980. Fotografía Mauricio Gómez Morín. Manta realizada por los niños de la ANS.

1980. Charla y exposición de mantas y carteles en la biblioteca de la Central Sandinista de Trabajadores (CST).



1980. Ministerio de Cultura. Centro Popular de Cultura (CPC).

200

Impartición de un seminario de Propaganda Gráfica con la comisión de propaganda del CPC. Elaboración de carteles y mantas para los festejos del primer aniversario de la Revolución y para el "Festival político-cultural", esto en conjunto con la Asociación de Trabajadores del Campo (ATC).



Fotografía: Carlos Ocegüera

1980. Juventud Sandinista 19 de Julio.

Elaboración de mantas para la concentración en repudio del asesinato de Jerónimo Andrade. Realización de varias mantas para la inauguración de la biblioteca “Francisco Meza” en la sede de la Juventud. Elaboración de mantas para el primer Congreso de Alfabetización. Colaboraciones gráficas diversas para el periódico “El Brigadista”. (Sin imagen).

1980. Fotografía de la fachada de la antigua catedral en Managua, que fue desbastada en el terremoto del año 1956, acabó prácticamente con la capital. Para la concentración del 1º de mayo en la Plaza de la Revolución. En la parte de arriba casi imperceptible es la manta del grupo.



“Todos los sectores unidos”, acrílico/tela, 250 × 1000 cm, 1980. Fotografía Mauricio Gómez Morín.

1980. Comité Nicaragüense de Solidaridad con los Pueblos.

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

1980. Asociación de Mujeres Nicaragüenses “Luisa Amanda Espinoza” (AMNLAE).

Elaboración de mantas para el día de las madres e impartición de un seminario de propaganda gráfica.



"Las mujeres en la revolución", acrílico/tela, 250 x 500 cm, 1980. Fotografía Yolanda Hernández.
Manta producida por mujeres de la Asociación de Mujeres Luisa Amanda Espinoza (AMLAE), Managua, Nicaragua, 1980.

Ejército Popular Sandinista (EPS).

Trabajo en conjunto y asesoría técnica para la elaboración de un mural en la Escuela Militar "Carlos Agüero Echevarría" con los compañeros de la sección político cultural de la misma escuela. Así como se llevó a cabo el de propaganda gráfica.



"Todos a la organización", acrílico/tela, 250 x 600 cm, 1980. Fotografía Mauricio Gómez Morín.

1980. Talleres y seminarios en los departamentos de Nicaragua junio-noviembre. Cada uno de nosotros trabajó con grupos conformados con personas de las siguientes organizaciones:

AMLAE Asociación de Mujeres Nicaragüenses “Luisa Amanda Espinoza”

ANDEN Asociación Nacional de Educadores de Nicaragua

ANS Asociación de Niños Sandinistas

ATC Asociación de Trabajadores del Campo

BANAMER Banco de América

CDS Centro de Defensa Sandinista

CPC Centros Populares de Cultura

CST Central Sandinista de Trabajadores

EPR Ejército Popular Sandinista

INE Instituto Nicaragüense de Energía

INRA Instituto Nicaragüense de Reforma Agraria

JS Juventud Sandinista

SCH Sindicato de Choferes

SD Sindicato de Trabajadoras Domésticas

1980. Chinandega-Mauricio Gómez Morín.

Realización de un taller de pintura infantil con niños de la Retaguardia en el Centro de Cultura Popular. Impartición de un Seminario de Propaganda Gráfica para las diversas organizaciones de masas en la región. Impartición de un curso de formación para talleristas de la Retaguardia de la Alfabetización.

203



“Sandino”, recorte de papel, impreso con pintura vinílica con malla mosquitera/papel, 90 × 70 cm, 1980. Cartel elaborado con malla mosquitera, recorte de papel y pintura vinílica. La serigrafía tradicional no se podía desarrollar por falta de insumos, el país era estaba en una situación muy precaria, por lo que la creatividad tenía que fluir de alguna manera con lo que se tenía a la mano.

1980. Boaco-Orlando Guzmán.

Impartición de un Seminario de Propaganda Gráfica para todas las organizaciones de masas. Impartición de un taller infantil de pintura. Elaboración de tres mantas para los festejos del primer aniversario de la Revolución. Impartición de un taller de serigrafía para la Asociación de trabajadores del campo ATC y para la Asociación de Choferes ACH.

Masaya-Carlos Ocegüera.

Impartición de un curso de formación para talleristas de la Retaguardia de la Alfabetización. Desarrollo de un taller de pintura infantil elaborando mantas y murales. Elaboración de mantas para las jornadas culturales “Germán Pomares” y cuatro para los festejos del primer aniversario de la Revolución. Impartición de un curso de serigrafía a la Central Sandinista de Trabajadores CST. Impartición de un taller de Propaganda Gráfica para las organizaciones de masas.



“Sandino Vive”, recorte de papel, impreso con pintura vinílica con malla mosquitera/papel, 70 × 90 cm, 1980.

1980. Granada-Yolanda Hernández.

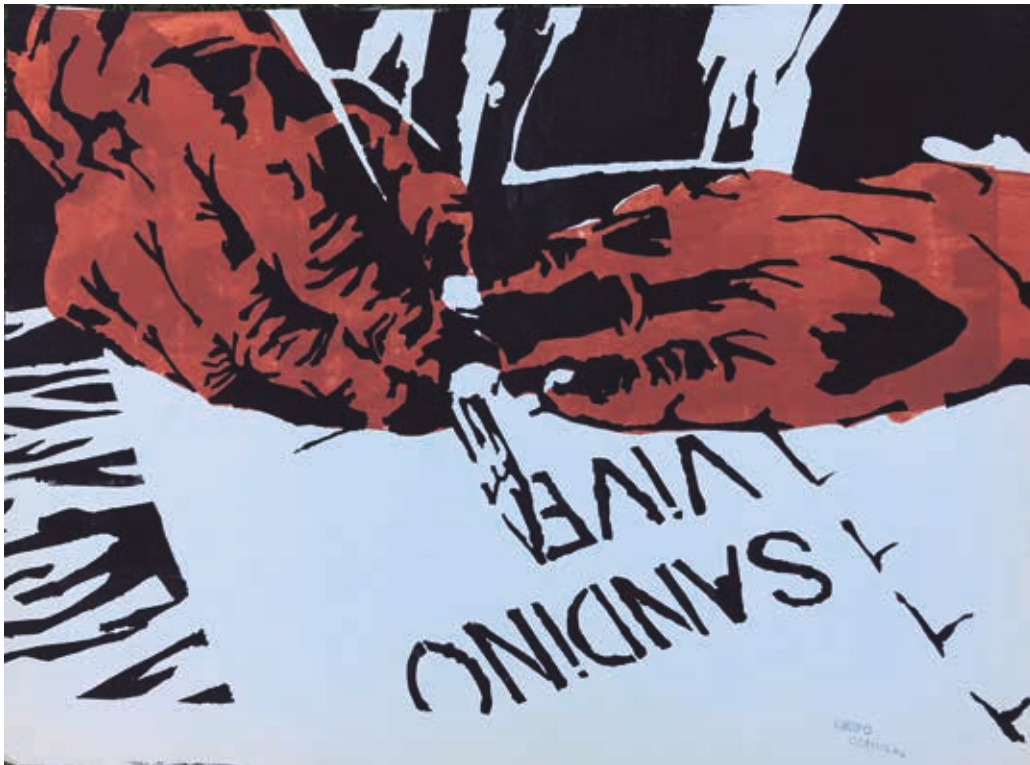
Impartición de un Seminario de Propaganda Gráfica para todas las organizaciones de masas. Realización de un mural en el local del Centro de Cultura Popular (CPC). Elaboración de 5 mantas para los festejos del primer aniversario de la Revolución y la presencia de las asociaciones en diversos actos políticos y culturales. Impartición de un curso de serigrafía al Sindicato de Trabajadoras Domésticas. Impartición de un curso de formación para talleristas de la Retaguardia de la Alfabetización.



"El Che", recorte de papel, impreso con pintura vinílica con malla mosquitera/papel, 90 × 70 cm, 1980.

1980. Matagalpa-Mauricio Gómez Morín

Impartición de un Seminario de Propaganda Gráfica en el CPC "Carlos Arroyo Pineda" para todas las organizaciones de masas. Impartición de un curso de serigrafía al INRA. Impresión de carteles para el festejo del 1º aniversario del levantamiento final de Matagalpa. Elaboración de mantas para los festejos del 1º Aniversario de la Revolución y para el Congreso Departamental de Alfabetización. Impartición de un curso de formación para talleristas de la Retaguardia de la Alfabetización.



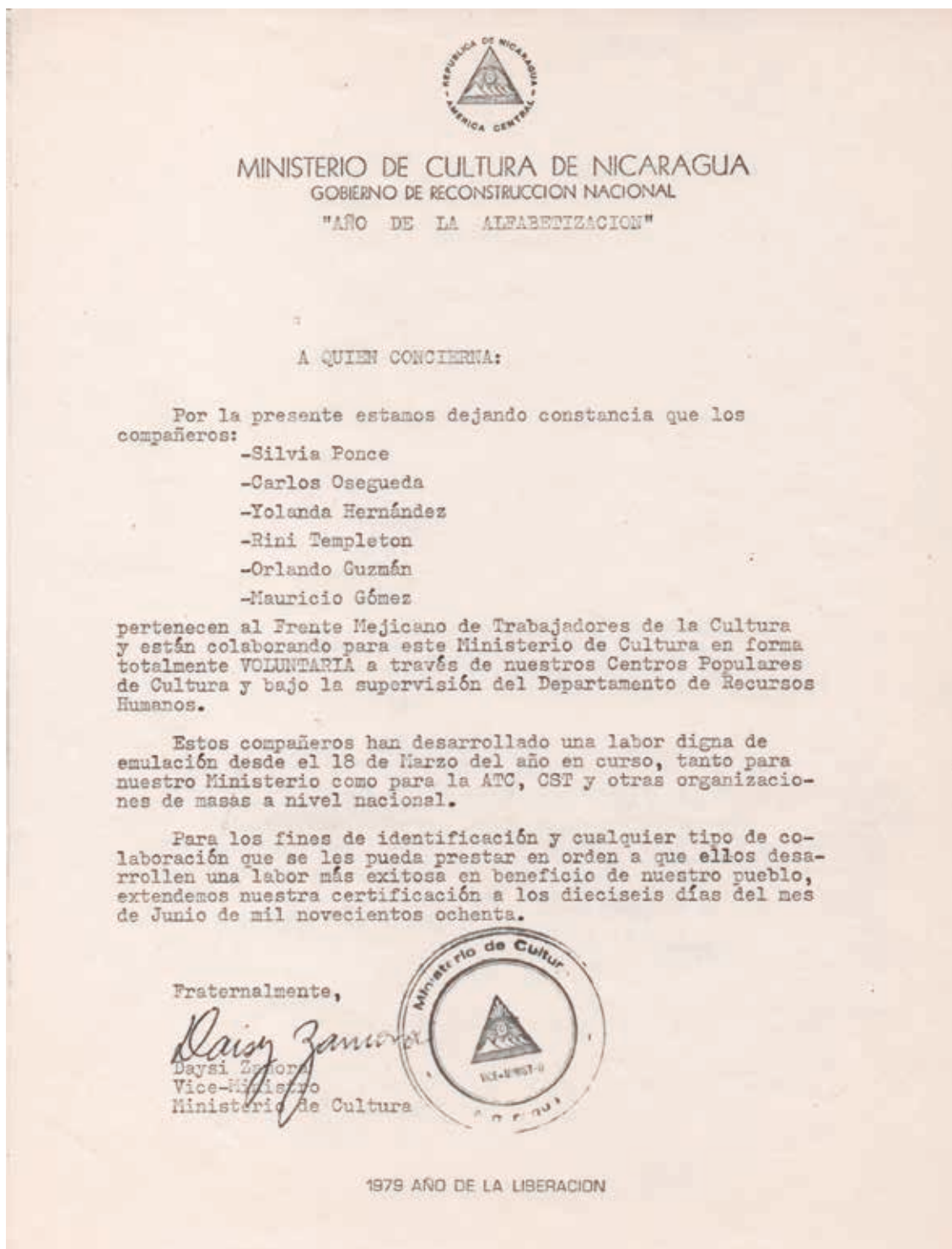
1980. Estelí-Silvia Ponce

Impartición de un Seminario de Propaganda Gráfica en el CPC para todas las organizaciones de masas. Realización de un taller de pintura infantil en los barrios de la región. Elaboración de mantas para las diversas organizaciones de masas de Estelí para los festejos del 1º Aniversario de la Revolución. Impartición de un curso de formación para talleristas de la Retaguardia de la Alfabetización.

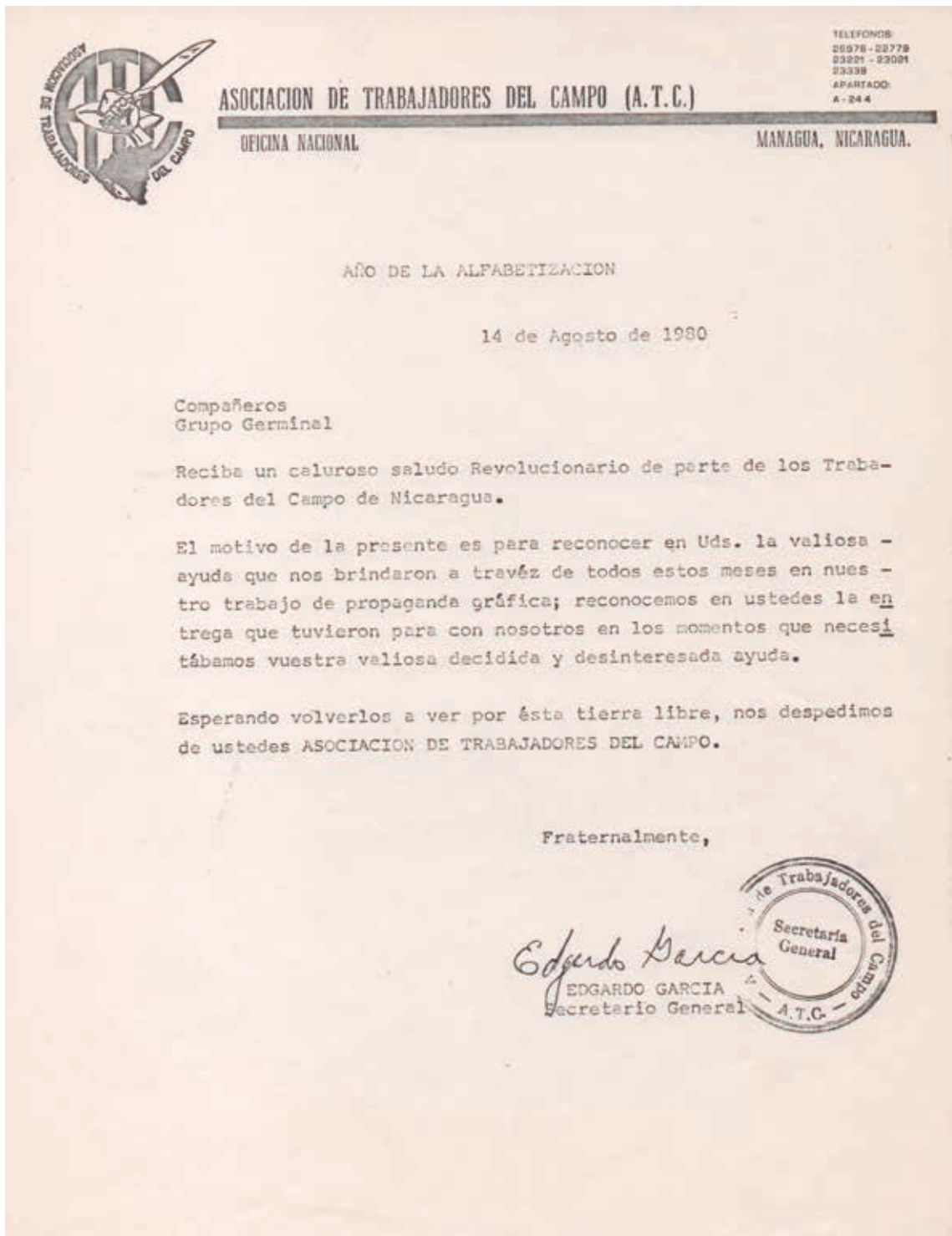
1980. León-Carlos Ocegüera

Impartición de un seminario de Propaganda Gráfica en la sede del CPC para todas las organizaciones de masas. Impartición de un curso de serigrafía para la impresión de carteles con motivo del 1º Aniversario de la Revolución. Elaboración de mantas para los festejos del 1º Aniversario de la Revolución. Impartición de un curso de formación para talleristas de la Retaguardia de la Alfabetización.

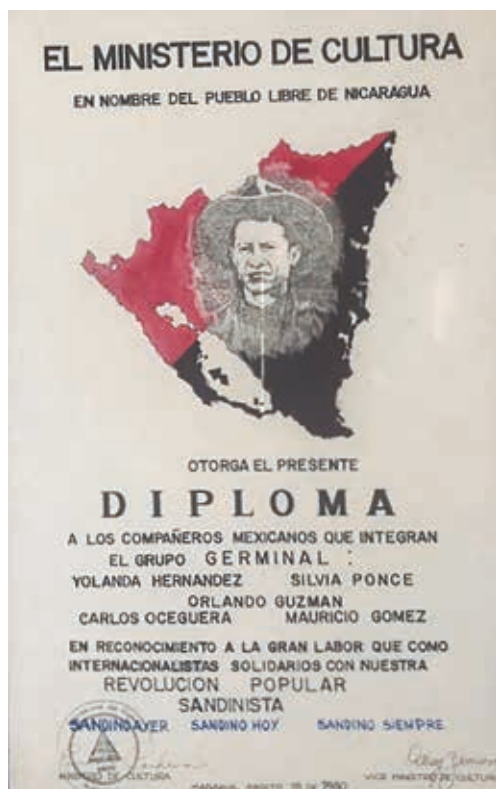
1980. 31. Carta para fines de identificación de los integrantes del grupo, firmada por Daisy Zamora, Vice- Ministro del Ministerio de Cultura de Nicaragua del Gobierno de Reconstrucción Nacional.



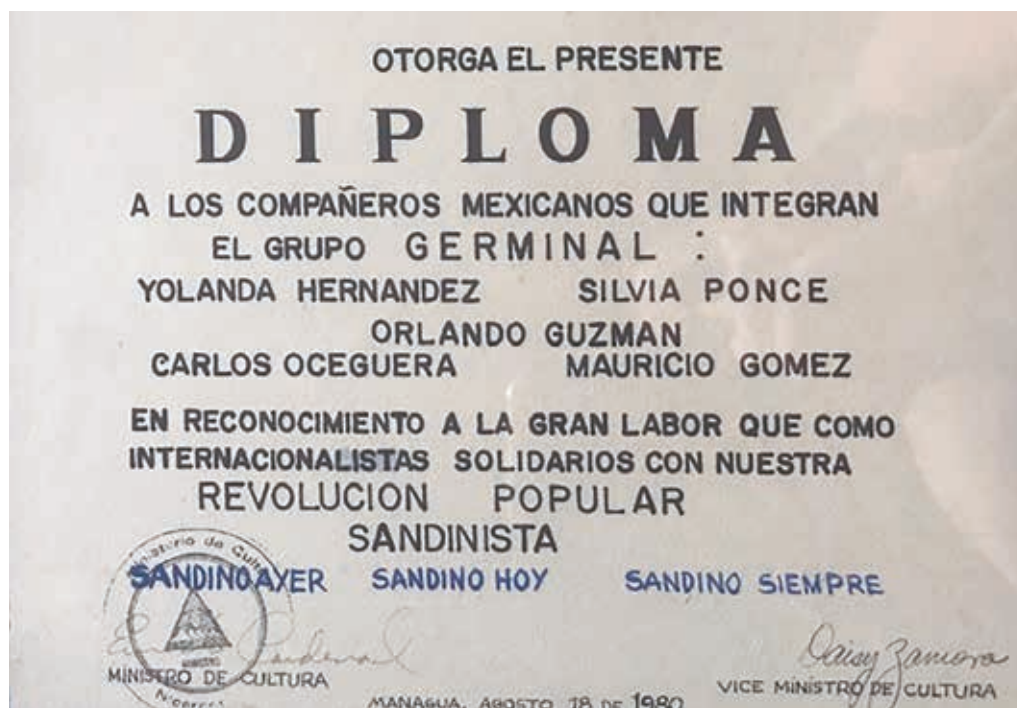
1980. 32. Agradecimiento al grupo de parte del Secretario General Edgardo García de la Asociación de Trabajadores del Campo (ATC).



1980. 33, 34 y 35. Diploma del Ministro de Cultura de Nicaragua, del Gobierno de Reconstrucción Nacional, Ernesto Cardenal y la Vice-Ministro Daisy Zamora. Dos detalles



209



1981

1981. Al regreso a México el Grupo Germinal sigue trabajando ya con sólo tres integrantes: Yolanda Hernández, Mauricio Gómez Morín y Carlos Ocegüera. Los dos últimos son invitados a colaborar como docentes en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X), en la carrera del Diseño de la Comunicación Gráfica.

Yolanda Hernández se integra al equipo que trabajaba ya, en ese momento, para la formación del Museo de Culturas Populares, encabezado por el Antropólogo Guillermo Bonfil Batalla, con las colaboraciones de personajes de la talla de Victoria Novelo, Arturo Warman y el fotógrafo Nacho López, entre otras personalidades de la plástica.

1981. Formación del Taller de Gráfica Monumental (TGM) en la UAM-X, con el paso del tiempo, llegaría a formar parte del plan de estudios de la carrera del Diseño de la Comunicación Gráfica.



Carlos Ocegüera, bolígrafo/papel, 26.5 × 21 cm, boceto para logotipo del taller.

1982

1982. Manta en apoyo a los trabajadores indocumentados para el desfile del aniversario de la Independencia de México, de la comunidad angelina-mexicana en la ciudad de Los Ángeles, California. Posteriormente fue exhibida en diferentes centros culturales de Los

Ángeles, el Auditorio Nacional de la Ciudad de México y en la Universidad Autónoma de Chapingo (UACH), 1982-1983.



Proceso de elaboración de la manta titulada "La Lucha obrera no la para la frontera", acrílico/tela, 250 x 800 cm c/u, 1982. Fotografías: Carlos Ocegüera y Mauricio Gómez Morín en la UAM-X.



"La Lucha obrera no la para la frontera", acrílico/tela, 750 × 800 cm, 1982. Taller de Arte e Ideología (TAI) en el Centro Cultural angelino-mexicano de la ciudad de Los Ángeles, EUA. Fotografías: Ana Cecilia Lazcano

1982. Elaboración de una manta en conjunto con los alumnos de la carrera de Diseño de la Comunicación Gráfica, para la exhibición de la película de Oscar Menéndez “México Bárbaro” (1966), inspirada en el libro homónimo de John Kenneth Turner. Exhibida en el Auditorio de la UAM-X, 1983.

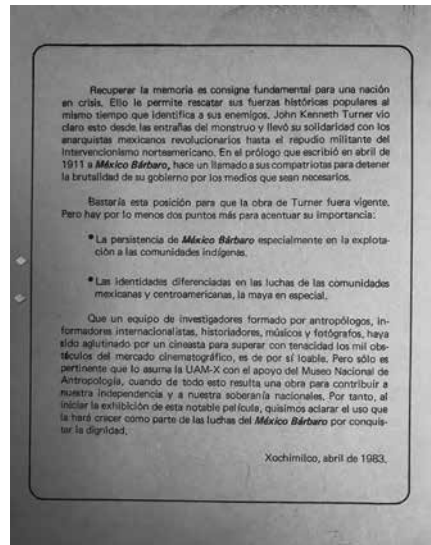


213



Proceso de la realización de la manta en el taller. Fotografía: Mauricio Gómez Morín.
 “México Bárbaro”, acrílico/tela, 250 × 800 cm, 1983. En cuclillas, Carlos Ocegüera. Fotografías: Carlos Ocegüera y Mauricio Gómez Morín.

1982. Volante para la presentación de la película “México Bárbaro”.



Anverso-estampa José Guadalupe Posada. Reverso- Texto de Alberto Híjar Serrano.

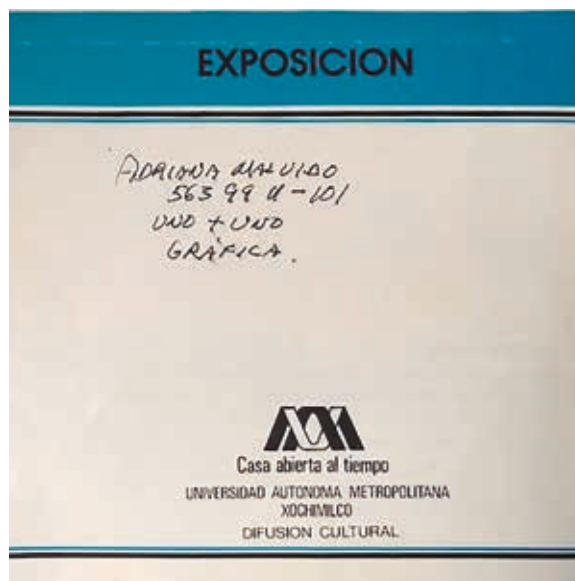
1982. Elaboración de una serie de 46 carteles para la exposición gráfica “Nuestro Maíz” que viajó por todo el país, auspiciada por el Consejo Nacional de Fomento Educativo. Resumen de la exposición con la que abrió sus puertas en 1982 el Museo de Culturas Populares en la Ciudad de México.



Portada del catálogo

1983

1983. Exposición “Imágenes y Mensajes de la Ciudad” en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X).



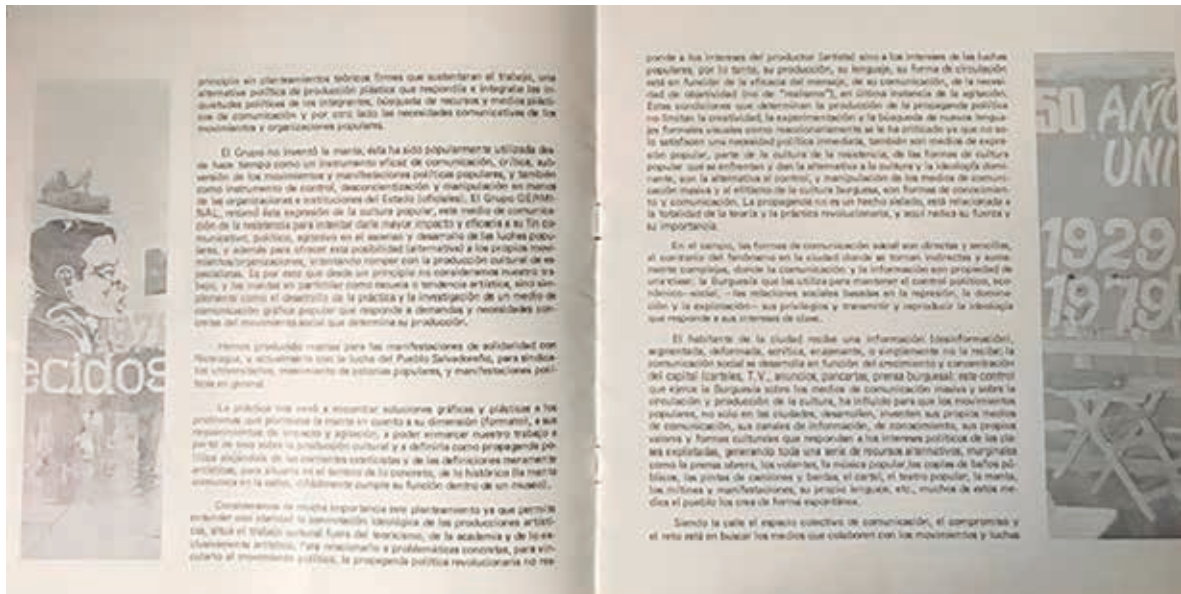
Portada y Contraportada del catálogo editado por la UAM-X.

215



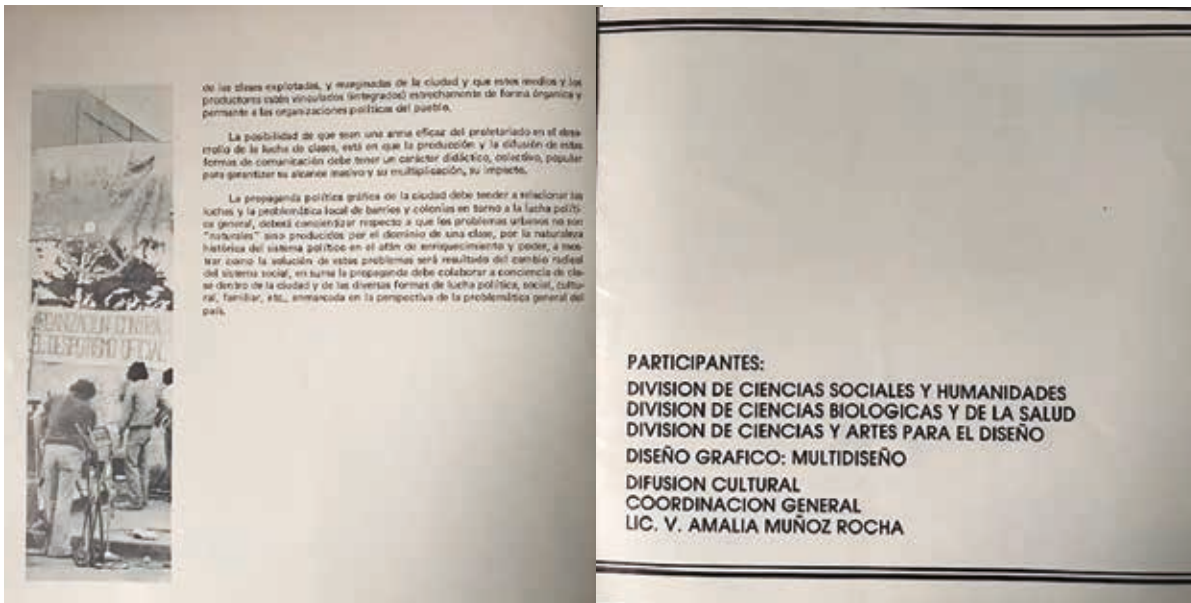
Páginas interiores 2 y 3.

El Grupo Germinal. Testimonio del arte en México



Páginas interiores 3 y 4.

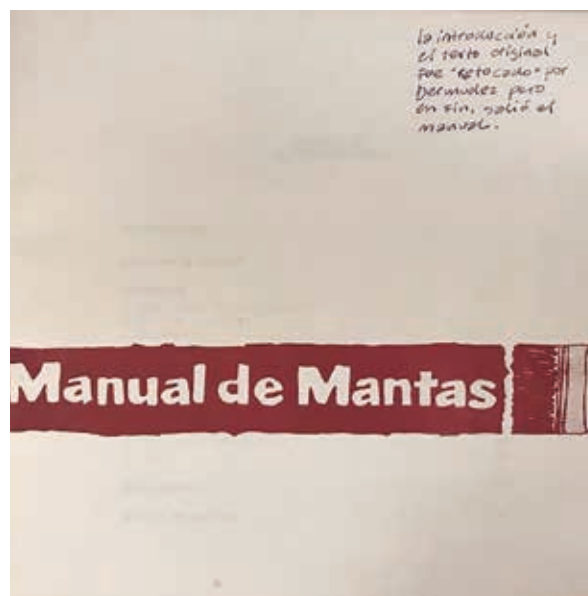
216



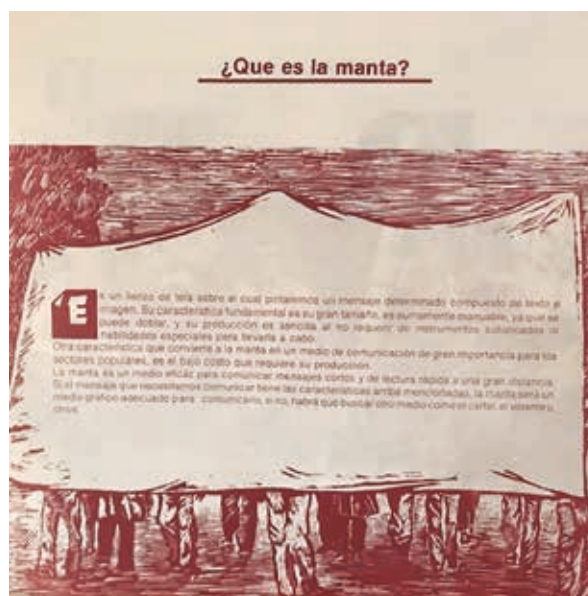
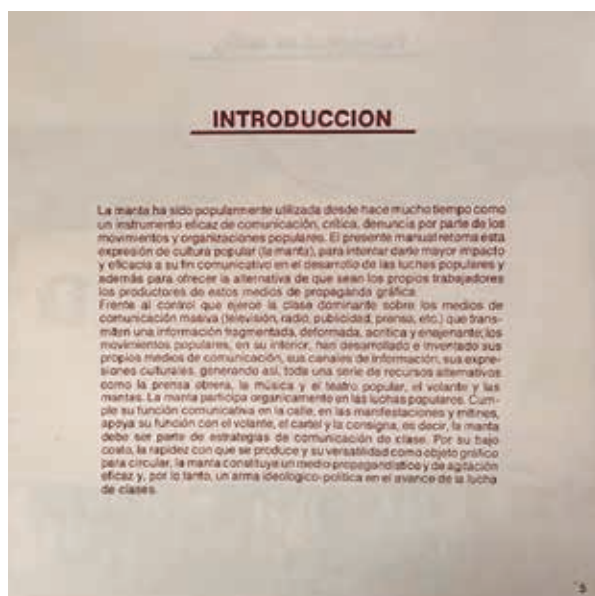
Página 5 y contraportada.

1984

1984. Elaboración de un manual para la realización de mantas en el Taller de Gráfica Monumental UAM-X, bajo la producción y coordinación de Mauricio Gómez Morín, quien se queda a cargo del taller al partir a radicar al interior de la república Yolanda Hernández y Carlos Ocegüera.



Portada y página 1, diseño, dibujo y letra manuscrita de Mauricio Gómez Morín.



Página 5 y 7 del manual de mantas. "Manual de mantas", Colección Autonomía 3, UAM-X, impresión en *offset*/ papel, 21 × 21 cm, 1984. Idea original, dibujos y diseño de Mauricio Gómez Morín.

El Taller de Gráfica Monumental (TGM) continúa al 2020 en plan de estudios de la carrera de Diseño de la Comunicación Gráfica de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco (UAM-X).

El Taller de Gráfica Monumental, (TGM) llamado así por sus generadores en la UAM-Xochimilco, desde su formación en 1981, y desde 1983 es parte del plan de estudios en la licenciatura de Diseño de la Comunicación Gráfica; se plantea como un espacio de debate, de experimentación y producción de propuestas alternativas en el ámbito del diseño; lo que importa es la comunicación con públicos de movimientos sociales con los que se vinculan. Inspirados por su trabajo, tratan de movilizar el poder de comunicación de ciertos géneros plásticos como el cartel, el mural, la manta, la museografía, etcétera, aplicados en grandes proporciones y formatos; y distanciados del diseño comercial y decorativo; también rechazan la pintura como una mercancía cultural y pugnan por la desmitificación del arte. El trabajo colectivo ha sido la forma idónea en que se producen gráficos para organizaciones sociales y sectores diversos urgidos de significantes.

