

Reflexiones del muralismo en el siglo XXI





DIRECTORIO UNAM

Dr. Enrique Graue Wiechers, Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas, Secretario General

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez, Secretario Administrativo

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa, Secretario de Desarrollo Institucional

Dr. César Iván Astudillo Reyes, Secretario de Atención a la Comunidad Universitaria

Dra. Monica González Contró, Abogada General

Lic. Néstor Martínez Cristo, Director General de Comunicación Social

DIRECTORIO FES CUAUTITLÁN

Mtro. Jorge Alfredo Cuéllar Ordaz, Director

Dr. José Francisco Montiel Sosa, Secretario General

Lic. Jesús Baca Martínez, Secretario Administrativo

Dr. Jorge Luis Tortora Pérez, Jefe de la División de Ciencias Agropecuarias

Dra. Alma Luisa Revilla Vázquez, Jefa de la División de Ciencias Químico Biológicas

Dr. José Luis Velázquez Ortega, Jefe de la División de Ingeniería y Tecnología

Mtra. María Esther Monroy Baldi, Jefa de la división de Ciencias Sociales
Administrativas y Humanidades

Dr. Fernando Alba Hurtado, Secretario de Posgrado e Investigación

Lic. Luisa Martínez Ocampo, Coordinadora de Extensión Universitaria

COORDINACIÓN

Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe

REFLEXIONES DEL MURALISMO EN EL SIGLO XXI, Año 2, N° 2
Abril 2016 - marzo 2017 es una publicación anual editada por la
Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria,
Delegación Coyoacán, C.P. 04510, México, Ciudad de México, a través
de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, Km 2.5 Carretera
Cuautitlán – Teoloyucan, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, Estado
de México C.P. 54714., Tel. 56232080, <http://www.cuautitlan.unam.mx/reflexionesdelmuralismo>, catedramuralismo.unam@gmail.com. Editor
responsable: Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe. Reserva de
Derechos al uso Exclusivo N° 04-2013-112211410900-203, ISSN:
2448-721-X, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de
Autor. Responsable de la última actualización de este número, Facultad
de Estudios Superiores Cuautitlán, Km 2.5 Carretera Cuautitlán –
Teoloyucan, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, Estado de México
C.P. 54714., fecha de última actualización abril de 2016.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la
postura del editor de la publicación. Se autoriza la reproducción total o
parcial de los textos aquí publicados siempre y cuando se cite la fuente
completa y la dirección electrónica de la publicación.

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	7
Mtro. Jorge Alberto Manrique	
DE LA RUTA A LA GLORIETA: EL ARTE MONUMENTAL AL BORDE DE LA EXTINCIÓN	10
Mtra. Ana Lilia Dávila Jiménez	
GRÁFICA MURAL	26
Dr. Francisco Ulises Plancarte Morales	
MURALISTAS Y ESCULTORES MONUMENTALES EN MÉXICO	40
Mtro. Jorge Alberto Manrique	
EL MURALISMO Y LA IMAGEN EN MOVIMIENTO; CONSTRUCCIÓN DE NUEVAS NARRATIVAS	50
Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe	
MURALISMO Y ARTE PÚBLICO MONUMENTAL	68
Vicedecana Cristina Terzaghi	

PRESENTACIÓN

Después de la iniciativa de José Vasconcelos arrancó un movimiento de pintura monumental en los edificios públicos que tuvo un auge increíble en México a partir de 1921. Vasconcelos era rector de la Universidad de México y luego Secretario de Educación Pública, cuando hicieron las primeras pinturas. Renunció a este puesto (1921-1924), pero el movimiento estaba ya iniciado y continuó después del siglo. Los primeros pintores fueron Roberto Montenegro y El Dr. Atl, e inmediatamente pintó Diego Rivera, La Creación, en el Anfiteatro de la Preparatoria, luego lo hicieron José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, y después una pléyade numerosa, de gran calidad. No puedo dar ejemplos, pero es un movimiento extraordinario.

Hubo una segunda y tercera generación de muralistas, que pintaron edificios en la ciudad de México, y la geografía del país abarca los muros.

También hay que decir que la calidad no es la misma: algunos pintores son eximios y otros son mediocres, y son diversos en su genio, y las circunstancias no son las mismas en cada caso.

La escultura monumental en México no tiene ni la cantidad y calidad de lo que se ha hecho en los muros. En la escultura destaca la figura de Ignacio Azúnsolo, que estudió en la Escuela de Artes Plásticas (San Carlos), que participó en la huelga de 1911, contribuyó en los duros años de la Revolución y obtuvo una beca para ir a París, donde tuvo

la influencia de los escultores Maillol, Bourdelle y Despiau, y pudo beneficiarse a su regreso en 1921. En ese monumento se transformaba la SEP y él hizo obras, en el patio principal. A partir de esto tuvo un buen éxito, como el Monumento a Álvaro Obregón en San Ángel.

Por su parte en 1933 Guillermo Ruiz hizo el Monumento a Morelos en la isla de Janitzio, el lago de Pátzcuaro, una figura fuera de proporción. Oliverio Martínez (1938) hizo los grupos de las esquinas del Monumento a la Revolución, del arquitecto Carlos Obregón Santacilia.

En la segunda generación está Luis Ortiz Monasterio, que pudo estudiar en París y tuvo la influencia de Brancusi, Archipenko y especialmente de Zadkine. La obra del escultor fue muy buena e hizo obras monumentales, como el friso de la Escuela Nacional de Maestros (con el arquitecto Pani, 1946) y el Monumento a la Madre (con el arquitecto Villagrán, 1948) y después la serie de fuentes de la segunda sección de Chapultepec.

Mientras los pintores de la tercera generación continuaban los temas concebidos de los murales, en los años cincuenta empezó lo que ahora llamamos La Ruptura. Los artistas disidentes de la “escuela mexicana” tuvieron su auge: Rufino Tamayo, Juan Soriano y los pintores jóvenes quisieron cambiar el panorama. Por otra parte estuvo también una especie de tutor de la Ruptura, que fue Mathias Goeritz, desde Guadalajara y después de la ciudad de México.

En el libro *Monumentos Mexicanos: de las estatuas de sal y de piedra*, de Helen Escobedo y Paolo Gori y entre otros autores (yo mismo), además de su sentido gracioso incluye cierta crítica a la escultura monumental. A México llegaron otros escultores de otros países, como Kiyoshi Takahashi; Rodrigo Arenas Betancourt, Francisco Zúñiga; luego se asimilaron con los escultores del país.

En esta ocasión me es grato presentar el número 2 de la Revista *Reflexiones del Muralismo* donde encontramos que los artículos son variados y tienen interés. Por ejemplo, Francisco Plancarte, su recurso de la Gráfica Monumental, especialmente del Taller de la Gráfica Popular. Hay que recordar los grabados de José Luis Cuevas, y las obras de Mónica Mayer y Víctor Lerma que tienen un formato totalmente monumental. La de Ana Lilia Dávila, “De la ruta a la glorieta”, se refiere al desplazamiento de las esculturas en La Ruta de la Amistad (1968), proyecto de Mathias Goeritz, ahora en avenida Insurgentes y Anillo Periférico (2016); porque los predios no eran de la Ciudad, y los dos pisos o los otros cambios en la vialidad. Mercedes Sierra se ocupa de las nuevas tecnologías en el muralismo, poniendo sobre la mesa nuevas reflexiones. Por último la intervención de la maestra Cristina Terzaghi nos plantea el trabajo del artista de frente a las comunidades logrando una comunión con ellas en el trazo y conclusión de un proyecto.

Los conceptos que, se utilizan en estos artículos implican una gran novedad en la revista.

Jorge Alberto MANRIQUE

De la ruta a la
glorieta: El arte
monumental
al borde de la
extinción



MTRA. ANA
LILIA DÁVILA
JIMÉNEZ

El traslado y hacinamiento de algunas de las esculturas que formaban parte de la Ruta de la Amistad, que he observado en los últimos meses, motivaron mi curiosidad para adentrarme en el proceso que ha antecedido a estos cambios. La información recabada me lleva a la reflexión sobre el futuro en México de la escultura monumental.

El Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez fue el encargado de organizar los XIX juegos Olímpicos en la Ciudad de México. La planeación de dicho evento incluyó un programa cultural que se desarrolló de manera conjunta durante el encuentro deportivo, a la manera de los clásicos. Se presentaron veinte diferentes manifestaciones artísticas, número equivalente al de las justas deportivas, entre ellas, música, pintura infantil, poesía, teatro, danza y escultura. Esta última fue la de mayor presencia, antes y después de la Olimpiada. El éxito de dicho programa se manifestó en la participación de quince países con una obra escultórica monumental. La planeación de este encuentro, por encargo directo del Arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, quedó bajo la supervisión de Mathias Goeritz, uno de los escultores con mayor prestigio e influencia en esos años, dentro del ambiente plástico mexicano. El proyecto fue totalmente innovador para su tiempo. Resultó ser un símbolo de la incursión a la modernidad que el país quería mostrar al mundo, dejando atrás las manifestaciones artísticas figurativas de protesta que habían prevalecido por casi cincuenta años.

El encuentro convocó a los escultores de mayor reconocimiento de los cinco continentes para diseñar una obra tridimensional abstracta que fungiera como señalamiento dentro de un circuito que conectaba los diferentes lugares donde se llevarían a cabo los encuentros deportivos. Las sedes se ubicaban en un trayecto periférico que iba de Cuemanco, donde se encuentra la pista de canotaje, a San Jerónimo, situado a poca distancia de diferentes recintos.

El resultado fueron dieciocho esculturas monumentales. Tres de ellas, las que daban inicio y fin al circuito y la que se encuentra frente a la pista de canotaje, fueron realizadas por artistas nacionales. Hubo tres invitados especiales que se sumaron al proyecto: Germán Cueto, mexicano; Alexander Calder, norteamericano, y el artista anfitrión, de origen alemán, Mathias Goeritz. Sus obras se ubicaron fuera del Anillo periférico. *El corredor*, de Germán Cueto, está situado frente al Estadio de Ciudad Universitaria; *Sol rojo*, de Alexander Calder, se ubica frente al Estadio Azteca y *Osa Mayor*, de Goeritz, en las inmediaciones del Palacio de los Deportes. Posteriormente, una vez finalizados los Juegos Olímpicos, el escultor español Josep Ma. Subirachs realizó una escultura más, cercana al Trébol de Periférico e Insurgentes Sur. Cabe mencionar que todas las esculturas, excepto tres de ellas, la de Calder, la de Cueto y la de Itzhak Danzinger, están hechas de placa metálica, mientras que las demás fueron construidas con una estructura metálica y recubrimiento de concreto.

La separación entre las diferentes esculturas fue de aproximadamente 1,500 metros. En su conjunto formaron un circuito de 17 Kilómetros. Por su extensión se consideró que era el corredor artístico más largo del mundo.

El amplio trayecto que conectaban las esculturas estaba planeado para recorrerse en automóvil, por este motivo, dentro de las restricciones a los artistas participantes estaban las dimensiones de las obras, señaladas en un rango que va de los 5.70 a los 18 metros de altura.¹ Se especificó que los materiales que se utilizarían para construir las obras serían el metal y el acero ya que para financiar tan ambicioso proyecto sólo se contó con el apoyo de las Cámaras de la industria de estos materiales. Por otro lado, el tema de las obras debía ser incluyente a fin de fomentar la unidad, la amistad y la fraternidad entre los pueblos. En cuanto a los aspectos formales, no se enfatizó en la convocatoria que el espectador sería un sujeto móvil, por lo cual, era recomendable que las esculturas contaran con principios dinámicos en sus formas.²

Al contemplar las obras se pone de manifiesto que, exceptuando a dos de ellas, no son el dinamismo ni los efectos ópticos sus aspectos más destacables. Sin embargo, considero que la pluralidad de las propuestas, que no se limitaron a las condiciones establecidas por los organizadores, hace más rico el legado artístico.

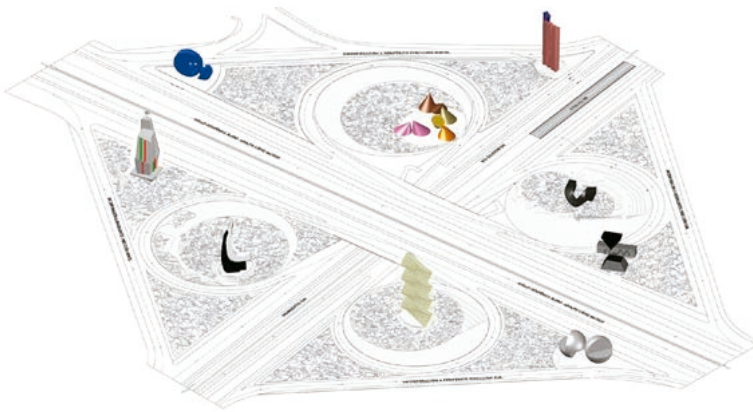
Dos décadas después del encuentro deportivo, las obras que conformaron el corredor escultórico, escaparate de los Juegos Olímpicos de 1968, habían sido totalmente abandonadas a su suerte.

En los años noventa su estado era lamentable a pesar de las múltiples publicaciones de periodistas, críticos e historiadores del arte alertando a las autoridades culturales sobre el estado de las obras. En las esculturas más deterioradas se observaban faltantes considerables y muchas de las piezas habían sido

1 Lily Kasner, *Mathias Goeritz. Una biografía 1915-1990*, México, UNAM, 2007, p. 195.

2 Daniel Garza Usabiaga, "La Ruta de la Amistad y el espectáculo olímpico", *Arquine*, No. 46, invierno de 2008, pp. 101-103

dañadas por el vandalismo, presentando extensas áreas de *graffiti*. Sus alrededores estaban atestados de basura y carecían de iluminación en las inmediaciones. En otros casos habían quedado atrapadas físicamente dentro de lotes vendidos de manera irregular a particulares como es el caso de *Janus*, a la que me referiré más tarde, o dentro de predios concesionados, tal como sucedió con *Disco solar*, ubicada frente a la zona arqueológica de Cuicuilco.



Trébol 1.
Periférico e
Insurgentes Sur.
Patronato Ruta de la
amistad.



Trébol 2.
Viaducto Tlalpan.
Patronato Ruta de la
amistad.

En 1994 Luis Javier de la Torre, un ciudadano interesado y preocupado por el estado de las piezas, inició algunas acciones encaminadas a rescatar las esculturas del abandono y la indolencia de las autoridades capitalinas. Para ello conformó, junto con Javier Ramírez Campuzano, hijo del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, el Patronato Ruta de la Amistad, que trabaja para la conservación y el rescate de las obras monumentales, asumiendo una tarea que le corresponde a las instancias culturales gubernamentales. Una de las acciones más importantes de dicho Patronato, encaminadas en este sentido, fue lograr que algunas empresas y particulares “adoptaran” una escultura y se involucraran en su cuidado y mantenimiento. Para ello se creó un Fideicomiso, en el que se concentrarían las aportaciones para hacer posible el mantenimiento de las piezas.

Cabe señalar que hasta ahora el conjunto escultórico no ha sido declarado como patrimonio artístico nacional, a pesar de varios intentos por impulsar este reconocimiento. Actualmente se encuentra en revisión el caso.³

De manera contrastante, en 2012, la organización no gubernamental World Monuments Fund (WMF), dedicada a lanzar alertas cuando alguna obra de reconocido valor estético y/o histórico está amenazada, incluyó en su lista de bienes culturales en peligro al conjunto escultórico, con lo cual se estableció un compromiso para proporcionar recursos o ayuda a fin de preservar y mantener los bienes en buen estado.

El inicio de la construcción del segundo piso del Anillo Periférico trajo consigo otro factor más de riesgo para las obras. El daño latente que implicaba el levantamiento de la vialidad con los procesos que se desarrollarían en las inmediaciones fue determinante para gestionar con carácter de urgente el

³ Información proporcionada por el Presidente del Patronato Luis Javier de la Torre en entrevista realizada el 23/01/2014.

traslado de las piezas. En este proceso fue definitivo el apoyo de la organización WMF para convencer a las autoridades capitalinas sobre la necesidad de trasladar las esculturas, además de involucrarlas en los gastos que generarían el embalaje, movimiento y la adecuación de los espacios destinados para albergarlas. Se requirió de varios millones de pesos que fueron financiados por el gobierno capitalino y por diferentes grupos y empresas. A continuación proporciono una relación de las obras y sus benefactores que han contribuido en el mantenimiento y cuidado de las esculturas:⁴

OBRA	ARTISTA	BENEFATOR(ES)
Señales	ÁNGELA GURRÍA	MOISÉS COSÍO
El ancla	WILLI GUTMANN	ROCHA BOBOIS ASOCIACIÓN DE EMPRESARIOS SUIZOS EN MÉXICO. EMBAJADA DE LA CONFEDERACIÓN SUIZA
Las tres gracias	MIROSLAV CHLUPAC	ADIDAS MÉXICO
Sol	KIOSHI TAKAHASHI	INMOBILIARIA SARE SR. CARLOS KASUGA
El sol bipedo	PIERRE SZKÉLI	TV AZTECA FOMENTO CULTURAL GRUPO SALINAS
Torre de los vientos	GONZALO FONSECA	FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Hombre de paz	CONSTANTINO NIVOLA	PIRELLI ORG. TECHINT ING. ADALBERTO CORTESI
Disco solar	JACQUES MOESCHAL	NYRSTAR EMBAJADA DE BÉLGICA EN MÉXICO FUNDACIÓN DIEZ MORODO A.C SEP INSTITUCIONES Y PERSONAS DE LA COMUNIDAD BELGA

4 Datos tomados de las cédulas de la exposición *La nueva Ruta de la Amistad, al reencuentro con la naturaleza* y de la página del Patronato www.mexico68.org/es/esculturas consultada el 01/02/2014

Estación #9	TODD WILLIAMS	AMERICAN EXPRESS WORLD MONUMENT FOND
Relojsolar	GRZEGORZ KOWALSKY	THE HISTORY CHANNEL PERISUR AMERICAN EXPRESS WORLD MONUMENT FUND
México	JOSÉ MARÍA SUBIRACHS	FUNDACIÓN DOMEQ A.C. EMBAJADA DE ESPAÑA EN MÉXICO
Janus	CLEMENT MEADMORE	EMBAJADA DE AUSTRALIA FUNDACIÓN MEADMORE GDF WORLD MONUMENT FOND
Muro Articulado	HERBERT BAYER	AMERICAN EXPRESSRA WORLD MONUMENT FUND
Tertulia de gigantes	JOOP BELJON	ASEGURADORA ING
Puerta de paz	ITZHAK DANZIGER	INSTITUTO CULTURAL MÉXICO-ISRAEL A.C. EMBAJADA DE ISRAEL EN MÉXICO
Estación #16	OLIVER SEGUIN	
Charamusca africana	MOHAMED MELEHI	FUNDACIÓN RECYCLING PLANET A.C
Estación #18	JORGE DUBÓN	
Puertas al viento	HELEN ESCOBEDO	FUNDACIÓN BBVA BANCOMER A.C.
Sol rojo	ALEXANDER CALDER	AMERICAN EXPRESS
Osa mayor	MATHIAS GOERITZ	
Hombre corriendo	GERMÁN CUETO	UNAM

Como se puede ver en la información anterior, son numerosos los participantes que se requieren para conservar las esculturas, calcula Javier de la Torre que se necesita un promedio aproximado de trescientos cincuenta mil pesos anuales para el mantenimiento de una sola de las esculturas. En esta cifra no está incluida la labor de supervisión que de manera gratuita realizan un numeroso grupo de personas, que alertan cuando una de las obras ha sido dañada o está en peligro de serlo debido a la presencia de vendedores ambulantes en las inmediaciones que generalmente utilizan la obra como perchero o como soporte para colgar o pegar propaganda.

Es sorprendente conocer todas las acciones que emprendió el Patronato para vencer la resistencia de las autoridades capitalinas que se negaban a autorizar y proporcionar recursos para trasladar las esculturas que estaban en riesgo por las obras viales. Narra el director del Patronato, que el consentimiento se logró gracias a la presión que mediante misivas ejercieron 15 de las embajadas de los países participantes en el corredor escultórico, aunada a la recomendación de la WMF al Jefe de Gobierno la Ciudad de México, Marcelo Ebrard, pero, sobre todo, a la observación atenta de un numeroso grupo de personas en la congruencia de los actos del Jefe de Gobierno, que acababa de ser reconocido por la fundación City Mayors, como “el mejor alcalde del mundo 2010”, por la defensa de los Derechos Humanos y del Medio Ambiente. “Con la mirada nacional e internacional puesta sobre su decisión no pudo continuar resistiendo y dio, finalmente, su autorización, destinando 70 millones de pesos para apoyar los gastos de traslado y para la posterior restauración de las piezas.”⁵ Comenta el director del

5 Información proporcionada por el Presidente del Patronato Luis Javier de la Torre en entrevista realizada el 23/01/2014

Patronato que el gobierno acordó con las empresas ICA y Carso a través de cláusulas de contraprestaciones de la mudanza de las piezas.⁶

La planeación del reacomodo implicó la consideración de espacios que permitieran la apreciación de las esculturas. La solución al problema quedó sintetizada en dos tréboles. Uno de ellos, ubicado entre Insurgentes Sur y Periférico, donde quedaron asentadas las esculturas: *Señales*, de Ángela Gurriá, de México; *El ancla*, de Willi Gutmann, de Suiza; *Las tres gracias*, de Miloslav Chlupac, de Checoslovaquia; *Sol*, de Kiyoshi Takahashi, de Japón; *Reloj solar*, de Grzegorz Kowalski, de Polonia; *Janus*, de

⁶ Información proporcionada por el Presidente del Patronato Luis Javier de la Torre en entrevista realizada por *La crónica de hoy*, consultada en www.serviciosurbanosdf.com/sintesis/?tag=esculturas el 13/02/2014



“Las tres gracias”
Miloslav Chlupac.
<http://mxcity.mx/2015/03/recordando-las-deleitasas-esculturas-de-la-ruta-de-la-amistad-fotos/>



*“Muro Articulado”
Herbert Bayer.
[http://mxcity.
mx/2015/03/
recordando-las-
deleitosas-esculturas-
de-la-ruta-de-la-
amistad-fotos/](http://mxcity.mx/2015/03/recordando-las-deleitosas-esculturas-de-la-ruta-de-la-amistad-fotos/)*

Clement Meadmore, de Australia y *Muro Articulado*, de Herbert Bayer, de Austria, sumadas a las esculturas que permanecieron en su sitio original que son: *Sol bípedo*, de Pierre Székely, de Hungría-Francia; *Torre de los vientos*, de Gonzalo Fonseca, de Uruguay; *Hombre de paz*, de Costantino Nivola, de Italia; *Disco solar*, de Jacques Moeschal, de Bélgica; *Estación #9*, de Todd Williams, de EUA; *México*, de José Ma. Subirachs, de España; *Hombre corriendo*, de German Cueto, de México. En total son catorce las esculturas que quedaron concentradas en este trébol, mientras que se tiene planeada la reubicación de las esculturas *Puerta de paz*, de Itzhak Danziger, de Israel; *Estación #16*, de Oliver Seguin, de Francia; *Charamusca africana*, de Mohamed Melehi, de Marruecos y *Puertas al viento*, de Helen Escobedo, de México, en el en el trébol ubicado en Periférico y Viaducto Tlalpan. Las esculturas de Jorge Dubón, Mathias Goeritz y Alexander Calder permanecerán en su sitio original.



“Hombre de paz”
Costantino Nivola.
[http://www.obrasweb.mx/
arquitectura/2012/08/23/la-ruta-de-la-
amistad-de-1968-una-batalla-perdida](http://www.obrasweb.mx/arquitectura/2012/08/23/la-ruta-de-la-amistad-de-1968-una-batalla-perdida)



“Charamusca africana”
Mohamed Melehi.
[http://www.mexico68.
org/cgi-bin/Noticias](http://www.mexico68.org/cgi-bin/Noticias)

Otra de las acciones emprendidas con éxito por el Patronato fue la recuperación de *Janus*, escultura que tenía más de 16 años cautiva dentro del Colegio Olinca. El proceso seguido para la recuperación de la pieza fue largo y tortuoso. Nuevamente, con el apoyo de la fundación WMF, se hizo posible la recuperación de la escultura para integrarla al patrimonio artístico nacional.

Las irregularidades en torno a la custodia de la obra comenzaron cuando fue vendido de manera irregular el predio donde estaba asentada *Janus* y que luego sería el terreno destinado para albergar el Colegio Olinca.⁷ Los dueños no informaron que dentro del terreno se ubicaba una de las esculturas de la Ruta de la Amistad, pero tampoco las autoridades se interesaron por el destino de la pieza. De esta manera los nuevos dueños consideraron que la escultura era parte de su propiedad, no obstante, como había un grupo de *paracaidistas* invadiendo el terreno, llegaron a un acuerdo con el Patronato para que los ayudaran a desalojar el lugar.

A cambio los dueños del predio se comprometían a cuidar y proporcionar mantenimiento a la escultura. Narra Javier de la Torre que una vez resuelto su problema de invasión, faltando al compromiso hecho, cercaron el terreno y destruyeron el basamento de roca volcánica de la escultura y lo sustituyeron por un jardín con flores ignorando las implicaciones que representaba para la obra. Desde entonces, como único mantenimiento, le sobrepusieron a la pieza capas y capas de chapopote, ignorando el material adecuado para su conservación. Como acto de dominio sobre la obra y mostrando su prepotencia convirtieron la escultura en el elemento distintivo de su negocio integrando la forma a su logotipo.⁸

7 Ana Cecilia Terrazas, "La ruta de la amistad a merced de los dueños de los terrenos: destruyen el basamento de la escultura de Australia", *Proceso*, 31 de agosto de 1996.

8 Información proporcionada por el Presidente del Patronato Luis Javier de la Torre en entrevista realizada el 23/01/2014

Afortunadamente, hace unos meses,⁹ se logró la aprobación para el traslado, lo cual implicó el involucramiento de grupos, empresas y particulares para hacerlo.

9

La escultura fue liberada en diciembre de 2012.

*Escultura que estuvo
en instalaciones del
Colegio Olinca.
Reprografía México en
la Historia.*



Es indudable que el reacomodo de las esculturas modificó sustancialmente el proyecto original, sin embargo, este cambio inició después de su asentamiento. La saturación del espacio con obras viales, edificios, viviendas, puentes peatonales y espectaculares, fue vertiginosa en los últimos cuarenta años, hasta dejar sepultadas o minimizadas a las esculturas. Es entendible entonces que se diera prioridad a su protección física antes que a consideraciones estéticas. A pesar de que la ubicación actual y la reducción del espacio no son las condiciones ideales para

apreciar en su totalidad una obra de grandes dimensiones, es preferible a la desaparición de las obras.

También es evidente que el costo de mantenimiento de obras monumentales es muy alto y no está contemplado en el presupuesto nacional. Por ahora, en este caso, se ha pagado el costo con terreno, se ha reducido el amplio corredor a dos glorietas, no obstante, se ha logrado salvaguardar las veintidós esculturas. Lo ideal sería que ante la ausencia del apoyo estatal se lograra que la población al saberse propietaria de las obras artísticas, asumiera que también es responsable de su cuidado y mantenimiento. “Es cierto que lo absolutamente público en México muy pocas veces logra la sobrevivencia porque se cree equivocadamente que lo público es tierra de nadie cuando debería ser considerado tierra prometida al cuidado de todos.”¹⁰ ¿Qué hacer para que la gente cuide y proteja su patrimonio y no lo ponga en peligro de extinción?

Gráfica Mural



DR. FRANCISCO ULISES
PLANCARTE MORALES

A diferencia del formato usado en forma tradicional, —cuyas características no sobrepasan muchas veces un formato mediano— el grabado monumental se manifiesta para ser observado por el ojo humano en amplitud de dimensiones lo que le confiere una naturaleza que pasa de lo privado a lo público¹.

Algunas aportaciones a la monumentalidad provienen del Taller de Gráfica Popular (TGP) y de manera especial del grabador Leopoldo Méndez en imágenes de película virgen trabajadas a manera de *scratch* (rayado)², para ser ampliadas en la pantalla cinematográfica en una serie de ilustraciones específicamente destinadas para ser vistas como un gran mural gráfico de soluciones alegóricas, como es el caso de la publicación de la editorial “La Estampa Mexicana” titulada *Río Escondido: 10 grabados de Leopoldo Méndez*³ para la película del mismo nombre. El fotógrafo Gabriel Figueroa comentaba que:

“Invitamos a Leopoldo Méndez a participar en el cine. Él veía las películas para después hacer, en una interpretación personal, los extraordinarios grabados que usábamos como fondo de los títulos de nuestras películas. Primero aparecía el grabado y, después de un

1 Charles, Moore, *Dimensiones de la Arquitectura*, Barcelona, Editorial, Gustavo Gili, 1978, p. 115, citado por Carolina Körber, en *Semblanza de la Muerte, Mural de Pedro Ascencio*, INBA, 2003.

2 La técnica usada en la ilustración norteamericana consiste en rayar con una cuchilla una cartulina estucada blanca pintada previamente de negro para dar luces y medios tonos dando una apariencia de grabado sin serlo.

3 Las necesidades del cine obligan a Leopoldo Méndez a diseñar grabados específicos para los créditos de la película. Ya concluida la cinta, el autor elige una serie de escenas determinantes del cine de las que elabora una interpretación personal. Según Emilio Fernández fue suya la idea de integrar a Leopoldo Méndez al cine: “*Nunca en México se habían incluido grabadores en las películas. Pedí a Leopoldo Méndez que enriqueciera con su experiencia plástica la imagen del trabajador, que interpretara el paisaje de nuestra tierra y describiera con la elocuencia del blanco y el negro de su arte las luchas del pueblo mexicano*”. Ida Rodríguez citada por Sánchez, W. Cabello, Erika, en *Río Escondido, la influencia del cine-plástica en el imaginario artístico revolucionario*, México, UNAM/CUAC, Filmoteca UNAM, Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, noviembre, 2011, p. 3.

momento, aparecían sobre él los créditos de la cinta. [...] Nuestra intención, aparte de contar con el valor artístico de sus grabados, era mostrarlos al mundo en los festivales cinematográficos para que se conociera el magnífico trabajo de Leopoldo.”⁴

Después de esta participación, el grabado intervino en varios filmes: “Pueblerina” (1948); “Un día de vida” (1950) con algunas imágenes ligadas entrañablemente al cine como la interesante composición en blanco y negro de “El fusilado”; “El rebozo de soledad” (1952); “La rebelión de los colgados” (1954); “Macario” (1959), “La rosa blanca” (1961), y “Un dorado de Pancho Villa” (1966). Con los grabados de Méndez en el cine, su obra fue reconocida también en Asia y África.

4 Gabriel Figueroa, *Memorias*, UNAM, El Equilibrista, 2005. pp. 143-144.



*El fusilado de
la película “Un
día de vida”
(Leopoldo
Méndez)*

Del mismo autor destaca, *Juego de luces* (1949), un mega-mural de para el edificio de la Nacional Financiera, realizado con ayuda del *moto-tool* o buril eléctrico sobre plástico *flexite*,⁵ a partir de doce hojas de plástico iluminado mediante un sistema de luces y creado en bajorrelieve para la fábrica *Automex*. En palabras de Laura González Matute, “...esta obra ha sido considerada como el primer mural realizado en lámina de plástico *flexite*. El mural, que mide 16 metros cuadrado, fue realizado por el artista en ocasión de una exposición organizada por el gobierno de México en el Estadio Nacional de la colonia Roma, donde se levantó posteriormente el conjunto habitacional Benito Juárez, desaparecido a su vez a raíz de los sismos de 1985.”⁶

Otro tanto ocurre con la utilización de equipo industrial con una rectificadora (*router*), a manera de gigantesco lápiz, y la aplicación de color mediante anilinas que dan al grabado, visto a distancia, la sensación de un huecograbado a color de enormes dimensiones. Ejemplo de ello, es el mural *El maguëy: mito y realidad*,⁷ de 32 metros cuadrados, destinado para la Sala de Etnografía Otomí del Museo de Antropología e Historia y removido años después y colocado en la actualidad en la ciudad de Pachuca.

5 El *flexite* es un derivado del nylon.

6 Laura González Matute, *Dibujos y murales del grabador Leopoldo Méndez*, en “Leopoldo Méndez 1902-2002”, Editorial RM, CONACULTA, INBA, México, 2002, p. 113.

7 *El maguëy: mito y realidad* se realizó en 1964. La Dirección de Obras del Museo Nacional de Antropología e Historia le encargó a Méndez que realizara una obra para complementar la museografía de la Sala Otomí del Museo de Antropología e Historia. El artista llevó a cabo un enorme grabado mural sobre madera de caoba de 32 metros cuadrados. Éste recreaba una escena cuyo tema central era un gran maguëy. No obstante que el artista no terminó el mural, éste fue colocado en la Sala Otomí del Museo de Antropología e Historia en 1964, cuando se inauguró el recinto. En 1969, después de la muerte del artista, el mural fue pedido en préstamo para una magna exposición que se realizó en la entonces Unión Soviética en la Universidad Patricio Lumumba. Después de la exposición, la obra fue trasladada a México en malas condiciones, debido a que permaneció varios días a la intemperie. Véase, González, Matute, Laura, *Leopoldo Méndez, Muralista/Exposición*, México, CENIDIAP CONACULTA/INBA/CENART, Discurso Visual/Gob, 2008.



Leopoldo Méndez frente a su mural gráfico: "El maguey: mito y realidad." (Leopoldo Méndez)

La grafica mural alternativa, no convencional, callejera y social, comenzó con el Mural Efímero de 1968, del cual se tiene testimonio gracias al trabajo de Raúl Kamffer, cronista visual del evento y quien realizó un documental bajo la producción de la UNAM. Después del 68 mucha gente, pintaba murales incitando a la juventud a la lucha guerrillera: ejemplos son los murales de Mario Falcón con imágenes del Che Guevara y Zapata en C.U. o el mural de 1972 en la Escuela Popular Activa, encabezado por Daniel Manrique.

Algunos de los Grupos que pintaron murales en las calles son "SUMA" y "Proceso Pentágono", y a partir del sismo de 1985 de la Ciudad de México, hubo ejemplos de murales comunitarios con "Arte Acá" y el "Grupo H2O" en Tepito, La Unión de Vecinos y Damnificados, (UVyD) pinta en 1987 en las colonias Guerrero y Pensil. Asimismo el 17 de julio de 1988, en Niños Héroes y Balderas, (a un costado de Televisa), un grupo de artistas con

Superbarrio a la cabeza, pintan un mural para protestar contra el fraude electoral y a favor de la libertad de prensa, en el que participaron Felipe Eherenberg, Cuauhtémoc Cárdenas (hijo), Gabriel Macotela, “El Fisgón”, Eloy Tarcisio, y otros entusiastas. Por cierto, este mural fue borrado y fue vuelto a pintar por los moneros del periódico “La Jornada.”⁸

Adolfo Mexiac es un caso aparte en el grabado de gran formato. En 1981 realizó un mural para la Cámara de Diputados llamado “Las Constituciones de México” de 330 metros cuadrados con técnica xilográfica. Esta talla presentaba particularidades: muchos meses de trabajo, trazando en el material el largo patrón mural de tablas de caoba, relieves en madera, tallado a mano con gubias y herramientas tradicionales. Sin embargo, el destino estaba trazado para este mural ya que el 5 de

8 Ídem.



*Adolfo Mexiac
trabajando en su
mural gráfico “Las
Constituciones de
México” 1981.*

mayo de 1989 es destruido por un fatal incendio. Mexiac es un hombre que concienzudamente mantiene organizado su archivo personal: Conservaba los bocetos originales y conocía la forma de trabajo. Pero hubo cambios, y decidió modificar el plan mural original y las imágenes se trazaron distintas. Tablas verticales de caoba fueron el material elegido de nuevo, pero la estrategia a seguir sería otra: no estaba dispuesto a enfrentarse a esos 330 metros cuadrados con sus gubias sujetadas con mano desnuda. Para la ocasión de 1992 recurrió, junto con su equipo de ocho colaboradores, a herramientas industriales como taladros eléctricos, martillos automáticos y pulidoras mecánicas, gubias y uñetas adaptados a éstos.⁹

Emilio Payán, impresor, editor y artista, fundador del taller de grabado *Tiempo Extra Editores*, ha coordinado grabados de carácter popular en soportes de unicel tomando como base la idea de una experiencia similar en la ciudad de La Habana, Cuba en sus talleres de grabado donde se cerraron calles y al compás de la música, las obras se pusieron en el piso, las entintaron, las cubrieron con un lienzo y les pasaron con aplanadora. Esta idea fue retomada a su vez, de Calella, localidad de Barcelona donde se estampó sobre el piso objetos callejeros con el uso de una aplanadora teniendo un éxito inmediato.

En nuestro país la idea se utilizó para realizar propaganda política en apoyo a Cuauhtémoc Cárdenas para la jefatura de gobierno del D.F. En 1998, fue montada en Coyoacán una pieza de 160 metros de largo, realizada por más de 80 artistas e intelectuales como Vlady, Irma Palacios, y Martha Chapa. A principios del siglo XXI, esa experiencia se repitió con los jóvenes que tomaban talleres en la Fábrica de Artes y Oficios de Oriente del D.F., quienes también elaboraron una manta

9 Ídem. Véase, también, Leticia López Orozco, "Adolfo Mexiac. Narrador de la historia de México", en Adolfo Mexiac, *La impronta de los años*, México, Delegación Coyoacán, 2008, p. 119.

*El impresor
Emilio Payán.
(Fotografía:
Dr. Francisco
Plancarte)*



de 160 metros. Posteriormente, en 2006, Payán coordinó un tercer mega-grabado en Pensilvania, de 600 metros de largo, por artistas de la Universidad Lafayette College.

El *Grabado del Bicentenario en la Ciudad de México*¹⁰ es el título de la estampa más grande del mundo, realizado en el 2008 en la Ciudad de México; una extensión de casi un kilómetro colocado sobre la avenida Reforma desde la Columna de la Independencia a la Torre Mayor. Este mega-grabado fue hecho para conmemorar el centenario de la Revolución y el Bicentenario de la Independencia. En el proceso creativo se conjuntaron 220 artistas incluyendo a poetas, escritores y gráficos como Leonora Carrington, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, los hermanos Castro Leñero, Eloy Tarcisio y Fernando González Gortázar, así como Carlos Monsiváis, José Emilio

¹⁰ La Ruta de la Gráfica, *El grabado más grande del mundo*, <http://larutadelagrafica.blogspot.mx/2008/09/el-grabado-ms-grande-el-mundo.html> (13 de agosto de 2013).

Pacheco, Elena Poniatowska, Alberto Blanco y David Huerta, entre otros, que acompañaron la obra gráfica con un verso o una frase. La coordinación técnica del proyecto estuvo a cargo Masri y Payán en los *Talleres Impronta Editores* y *Tiempo Extra*, donde se elaboraron más 900 placas de unicel de un metro por un metro, sobre las que se realizaron los grabados propuestos por cada artista; para imprimir la obra, se utilizaron un par de aplanadoras de las que el Gobierno del Distrito Federal usa para el asfalto de calles. (*steam roller*).

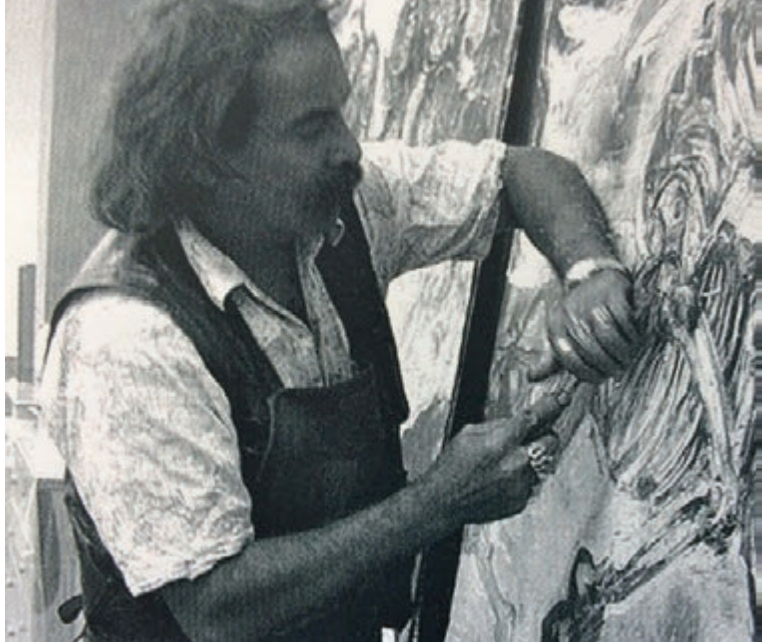


*Mega Grabado
Lámpara de
Diogenes ([http://
lamparadediogenes.
blogspot.mx](http://lamparadediogenes.blogspot.mx))*

Para el proceso de trabajo se utilizó unicel de un centímetro de grosor, solvente thinner, pinceles, cautín, cúter, pintura acrílica y en aerosol. Para que la matriz se puede “atacar”, es decir poder hacer incisiones se tiene la opción de bloquear con pintura acrílica, así como degradar algunas partes con solvente o con pintura en aerosol para generar texturas; es posible realizar la misma acción con cautín, a partir de quemar la superficie para lograr tonos blancos en la impresión; o bien, recortar la matriz en formas determinadas, o utilizarla como

sellos. Finalmente, se entinta por medio de un rodillo duro, y se pasa por el tórculo hacia el soporte que puede ser la hoja de papel o manta cruda, el cual debe de estar previamente humedecido para imprimir y que en este caso se utilizó por sus dimensiones las máquinas de aplanar calles.

El grabado ha asistido a un vigoroso renacimiento del arte público, manejado con extraordinaria belleza, por su contenido y complejidad, tal es el caso de la obra de Pedro Ascencio quien realizó el mural xilográfico titulado *Semblanza a la Muerte*, que está construido en 7 placas de pino, grabadas manualmente, cada una mide 205 x 120 cm., la imagen mide 205 x 840 cm., estampada en papel de algodón. Para su elaboración, el



Pedro Ascencio
trabajando su mural
gráfico "Semblanza de
la Muerte".
(CONACULTA,
CENART)

maestro realizó un boceto tridimensional del mural, en siete cubos rectangulares de metal; se determinó el tamaño de las placas de pino utilizadas para grabar, aprovechando las dimensiones de la platina del tórculo. Las placas se prepararon para que el artista procediera a transportar el boceto a ellas. La preparación consistió en biselar y quemar las placas con un soplete para que la veta de la madera se descubriera y trazado el esquema del mural, se procedió a tallar. Se realizaron las pruebas de estado en papel kraft; evaluado el avance de la talla, se detalló la imagen y se realizaron “copias de estado” en pellón textil (una entretela de refuerzo). Para la impresión, la placa se entintó con el rodillo, se extendió el papel encima de la placa y se deslizó la platina a través de los rodillos de la prensa con la presión necesaria para la estampación.

El montaje para la exhibición fue en el Auditorio del Estado de Guanajuato dentro del marco del XXXII Festival Internacional Cervantino. La realización técnica comenzó en agosto de 2003 y terminó en 2004¹¹. El mural contiene representaciones de objetos prehispánicos como armas, joyas, ruedas; urnas de barro que evocan enterramientos; los esqueletos están alrededor de un barril, uno de ellos porta un arma con navajas en forma de bastón; la serpiente emplumada vuela del lado derecho a una imagen de un jinete-esqueleto.

11 Para su elaboración, Ascencio realizó un boceto tridimensional del mural, en siete cubos rectangulares de metal; se determinó el tamaño de las placas de pino utilizadas para grabar, aprovechando las dimensiones de la platina del tórculo. Las placas se prepararon para que el maestro procediera a transportar el boceto a ellas. La preparación consistió en biselar y quemar las placas con un soplete para que la veta de la madera se descubriera; trazado el esquema del mural, se procedió a tallar; se realizaron las pruebas de estado en papel kraft; evaluado el avance de la talla, se detalló la imagen y se realizaron copias de estado en pellón. Para la impresión, la placa se entintó con el rodillo; se colocó sobre la platina del tórculo; se extendió el papel encima de la placa; se desliza la platina a través de los rodillos de la prensa con la presión necesaria para la estampación.



*Mural Gráfico de Pedro
Ascencio.
(CONACULTA,
CENART)*

En el siglo XXI, estamos asistiendo a un vigoroso renacimiento del arte público en sus diferentes vertientes, *performance*, instalaciones, graffiti, etc. En tanto, el grabado y la estampa actual, en su forma tradicional y de arte alternativo en constante evolución, gozan de buena salud.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1 Leopoldo Méndez, *El fusilado* de la película “Un día de vida”; (linóleo de 1950). Leopoldo Méndez 1902-2002, en el libro-catálogo *Leopoldo Méndez y su tiempo Colección de Carlos Monsivais, El privilegio del Dibujo*, Editorial RM, México, 2002.

Fig. 2 Leopoldo Méndez frente a su mural gráfico: “El maguey: mito y realidad.” En el catálogo “Leopoldo Méndez 1902-1969”, Academia de Artes, Galerías del Palacio de Bellas Artes, Exposición/ Homenaje, febrero-marzo 1970, INBA, México.

Fig. 3 Adolfo Mexiac trabajando en su mural gráfico “Las Constituciones de México” 1981. Grabado en cedro blanco a una tinta 1981. 356 m²; en “Adolfo Mexiac La impronta de los años”, textos de Ignacio Salazar, Alberto Híjar, Silvia Fernández, Leticia López Orozco. Patricia Salas (coordinadora), Delegación Coyoacán, México, 2008.

Fig. 4 *El impresor Emilio Payán*. (Fotografía Francisco Plancarte), en Francisco Ulises Plancarte Morales, *Los talleres de la gráfica en México en los años noventa. Su organización y desarrollo. El caso de “Tiempo Extra Editores”*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007.

Fig. 5 *Mega-grabado* <http://lamparadediogenes.blogspot.mx/2007/08/los-das-del-gran-plantn-el-megagrabado.html> (3 de febrero de 2014).

Fig. 6 Pedro Ascencio trabajando su mural gráfico *Semblanza de la Muerte*. En el catálogo de la exposición *Semblanza a la muerte*, Mural xilográfico de Pedro Ascencio, CONACULTA, CENART; Gobierno del estado de Guanajuato, Centro de las Artes de Guanajuato, México, enero de 2004.

Fig. 7 *Mural Gráfico de Pedro Ascencio*. Catálogo de exposición *Semblanza a la muerte*, Mural xilográfico de Pedro Ascencio, CONACULTA, CENART; Gobierno del estado de Guanajuato, Centro de las Artes de Guanajuato, México, enero de 2004.

Muralistas y escultores monumentales en México



MTRO.
JORGE ALBERTO
MANRIQUE

La relación de la pintura mural y de la escultura monumental en 1922 y 1940 puede ser el antecedente y un comentario a las artes en ese período.

Los autores se ocupan del fenómeno de la diferencia en las artes. Los muralistas tuvieron un rápido éxito con Diego Rivera, Montenegro, José Clemente Orozco, Jean Charlot y demás. En la escultura no pasa lo mismo, pocos no retienen los nombres de ellos. En el Arte Moderno y Contemporáneo de México (1952), en ese período habla de la escultura en unas breves páginas de Justino Fernández, o lo mismo Raquel Tibol en 1964, en el libro correspondiente. Estos autores, en el curso de sus textos, elogian la pintura mural. Justino Fernández busca una explicación del fenómeno, que es “que no haya alcanzado ni los niveles de creación ni la popularidad en el siglo XX...”.

En la Escultura Mexicana, en 1920, cuando José Vasconcelos fue rector de la Universidad y propuso el proyecto de la Secretaría de Educación Pública, inició la pintura mural. Los muralistas estuvieron libres e hicieron lo que les parecía bien. En cambio al recuperar el convento de la Encarnación que se modificó para la SEP, el propio secretario decidió qué esculturas estarían en el edificio.

Los primeros años del siglo XX en México significaron una serie de renovaciones continuas en todos los ámbitos de la sociedad.

Al igual que ocurría en otras naciones, en México sucedían rápidamente diversos fenómenos. El campo del arte no es ajeno a estas transformaciones. Sin duda desde fines del siglo XIX, al igual que en Europa, se observa cómo los gustos estéticos se van modificando. La inclusión de fenómenos artísticos, como el impresionismo, desatan diversas propuestas, principalmente pictóricas. Así, durante el principio del siglo XX, aparecen sucesivamente diversos movimientos, conocidos hoy como las vanguardias; el fauvismo, el cubismo, el futurismo son algunas de las propuestas que siembran en campo fértil en el ámbito pictórico. Sin embargo, en el caso de la escultura el cambio no se da a esa velocidad. La estética de Rodin imperó por largo tiempo hasta que surgen diversas figuras como Arístides Maillol o Antoine Bourdelle. Estos últimos propiciaron una transformación radical en las formas y en los sentidos de expresión.

Sin embargo, la figura de Asúnsolo es primordial para entender los caminos escultóricos de principios de siglo en nuestro país; él estuvo en la Academia de San Carlos y fue a la huelga de 1911 en la Escuela Central de Artes Plásticas, luego participó en la Revolución, y obtuvo una beca a París, en 1919; la influencia de Rodin se advierte, y más tarde recibió el influjo de Maillol, Bourdelle y Despiau. Asúnsolo volvió a México y sus primeros trabajos, en la Secretaría de Educación Pública, dan cuenta de la influencia de Maillol (1921). La obra de Manuel Centurión refleja esta fuerza del lenguaje modernista, como la patentizan los cuerpos escultóricos que realiza para el Banco de México.

Los cambios sociales que el país vive con el fin de la revolución en los años veinte fortalecieron estas transformaciones. Los cambios sociales, políticos y económicos conmocionaron en su totalidad a la sociedad mexicana y el arte no es excluido en esta transformación. La rebelión huertista y el advenimiento del gobierno obregonista perfilaron las circunstancias para la transformación. Los grandes filósofos y teóricos de la cultura

mexicana habían muerto o emigrado ante los movimientos armados. Sin embargo, surge una nueva generación de filósofos que reinterpretarían los cánones de la cultura nacional. Sin duda quien dio vida a estas transformaciones fue José Vasconcelos. En 1921, desde la trinchera universitaria (fue rector), propone la transformación del proyecto educativo y la creación de la Secretaría de Educación Pública con el presidente Obregón. Este impulso, cuyo eje se encuentra en la revaloración de lo mexicano, fue entusiastamente seguido por diversos artistas. La fuerza creadora de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Jean Charlot, Fernández Leal, entre otros, encuentran espacio propicio en edificios públicos. Ahí, mientras la fuerza apabullante del muralismo destaca en sus muros, los cuerpos escultóricos los decide el propio Secretario a Ignacio Asúnsolo en los que imprime una gran fuerza expresiva, tal vez heredada de la influencia expresionista alemana de Barlach y Lehmbruck que se ve presente en la obra de Maillol, estilo que no le era ajeno.

Pero este crecimiento acelerado en la pintura, la conformación de un movimiento, englobado en el término de Escuela Mexicana de Pintura, no es suficiente para explicar el desarrollo de la escultura en esos años. Los escultores participan de estas transformaciones al nutrirse de estos lenguajes nacionalistas, sin embargo, no logran la fuerza creadora. Desde 1925 hasta 1940, la escultura seguirá estas propuestas estilísticas. Las temáticas nacionalistas y las preocupaciones sociales que no le serán ajenas. A diferencia de algunos pintores, los escultores sí participaron activamente en los movimientos revolucionarios. Sus preocupaciones por la vida social se permearán en sus obras.

Con la presencia de un importante actor, Guillermo Ruiz, la escultura iniciará su cambio. Este joven escultor, después de estudiar en Europa, como lo refleja su obra (Pureza o Ma. Antonieta Rivas Mercado, 1926) demuestra la influencia

estilística europea. Sus elegantes y lánguidas formas contrastan con la sensualidad del material y la expresión modernista. Un año después, a su regreso a México, funda la Escuela de Escultura Libre y de Talla Directa, lugar que se transforma en el semillero de los escultores del momento. Propone a sus discípulos la mirada no sólo a los valores mexicanos sino al trabajo directo en piedras autóctonas. La sede de la escuela, en el patio del viejo convento de la Merced, ve surgir a estos nuevos valores. Así como Ignacio Asúnsolo, el reto para los escultores era entrar en la órbita de la estructura política. Sin duda la escultura monumental fue su primordial objetivo. Sin embargo, el Estado mexicano después del gobierno callista se fue con tiento en los encargos públicos. A partir de 1929 y hasta 1946, se produce una serie de obras públicas monumentales donde destacarán algunas de estas propuestas escultóricas, como “La familia proletaria” y “El Monumento a Obregón”.



*Monumento
a Obregón,
México, D.F.
Ignacio
Asúnsolo.
Cortesía
Instituto de
Investigaciones
Estéticas,
Unam.*

Estos proyectos que reflejan el lenguaje nacionalista muestran esta fuerza en las formas. Más cercanos a los lenguajes del constructivismo ruso o de la estética fascista. Guillermo Ruiz crea, en 1933, su Monumento a Morelos en la isla de Janitzio, frente a Pátzcuaro, Michoacán. En esta obra, Ruiz consolida esta concepción de una forma maciza y revela a este héroe como un formidable gigante de la patria. Sus materiales, originarios de Morelia, refuerzan la idea del uso de recursos locales. Esta obra marcó el desarrollo de la escultura monumental. Creador y formador de escultores. Años después se da el proyecto del Monumento a la Revolución que significará, sin duda, el momento culminante de esta estética nacionalista. Con un proyecto magnífico de Carlos Obregón Santacilia se logra esta integración entre las formas espaciales y escultóricas. Después de un arduo concurso, Oliverio Martínez será el encargado de realizar las formas escultóricas que acompañan a esta edificación. Desgraciadamente muere a temprana edad, en 1938.



*Monumento a
la Revolución,
México, D.F.
Carlos Obregón
Santacilia.
Cortesía
Instituto de
Investigaciones
Estéticas,
Unam.*



*El Pipila,
Guanajuato,
Gto.
Juan Olaguibel.
Cortesía
Instituto de
Investigaciones
Estéticas,
Unam.*

Para la siguiente década, el muralismo se ha consolidado. La crítica especializada habla constantemente de las propuestas muralistas ya como una escuela mexicana que comienza a dar frutos en el ámbito internacional. Sin embargo, esta década está inscrita en el ámbito de la escultura por otro gran escultor: Luis Ortiz Monasterio, quien en su juventud fue discípulo de Guillermo Ruiz y trabajará al lado de Oliverio Martínez. Este escultor supo transformar los lenguajes de la escultura de su tiempo. Con problemáticas más universales, Ortiz Monasterio recoge las semillas dejadas por sus antecesores y las transforma en lenguajes más universales. En París conocería a Brancusi, a Archipenko y especialmente a Zadkine. Sus formas, lejanas al contenido nacionalista imperante en los treinta, recurrieron a expresiones más vanguardistas: la Venus de Chapultepec y las máscaras en metal. Su obra monumental que realiza en el friso de la Escuela Nacional de Maestros (del arquitecto Pani) en 1946, y el Monumento a la Madre (del arquitecto Villagrán)

en 1948, detentarán estas nuevas concepciones espaciales. Sus lenguajes ajenos a la tónica indigenista hablarán de la Modernidad del México alemanista.

*Monumento
a la Madre,
México, D.F.
Luis Ortíz
Monasterio.
Cortesía
Instituto de
Investigaciones
Estéticas,
Unam.*



El mundo de los exiliados, que con anterioridad habían sido incluidos en el movimiento nacionalista como fue el caso de Rozo y Arenas, ambos de origen colombiano, se percibe como una generación renovadora por el radical cambio de mentalidad. Los artistas vuelven su mirada al interior, los lenguajes sociales desaparecen para dar pie a los lenguajes inconscientes. Este puñado de artistas, en su mayoría también pintores, ejercerán en las expresiones tridimensionales un encuentro en muchas veces afortunado con los objetos y su significado simbólico.

El año de 1949, con la muerte de Orozco y la llegada de Mathías Goeritz, simbolizará el fin de una época para dar inicio a nuevas generaciones ya ajenas a los valores sociales o nacionalistas que sustentaron los artistas de estas generaciones. Se dice que en Europa la escultura no está al nivel de la pintura, pese a Maillol, Boudelle, Brancusi, Lehmbruck, Barlach o Moore. En México es lo mismo en este período, pero es importante recordar y rescatar a estos artistas. A partir de 1950 la escultura mexicana se abrió hacia otros rumbos, esta fue otra historia.

**El muralismo
y la imagen en
movimiento;
construcción de
nuevas narrativas**



DRA. MARÍA DE
LAS MERCEDES
SIERRA KEHOE

El desear que se realicen análisis concretos de los murales en su multideterminación y dominio, nos obliga a que se trabaje para descubrir la manera específica en que se insertan dentro del contexto histórico en el que fueron realizados y así dar lógica a su aparición y existencia en espacios públicos utilizando, para ello tecnología digital que permita elaborar procesos en imagen en movimiento que den sentido a cada entidad significativa.

El establecer a cada mural como entidad única y como “acontecimiento” artístico producido a partir de procesos sociales y situaciones específicas dan como resultado escenarios integrales para cada obra mural, entendiendo que cada una de ellas tuvo una entidad significativa en sí misma respondiendo a acontecimientos históricos- artísticos que tuvieron en su momento efectos sobre la realidad de la sociedad del siglo XX.

Nuestro quehacer plástico, incide en reconstruir siempre apegados a esa realidad y bajo plataformas históricas solidas para poder dar verdad y vigencia a obras murales destruidas, restauradas o conservadas mediante nuevas visiones plásticas para el espectador.

Para Esther Cimet Shojjet el movimiento mural mexicano espera aún ser historiado¹, y partiendo de esa idea, se debe considerar a cada mural como una entidad significativa en ella misma entiendo que cada una de las obras son generadoras de significaciones que dan como resultado obras públicas que en su momento proyectaron visiones unitarias carentes de contradicciones, pero que, sin embargo, detrás de cada una existen procesos intrincados que son plasmados por cada artista y que resulta por demás interesante poder descubrir nuevos lenguajes que conformaron los conceptos de nación y de identidad, pero que, a su vez proponen sus ideas elaborando así discursos los cuales se desarrollaron en diversas direcciones de la historia de nuestro país.

Considerar que los artistas tuvieron diversas opciones técnicas y de evolución dentro del proceso de la pintura mural es tener presente la correspondencia de integración física de la obra dentro de los espacios arquitectónicos logrando soluciones como murales fijos, paneles movibles, murales interiores y exteriores con usos múltiples y realizados en diversos materiales.

El crear modelos audiovisuales con estructuras especiales en este momento da la oportunidad de ingreso a otras realidades abordando conceptos y creando espacios de transición que permiten entrelazar lenguajes produciendo variadas expresiones audiovisuales en tanto el uso de la imagen y el sonido.

Es pertinente entonces ofrecer una definición de conceptos que nos permita comprender las diferencias de construcción mediante el uso de la imagen y el sonido.

1 Cimet, Shojjet Esther, Congreso Internacional de Muralismo, ACI, México, 1999.

Un modelo videográfico es un instrumento de análisis y de reinterpretación que permite el almacenamiento de información de difícil acceso al investigador. Así mismo es un proceso que tiene la capacidad de creación de recorridos visuales, de reconstrucción de imagen, de fragmentación de la misma que dan pauta para producir narrativas con discursos visuales y auditivos que permiten el acercamiento a obras del arte mural mexicano.

Es construir nuevas rutas de re-interpretación de dichas obras en base a criterios iconográficos e históricos específicos de la historia del arte ayudados por la tecnología avocada al uso de la imagen visual y sonora.

“El documental es realizado sobre la base de materiales tomados de la realidad. La organización y estructura de imágenes, sonidos (textos y entrevistas) según el punto de vista del autor determina el tipo de documental.”²

El modelo videográfico en cambio construye realidades virtuales, recrea espacios inexistentes y produce efectos especiales que entretejidos con ejes de narración y recuperación de imágenes reales dan como resultado nuevos discursos visuales alrededor de una obra artística, es pertinente entonces aclarar que un modelo videográfico puede o no ser parte de un documental, pero su existencia si se limita a él mismo.

² Martínez-Salanova, Sánchez Enrique, Cine y Educación, Universidad de Huelva, España, 2010

A través de los años el uso de la tecnología avocada primordialmente a la estructuración de diseños audiovisuales en tanto una obra de arte mural no tiene mucho tiempo si consideramos a los años 60's y principios de los 70's como inicio formal del uso de la imagen y el sonido como herramientas que permiten asociar conceptos ofrecidos en la misma obra con aquellos símbolos ideológicos que se relacionan con ellos. Ejemplo de esto son aquellos documentos realizados en cine de 35mm para David Alfaro Siqueiros en su última obra mural documento realizado por Gabriel Figueroa en 1970³

La estructuración de lenguajes audiovisuales ofrece bajo conceptos específicos de estructuración y narrativa audiovisual, desarrollo de elementos como motivos de recurrencia, seguimiento histórico obtener resignificaciones bajo un panorama plenamente documentado y que en si mismo resulta fascinante para quien lo lleva al cabo.

El proceso creativo en el cual se transita para lograr un documento de divulgación pertinente está sustentado bajo cuatro referentes básicos que otorgan forma y contenido a la historia y en ella se logra la forma y expresión particular como sello de la naturaleza misma de ese material.

HECHO PICTORICO	UBICACIÓN HISTÓRICA	NARRATIVA AUDIOVISUAL	TEMPORALIDAD	PARADIGMA DE ATRACCIÓN
--------------------	------------------------	--------------------------	--------------	---------------------------

3 Figueroa, Gabriel, Documental 35mm. SAPS, México 1970 (digitalizado por Mercedes Sierra 2010)

La **narrativa audiovisual** tiene por objeto descubrir, describir, explicar y aplicar la capacidad de la imagen visual y acústica para contar historias segmentándose ella misma en:

» morfología narrativa entendida como el inventario de los elementos constantes de una obra y la estructura narrativa que es la que da pauta o patrón, es decir la que nos da la uniformidad de todo el material.

Cuando se tiene esta primera instancia la ubicación histórica cae por lógica y de modo natural invadiendo la totalidad del documento permitiendo elaborar ejes temáticos que entretejan varias historias alrededor de una misma obra mural.

Al tener estructurada esta primera parte la **temporalidad y vigencia** del documento se crea tratando de que el espacio en tiempo virtual aparezca como códigos de reconocimiento de la obra y por tanto lograr con ello una gramática audiovisual clara, comprensible y fluida para el espectador.



MURAL "LA LUCHA
SINDICAL" EN
AUDITORIO ANTONIO
MARTÍNEZ BÁEZ

EN EL EDIFICIO DE
POSGRADO DE LA
FACULTAD DE DERECHO
DE LA UNAM

Teniendo pues estos tres pilares en el proceso podemos entonces encontrar los **paradigmas de atracción** los cuales se definen como un modelo a partir del cual se construye y si a este lo ayudamos con un rigor epistemológico de acuerdo a la premisa de Platón donde verdades y creencias se unen mediante el conocimiento, entonces podemos iniciar nuestro trabajo a partir de tres ejes de análisis todos revisados y traídos mediante un ejercicio perceptual de la imagen mural.

Estos tres ejes atienden la construcción espacial de las obras los cuales permiten construir discursos historiográficos implícitos en las pinturas como primer punto, en segundo término se atiende a la integración de máscaras para el desarrollo de la representación gráfica y estética y el tercer eje esta atento a la cinestesia⁴ del espectador frente a la obra mural.

Existen obras murales que por su suerte y/o fortuna histórica y crítica ofrecen varias lecturas cinestésicas es el caso de “La lucha sindical” de Pablo O’higgins que curiosamente concede dos lecturas cinestésicas , raro en la normalidad de los casos.

⁴ Entendiendo el término cinestesia como aquella posibilidad de movimiento en un proceso dancístico del propio espectador frente a la obra mural.

Resulta interesante este modelo de atracción pues la posibilidad de re-lectura tiene momentos diferentes en un mismo proceso.

Cuando una obra pierde su lugar de origen , el mural pierde en cierta medida su identidad, pierde su lógica de existencia, sin embargo, la creación de un modelo videográfico de esta naturaleza da la posibilidad de recreación de un lugar inexistente para otorgar a la obra aquel entorno perdido.

A su vez la segunda re-lectura se da a partir de la reconstrucción del mural en un recinto diferente al pensado de modo original lo cual implica el re-establecimiento de la obra en otra posición y en otro contexto social esto adquiere sentido desde la óptica de la reproductibilidad técnica de una obra de arte.⁵

Un elemento importante que nos otorga instrumentos de acción es reconocer que dentro del carácter único de las obras de arte estas se incluyen dentro de una tradición en el contexto social a la cual pertenecen y a ello se le conoce como aura de la obra de arte.

⁵ Benjamin, Walter, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Ed. ITACA, México 2003.

El aura de una obra entonces dentro de este paradigma de atracción se fundamenta plenamente por el contexto en el que se inserta dando así peso al hecho de la obra dentro de la función ritual con la que cumple y le fue encomendada.

Este solo hecho logra que en el desarrollo de los paradigmas de atracción y las re-lecturas hechas para este caso en particular se logre la agudización de la lucha por la existencia de la obra utilizando el modelo videográfico y la posibilidad de reconstrucción y reproducción para dar vigencia de nueva cuenta a la obra mural.



RECONSTRUCCIÓN
VIRTUAL DEL MURAL A
PARTIR DE IMÁGENES
FIJAS.

“LA LUCHA SINDICAL”
EN TALLERES GRÁFICOS
DE LA NACIÓN

A partir de este momento la estructura del modelo se comienza a perfilar de acuerdo a las necesidades y referentes del propio proyecto atendiendo como se propone en la siguiente tabla los referentes que nos ayudarán a decidir las rutas y líneas de desarrollo entrelazadas para obtener un modelo con coherencia visual y auditiva.

IMAGEN Y SONIDO	ESPACIO	TIEMPO	PROCESO CREATIVO	NARRATIVA GRÁFICA
-----------------	---------	--------	------------------	-------------------

La imagen y el sonido son elementos de percepción y orden que para el caso que nos ocupa son preponderantes. Son ejes de infraestructura que permiten desarrollar narrativas bajo una lógica experimental.

Es preciso tener presente que existen hechos vitales dentro de la vida de una obra artística que contienen desarrollos temporales y atemporales que permiten estructurar en espacio y tiempo un modelo con características diferentes, así como los seres humanos tienen facultades perceptivas diferentes, las obras murales registran esta misma facultad y el hecho es que una misma obra nos refleja diversas funciones y referentes proporcionando así diversos procesos de lectura.

En el caso de la “Lucha sindical” estos procesos son registrados de manera paralela bajo un mismo hecho, proceso infográfico que nos da posibilidades de movilidad dentro de la obra.

Esto se contempla básicamente dentro de un espacio que es susceptible a ser intervenido videográficamente mediante diferentes procesos de visualización.

El proceso creativo para este campo esta sustentado en la utilización de la imagen en movimiento con juegos videográficos dinámicos que hacen de la obra un nuevo espacio de reconocimiento visual.

Todo proceso y línea de investigación nueva para una misma obra abre posibilidades de reinterpretación y de revaloración de la misma a partir de macro y micro-lecturas ofrecidas al espectador atendiendo a los rangos de distancia que tiene acceso el espectador logrando con ello atender a la capacidad de recorrido visual crítico de él mismo.

No se debe olvidar que las obras de arte referidas como imagen son vehículos de comunicación y aparatos entendidos como objeto según Panofsky y que en todo caso la intención de ella se encuentra en el sentido de aquello que se transmite.⁶

“El límite donde acaba la esfera de los objetos prácticos y comienza la del arte depende de la <<intención de los creadores>>”⁷

6 Panofsky, Edwin, El significado en las artes visuales, Ed. Alianza, Madrid, 2000.

7 Ibid, p. 28.

Bajo esta premisa el trabajo de creación de modelos videográficos y análisis iconográfico de una obra mural se definen paulatinamente atendiendo a diversos condicionantes.

La obra de arte transparenta pero no exhibe, atendiendo a este proceso las líneas de investigación están sujetas a los recorridos visuales creados en cada modelo otorgando datos fundamentales para la reinterpretación de la obra.

Un condicionante primordial dentro del proceso creativo es la capacidad que nos permitamos de experimentar estéticamente dentro de la obra mural, como? mediante el viaje continuado de la cámara a través de la obra in situ ocupando el fenómeno de la sinestesia según Eisesntein como una herramienta que en su momento resulta un medio para establecer una unión entre las diferentes elementos del propio modelo videográfico.

El modelo audiovisual debe comprenderse como una estructura que aísla y recorta las imágenes (en este caso la obra de arte) para una reinterpretación, un redescubrimiento y un objeto que permita sustancialmente construir nuevas reflexiones teóricas, nuevas propuestas de re-lectura y nuevos procesos de experimentación visual y auditiva.⁸

8 Para nuestro caso el desarrollo de procesos de reconstrucción virtual del mural in situ fue un recurso que permitió la correcta observación de la obra en un lugar que fue retirado hace mas de treinta años por orden presidencial. La capacidad de reordenamiento del espacio logró para nuestro caso la posibilidad de crear un modelo no logrado con anterioridad, situación que lo otorga al modelo un peso mayor como documento histórico y de divulgación.

Aunado a ello debe de considerarse la temporalidad y atemporalidad de la obra donde se recuperan discursos no considerados mediante el pensamiento del aquí y ahora que vendría a constituir el concepto de originalidad.⁹

Cada obra es un momento irrepetible en video, el aquí y ahora en una obra de arte está referida por lo regular a la existencia de ella misma, en el lugar donde se encuentra, sin embargo, para este caso en particular el tiempo y el espacio modifican su historia como la modificaría su estado una pintura de caballete al cambiar de manos.¹⁰

En este caso en el trabajo que nos atañe es aquel donde el seguimiento y la investigación como historiadora de arte da rigor a el ordenamiento de hechos en imagen bajo la premisa de una obra no expuesta a pesar de ser una obra mural, cuestión que de entrada resultaría fascinante.

Reconocer el proceso creativo de modo definitorio es referirse a las cualidades y características de un acto creativo en este caso a la creación de modelos videográficos utilizando otro acto creativo como lo es una obra de arte.

Desarrollar proyectos de este peso permite el acercamiento profundo a momentos y entendimientos cabales de estados históricos en los que se desarrolló una obra.

9 Benjamin Walter, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Ed. Taurus, P. 42.

10 Idem. P. 42.

Estas herramientas dentro de un entorno sensible como lo es la imagen en movimiento aparecen como ejes definitorios de los entornos sensibles que se van entretejiendo como se muestra en la obra final.

Un término importante que se incluye dentro de este proceso es la “intuición” entendido como el proceso de creación de acuerdo a modelos perceptivos mas cercanos a los sentimientos que a la razón.

El intuir un proceso de lectura y narración gráfica utilizando las herramientas antes citadas posibilita razonamientos argumentados logrando reflexiones sistemáticas bien estructuradas posibles en líneas de tiempo paralelas.¹¹

Por ultimo dos ingredientes fundamentales son la memoria y la imaginación como elementos del cual se echa mano para la creación de modelos videográficos los cuales se mantendrán en espera de la resolución que mediante el trabajo con los aparatos de grabación y de post-producción se logre, puesto que

¹¹ ¹² El lograr desarrollar narrativas con tiempos reales calculados con la intención de mantener al receptor en constante atención permite asegurar que la invasión del espacio del receptor esta plenamente logrado. Esta función parece relativamente fácil de lograr, sin embargo, la utilización de los procesos técnicos para la creación de los modelos son torales dentro ello.

las lecturas que proponen mediante ello deberan tener como objetivo penetrar profundamente la realidad para apropiarse de ella (en este caso la obra mural) y dar nuevas lecturas.

“El pintor observa en su trabajo una distancia natural frente a lo dado; el operador de la cámara, en cambio penetra profundamente en el tejido mismo del hecho de estar dado”¹²

La capacidad que el proceso creativo da para desarrollar discursos visuales en torno a una obra mural estará entonces aderezada por dos elementos que flotan constantemente en el proyecto y que son el espacio y el tiempo entendidos como herramientas de sujeción de la narrativa para el buen desempeño de los ejes temáticos.

Quiero decir con ello que estos dos elementos son aquellos que delimitarán en tiempo no real el discurso que se ofrece, y el espacio en esa misma línea de trabajo los cuales son los que permiten imaginar la composición visual de cada segmento de obra logrando una integración espacial en tiempo no real.

12 Op. Cit. P. 80.

BIBLIOGRAFÍA

Acha, Juan, *Crítica del arte*, Ed. Trillas, México, 1992.

El consumo artístico y sus efectos, Ed. Trillas, México, 1988.

Acevedo, Esther (coordinadora) *Hacia otra historia del arte en México (1920-1950)* Tomo III, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2002.

Cimet, Shojjet, Esther, *Movimiento muralista mexicano*, México, 1992, UNAM.

Eder, Rita, *Teoría social del arte*, Bibliografía comentada, UNAM, México, 1986.

Maríñez-Salanova, Sanchez Enrique, *Cine y Educación*, Universidad de Huelva, España, 2010.

Panofsky, Erwin, *El significado de las Artes Visuales*, Ed. Alianza, México, 2000.

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Ed. Alianza, México, 2000.

Rafols, Rafael, *Diseño Audiovisual*, Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2003.

Stoichita, Victor, *Ver y no ver*, Ed. Siruela, España, 2009.

Walter, Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ed. Itaca, México, 2003.

Muralismo y Arte Público Monumental



VICEDECANA
CRISTINA
TERZAGHI

El muralismo se define esencialmente como práctica/hecho social ya que propone incorporar el arte como constitutivo del espacio urbano integrado en un proyecto de arte para todos. Pretende replantear la importancia de la ciudad en relación con el medio ambiente, del habitante con su entorno y de la cultura como expresión de una identidad social.

Integrar el arte al espacio colectivo del individuo urbano es permitirle el acceso social a las expresiones artísticas que lo reafirman como sujeto en la búsqueda de una mejor calidad de vida. Es reconocer a la persona como responsable de la construcción y el cuidado de la ciudad que lo contiene, habitante de un espacio urbano que como propuesta enriquezca la comunicación y la memoria de la gente que la construyen como identidad.

El muralista debe formarse en un espacio de aprendizaje y discusión de proyectos donde se pueda armar una perspectiva para ver la inserción del muralismo y el arte público monumental en la resolución de la ecuación espacio – sociedad. Debe replantearse la construcción de un orden urbano donde el espacio social recupere su protagonismo, donde la calle sea el conector entre lo público y lo privado y donde el espacio público sea un elemento de encuentro estructural que le devuelva al individuo el acceso social a las expresiones del arte que le han restringido, cautivas en galerías y museos o en la pública oferta que instrumenta la estética de mercado. El concepto de ser humano como actor individual y social implica un compromiso ante el cual él busca dar sentido a su vida y concrete, mediante la participación, la correcta interacción entre libertad y equidad en su contexto cultural o sea el desarrollo de una experiencia que garantice un espacio adecuado para la opción individual y la promoción colectiva. En la época en que el arte es apreciado solo por su valor mercantil, el muralismo propone construir nexos

de relación ante la separación relativa entre arte, individuo y sociedad. Se debe tomar la construcción de una imagen mural como síntesis de un proceso generador de un discurso a partir de la recepción, evaluación y transmisión de los hechos culturales que se generen partiendo del reconocimiento de la diversidad cultural latinoamericana como base de la unidad y como esencia de la identidad. Y en este punto es donde el muralismo se diferencia de otras propuestas artísticas porque la estetización de este tipo de experiencias necesariamente establece un estrecho vínculo entre concepción estética, lo que desde el punto de vista individual de sus componentes tiene que ver con la ética y de modo colectivo se denomina política. Política entendida como toma de partido, de postura filosófica y conceptual dentro de un proyecto cultural que lo contenga; desde la temática, lo histórico y antropológico como un espacio de rescate y preservación de los valores éticos y desde la estética, como proyecto y estrategia de reivindicación social. Fundamentalmente la estética como posibilidad de advertir los rasgos de identidad que recupere y promueva para la transformación social. Siempre se dice que la propuesta mural es dejar una marca. Dice la artista Liliana Herrero (música popular) “no me retiro de la idea de pensar el arte como algo que se instala en un lugar y lo transforma”.

Lic. Cristina Terzaghi

Responsable de la reapertura de la Carrera de Muralismo y Arte Público Monumental “Ricardo Carpani”

Práctica en territorio de la Cátedra en la población de Pipinas Provincia de Buenos Aires.

PRÁCTICA EN TERRITORIO: Sistematizar los conocimientos para desarrollar modos de acción y producción colectiva promoviendo la creación como identidad social y su incidencia en la producción artística vinculada a la sociedad.

Proceso del proyecto

Trabajo previo a cargo de los docentes y alumnos de los años superiores:

- Encuentros con la Unidad de Práctica de la Facultad de Periodismo, integrando dos facultades y la Cooperativa autogestionada Pipinas Viva.
- Investigación histórica, económica y política del pueblo de Pipinas.
- Identificación de instituciones y actores referentes de la población del lugar.
- Concepción y planificación de entrevistas con los actores identificados.
- Programación de actividades para los espacios-taller.

Trabajo de campo:

- Entrevistas - encuentros con los referentes identificados de las instituciones.
- Selección de los muros para la realización de los murales entre las instituciones participantes y la cátedra de muralismo y arte público.
- Relevamiento de las paredes seleccionadas para la realización de los murales (medidas, mapas a escala y revelamiento fotográfico).

Espacio – talleres con los integrantes de dichas instituciones:

Serie de talleres con cada grupo-institución, más un taller final reuniendo los distintos grupos para la finalización del trabajo.

- Club de deportes de Pipinas.
- Escuela primaria y media.
- Jardín de infantes.
- Asociación de Jubilados.
- Delegación municipal.

Detalle de los espacios – talleres. Primer encuentro entre los integrantes de las instituciones participantes y los docentes y alumnos de los años superiores:

- Presentación del proyecto y de la metodología de trabajo en espacio taller con apoyo de material visual (videos y fotos de experiencias anteriores)
- Reflexión acerca de la identidad local, estimulando una mirada crítica en relación a su identidad como pueblo y como grupo de pertenencia.

Segundo encuentro entre los integrantes de las instituciones participantes, vecinos del pueblo y los docentes y alumnos de los años superiores:

- Presentación del Muralista chileno invitado, Alejandro Mono González.
- Presentación de su producción como muralista y metodología de trabajo.
- Elección de temáticas a partir de lo trabajado en los talleres anteriores y debate para la realización del boceto final.
- Construcción de relatos.
- Explicación de la estructura compositiva sobre la cual se asienta el mural tomando en cuenta el muro seleccionado y la cuestión colectiva/trabajo colectivo.
- Realización de dos propuestas de boceto para el mural, por el artista invitado.
- Elección del boceto final a cargo de la población de Pipinas.

Tercer encuentro entre los integrantes de las instituciones participantes, el pueblo de Pipinas y los docentes de la cátedra: realización del mural.

- El Muralista chileno Alejandro González junto a los habitantes de la población de Pipinas y todos los alumnos (60) de la cátedra de M y APM que viajan al territorio, en un “Viaje de campaña”, realizan el mural, bajo la coordinación de la cátedra de Muralismo y APM.

La realización dura dos días. Los alumnos estaban informados de toda la investigación sobre la población de Pipinas y fue su primer viaje de trabajo con una población.



*Muralista
Alejandro
González con
habitantes
de Pipinas y
alumnos.*

El pueblo de Pipinas realiza por primera vez una experiencia artística participativa de realización colectiva junto a la Cátedra de Muralismo y Arte Público Monumental de la Facultad de Bellas Artes.

Cierre final abierto a toda la población con todos los participantes del proyecto.



*Frente del Club
Juventud Pipinas.*

La historia de Pipinas

Pipinas fue fundada en el año 1913 con la estación del ferrocarril y en 1938 se instaló allí la fábrica cementera CORCEMAR, cuando era un pequeño poblado de pocas casas, la estación y un almacén. Alrededor de la fábrica comenzó a construirse el pueblo, que en poco tiempo pasó a tener más de 3,000 habitantes.

En el año 2001 (luego de haber sido vendida en 1994), la fábrica cerró sus puertas, con la consecuente reducción de la población.

Su tradición solidaria y emprendedora, se vio reflejada en un grupo de habitantes que decidieron formar una cooperativa y recuperar el hotel que fuera construido por la empresa CORCEMAR para la instalación de la fábrica. Este grupo cooperativo, llamado Pipinas Viva, recuperó las instalaciones del hotel y logró ponerlo en marcha en el año 2006.

Pipinas se convirtió de esta manera en una de las pequeñas localidades pioneras en trabajar alrededor del concepto de Turismo Comunitario en la provincia de Buenos Aires.

Hoy, esta pequeña localidad ofrece a sus visitantes tranquilidad, descanso, una exquisita gastronomía criolla, productos regionales y la hospitalidad de sus habitantes.

Uno de los principales atractivos turísticos de la zona es el Parque Costero del Sur, ubicado a unos 20 kilómetros, es una reserva natural, declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. Por allí es posible encontrar los vestigios de sus habitantes originarios, los Pampas, y recorrer las costas del inmenso Río de la Plata, bordeadas por un enorme cinturón natural. En diciembre del año 2013, Pipinas celebró su centenario.

¿Por qué Pipinas?

La ciudad de Pipinas creció con la fábrica cementera Corcemar que construyó el Hotel más grande de todo el Partido de Magdalena y un Club con grandes instalaciones deportivas, recreativas y culturales. La competencia empresarial llevó a Loma Negra a adquirir esta planta cementera para luego cerrarla, dando inicio a la decadencia no solo empresarial sino también de una comunidad que no estuvo ajena a los problemas económicos del país. El cierre de Loma Negra y de otros establecimientos productivos más pequeños, dejó a Pipinas y la zona bajo la desesperanza. Esto derivó en un éxodo masivo de jóvenes y familias enteras en búsqueda de empleos. Desde principio de 2003 varios jóvenes, comienzan a juntarse para buscar la forma de quedarse en Pipinas y cambiar la realidad. Advirtieron que el Club y el Hotel abandonados, podían sustentar un proyecto de desarrollo turístico para la zona que rescatara el valor de la calidez pueblerina, la tranquilidad y el esparcimiento en un territorio de aire puro, cielo abierto en contacto con la naturaleza. Actualmente esta cooperativa trabaja diariamente para sostener este lugar que además de ser el espacio de recibimiento de los visitantes es el orgullo cultural por la recuperación del lugar de los ciudadanos de Pipinas.

El grupo cooperativo de PIPINAS VIVA, convoca a la Cátedra para realizar una serie de actividades culturales participativas, donde en forma conjunta intentemos movilizar a sus habitantes a repensar a su comunidad, con todas las posibilidades que posea para fortalecerse como pueblo turístico.



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán
ISSN -2448-721X

