

.925

ARTES Y DISEÑO

año 5 número 20 – nov 2018–ene 2019

ISSN: 2395-9894 #20

<http://revista925taxco.fad.unam.mx>



Testimonio vivo de los protagonistas
del movimiento estudiantil.

Conversatorio con Brigadistas del 68 [3]

Por Carlos Alberto Salgado Romero

La sede del libre acceso a la información:

La biblioteca Palafoxiana [6]

Por Eduardo Álvarez del Castillo Sánchez

Reflexión sobre la influencia de los medios
de comunicación (saturación social) y el
proceso de enseñanza-aprendizaje en los
jóvenes universitarios de las grandes
urbes de México [12]

Por María Soledad Ortiz Ponce

Artesanos europeos en el espacio
iberoamericano tardocolonial: el caso
de José de Boqui [18]

Por Patricia Andrea Dosio

Abordajes creativos en el arte
contemporáneo. La gran deriva
humana [24]

Por René Contreras Osio

Acercamiento a la estética kitsch

en los milagros o corazones de

hojalata de San Miguel de Allende [30]

Por Jesica Croda Alvarado

y María Isabel de Jesús Téllez García

Visiones para una Escuela Nacional
de Comunicación Gráfica [37]

Por José Luis Ortiz Téllez

El valor del diseño [43]

Por Mario Balcázar Amador

Dogma 95. Un movimiento de pureza para
la creación cinematográfica [49]

Por Ricardo Alejandro González Cruz

Galería: 'M68 Gráfica Móvil a 50 años
del 2 de octubre de 1968' [48]

*Con obra de los alumnos de la FAD UNAM
Taxco*



FAD UNAM
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO



.925

ARTES Y DISEÑO

Consejo Editorial

*Dr. Gerardo García Luna Martínez
Mtro. Pedro Ortiz Antoranz
Mtra. Mayra Nallely Uribe Eguiluz
Mtro. Jorge Fanuvy Núñez Aguilera
Prof. Carlos Alberto Salgado Romero
Mtro. Eduardo A. Álvarez del Castillo S.*

Desarrollador web

I.S.C. Carlos Ortega Brito

Editor

Mtro. Eduardo A. Álvarez del Castillo S.

Corrección y estilo

Prof. Carlos Alberto Salgado Romero

Diseño y formación

Miguel Ángel Padriñán Alba

Colaboran en esta edición

*María Soledad Ortiz Ponce
Caleb Chávez Rodríguez
Patricia Andrea Dosio
René Contreras Osio
Jesica Croda Alvarado
María Isabel de Jesús Téllez García
José Luis Ortiz Téllez
Miguel Ángel Padriñán Alba
Mario Balcázar Amador
Gibran Alighieri Piña González
Ricardo Alejandro González Cruz
Diego Llanos Mendoza*

.925 Artes y Diseño, Año 5, No. 20, noviembre 2018-enero 2019, es una publicación trimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C. P. 04510, México, Distrito Federal, a través de la Facultad de Artes y Diseño Plantel Taxco, Ex Hacienda del Chorrillo s/n Taxco de Alarcón, C. P. 40220. Guerrero, México. Teléfono (762) 6223690 y 6227869, <http://revista925taxco.fad.unam.mx/>, correo electrónico: revista925.fadtaxco@comunidad.unam.mx. Editor Responsable: Maestro Eduardo Alberto Álvarez del Castillo Sánchez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de difusión vía red de cómputo para esta publicación bajo el número 04-2013-102313522600-203, ISSN: 2395-9894.

Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Responsable de la última actualización, Maestro Eduardo Alberto Álvarez del Castillo Sánchez, Editor en Jefe, Ex Hacienda del Chorrillo s/n, Taxco de Alarcón, Guerrero, México.

La responsabilidad de los textos publicados en la revista electrónica **.925 Artes y Diseño** recae exclusivamente en los autores y su contenido no refleja necesariamente el criterio de la Institución.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

año 5 número 20 - noviembre 2018-enero 2019

.925
ARTES Y DISEÑO

Testimonio vivo de los protagonistas del movimiento estudiantil.

Conversatorio con Brigadistas del 68

Por Carlos Alberto Salgado Romero.

El pasado 13 de septiembre, en el marco de las actividades programadas para conmemorar los sucesos relacionados con el movimiento estudiantil en México en 1968, el Plantel Taxco de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, a 50 años de tales acontecimientos, tuvo el honor de contar con la presencia de Arturo Martínez Nateras, José David Vega Becerra y Benito Collantes Martínez, tres de los brigadistas del movimiento, quienes compartieron con la comunidad de este Plantel y público en general sus puntos de vista sobre dichos sucesos y sus experiencias vividas alrededor de él.

La presentación dio inicio con la participación de Benito Collantes –quien fuera en esos momentos estudiante de bachillerato– a partir de hacer mención, a manera de recuento, sobre la importancia que habían cobrado, en México, algunos de los movimientos venidos de la clase obrera y trabajadora –principales clases oprimidas del país cuya bandera de lucha estuvo ceñida a obtener mejoras salariales– así como sobre la relevancia que tuvieron para México algunas de las luchas por los derechos y las libertades, de todo tipo, que se habían venido dando alrededor de esos tiempos de manera paulatina a lo largo y ancho del planeta, incluyendo la revolución cubana.



Collantes, asimismo, hizo énfasis sobre algunas de las demandas hechas por parte de los sectores estudiantiles organizados. En este sentido, resaltó como relevantes: el reclamo de libertad y el repudio al autoritarismo, representado en México a través de la figura de Gustavo Díaz Ordaz. De la misma manera, hizo evidentes aspectos característicos que definieron a la juventud de esa época que, concentrada en brigadas, trató, por muchos medios

y estrategias informativas, de establecer una comunicación directa con el pueblo, considerando lo difícil que ello resultaba en tanto las formas de comunicación hegemónicas imperaban y muchas de ellas eran coartadas por el estado debido al completo control que éste tenía sobre la prensa audiovisual y escrita.

El precio de la lucha por la libertad consideró Collantes fue alto, no obstante, y aunque hasta la fecha no hay ni un sólo detenido pese a que hay ya señalamientos específicos sobre algunos de los responsables, señaló que les corresponde a las nuevas generaciones sumarse y organizarse para mantener la demanda y exigir justicia.

Por otra parte, José David Vega Becerra, quien fuera en ese tiempo estudiante del IPN (de la ESIME Zacatenco) y quien fungiera como el último de los oradores –designado por el Consejo Nacional de Huelga–, comenzó su charla desmintiendo las versiones oficiales publicadas en diversos

medios partiendo de lo que por su parte publicó originalmente la revista Proceso, en donde queda señalado que quién fungió como el último de los oradores del 2 de octubre fue otro personaje.

Hecha tal precisión, José Vega planteó que el movimiento se vio allegado de grupos de estudiantes que desde tiempo atrás venían organizándose para, por medio de sus demandas y lucha, contribuir con el fortalecimiento y regeneración de la vida democrática del país. De la misma manera, José Vega hizo mención sobre algunas de las problemáticas que se vivían a nivel nacional partiendo de la influencia ideológica y política que se tuvo en México como consecuencia directa de la Guerra Fría. En este sentido, se hizo saber cuál fue la posición política del estado mexicano que, en términos generales, se posicionó en contra de toda forma de expresión de carácter comunista. De la misma manera, José Vega hizo mención sobre las formas represoras del estado que habían sido aplicadas en contra de los ferrocarrileros y médicos, cuyos movimientos se dieron algunos años antes del 68, resultando como consecuencia que fueran apresados muchos de los participantes del movimiento ferrocarrilero acusados algunos de ellos de ser comunistas.

Vega Becerra destacó la forma de organización estudiantil que para el año del 68 se había alcanzado con la finalidad de conseguir ciertas formas democráticas dentro de la educación superior, reivindicaciones que se pretendía fueran de carácter nacional, todo este trabajo,



De izquierda a derecha: Lic. Benito Collantes Martínez, Ing. Arturo Martínez Nateras e Ing. José David Vega Becerra.

destacó el invitado, fue parte del espíritu de la Federación Nacional de Estudiantes Técnicos quienes marcaron los precedentes de lucha por los derechos e intereses estudiantiles que demandaban una mejora académica y que fuesen tratadas ciertas problemáticas nacionales para conseguir mejorar las condiciones de vida de los mexicanos, esta misma federación no dejaba pasar oportunidad para mostrar, por medio de sus expresiones, su simpatía por el triunfo de la revolución cubana, evento que no se dejaba de conmemorar por parte de la Federación.

Después de hacer una relatoría sobre algunos de los hechos y de detallar aspectos con relación a los enfrentamientos, Vega Becerra destacó la importancia del movimiento, producto de una organización masiva que logró poner en jaque a un gobierno, invitando de paso a los asistentes a sumarse al Colectivo Memoria del Movimiento del 68 y estar al pendiente de sus múltiples actividades programadas.

Por último, Arturo Martínez Nateras – quien, por formar parte del movimiento, estuvo preso por unos años– se refirió a los momentos finales del movimiento, señalando que para el 4 de diciembre del 68 se hubo disuelto el Consejo Nacional de Huelga, siendo puestos en prisión por más de tres años, 68 jóvenes estudiantes, considerados muchos de ellos como comunistas y maoístas, padeciendo el poder total del autoritarismo en sus formas más despóticas que habían sido ya asumidas por el régimen contra todo tipo de expresión comunista. De la misma manera, con relación a lo anterior, Martínez Nateras hizo mención sobre la relevancia y la incidencia que había cobrado el Partido Comunista dentro del país siendo parte sustancial de movimientos obreros, campesinos y de maestros.



Aspecto del conversatorio llevado a cabo en la sede Plate-
ros del AL FAD Taxco el 13 de septiembre de 2018.

Arturo Martínez, después de narrar un conjunto de aspectos vividos dentro de la cárcel –de entre los que se destacan: la huelga de hambre de la que participaron 56 presos; las agresiones vividas tanto por los presos comunes como por las autoridades penitenciarias; las ofertas de exilio y el asesinato de Pablo Alvarado– destacó el valor de la participación de las mujeres durante el movimiento y de los estudiantes de arte y diseño refiriéndose específicamente a la labor gráfica, en ese terreno, destacó el valor del primer cartel del 68 de Carlos Olachea. Siguiendo con esta misma línea, Arturo Martínez, definió como determinante el papel de la gráfica dentro del movimiento, así como el valor que ha tenido en la historia de los movimientos mexicanos, a través del trabajo de Posada; de la forma en que los hermanos Flores Magón hicieron uso de él; y del papel reconocido que cobró durante mucho tiempo la labor del Taller de la Gráfica Popular. ¶

Recursos digitales

- 50° aniversario del movimiento estudiantil de 1968 en México. <http://blogs.fad.unam.mx/taxco/contraste/?p=997>

La sede del libre acceso a la información: La biblioteca Palafoxiana

“ Los libros son, entre mis consejeros, los que más me agradan, porque ni el temor ni la esperanza les impiden decirme lo que debo hacer.”

Alfonso V el Magnánimo (1394-1458) Rey de Aragón

Por Eduardo Álvarez del Castillo Sánchez.

El paraíso podría ser un lugar pleno de libros, donde sea posible dialogar con aquellos que conciben y entienden a los libros, un lugar para discutir y comprender todo aquello que entraña, da forma y caracteriza a los libros.

En su cuento *La Biblioteca de Babel*¹, Jorge Luis Borges² ha planteado un espacio oscuro y siniestro, pleno de misterio, un lugar impresionante “con un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas”.

¿Cuál es el origen del universo y de la Biblioteca? Nadie lo sabe. Ésta es una biblioteca que existe desde la eternidad, y no se posee un sólo dato certero al res-

pecto, en donde los bibliotecarios “fatigan” en esos hexágonos desde hace cuatro siglos, en búsqueda del sentido de su existencia en el libro que posee el secreto del mundo. Un territorio en donde no hay dos libros idénticos pues están compuestos sólo con veinticinco símbolos ortográficos (incluyendo el espacio, la coma y el punto). Por lo tanto, han sido creados con combinaciones aleatorias de dichos símbolos. A medida que se avanza en la lectura de este cuento, cada vez resulta más intrincada y enmarañada la estructura de dicha biblioteca y más incomprensible su caótica naturaleza. Si Borges pretendía indagar acerca de lo babélico en una pieza literaria, plena de referencias e imágenes fantásticas, –tan características en su obra– lo logra al afirmar “es verdad que los hombres más antiguos, los primeros bibliotecarios, usaban un lenguaje asaz diferente del que hablamos ahora; es verdad que unas millas a la derecha es dialectal y que noventa pisos más arriba, es

1 Fue publicado por primera vez en la colección de relatos *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), colección que más tarde fue incluida en *Ficciones* (1944).

2 Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo (Buenos Aires, 1899–Ginebra, 1986). Escritor argentino.

incomprensible”³. A todas luces, es una entidad inescrutable e inabarcable.

En otro sentido Umberto Eco⁴, autor de *El nombre de la rosa*⁵, novela situada en el siglo XIV, versa sobre la estructura de una afamada abadía situada en los montes Apeninos, al norte de Italia, en donde a causa de ciertos acontecimientos extraordinarios (considerados como apocalípticos) aparecen fray William de Baskerville (franciscano) y el novicio Adso de Melk (benedictino) para investigarlos. En ella, Eco describe paulatinamente –del mismo modo, entre millares de referencias y alusiones– la basta biblioteca que posee la abadía y a la que sólo unos cuantos privilegiados tienen acceso. De ese modo, esta era una abadía “capaz de alardear por la excelencia en la producción y reproducción del saber”⁶.

El planteamiento es que dicha biblioteca está cerrada pues se ha considerado como peligrosos por su carácter herético a ciertos volúmenes del catálogo, en esencia, el conocimiento contenido en ellos. La abadía posee un distinguido *scriptorium*, en cuya “nómina” se hallan investigadores, traductores, calígrafos e iluminadores destacados. Contiguo al *scriptorium* está construida la biblioteca en una torre con una estructura de cuatro torreones octagonales adosados a una planta cuadrangular con un pozo interior de forma también octagonal,



© Eduardo Álvarez Del Castillo Sánchez. 2017

dividida en el interior en numerosas salas, algunas comunicadas entre sí, otras cerradas, identificadas con versículo del que se debe utilizar una sola letra para formar una palabra, de tal modo, leyendo de forma contigua una serie de letras se identificará un tema determinado, como IUDAEA, AEGYPTUS o ANGLIA: “El texto de los versículos no importa, sólo importan las letras iniciales. Cada habitación está marcada por una letra del alfabeto, ¡y todas juntas componen un texto que debemos descubrir!”⁷

Una biblioteca que sólo puede ser entendida por el vasto discernimiento de su extenso contenido y por supuesto, dominando el código de memoria, como Malaquías de Hildesheim, el bibliotecario, o bien, ser capaz de recorrerla en obscuridad total... tal como lo hace Jorge de Burgos, un sabio y anciano monje español de potente voz y escurridiza presencia, venerado profundamente por todos los monjes, y que –por supuesto– hace discreta referencia al elocuente Borges.

3 Borges, J. L., *Op. cit.*

4 Umberto Eco (Alessandria, Italia, 1932–Milán, Italia, 2016).

Fue un escritor, filósofo y profesor italiano, autor de ensayos sobre semiótica, estética, lingüística, filosofía, y de varias novelas.

5 *Il nome della rosa* fue publicada en 1980, cuya versión cinematográfica fue realizada por el director francés Jean-Jacques Annaud en 1986.

6 Eco, U. *El nombre de la rosa*. (1982). Lumen, Barcelona.

7 Eco, U. *Op.cit.*



© Eduardo Álvarez Del Castillo Sánchez. 2017

Contenida aquí, se halla la premisa de que el conocimiento y su receptáculo natural –los libros–, son peligrosos deben estar reservados para unos cuantos los acopien y los administren “sabiamente”.

“Por eso, dije para mí [en la voz de Adso de Melk], la biblioteca está rodeada de un halo de silencio y oscuridad: es una reserva de saber, pero sólo puede preservar ese saber impidiendo que llegue a cualquiera, incluidos los propios monjes”⁸.

Ambos espacios, tanto el de Borges, como el de Eco son hipotéticos, *a contrario sensu*, la primera biblioteca pública del continente americano es ordenada, lógica, espaciosa y es espectacular. Es iniciativa de Fray Juan de Palafox⁹, promotor de la educación, de la música y del arte. No es un laberinto sempiterno de galerías hexagonales. No está oculta en una torre. No contiene libros envenenados. No hay un cancerbero en la entrada. De Libre acceso al conocimiento, atrás había quedado el oscurantismo. De nuevo, citando a Eco podemos leer acerca de aquella abadía de Liguria: “son muchos y muy sabios los ar-

tificios que se utilizan para defender este sitio consagrado al saber prohibido. La ciencia usada, no para iluminar, sino para ocultar”¹⁰. Si bien este esfuerzo no se considera como la primera biblioteca del continente, si se destaca por ser la primera de consulta abierta y de carácter público.

Fray Juan de Palafox y Mendoza estudió en el colegio de la Compañía de Jesús en Tarazona, fue ordenado sacerdote en 1629, estudió en las universidades de Huesca, Alcalá y Salamanca, en España. Fue nombrado capellán y limosnero mayor de doña María, hermana del rey Felipe IV, y en 1639 obispo de Puebla de los Ángeles hasta 1648. En junio de 1642 se convirtió en virrey interino y Capitán General de la Nueva España hasta noviembre, cuando llegó el siguiente virrey¹¹, además fue arzobispo de la Nueva España hasta 1649. Personaje refinado, inteligente e hiperactivo en la política cortesana peninsular, bastardo pronto reconocido, ávido lector y gran coleccionista de libros (lo que inclusive nos habla de sus caudales, que no eran pocos si consideramos el costo de producción de un libro en el siglo XVII) y fue un visionario que consideró relevante la fundación de un reducto que preservara el saber en estos dominios americanos.

En 1643 fundó los colegios seminarios de San Pedro, San Pablo y San Juan Evangelista (el Seminario tridentino) en la ciudad de Puebla adquiriendo la casa que utilizaba como trojes la catedral, situada entre el Palacio Episcopal y el Colegio de San Juan Evangelista, y donó su biblioteca personal¹² que asegura Diego Antonio Ber-

8 Eco, U. *Op.cit.*

9 Juan de Palafox y Mendoza (Navarra, 1600– Burgo de Osma, España 1659). Noveno obispo de Puebla, virrey de la Nueva España.

10 Eco, U. *Op. cit.*

11 García Sarmiento de Sotomayor, virrey de la Nueva España de 23 de noviembre de 1642 al 13 de mayo de 1648.

12 Donación aprobada por la cédula real expedida en Madrid el 30 de diciembre de 1647. Iguíniz, Juan B., (1913). La Biblioteca Palafoxiana de Puebla, El Lábaro. Ciudad de México.

múdez de Castro¹³ en su *Theatro Angelopolitano*¹⁴, era de más de seis mil libros de “todas ciencias y facultades”, así como de muchos que posteriormente encargó expresamente de México y Europa.

La donación de dicha colección personal “ha de estar patente para el servicio de los tres colegios y de todas las personas seculares o eclesiásticas de esta ciudad que quieran estudiar en ella [...] para que puedan leer, estudiar y copiar lo que quisieren, sin que de ningún modo se les pueda impedir¹⁵”. Esta donación dio pie a aquello que con el tiempo sería la biblioteca conocida como Palafoxiana, que cuenta hoy con 45,059 volúmenes que datan de los siglos XV, XVI, XVII, XVIII, XIX y la menor cantidad del XX.

Aunado al esfuerzo de Palafox, se debe mencionar la gestión del obispo Francisco Fabián y Fuero¹⁶, quien edificó en 1773 en el Colegio de San Juan, la sede definitiva para la biblioteca, quien concibió la idea de contar con espacio amplio, luminoso y abierto vestido con estantería de ayaca-



© Eduardo Álvarez Del Castillo Sánchez. 2017

huite, coloyote y cedro blanco finamente tallada, distribuida en dos cuerpos (muy posteriormente se agregaría el tercero en el siglo XIX), subdivididos en 824 casilleros numerados y resguardados por puertas cubiertas de tela de alambre, apoyada en los muros de una gran nave de 43 m por 11.75 m cubierto con cinco bóvedas de once m de altura, con seis arcos de orden dórico (con claro referente en la biblioteca de El Escorial, en Madrid¹⁷) con espaciosa sala de lectura y trabajo, de tal suerte que los libros ya no estaban encadenados, y en las estanterías se colocó malla metálica para evitar robos¹⁸, cumpliendo de tal forma el ideal de contar con un salón capaz de reunir todos los saberes acumulados por la humanidad.

Los libros donados por Palafox fueron sumados a los que ya poseía el Colegio de San Juan. Más adelante, en el siglo XVIII

13 Diego Antonio Bermúdez de Castro (1692?-1746) nació en la ciudad de Puebla de los Ángeles y realizó sus estudios en los colegios de la Compañía de Jesús. Fue escribano y notario mayor de la curia eclesiástica del Obispado de Puebla, además se dedicó, a lo largo de su vida, al estudio y difusión de la historia de su ciudad natal. El *Theatro Angelopolitano* quedó inconcluso pues Bermúdez de Castro murió cuando redactaba la segunda parte. A pesar de ello está considerada como la obra histórica más importante de la Puebla colonial. Permaneció inédito hasta el año de 1908, cuando el doctor Nicolás León lo publicó como parte de su *Bibliografía Mexicana del Siglo XVIII*.

14 Bermúdez de Castro, D. A. *Theatro Angelopolitano*, Historia de la Ciudad de la Puebla, publicado por Nicolás de León, 1746. Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades. UNAM, 1991.

15 Iguíniz, Juan B., *Op. cit.*

16 Francisco Fabián y Fuero (Terzaga 1719-Torrehermosa, España, 180). Obispo de Puebla.

17 La Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial fue fundada por Felipe II, gran coleccionista de libros, dispuso que el Salón Principal o Salón de los Frescos no fuera sólo un depósito de las colecciones de libros, sino que se acompañara de cuanto pudiera servir para hacer de la biblioteca un lugar de estudio y de trabajo científico. Se encuentra la localidad madrileña de San Lorenzo de El Escorial.

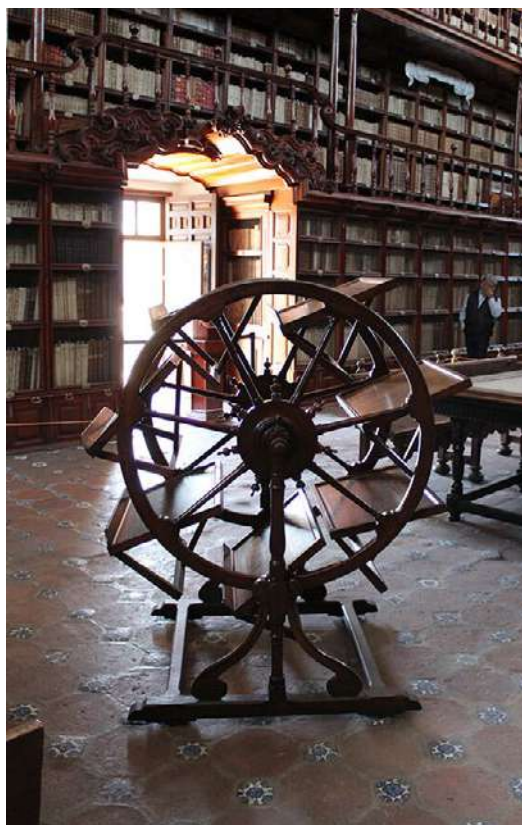
18 Fernández de Zamora, R. M. Don Juan de Palafox y Mendoza, promotor del libre acceso a la información en el siglo XVII novohispano

se incorporaron la colección donada por el propio Fabián y Fuero, así como los ejemplares provenientes de los colegios jesuitas poblanos, además de aquellas, propiedad de los obispos Manuel Fernández de Santa Cruz y Francisco Pablo Vázquez, y la perteneciente al deán de la catedral Francisco Irigoyen. Por último, se fueron agregando volúmenes de los colegios religiosos después de la promulgación de las Leyes de Reforma¹⁹, y donaciones de particulares. Destacan títulos sobre teología, filosofía, historia sagrada, derecho canónico, derecho civil, historia civil, medicina, filosofía, geografía, literatura o química, en diversas lenguas, como: hebreo, latín, sánscrito, y griego.

En 1773 se erigió la estructura barroca de la biblioteca con condiciones ideales: recibe estupenda luz y eficiente ventilación a través de doce ventanas y por cinco amplios balcones que dan al patio interior, finalmente se encuentra un pavimento de ladrillo con incrustaciones de azulejos. En cuanto al mobiliario, la biblioteca cuenta con seis mesas de madera tallada y con cubiertas de tecali donadas por el obispo Pedro Nogales, así como un imponente facistol²⁰ de movimiento giratorio con capacidad para siete volúmenes abiertos. En el fondo del salón se conserva un retablo con mezcla de estilos dórico y barroco, dedicado a Ntra. Sra. de Trapani, –imagen siciliana traída por Fabián y Fuero al edificar la biblioteca–, en el segundo cuerpo, otra imagen de Santo Tomás de Aquino, y por último el Espíritu Santo en el tercero.

19 Las Leyes de Reforma son un conjunto de leyes expedidas entre 1855 y 1863.

20 El facistol es un atril grande en que se ponen el libro o libros para cantar en la iglesia y que, en el caso del que sirve para el coro, suele tener cuatro caras que permiten colocar varios volúmenes.



© Eduardo Álvarez Del Castillo Sánchez. 2017

El edificio consta de dos pisos, en el inferior se encontraba la capilla común a los tres antiguos colegios y en el superior la biblioteca, a cuya entrada se halla un imponente portón de madera labrada con el escudo de la Casa de Ariza y el de armas de Palafox.

Este indudable emblema del barroco novohispano fue declarado desde 1981 como Monumento Histórico Nacional y en 2005, como consecuencia de su variedad y riqueza de acervo bibliográfico de fondo antiguo, la UNESCO la nombró parte del programa como Memoria del Mundo. Actualmente la Biblioteca Palafoxiana sigue con vigorosa actividad: puesto que ofrece exposiciones temporales de su acervo, cuenta con una Sala Lúdica para niños, y sigue recibiendo a investigadores en busca de consultar el catálogo. ¶

Fuentes de consulta

- Bermúdez de Castro, D. A. *Theatro Angelopolitano, Historia de la Ciudad de la Puebla* (Publicado por Nicolás de León). (1991) Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades. UNAM. Ciudad de México.
- Biblioteca Palafoxiana, Artes de México, Revista libro, 68. 2003. Ciudad de México.
- Borges, J. L., *Ficciones* (1944) Emecé, Buenos Aires.
- Eco, U. *El nombre de la rosa*. (1982). Lumen, Barcelona.
- Iguíniz, Juan B., *La Biblioteca Palafoxiana de Puebla*, (1913). El Lábaro. Ciudad de México.

Recursos digitales

- <http://palafoxiana.com/>
- <http://rbme.patrimonionacional.es>
- Fernández de Zamora, R. M., Don Juan de Palafox y Mendoza, promotor del libre acceso a la información en el siglo XVII novohispano. Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas de la UNAM, México. <http://rev-ib.unam.mx/ib/index.php/ib/article/view/27485/51228>

Reflexión sobre la influencia de los medios de comunicación (saturación social) y el proceso de enseñanza-aprendizaje en los jóvenes universitarios de las grandes urbes de México

Por **María Soledad Ortiz Ponce.**

La pregunta sería ¿De qué manera los medios de comunicación han invadido la vida cotidiana del joven universitario y cómo los puede aprovechar? Considero importante hacer una cronología de cómo se fue dando este fenómeno, que de alguna manera despersonaliza nuestras vidas y que no podemos dejar a un lado porque también ha favorecido, sobretodo por nuestro ritmo de vida. Francisco Fernández Palomares hace un seguimiento histórico acerca de cómo se forman las sociedades humanas, parte de este documento habla de la evolución de la especie, caso muy interesante para abordar el tema de la evolución de los medios de comunicación, ya que dicho estudio permite concientizarnos de la estructura (como conjunto de elementos, bases, teorías, etc.) para soportar o sostener la cultura, donde también se tocan temas como los géneros, luchas de poder, competencia, etc.

Por ejemplo, la cantidad de relaciones sociales que se mantienen en el mundo actual contrasta con aquella comunidad, donde podíamos contar solo con nuestros familiares o vecinos más cercanos. Gracias a la tecnología, podemos tener contacto con una mayor cantidad de perso-

nas, por citar algo: el internet nos permite tener contacto con individuos de diferentes partes del mundo, despersonalizando la acción, ya que nuestro mundo hoy en día gira alrededor de aparatos tecnológicos que se innovan a grandes pasos y rebasan en ocasiones lo que nuestra imaginación puede pensar.

Kenneth J. Gergen, en su libro “El yo saturado”¹, hace mención de siete procesos ocurridos durante el siglo XX, que nos han llevado a este mundo “social”, se refiere al ferrocarril como primer paso significativo, donde aumenta la posibilidad de viajar. El segundo proceso es el servicio postal público, aumentando la comunicación nacional e internacional. El siguiente lugar lo ocupa el automóvil; le sigue el teléfono, la radiodifusión, el cinematógrafo y concluye con el libro impreso. Los medios de comunicación, en especial, el teléfono, la radio y la televisión, han aumentado las relaciones personales, dejando a un lado lo que podemos experimentar en un proceso sensorial. Ahora bien, en las últimas décadas, la aparición de los medios electrónicos, entorpecen cada vez más las re-

1 Gergen, K. J. (1991). El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo. Paidós. México

laciones personales; se esta hablando de hace un poco más de 200 años, en una era donde ya no nos sorprenden los cambios o innovaciones ya que el ritmo es tan acelerado como respuesta a esos cambios tecnológicos.

Gergen manifiesta que el estado de “saturación social” se establece debido al citado aumento de tecnologías, la variedad de relaciones que experimentamos día a día, muchas veces son de poca duración y baja intensidad. Pero también debemos considerar que, en ambientes educativos, las TIC (tecnologías de la información y comunicaciones), han favorecido enormemente, y como todo cuentan con puntos a favor y en contra.

Estamos en constantes e inesperados cambios y en una creciente globalización (proceso económico, político, tecnológico y social que gracias a la informática, ha permitido la comunicación mundial con la que se modifica, sociedad, tecnología, con un carácter global), el paradigma de una universidad tradicional y casi inmutable en nuestro país, no es congruente con las demandas sociales.

La globalización se mueve a gran velocidad y de la misma manera avanza el conocimiento, es aquí donde este término de “sociedad del conocimiento” empieza a aplicar, tiene sus orígenes en 1960, en cuanto aparecen cambios en las sociedades industriales, es un concepto donde se pudieran resumir las transformaciones sociales pertenecientes a la globalización, donde se consideran al conocimiento y a la tecnología como los elementos más importantes para el desarrollo económico, político y social. Este cambio se ha ejercido sobre la educación superior, especialmente en las universidades, y se ha visto afectada en su valor económico, debido a que las universidades privadas tuvieron que dar respuesta a las demandas de la sociedad y del campo laboral.

Es hasta 1990 que este concepto denota los cambios de la tecnología y la economía relacionada con las TIC. La sociedad del conocimiento no depende de la tecnología, de alguna manera se considera como un factor de cambio social. La perspectiva de la sociedad del conocimiento es alcanzar una igualdad social a través de la educación.

La evolución del hombre en las dos últimas décadas ha avanzado a pasos agigantados, la tecnología ¿nos hace más sabios que antes?, ¿somos más dueños de nuestra existencia de que lo que éramos antes? La realidad que tenemos es prácticamente virtual, esto de alguna manera despersonaliza toda acción ¿por lo tanto nos aleja de cuestiones éticas y de los valores?

Es necesario estar a la vanguardia, si bien, las tecnologías de la comunicación han sido un factor clave, en ellas podemos encontrar aprendizaje, alfabetización integral, comunicación, entretenimiento, etc. La situación es que no las sabemos usar para tales fines y cuando encontramos una



© Caleb Chávez Rodríguez. 2018

población de jóvenes universitarios que no saben investigar en medios electrónicos, que desconocen todos los recursos que a nivel institucional se les ofrecen, y que tienen problemas para comprometerse con una clase en línea, ¿se trata del temor a no saber utilizar las herramientas, al autoaprendizaje o al hecho de investigar?

Es una realidad que a partir de la industrialización, se aceleró el crecimiento tecnológico y se han dado pasos enormes, aquí se puede detectar la aceleración de los medios de comunicación y en esta realidad la tecnología, que por un lado ha destruido el espacio y el tiempo –anteriormente eran fundamentales para las relaciones sociales–por otro lado ofrece más oportunidades, de viajar por ejemplo: viajar en avión se ha convertido en algo poco más común que antes, podemos tener amistades en diferentes partes del mundo, o si hablamos de medicina existen importantes avances y sin duda aparecerán más.

Las relaciones sociales se basan mayormente en el materialismo, más que en lo afectivo, pareciera que las relaciones van perdiendo esa carga afable, la vida se vuelve más subjetiva, considerando la cantidad de relaciones sociales que podemos generar por medio de internet y que los cambios sociales, culturales y psicológicos que conlleva a infiltrar los gustos y preferencia de los sujetos, y así sus objetivos y valores. De acuerdo con Feito “la dificultad que supone distinguir entre el cambio tecnológico que afecta a la productividad, los cambios de habilidad de los trabajadores debidos a la experiencia, los cambios debidos a la educación y los factores motivacionales asociados a una sociedad cada vez más competitiva”.²

2 Feito, R. (2007). Teorías sociológicas de la educación. Unidad Complutense de Madrid.

La vida contemporánea nos ofrece una gama inmensa para el análisis y reflexión de algunas interacciones repentinas de la vida, por mencionar algunas: la cantidad de correos electrónicos que recibimos día con día, la cantidad de mensajes en las diferentes redes sociales, las oportunidades de viajar a otros estados o naciones, incluso de un día a otro. En este sentido nuestra vida se encuentra llena de relaciones sociales. “La socialización es el proceso por el cual aprendemos a ser miembros de la sociedad interiorizando las creencias, normas y valores de la misma y aprendiendo a realizar nuestros roles sociales”.³

Todas las sociedades tienen conjuntos de instituciones para organizar la solución de tres problemas básicos de la vida humana: producir y distribuir los medios de subsistencia; organizar la vida colectiva y construir la propia identidad dando sentido al mundo y a la sociedad.⁴

Fernández Palomares manifiesta que la sociología genera clasificaciones a partir de revisar diferentes tópicos, en cierta medida en la escuela reproduce desigualdades sociales que repercuten en las aulas, dice: “La sociedad está constituida por el conflicto dialéctico de clases y tratamos de ver como las personas pueden y de hecho actúan frente a esas presiones...”⁵ Dentro del aula este punto se ve reflejando sobre todo cuando el profesor no tiene herramientas profesionales para impartir sus clases y no solo el conocimiento de la materia, sino esta parte social que fundamentan el ambiente en el aula, este escenario es propicio para reconocernos a nosotros mismos y no perjudicar a los alumnos.

3 Fernández Palomares, F. (coord.) (2003). Sociología de la educación. Pearson Educación. Madrid.

4 Fernández Palomares, F. Op. cit.

5 Fernández Palomares, F. Op. cit.

Rafael Feito considera “...que el sistema educativo es una institución que favorece a las clases sociales privilegiadas, de modo que la escuela se convierte en una institución que justifica las desigualdades previamente existentes”.⁶ Intuyo que en nuestros días esta categorización social se ve más enfatizada por los medios de comunicación porque depende de la marca que usen para vestir, para transportarse, para alimentarse, para escribir, etc., incluyendo, claro está, la tecnología que porten, esto es suficiente para generar los pequeños grupos sociales dentro del aula. Se pueden considerar algunas conductas y la identidad de los alumnos así como una historia de vida que llegan a ser determinantes en las relaciones sociales.

En definitiva, la educación está determinada por lo más favorable para la clase dominante, esa manipulación se determina de acuerdo al perfil social que requieren, por ejemplo: cuando el niño inicia el proceso de escolarización, el sistema comienza a inhibir el hemisferio derecho y activa el izquierdo para que se deje mover por la lógica y deje en reposo la creatividad, puesto que al Estado no le conviene tener una cantidad de personas creativas y así, someter a la sociedad en sus roles. “Cambios culturales se trata de cambios en lenguas, las creencias, los valores, las rutinas técnicas y sociales. (...) Cambios sociales. Se trata de cambios en los roles sociales”.⁷ Los roles van transformándose de acuerdo con la época que vivimos, este siglo se llena de oportunidades y de retos, retos que tienen que ver con la educación y las tecnologías.

La sociología de la educación estructura

la formación escolar en el alumno e inicia por el profesor para capacitarse para afrontar los problemas y fenómenos que van modificando las conductas de los seres vivos. Para toda disciplina esto marca su fuerza, en la influencia que tienen los medios de comunicación, la antropología es una manera de analizar la herencia cultural, la sociología como disciplina que explica, analiza y describe los procesos dentro de la sociedad y la clasifica en grupos, la psicología como un análisis del comportamiento y conductas y el apoyo de la didáctica para revisar la repercusión en la educación.

Desde el punto de vista de la herencia cultural, hace quince o veinte años la tradición se llevaba a cabo alrededor de la mesa (la mayoría de ellas en la cocina), haciendo una sobremesa y plática en familia. Hoy en día se torna importante para toda familia un horno de microondas, ya que es el aparato electrodoméstico que nos proporciona comida caliente, sacada del congelador o la alacena y a la vez, las relaciones sociales y actividades de los padres modifican las acciones, ya que anteriormente era difícil que la madre no se dedicara a cuidar de los hijos y el hogar, hoy hallamos madres que trabajan, al igual que los padres y los hijos pasan mas tiempo en guarderías cuando son pequeños, o frente a la computadora, videojuegos o viendo televisión.

Las relaciones sociales dentro del salón de clase han cambiado radicalmente, ahora con la educación a distancia hay lugar a despersonalizar ese trato, para algunos por cuestiones de tiempo resulta favorable pero se requiere adoptar un compromiso con responsabilidad, ya que hay muchos alumnos que no quieren participar por diferentes conductas, este fenómeno propicia que pueda ocultar esos “yos” detrás de una pantalla.

6 Feito, R. Op. cit.

7 Fernández Palomares, F. Op. cit.

Si hablamos de la televisión, podemos darnos cuenta de que, como medio de comunicación masiva, puede modificar la identidad de las personas, ya que tienen la oportunidad de elegir actores e historias que pueden poner fantasías a sus vidas y dejar a un lado su imaginación. Podemos observar la violencia que transmite este medio y el impacto que tiene en los televidentes sobretodo en la conducta y actitud de un niño o un joven.

Recurrimos con mayor frecuencia a los medios de comunicación para saber que pasa, y al estar manipulada esa información por el Estado, nos enteramos de lo que a ese grupo le interesa. Son “formas que aseguran el sometimiento a la ideología dominante o el dominio de su *práctica*”⁸. La capacidad de poder crear, pensar y sentir se ha visto afectada por esta era. Los medios de comunicación forman parte de los aparatos ideológicos del estado para controlar los grupos sociales, otro “aparato ideológico del estado dominante, es el aparato escolar”⁹, estos recursos permiten y mantienen el orden sin utilizar la fuerza o un aparato represivo.

Si observamos a los niños, si revisamos su manera de jugar, de actuar, de estudiar, podemos darnos cuenta de cómo están influenciados por la tecnología y la saturación del yo, les es mucho más fácil conectarse a internet que ir a una biblioteca, por ejemplo, por medio del internet pueden “investigar” y también pueden *chatear*, ver televisión, o un video, etc. Se multiplican sus juegos, giran en torno a la tecnología y no más a actividades físicas. Se hacen niños sedentarios y con menor capacidad para imaginar y ser creativos. Esto mis-

8 Althusser, L. (1988). Ideología y aparatos ideológicos del estado. Nueva visión, Buenos Aires.

9 Althusser, L. Op. cit.



© Caleb Chávez Rodríguez. 2018

mo les ocurre a los jóvenes, se multiplican cuando se ponen frente a una computadora, se desvinculan de su entorno, de sus relaciones cara a cara, se pierden, si la computadora no funciona, sienten que han perdido parte de ellos, de su mundo.

Podemos encontrar un atractivo en toda la tecnología, tal vez un poco contradictorio a lo que Gergen menciona con la “Saturación social”, pero abre horizontes ante una necesidad en esta realidad. La educación utiliza este avance tecnológico y de comunicación como un proceso de aprendizaje espontáneo, y de acuerdo con la creciente población en diferentes carreras y centros educativos es necesario tomar cartas en el asunto.

La Facultad de Artes y Diseño inició desde hace una década con la implementación de la plataforma educativa “Moodle”, para apoyar diferentes materias impartidas en las licenciaturas con las que esta Facultad cuenta. Se trata de llegar a quitar mitos y de solucionar una necesidad que exige nuestra sociedad, esta sociedad que se define en el término de la “multifrenia”, término con el que designa Gergen la cantidad de decisiones que un individuo toma a partir de sus diferentes “yos”¹⁰

10 Gergen, K. J. Op. cit.

El recurso de la plataforma educativa permite crear o apoyar diferentes cursos o asignaturas integrando las herramientas de la comunicación de manera ordenada. Para ejercer dicho término (ordenada) sólo es suficiente una buena planeación educativa, que permita organizar el curso, estrategias de enseñanza y aprendizaje.

Como una experiencia personal, en las diferentes asignaturas, quien escribe, debe señalar que le ha permitido diferentes situaciones muy satisfactorias y funcionales, ya que se obtienen entre otras ventajas:

El autoaprendizaje. Por ejemplo, en la asignatura *Iconicidad y entornos* (pertenece al Plan de Estudios 2015 y que le da seguimiento a la asignatura *Geometría I y II*) se suben archivos de apuntes sobre los diferentes subsistemas de representación gráfica, (axonometría y perspectiva) el alumno intenta desarrollar el subsistema y muchos logran el aprendizaje.

Favorece la interacción entre maestro alumno: en asignaturas como: *Edición Gráfica, Pensamiento Creativo, Tecnología y Vinculación Disciplinar*, se abren foros de debate con algún tema –tal vez visto de manera presencial– pero que requiere mayor reflexión crítica, que puede ser enriquecida en la plataforma educativa, ya que en ocasiones, los alumnos no participan dentro del aula, por diversas razones, pero a través de una pantalla se expresan con mayor libertad.

Facilitan el acceso a la información: Se suben todos los apuntes, bibliografía y páginas de consulta e incluso, videos para seguir paso a paso, las indicaciones y así, hacer una buena búsqueda digital.

Gran apoyo en la solución a dudas, pues se cuenta con diferentes actividades, como: bases de datos, *chat*, contenido interactivo, mensajes, encuestas, foro, taller, Wiki, glosario, tareas y recursos como: archivo, carpeta, etiqueta, libro, URL, etc.

Proporciona una completa información relativa al proceso enseñanza-aprendizaje, ya que permite la retroalimentación, esto favorece al proceso.

Conclusión

Los jóvenes son seres vulnerables a los cambios sociales, las nuevas tecnologías de la comunicación forman parte de su personalidad, en ocasiones pareciera que tratan de desvincularse de su entorno, lo hacen a partir de la música, aumentando sus relaciones sociales con personas de otros países despersonalizando o anulando el trato cara a cara de su realidad. Están convencidos de que al portar sus herramientas están actualizados y olvidan valores éticos y morales inculcados.

Por lo tanto, los medios tecnológicos llegan a despersonalizar las relaciones sociales, las relaciones cara a cara se han tornado menos sensibles, los alumnos se conectan con mayor facilidad a internet que con sus compañeros de clase. Pero debemos reconocer el apoyo de las TIC para la transmisión de conocimientos y la velocidad para encontrar información, la eficacia depende de la guía con la que cuente el usuario, porque estamos en una era donde hay mucha información pero poco conocimiento, todo esto puede ser una herramienta muy efectiva, solo debemos recordar que depende de factores externos. ¶

Fuentes de consulta

- Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del estado*. Nueva visión, Buenos Aires.
- Feito, R. (2007). *Teorías sociológicas de la educación*. Unidad Complutense de Madrid.
- Fernández Palomares, F. (coord.) (2003). *Sociología de la educación*. Pearson Educación. Madrid.
- Gergen, K. J. (1991). *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Paidós. México.

Artesanos europeos en el espacio iberoamericano tardocolonial: el caso de José de Boqui

Por Patricia Andrea Dosio.

Introducción

Durante las primeras décadas del siglo veinte, en un contexto de revalorización del pasado hispánico y del arte colonial como parte integrante de la historia latinoamericana, producto de diversos factores políticos, económicos, sociales y culturales, fueron editados diversos ensayos y estudios monográficos, coherentes con ciertas posiciones revisionistas en el campo de la historia, como los estudios de José Torre Revello, Fernando Márquez Miranda, Guillermo Furlong. Posteriormente, los historiadores del arte Adolfo Luis Ribera y Héctor Schenone, a partir de un trabajo exhaustivo de materiales visuales y escritos, impulsaron una renovación de las investigaciones mediante una confrontación entre el documento escrito y la obra artística. La literatura específica actual, si bien incorpora el análisis de los datos iconográficos, estilísticos e históricos, presenta al arte colonial como un arte integrado a las formas culturales más amplias de la sociedad de la época y que excede su función estética. En consonancia con estas líneas, el presente artículo explora los años rioplatenses del orfebre José de Boqui, trabajo que forma parte de una investigación mayor sobre la labor de los artífices tardocoloniales

y sus conexiones con redes de intercambio y circulación de saberes. En este sentido, se expondrán en primer término sus años iniciales en Buenos Aires, Argentina aportando nuevos datos sobre su arribo a la ciudad, antes de su partida hacia el Perú.

Sus primeros años en Buenos Aires

El platero José de Boqui o Joseph Boqui fue un destacado artesano platero e inventor fabricante de matrices con formación académica, titulado en Madrid y futuro informante de José de San Martín en su campaña al Perú¹. Tales fueron sus servicios que el general lo nombró caballero benemérito de la Orden del Sol y primer director general de la Casa de Moneda de Lima en su etapa independiente (1821).

Durante sus primeros años en Buenos Aires debe haber alcanzado cierto renombre, pues en 1796 le fue encomendada la tasación de un gabinete de física experimental, junto a su hermano Antonio Abdón, a otro artista pintor, Martín de Petris, y a un artesano relojero, Santiago Antonini. Se trataba de la colección de instrumentos y máquinas que poseía el comerciante y fun-

1 Según el *Diccionario biográfico italo-argentino*, habría nacido en 1780 y fallecido en 1848.

cionario colonial Martín de Altolaguirre y que fue luego ofrecida en venta al Real Colegio de Monserrat de la ciudad de Córdoba. Este gabinete incluía aparatos eléctricos, hidráulicos y ópticos traídos de Europa. Entre las más de doscientas piezas y máquinas se contaban termómetros, máquinas eléctricas, neumáticas y cámaras oscuras.

En el escrito presentado con motivo de la tasación, José de Boqui declaró ser “maestro titulado en Madrid del arte de platería, de fundiciones, sendas y alineaciones, tirado á hilo, ó lámina torno, buril, cincel y pulimentos é inventor y fabricante de matrices de bronce para fundir de dibujo, vasos, felites roscas y tuercas, torno para óvalos, redondos, esfericos, planos cilindros y roscas tórculos y torquitas para estampar y color de dibujo, filete y listones y fundidor de cadenas en infinitum de eslabon y de tiro de pozo de plata, laton, fierro y acero”. Mientras que su hermano en el mismo escrito dejó constancia de ser “maestro romano de torno a óvalo redondo sólido y de bucosidad, cilindros y roscas, etcetera” (Bustos, 1910:329).

Fueron posiblemente estos saberes más sus habilidades y contactos que favorecieron el nombramiento de ambos hermanos como tasadores del gabinete de física. Antonio tornero, José platero, formado en la conocida Real Fábrica de Platería de Madrid bajo la dirección de Antonio Martínez. Escuela nacida en el seno del gran impulso que las industrias artísticas recibieron bajo la política ilustrada del rey Carlos III.

Que un artífice extranjero alcanzara renombre y oportunidades laborales no resultaba poco corriente por entonces en el Río de la Plata, si bien la mayor parte de los orfebres que se desempeñaron en Buenos Aires eran de origen español. Efectivamente, con la expedición de Pedro de Mendoza (1536) arribaron a Buenos Aires

los primeros artesanos cuyo número fue en constante ascenso dada la necesidad de cubrir los requerimientos esenciales de la vida cotidiana del núcleo poblacional primitivo. Luego, con la creación del Virreinato del Río de la Plata en 1776 los controles migratorios por parte de la Corona española se hicieron más estrictos y, en consecuencia, se precisaron las categorías de viajeros autorizados a trasladarse a Indias. Entre estas categorías se hallaban, aparte de los miembros de la tripulación, los cargadores (que se ocupaban de actividades comerciales, como los encomenderos y factores) y los pasajeros. Esta última condición abarcaba a los provistos (funcionarios civiles, militares o religiosos), los llamados (aquellos requeridos por algún familiar) y criados (personas de servicio que acompañaban a los provistos o a los llamados)². Dos años después, cuando el rey Carlos III promulgó el *Reglamento y Aranceles Reales para el Comercio Libre de España a Indias*, el 12 de octubre de 1778, en varios de sus artículos se regularon los traslados de personas y mercancías. Cabe señalar que, para los criados, las licencias o permisos eran tramitadas por los señores que en las solicitudes debían completar los datos de todos sus acompañantes.

Tal fue el caso del documento que acredita la arribada al Plata de José de Boqui y su hermano Antonio de Boqui. Se trata de la relación presentada por el virrey electo Pedro Melo de Portugal (1733-1797) que se encuentra en el Archivo General de Indias,

2 Rosario Márquez Macías (2014) *La emigración española a América (1765-1824)*, Universidad de Oviedo. Mariana Alicia Pérez (2012) *De Europa al Nuevo Mundo: la inmigración europea en Iberoamérica entre la Colonia tardía y la Independencia*, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, <https://nuevomundo.revues.org/63251> [consultado el 29 de agosto 2017].

dentro de la unidad Pedro Melo de Portugal, Juzgado de Arribadas y Alzadas de Cádiz, signatura Arribadas 517, n. 157.

Melo de Portugal se había desempeñado como gobernador del Paraguay entre 1778 y 1787 y, después de la dimisión de Nicolás de Arredondo, fue designado nuevo virrey del Río de la Plata. En la licencia de provisto que se le expidió el 11 de diciembre de 1794 en Cádiz para trasladarse a Buenos Aires en la fragata Magdalena, se le autorizó viajar con veinticinco sujetos, incluida la servidumbre, entre los cuales se hallaban José de Boqui y su hermano Antonio. Allí se dejó constancia de que ambos eran hermanos, solteros y nacidos en la ciudad de Parma. Recordemos que desde 1748 hasta 1859 la casa gobernante del ducado italiano unificado de Parma, Plasencia y Guastalla, era la de Borbón-Parma, una de las ramas italianas de los Borbones españoles. Asimismo, el documento notificó que eran hijos de don Pedro Antonio Boqui y de doña Isabela Gigoli. Filiaciones que se encuentran corroboradas por otros documentos. Entre ellos, las inscripciones de los matrimonios de Antonio de Boqui. Asimismo, en una carta donde José de Boqui se refiere a las máquinas que diseñó y construyó para el desagüe de minas en Perú, entre 1810 y 1816, se presenta como “natural de la ciudad de Parma en Italia y establecido mas há de veinte años en los dominios de España” aparte de ser “artífice de oro y plata del colegio de Madrid”.

El hecho de que los hermanos Boqui viajaran como criados del virrey electo pudo deberse al hecho de ser jóvenes artesanos deseosos de progresar en lo económico y social, pero de escasos recursos monetarios frente a los costos de los pasajes y los requerimientos legales que se exigían para los viajes transoceánicos. Además,

resultaba más ventajoso trasladarse bajo la protección de un funcionario en lugar de hacerlo en forma independiente y aún más si se contempla su condición de extranjero, aunque pocas veces esta condición habría incidido en las migraciones³.

Una vez establecido, José de Boqui concentró su actividad en la capital virreinal. Entre 1803 y 1809 trabajó como platero en varias obras, entre ellas un hostiario, que llevaría consigo a Perú para su venta. Los valores de esta pieza los detalló el propio Boqui, cuando empeñó la obra para financiar sus empresas orientadas a la construcción de máquinas de desagüe de minas en Perú.

Hacia 1804, el comerciante Francisco Antonio de Letamendi lo contactó a fin de encargarle a pedido de Ambrosio Funes una custodia de plata para la Iglesia del Convento de las Hermanas Teresas de Córdoba. Letamendi le comentó a Funes la fama del orfebre y sus altos precios en comparación con otros plateros, si bien “cuando se trata de semejante alhaja no debe repararse en 500 pesos más o menos si se consigue a satisfacción”⁴.

Formado según los lineamientos del gusto neoclásico de la época, Boqui también incorporó las nuevas técnicas en orfebrería, que hacían uso de procedimientos mecánicos de pulido, empleo de moldes y piezas desmontables. Detalla Héctor Schenone que en algunas de sus obras Boqui se aleja tanto de los lineamientos estéticos lusobrasileños como altoperuanos, al presentar piezas confeccionadas mediante estos métodos mecánicos y desarmables

3 Martín Biersack (2016) Las prácticas de control sobre los extranjeros en el virreinato del Río de la Plata (1730-1809), *Revista de Indias*, 76, número 268 (2016): 673-716, p. 674.

4 Martínez Paz, E. (1918) *Papeles de Don Ambrosio Funes*, Bautista Cubas, Córdoba, pp. 108-109, p. 101.



José de Boqui. Aureola (1799). Bronce y plata en su color y sobredorados, soldaduras de plomo. Colección Schenone, Buenos Aires, Argentina.

en su totalidad. Además, algunas de sus piezas incluían indicaciones grabadas referentes a su montaje y desmontaje.

Esta cuestión sobre el armado y desarmado de piezas no es un dato menor. En principio, implicaba una destreza que para un artesano platero podía significar un *plus* a su favor. La importancia que revestía el desmontaje de un objeto suntuario o devocional para la limpieza de sus partes obligó a que se plasmaran por escrito algunas indicaciones que facilitaran estas tareas. En este sentido lo hicieron el maestro platero español Juan de Arfe y Enrique de Arfe para obras de su autoría. En el caso del orfebre conquense Juan de Castilla, luego de restaurar una custodia, decidió redactar un manuscrito, el *Libro de la traza y disposición de armar y desarmar la custodia*, a fines del siglo diecisiete. Como platero formado en Madrid, bien pudo Boqui haber conocido estas prácticas o estos escritos. En otras oportunidades se contrataban plateros para realizar las actividades de limpieza.

Más allá de la orfebrería: incursiones previas a su experiencia peruana

Las invasiones inglesas⁵ le dieron la oportunidad a José de Boqui de expandir sus habilidades y de ganar reputación social. Efectivamente, su actuación le fue reconocida el 5 de julio de 1807 por decreto del virrey Santiago de Liniers certificada por el escribano Mayor de Gobierno y Guerra Juan Ramón de Basavilbaso (Documentos del Archivo San Martín (DASM), 1910, t.X, pp. 502-511). Contribuyó con dinero a los donativos patrióticos y con su sapiencia en el diseño y fabricación de un obús y un aparato para asegurar la puntería.

Cabe señalar que, especialmente en plena etapa revolucionaria, los artesanos especialmente dedicados a metales brindaron su sapiencia y recursos técnicos a la fabricación de dispositivos y armas de guerra en talleres particulares o fundados por el gobierno, convertidos así en verdaderas escuelas de carácter técnico e industrial a lo largo de la década del diez (del siglo XIX).

Además, los artesanos cuya materia prima básica se asociaba a los metales (orfebres plateros, artífices herreros, cerrajeros, maquinistas y relojeros), al ser un material que reclamaba herramientas y saberes específicos para su tratamiento, eran trabajadores diestros en mecánica, mineralogía, metalurgia, óptica,

5 Las Invasiones Inglesas fueron dos expediciones militares que el Imperio británico llevó a cabo en 1806 y 1807 contra el Virreinato del Río de la Plata que pertenecía a la Corona española, con el fin de incorporarlo a sus dominios, pero fracasaron en su objetivo.

geometría, dibujo, física y química. Estos conocimientos los convertía en peritos intervinientes en inventarios judiciales, sucesiones, expertos para las exploraciones mineras y eruditos en la fabricación de dispositivos científicos e instrumentos de guerra o empleados en la infraestructura de festejos, celebraciones religiosas, reales o cívicas y escenografías teatrales, saberes incluso acreditables por algunos artesanos carpinteros, constructores navales y tallistas.

A pesar de que los diseños de armas de Boqui no fueron puestos en práctica, le sirvieron para que Santiago de Liniers desde Córdoba alegara su recomendación al virrey del Perú, Pedro de Abascal, el 11 de enero de 1810. Provisto de sus credenciales, Boqui arribó a Lima el 20 de julio de 1810, llegada anunciada en un artículo publicado en el periódico *la Gaceta de gobierno* (n.116) de Lima. Fue aquí donde se dedicó al diseño de máquinas de desagüe de minas, que marcó otro jalón dentro de su actividad.

Ideas finales

Los itinerarios y experiencias del artífice platero José de Boqui representaron las posibilidades que podían alcanzar los artesanos en las primeras décadas del siglo diecinueve. A partir de la aplicación de sus saberes en áreas centrales dadas las situaciones coyunturales, contribuyó a la adaptación y circulación de conocimientos que formaban parte de la práctica artesanal. Artesanos como Boqui, desligados de la órbita gremial ampliaron sus redes epistémicas y comerciales, al incursionar en emprendimientos de riesgo y en donde no sólo la inversión económica sino también la inventiva, los saberes específicos y la experimentación *in situ* conformaron aspectos centrales de su práctica. ¶

Fuentes de consulta

- Biersack, M. (2016): “Las prácticas de control sobre los extranjeros en el virreinato del Río de la Plata (1730-1809)”. En: *Revista de Indias*, LXXVI, 268, pp. 673-716.
- Bustos, Z. (1910): *Anales de la Universidad Nacional de Córdoba. Segundo periodo 1795-1807*. v.3 Córdoba: La Industrial.
- Lozano Mouján, J. M. (1922): *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires: Librería de A. García Santos.
- Pérez Sánchez, M. (2005): “El maestro platero de la Catedral de Murcia”. En: Rivas Carmo-
na, Jesús (eds.) *Estudios de platería San Eloy*, Universidad de Murcia, 5, pp. 427-444.
- Petriella, D., Sosa Miatello, S. (1976): *Diccionario biográfico ítalo-argentino*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri.
- Mariluz Urquijo, J. (1962): “Dos contratos de José de Boqui”. En: *Anales del Instituto de Arte Americano de Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, 15, pp. 89-92.
- Márquez Macías, R. (2014): *La emigración española a América (1765-1824)*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Márquez Miranda, F. (1933): *Ensayo sobre los artífices de la platería en el Buenos Aires colonial*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- Martínez Paz, E. (1918): *Papeles de Don Ambrosio Funes*. Córdoba: Bautista Cubas.
- Pérez, M. A. (2012): “De Europa al Nuevo Mundo: la inmigración europea en Iberoamérica entre la Colonia tardía y la Independencia”, En: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* En: <https://nuevomundo.revues.org/63251> [consultado el 29 de agosto 2017].
- Torre Revello, J. (1945): *La orfebrería colonial en Hispanoamérica y particularmente en Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Huarpes.
- Trostiné, R. (1950): *La enseñanza del dibujo en Buenos Aires: desde sus orígenes hasta 1850*, Ministerio de Educación, Buenos Aires.

- Schenone, H., Ribera, A. (1981): *Platería Sudamericana de los siglos XVII-XX*. Munich: Hirmer Verlag.
- Vargas Ugarte, R. (1947): *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*. Buenos Aires: Talleres Gráficos A. Baiocco.

Documentos públicos

- *Reglamento y Aranceles Reales para el Comercio Libre de España a Indias* (1778). Madrid: Imprenta de Pedro Maris.
- *Documentos del Archivo San Martín* (1910). Buenos Aires: Comisión Nacional del Centenario (DASM).

Abordajes creativos en el arte contemporáneo. La gran deriva humana

Por René Contreras Osio.

Desde su salida de África hace milenios, el hombre emprendió una larga caminata en la que se transformó a sí mismo; desde ese punto de partida dio inicio un largo proceso de adaptación al medio, adaptación evolutiva de la corporalidad y la inteligencia para ajustarse a cada medio ambiente nuevo, así mismo, esa larga deriva supuso la posibilidad de desarrollar la capacidad física del caminar en posición erguida, la cabeza en alto y mirada binocular que hicieron posible cierta perspectiva ocular para otear el horizonte; sin duda rasgos evolutivos de adaptación al medio, pues al parecer el ser bípedo es un caso excepcional de evolución y comportamiento animal y tal vez sea esa estructura y masa corporal alcanzada, lo que favoreció esa magnífica travesía asegurándole la supervivencia a ese linaje de homínidos.

La migración es entonces una condición de adaptabilidad y supervivencia; hemos caminado siempre para conseguir el alimento, siguiendo el clima benigno, la caza, los pastos, el ganado o el agua. Cada nuevo territorio significó la posibilidad de un asentamiento seguro para el desarrollo de la cultura, y cada horizonte histórico es una fase de ese caminar evolutivo. Los aprendizajes y habilidades humanas básicas, más allá de lo instintivo se matizan

de múltiples sentidos, devienen en formas más elaboradas; por ejemplo, de la cacería y persecución de la presa o la preservación del fruto derivan conductas económicas, territoriales y organización social, hasta conductas y formas de expresión lúdica; de todas ellas derivan conductas colaborativas ampliadas, que a la vez regulan y ordenan el tejido social. En ese mismo orden de ideas, el impulso básico de preservación de la especie mediante la reproducción, el cuidado de las crías, las formas de apego social y amoroso, han cristalizado en la formación de clanes, tribus y familias, así como en las diversas culturas; así mismo, de la permanente necesidad y fragilidad del aprovisionamiento del alimento, se ha pasado al almacenamiento para las temporadas invernales o de estiaje, derivando ello en formas de cocinar y preservar los alimentos mediante la acción de la tecnología del fuego pasando de lo crudo a lo cocido; iniciando así el proceso de sedentarización paulatina que conforma la diversidad de los pueblos y las culturas del mundo.

El acto del respirar, aspirar y oler sirve lo mismo para identificar lo podrido, que para disfrutar lo saludable; así en este orden de ideas, del ver y observar deviene el contemplar, del oír el escuchar; el hablar y dialogar; relatar rememorar y emocionar; siguiendo ese desarrollo aplicado al caso que nos ocupa, podemos proponer que del

año 5 número 20 - noviembre 2018-enero 2019

.925
ARTES Y DISEÑO

- 24 -

acto básico del caminar, se expresa en conductas básicas e instintivas como perseguir, huir o competir hasta conductas más complejas y sofisticadas como explorar, deambular, contemplar, peregrinar, jugar, etcétera. Mientras estas acciones se suceden, la inteligencia se manifiesta y ejecuta en muchas y diversas maneras, lo podemos ejemplificar con algunas proposiciones del sentido del caminar que pertenecen al acervo del saber popular y sin duda constituyen una certera reflexión sobre este hecho. Se camina para pensar, para alejarse emocionalmente de un problema, para contemplarlo a la distancia; se camina para discurrir libremente y aclarar la mente, etc. Estos actos son en sí mismos potencialmente creadores y poéticos, éticos y estéticos, y contribuyen junto a otros actos humanos a la generación de la cultura.

Todos son actos complejos y multifactoriales que se ejecutan simultáneamente, es decir, que no son actos aislados, sino un sistema de vectores que se cruzan: emociones, ideas, sensaciones, imágenes y conceptos que estructuran la consciencia, pudiendo ser simples o complejos y plenos de sentido, expresión de la voluntad y de necesidad creadora. De tales actos se compone la cultura; su práctica, transmisión y preservación adquieren infinidad de formas a través del tiempo, y los artistas al percatarse de ello, incorporan este hallazgo a su práctica.

Caminar

Esta acción básica se ha tornado en el planteamiento de una estrategia de acercamiento al medio físico o entorno geográfico, y lo expuesto aquí reúne experiencias perceptuales propias y experiencias de otros artistas, viajeros y gente común que han sido narradas y fijadas en las mitolo-

gías de cada cultura, en la tradición oral y leyendas; en la literatura que recoge las aventuras itinerantes de héroes¹. Véase en *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell el planteamiento de la estructura del viaje emprendido por el héroe, a partir de un designio del destino y como éste tendrá que sortear las pruebas a las que será sometido para completar el ciclo trágico de todo aquel que emprende el viaje iniciático donde se verá transformado en otro a su regreso; sin duda este perfil aventurero está emparentado con el de conquistadores² y expedicionarios que dan cuenta de sus hazañas y las pruebas que lo desconocido, el destino y los dioses les deparen. La narrativa de las expediciones científicas se ve impregnada del aura de aventura y es prolífica en detonar imaginarios y fantasías como en los grabados de Johann Theodor de Bry³. Tenemos la aventura itinerante relatadas en las bitácoras, diarios de viajes y navegación de todas las épocas; en la literatura de viajes⁴ de la generación Beat⁵, en la *road movie* protagonizada por el desorientado o extraviado en busca de su destino al que nunca arriba; el turista actual, el peregrino de santos lugares y el vagabundo. Todos ellos comparten rasgos comunes entre los que destaca el desplazamiento obligado o voluntario y se ven forzados al encuentro con la diversidad, con la otredad.

- 1 Campbell, J. (1959) *El héroe de las mil batallas, psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 218 pp.
- 2 Núñez Cabeza de Vaca, A. (2005) *Naufrajos y comentarios*. Editorial: S.L.U. Espasa Libros, España, 24 pp.
- 3 *Nuestros ancestros los Caribes*. http://avalon.utadeo.edu.co/dependencias/publicaciones/tadeo_66/66026.pdf
- 4 Fernández Sampedro, M. G. (2008) *El viaje en la ficción norteamericana: Símbolos e identidades*. Universidad de Valencia, España, 196 pp.
- 5 Kerouak J. (2011) *En el camino*. Ed. Anagrama, Col. Compactos, 396 pp.

Hago la advertencia que esto es un marco de referencia de las experiencias de otros, pero que bien pueden orientar y contextualizar una práctica, que en principio es el acto más natural del Hombre: El caminar en sus múltiples dimensiones, incluyendo la práctica artística que se decanta en ejercicio sinestésico creativo del caminar-ver-reflexionar-registrar el entorno.

A continuación esbozaré en una serie de apartados que tratan sobre las reflexiones que he recogido desde la vinculación de mi práctica artística con la práctica docente, y como, desde ellas solo sugiero su lectura como modelo susceptible de ser enriquecido por las propias decisiones creativas y argumentativas de cada quien.

La experiencia en el entorno

Existen metodologías y estrategias creativas contemporáneas que vinculan la experiencia de caminar como modelo experiencial, desde donde sea posible vivenciar y observar un entorno, que sea susceptible de documentar, “cartografiar” con determinada carga significativa y que, al encuentro con el artista-caminante detonan en él múltiples posibilidades creativas, asociativas y relacionales, pudiendo con ello generar desde la experiencia vivencial, una práctica artística susceptible de ser documentada y analizada; una de esas prácticas es la deriva o el deambular sin propósito de origen *situacionista*⁶; dicha práctica trata de generar experiencias con el fin de exponerse a situaciones propias de un observador consciente e itinerante de un entorno dentro de la naturaleza o en los entornos urbanos y periferias; en las geografías más inhóspitas y aun en

6 https://monoskop.org/images/6/6f/Perniola_Mario_Los_situacionistas_historia_critica_de_la_ultima_vanguardia_del_siglo_XX.pdf



“Der Wanderer über dem Nebelmeer” (el caminante sobre el mar de niebla). Circa 1817. Óleo sobre tela. 98 X 74 cm. Autor: Caspar David Friedrich. Ubicado en el Kunsthalle de Hamburgo, Alemania.

aquellas suaves y placenteras; pero todas ellas comparten la posibilidad de generar experiencias y aprendizaje significativos. La deriva⁷ se ejecuta con la mirada y sensibilidad del arte, desde donde se observa, se dibuja y se escucha atentamente.

Perspectivas creativas desde la movilidad

Actualmente vivimos una etapa problemática de una compleja política mundial de regulaciones migratorias, guerras, éxodos y redefinición de los conceptos de límites y fronteras entre países y sus culturas; nuevos territorios o espacios culturales, de vida, consumo y entretenimiento generados a partir de la globalización que vive el mundo, abriendo la posibilidad de flujo, intercambio y consumo para unos, a la vez que se excluye a una gran parte de la población mundial que queda al margen de esa globalización y sufre sus consecuencias negativas.

Este escenario global ha permeado en la reflexión y actitud de los artistas que pueden y eligen desplazarse, así mismo, se observa en la crítica y teoría del arte actual que da cuenta de esas experiencias artísticas que recogen el fenómeno de redefinición del mundo y de sus representaciones; incorporando estrategias como el caminar

7 Diego, E. de. (2008) *Contra el mapa: Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, Ed. Siruela, Madrid, pp. 34-35.

y otras acciones, sociales y culturales, que son transformadas en discursos y procesos de creatividad para expandir sus campos de experiencia artística. Algunos artistas acuden a la posibilidad de movilidad, recogiendo experiencias y conocimiento que vierten en sus obras⁸.

La posibilidad de desplazamiento por el mundo expande el campo de la experiencia y de “exploración” poética hacia otros “territorios” en la práctica del arte, tal como lo hicieron en su tiempo Gauguin en Tahití, los dibujantes y científicos naturalistas en el Siglo XIX por el continente americano; las caminatas nocturnas de los surrealistas o las derivas situacionistas, hasta los escritores de la cultura Beat que recorrieron el camino del tabaco.

La mirada en movimiento

Quizás emulando a aquellos viajeros, exploradores y adelantados que desde el Siglo XVI y provistos de sus cuadernos de viaje, bitácoras, mapas, sextantes y astrolabios, nos legaron cantidades ingentes de documentos que a la luz de la distancia, adquieren una fascinación novelesca real e imaginada de vidas plenas del sentido de aventura, sin olvidar, que en esencia esas “aventuras” fueron en realidad parte del colonialismo europeo con finalidades puramente utilitarias para identificar y explotar los recursos naturales de esas zonas. Los artistas que acompañaron aquellas expediciones, documentaron territorios desconocidos de América, África y Oceanía, tenían formación en las academias de arte y por tanto los recursos gráficos, herramientas y códigos de representación visual que emplearon, provenían del mundo del arte, por esta razón el paisaje

representado con la objetividad que les fuera requerida, se impregnaba de orden visual coherente y expresión personal que admiramos como cualidades estéticas en las cartografías antiguas.

La dimensión perceptual del mundo desde la caminata

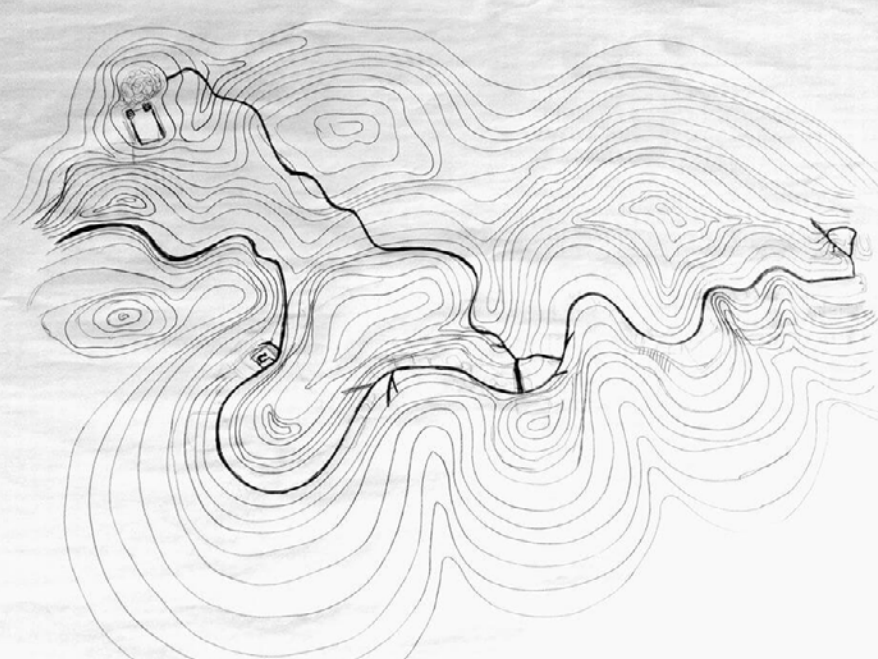
Caminamos por distintas razones; la pulsión natural de desplazamiento humano impele a moverse, a dejar el sedentarismo, aunque sea momentáneamente; desencadena estados, relajantes, meditativos y procesos cognitivos complejos; procesos creativos relacionales que activan la memoria. Se camina para ir hacia algún lado o como acto puramente contemplativo; el mundo se mira desde la perspectiva que da el caminar en el camino, circuito, vereda, etcétera; se dibuja mentalmente el itinerario mientras se camina, se producen mapas mentales lineales en donde se experimenta y ejerce en cada paso la inmediata decisión de seguir o detenerse, cambiar de dirección o regresar; mientras, el sentido de ubicuidad, posición y sentido de lugar, nos detiene o impele a seguir dentro de unos límites conocidos o no; nos representamos un mapa mental que se genera y recrea al cotejarlo con los datos perceptuales mediante la visión y todos los sentidos; en esta práctica se accede a un modo de ver y experimentar el territorio a partir del recorrido topográfico.

La dimensión espacio temporal

Esta práctica de caminar-ver-escuchar, como una sola acción de sinestesia, desencadena el mecanismo que estructura el sentido del tiempo; en su linealidad continua de desplazamiento se experimenta la duración; la impronta o trazo lineal dejado al caminar constata la descripción del recorrido en su dimensión temporal. El

8 Curto, F. y Panera Cuevas, F. J. (coord.) (2002) *Colección:*

Recorridos cruzados. Ediciones Universidad de Salamanca.



Mapa mental de Taxco de Alarcón hecho de memoria a partir de una deriva.

caminar constituye el acto más presente que hacemos, siempre estamos en un lugar solo en el momento y siempre lo abandonamos; es la suma de muchos momentos como puntos, en donde quizá el tiempo es la línea que los une y relaciona en forma de un dibujo caprichoso, de un mapa mental⁹. Se mira el entorno como la suma de muchos puntos de vista que conforman una imagen del mundo. Sería entonces el caminar un modo, donde el paisaje que se mueve se vuelve hacia atrás a la vez que se fija y desencadena procesos psíquicos de la memoria, como la evocación y rememoración o cierta actividad cerebral como las ensoñaciones diurnas y procesos imaginativos relacionales, asociaciones simbólicas que se procesan y recogen experiencias, para luego incorporarlas a la vida cotidiana. El caminar parece que deja entrever una especie de pulsión nómada; un llamado a seguir por el camino a la exterioridad más allá del cuerpo donde residen los sentidos que perciben el entorno en una cierta sintonía con el interior, con la dimensión espiritual, las emociones, con el humor y la introspección. Los paseos se

hacen entre muchas razones como se dice coloquialmente “para descansar la vista” y la experiencia monótona de un mismo sitio; salimos a “ventilar las ideas”, a reconfigurar la experiencia de vivir cambiando de perspectiva, de dirección y posiblemente de destino.

La dimensión social-personal

Una premisa que supone el caminar como proceso creativo, pretende generar experiencias de diálogo con diversidades culturales, urbanas, periféricas o marginales, dentro de la propia ciudad o en la periferia física y cultural de esta. Las ciudades generan sus propias prácticas artísticas contemporáneas que eventualmente se desplazan a las periferias y al campo; dentro de esos contextos urbanos, las prácticas cartográficas y mapeos territoriales derivan del caminar dentro de la propia zona o zonas aledañas y son de muy distinto alcance a los que realizan quienes cartografían territorios geográficos y culturales más lejanos, inhóspitos, desconocidos, inexplorados o peligrosos. Ciertamente no representa lo mismo el cruzar la selva del Amazonas a pie, como lo hiciera un cartógrafo naturalista europeo del siglo XIX, que el acto un novel artista que acude a prácticas artísticas realizadas dentro de unos márgenes geográficos bien conocidos dentro de las ciudades contemporáneas; pues si bien, la dimensión geográfica es más conocida o accesible, la dimensión humana que se sucede en ellas posee rasgos de enorme complejidad y plantea otras problemáticas susceptibles de ser observadas dadas las condiciones de diversidad que ahí imperan. En la ciudad es posible el encuentro con la diversidad y otredad social y cultural

9 Aymerich Goyanes. G. (2008). *Un Método Para Pensar el Lugar* (Cuadernos de imagen y reflexión). Universitat Politècnica de València, España.

debido a que la globalidad, las migraciones y el crecimiento problematiza las relaciones humanas; los usos del espacio público y privado, así como la tensa dicotomía entre ciudad y naturaleza.

La dimensión política

Desde la dimensión política los artistas se plantean estrategias creativas horizontales de intervención o apropiación de los espacios públicos con intenciones varias, entre otras; la búsqueda y encuentro de las otredades al vincularse en el espacio social público mediante los intercambios que se suceden en él; estas propuestas dejan ver una preocupación de los artistas contemporáneos por observar los cambiantes fenómenos sociales que se suceden en los espacios de las ciudades y desde una mirada que pretende, al contacto y contagio del otro, reconfigurar el devenir dinámico de las relaciones que se desencadenan en esos espacios. Esto en términos llanos quiere decir: actuar como humanos frente a otros humanos; hablar, conversar, conocer, empatizar, negociar, identificar, confrontar, negar, aceptar, etcétera. Una de esas estrategias visualiza el espacio y las otredades desde el desplazamiento¹⁰; desde el caminar como práctica de reconocimiento topográfico y territorialización a partir de establecer prácticas políticas, es decir, cuando se negocia ese espacio con los otros, pues como sabemos, en el espacio se desencadenan complejas relaciones humanas tendientes a su ocupación y dominio. ¶

Fuentes de consulta

- Aymerich Goyanes. G. (2008). Un Método Para Pensar el Lugar (Cuadernos de imagen y reflexión). Universitat Politècnica de València, España.
- Campbell, J. (1959) El héroe de las mil batallas, psicoanálisis del mito, Fondo de Cultura Económica, México, 218 pp.
- Curto, F. y Panera Cuevas, F. J. (coord.) (2002) Colección: Recorridos cruzados. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Diego, E. de. (2008) Contra el mapa: Disturbios en la geografía colonial de Occidente, Ed. Siruela, Madrid, pp. 34-35.
- Fernández Sampederro. M. G. El viaje en la ficción norteamericana: Símbolos e identidades. Universidad de Valencia, España, 196 pp.
- Kerouak, J. (2011) En el camino. Ed. Anagrama, Col. Compactos, 396 pp.
- Núñez Cabeza de Vaca, A. (2005) Naufragios y comentarios. Editorial: S.L.U. Espasa Libros, España, 24 pp.

Recursos digitales

- Bolitvinik I. Extrañeza y sorpresa en el espacio público. https://www.researchgate.net/publication/264755501_Extraneza_en_el_espacio_publico
- Nuestros ancestros los Caribes. http://avalon.utadeo.edu.co/dependencias/publicaciones/tadeo_66/66026.pdf
- https://monoskop.org/images/6/6f/Periola_Mario_Los_situacionistas_historia_critica_de_la_ultima_vanguardia_del_siglo_XX.pdf

¹⁰ Bolitvinik I. *Extrañeza y sorpresa en el espacio público*.

https://www.researchgate.net/publication/264755501_Extraneza_en_el_espacio_publico

Acercamiento a la estética kitsch en los milagros o corazones de hojalata de San Miguel de Allende

Por Jesica Croda Alvarado

y María Isabel de Jesús Téllez García¹.

El estilo, el color, los objetos, la variedad artesanal son elementos principales visibles cuando adquirimos una artesanía, ya sea para uso decorativo o funcional. Sin embargo, en la actualidad han adquirido diferentes valores y concepciones que constituyen parte fundamental en el desarrollo artístico y cultural de éstas. El empleo cada vez mayor de elementos *kitsch* manifiesta una fuerte influencia de las tendencias dominantes en el mercado del arte a nivel mundial. La utilización de ornamentaciones, considerada en ocasiones como antiestéticas, dotan de un valor innovador a piezas con siglos de tradición, como son, en este caso, los corazones de hojalata o milagros, aunque destacando su producción con estándares elevados reconocidos a nivel mundial.

Introducción

Impregnado de matices y críticas a su alrededor, el mundo del *kitsch* suele remitirnos a ideas de saturación, colorido y a una clara relación con el consumo excesivo de nuestros días. En reflexiones tanto públicas

como en discusiones privadas, en las expresiones populares, inclusive en las grandes esferas del arte se repite la siguiente interrogante: ¿Lo *kitsch* es una inadecuación estética? ¿Refleja una parodia o sátira a la gran hegemonía del arte? Si bien en sus inicios se le utilizó para designar al material artístico barato, o *souvenir*, actualmente lo encontramos no sólo en las expresiones más diversas del vivir como la arquitectura o el interiorismo, sino en la cotidianeidad, en los performances sociales, en la vida íntima, en las atmósferas y en la manera de materializar, muchas veces, esos “deseos culposos”.

En un ambiente plagado de símbolos vacíos, a veces confundimos lo *kitsch* con un producto “de mal gusto”, inclusive con una tendencia popular. Pero el aspecto real de este concepto nos revela, con frecuencia, una visión extensiva; es decir, la creación de todo un lenguaje visual. Por lo tanto, resulta necesario ahondar en un tema cada vez más vigente en el siglo XXI planteando ciertas interrogantes o definiendo con claridad conceptos erróneamente utilizados: ¿Qué es el *kitsch*? ¿Cuándo surge y cómo se instala en las expresiones artesanales? ¿Podemos encontrar lo *kitsch* en los milagros o corazones de hojalata, o por el contrario son elementos propios de éstos? De ser el caso ¿Qué características convierten a una artesanía en *kitsch*?

1. Dr. en Imagen, Tecnología y Diseño. Profesor-Investigador de Tiempo Completo. Departamento de Diseño. División de Arquitectura, Arte y Diseño. Campus Guanajuato. Universidad de Guanajuato. Contacto: tellez.isabel@ugto.com

Con la finalidad de dar respuesta a las interrogantes antes expuestas, se cuenta con la siguiente documentación: De Thomas Kulka, *El Kitsch*², establece el concepto de esta corriente artística donde se dialoga y se construye una base teórica para su comprensión, resultando un texto medular para la conformación de dicha investigación. De igual manera, el artículo “The Neobaroque and Popular Culture”³ escrito por Carlos Monsiváis ofrece una visión del *kitsch* desde la producción artística mexicana; su influencia, reapropiación y cómo se ha insertado paulatinamente entre el gusto del público nacional. Por otra parte, el capítulo “The phanthasmagoria and seduction of *kitsch*” perteneciente al libro *Writing the Yugoslav wars*⁴ de Dragana Ovradovic, rescata la inmersión de este estilo en Europa del Este, específicamente en Yugoslavia, y el impacto que tuvo durante la guerra del país, dotando así un aspecto sociopolítico de la cultura y las artes en la región. Como parte del contexto, fue interesante observar otros diálogos y retóricas referentes al Kitsch, en este caso literario, con la indagación del título *Culture of lies* de Drubavka Ugrešić⁵, donde la autora analiza la inadecuación estética promovida por el gobierno yugoslavo. Finalmente, Marta Turok en *Cómo acercarse a la artesanía*⁵, desarrolla una especie de guía para propios y extraños con la finalidad de ejemplificar las diferentes técnicas, materiales y tradiciones, utilizadas en esta labor. Cabe destacar que, ante

las referencias revisadas, lo *kitsch* es un concepto frecuente pero no muy utilizado para la artesanía, aunque ésta pudiera inscribirse en dicha tendencia: su estudio constituye la inmersión en terreno fértil, dispuesto a mostrar su sello particular.

Definiendo lo kitsch

La famosa serigrafía de Marilyn Monroe realizada por Andy Warhol, los cráneos de cristal *For the love of God* de Damien Hirst, un poster del clásico cinematográfico *Lo que el viento se llevó*: estos tres objetos culturales, en apariencia diferentes entre sí, reúnen elementos con los cuales estamos familiarizados; constante alegría, frivolidad para agradar, temáticas “cursis” o “aniñadas”, formas y texturas caprichosas en aras de complacer al espectador: estas características podrían enunciar visualmente a un objeto *kitsch*. Dicho término fue utilizado por primera vez en el siglo XIX entre los comerciantes y marchantes de Múnich para referirse a trabajos baratos o de mala calidad. El vocablo parece provenir de la palabra inglesa *Sketch*, “diseño” o “boceto”, la cual, debido a un error de pronunciación, se designó como *kitsch*. La llegada de la Revolución Industrial detonó el crecimiento de la clase “media” o burguesa haciendo su aparición en la escala socioeconómica (Moles 2011: 53). Para Clement Greenberg en su ensayo de 1939, *Avant-Garde and Kitsch*, esto representa la invasión de la cultura de masas dentro de las “bellas artes”. Esta nueva urbanización perseguía sus propios ideales estéticos, lo que condujo, según Abraham Moles, a una “demografía de las obras”, en donde se buscaba “esencialmente poseerla [obra de arte], único modo de la sensualidad que conviene a una cultura posesiva; es, por lo tanto, poder comprarla y si no es ella, su copia artesanal o en serie” (2011: 55). La

2 Kulka, T. (2011). *El Kitsch*. Madrid: Casimiro.

3 Monsiváis, C. (2009). “The Neobaroque and Popular Culture”. *Modern Language Association*, 124, (1), 180-188.

4 Ovradovic, D. (2016). *Writing the Yugoslav wars*. Toronto: University of Toronto Press.

5 Turok, M. (2001). *Cómo acercarse a la artesanía*. Querétaro: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

acumulación, el frenesí, la inadecuación ganaron fuerza en las esferas sociales, instaurando un nuevo estatus comercial, artístico y cultural.

Simultáneamente, el arribo de los impresionistas marcaba una brecha contundente en la historia del arte. La ruptura entre lo académico (figurativo) y las nuevas formas de observar la naturaleza (pincelada rápida, captura del momento) cimbraron las bases del arte pictórico inamovible desde siglos atrás. Sin embargo, el modo realista de representación se instauró en las concepciones *kitsch*, cualidad que lo llevó a ser reconocible fácil y rápidamente. Tomas Kulka expone “quien disfruta del *kitsch* saca, al parecer, un placer semejante al que proporciona la obra de arte”⁶ aunque inmediatamente se cuestiona las cualidades estéticas de éste y el porqué es considerado un trabajo menor comparado con la obra de arte. El público en general continúa prefiriendo el fácil acceso iconográfico de las producciones artísticas: el *kitsch* debe su popularidad y aceptación a que suele obviar los detalles y hablar un lenguaje comprensible para todos. Sin embargo, la delgada frontera entre el “buen” o “mal” arte continua estoica en cuanto a lo popular se refiere.

Un guiño al Neobarroco mexicano

El *kitsch* ha tomado diferentes significados a través del tiempo, lugar y contexto. Cada manifestación adopta diferentes sistemas de significación basados en las circunstancias históricas. Si para los comerciantes alemanes del siglo XIX representaba un trabajo de mala calidad, actualmente un interiorista acoge la tendencia como medio de producción creativa. Mientras que los esquemas euro centristas del *kitsch* ha-

cen hincapié en la diferenciación de clases y su apropiación de la gestión artística, en Latinoamérica el colonialismo marcó el encuentro entre los trabajos artesanales indígenas y las técnicas de los maestros europeos. La corriente sincretista puede ser revalorada incluso como *kitsch*, lo cierto es que el mestizaje cultural vivido entre los siglos XVII y XVIII de la Nueva España, pudiera ser un precedente del *kitsch* mexicano y latinoamericano. Sin embargo, nuestro contexto posmoderno, lleno de tendencias eclécticas e hibridaciones, asigna una estética multidisciplinaria proliferando lo formal y lo conceptual, ejemplo de esto es el arte contemporáneo. El artista Coco Fusco aporta “Cada cultura Latinoamericana tiene uno o varios términos para describir lo que en su contexto es llamado *kitsch*: *cursi* y *naco* son definiciones de esto”⁷.

Los artistas latinoamericanos han estado familiarizados con dicha tendencia desde hace décadas, incluso siglos, tomando algunas manifestaciones culturales específicas, tal es el caso de los altares de muertos u *ofrendas* creadas para la celebración del *día de muertos* en nuestro país. A pesar de las investigaciones, los teóricos siguen sin ofrecer una definición clara para el “Neobarroco”. Carlos Monsiváis escribió al respecto “Una sensibilidad compuesta de miles de sensibilidades donde los elementos relacionados al barroco son traídos al presente: *horror vacui*, el terror por el espacio vacío, la explosión de formas que deleitan su propia presentación”⁸. Así mismo pudiera ser una forma cultural espontánea de cierta sociedad, aunque cabe aclarar el esquema neobarroco dentro del mundo artístico global. Para

6 Kulka, T. (2011). Op. cit.

7 Lindych, A. (2001). “Nuyorican Baroque: Pepón Osorio’s Chucherías”. *Art Journal*, 60, (1), 72-83.

8 Monsiváis, C. (2009). Op. cit.

Severo Sarduy significa “el arte del destonamiento y la discusión” (1972:20). Otras visiones como la de Veit Loers afirman: “se alimenta de imágenes que surgen en la memoria colectiva, de fragmentos culturales, cuyo contexto [...] no es reconstruido” (1999:110) por lo que podríamos referirnos no a una vuelta al barroco tradicional en tanto periodo histórico sino a un sistema cultural actual con características propias. Un sistema ligado a la complejidad estética, a su rechazo por lo estructurado, y al igual que el *kitsch*, su preferencia por el exceso decorativo. Al respecto, advierte José Antonio Maravall “es un arte dirigido –esto es preconcebido y generalizado a través del *kitsch*– y es un arte conservador en tanto que la movilidad y la ruptura que parecen determinarlo son vanas apariencias; en tanto que su objeto primordial es la preservación de un sistema de valores culturales”⁹.

En el caso específico de la artesanía mexicana, quizá debamos contextualizarnos hasta el arte *tequitqui*, manifestación artística sincretista surgida durante la colonia, producto cultural de la conquista hispánica, la cual podría significar, como se adelantaba en párrafos anteriores, un primer acercamiento a la hibridación de la artesanía actual: cruces cristianas talladas con elementos fitomorfos asociados a la cosmovisión indigenista como el maíz o la serpiente emplumada. Si el barroco representó una respuesta reaccionaria a la contrarreforma promulgada por Luteró, el neobarroco, en palabras de Gonzalo Celorio, pudiera representar una contraconquista, una liberación. El mismo autor hace especial hincapié sobre la siguiente idea: “La mixtura, la simbiosis hacen del

barroco americano un arte bizarro, fantástico, colorido, popular, que lejos de reflejar la sumisión [...] es signo vigoroso de la originalidad americana”¹⁰. Si sumamos a esto expresiones diversas, por ejemplo, el arte plumario o los exvotos, vislumbramos una amplia gama de antecedentes neobarrocos antiquísimos en la cultura popular del país. En el siglo XX nuevos estilos aparecieron en el panorama artesanal: los diablos de Ocumicho, Michoacán o los arboles de la vida de Metepec en el Estado de México, sin mencionar el aspecto literario abrazado fielmente por escritores de la talla de Carlos Fuentes o Jorge Ibargüen-goitia. Sin embargo, podemos observarlas también en la cotidianidad: la decoración en el festival del *día de las madres*, la parafernalia de los concursos de belleza, la explosión de colores inherentes en la cultura mexicana, los pequeños pueblos, incluso los seres humanos por sí mismos son ejemplos de *kitsch*¹¹.

Los milagros o corazones de hojalata ¿realmente kitsch?

El siglo XIX inauguró la consolidación del arte popular en México. Bajo la nueva demanda industrial, las clases nacientes adoptaron estos bienes como objetos de uso corriente u artefactos decorativos. Si en siglos anteriores, el arte *tequitqui* representó la simbiosis entre estilos y técnicas derivadas de la conquista, las artesanías, pronto se convirtieron en símbolo de la mexicanidad de la emergente nación. Victoria Norello explica que por medio de dichos estereotipos se creó una antropología mexicana “en México, las formas artesanales de producción han sido una forma dominante de producción o una forma subordinada a

9 Celorio, G. (2001). “Del barroco español al neobarroco hispanoamericano”: Catedra Julio Cortázar. Guadalajara, México.

10 Celorio, G. (2001). Op. cit.

11 Monsiváis, C. (2009). Op. cit.



Figura #1. Corazones de Hojalata Galería Artlalli.

Elaboración propia

la producción general”¹², esto es, el mundo artesanal ha sido contado explicado, categorizado, representado, y narrado de múltiples formas, por una percepción despótica. A lo largo del texto se han desarrollado los antecedentes del kitsch y el neobarroco, aunque la verdadera interrogante son los corazones de hojalata [Véase figura 1] objetos, los cuales, pasaban desapercibidos y eran indiferentes ante los ojos del turista hasta el *boom* anglosajón de la región. Herederos de una tradición similar a los exvotos, los corazones eran ofrecidos en favor a la virgen: de ahí se deriva su nombre “milagros”, concepto que se trasladó a una de las corrientes artesanales y decorativas con mayor aceptación comercial en años recientes. Tanto San Miguel de Allende como Oaxaca son centros de creación nacional de estas piezas.

Los artesanos y distribuidores, al ser cuestionados sobre el origen de mencionadas obras, comparten la idea romántica, acerca de que, Guanajuato representa “el corazón de México”. Sin embargo, la religión y en especial la devoción del pueblo mexicano, propició la elaboración de múltiples obras con dicho carácter simbólico¹³. Aparte del significado histórico que conlleva, la artesanía se ha visto como un medio de trabajo, una herencia que pasa de gene-

12 Novelo, V. (1993). Las artesanías en México. Chiapas: Instituto Chiapaneco de Cultura.

13 De la Torre, F. (1944). Arte popular mexicano. México. Trillas.



Figura #2. Mercado de artesanías San Miguel de Allende.

Elaboración propia.

ración en generación, un aprendizaje, un hábito, y a diferencia con otras partes del globo, los locatarios saben que probablemente están adquiriendo productos de primera necesidad. Ya se adelantaba al tratar el neobarroco sobre las múltiples concepciones que el *kitsch* posee dependiendo su contexto y lugar, el contraste de los colores y materiales [Véase figura 2] recuerdan viejas épocas o se asocia con el llamado “exotismo” esa fulgurante fascinación por manifestaciones culturales fuera de los dominios eurocentristas.

La premisa de abordar una obra mediante sus cualidades estéticas nos lleva a cuestionarnos ¿Lo *kitsch* puede ser catalogado de la misma manera? ¿En qué posible escenario encaja la artesanía mexicana? Si dicha tendencia recurre al “realismo” o a la representación superficial, es acertado conectar ciertos elementos artesanales desde una visión común, “el *kitsch* no crea belleza; su atractivo no se debe a los méritos artísticos de la representación sino al atractivo del objeto referenciado”¹⁴. Así, el producto representado suele suscitar la mayoría de las veces emociones espontáneas, deseos caprichosos, incluso, una urgencia por poseer, según lo teorizado por Moles, la copia artesanal o lo más cercano a ésta. Las con-

14 Kulka, T. (2011). Op. cit.

venciones gráficas difundidas hasta el cansancio, o lo que conocemos actualmente como “pop”, ronda al imaginario colectivo desde hace más de cincuenta años. Ahora bien, la necesidad de identificación inmediata, promulgada por la creciente clase media, obligó a una inmediatez en tanto lo visual que impactó en la innovación artística “el *kitsch* nunca se atreve con estilos que aún no han sido digeridos”¹⁵.

Bajo la perspectiva del arte académico, con A mayúscula, la base de la artesanía es producir material en serie, de fácil comercialización y donde generalmente los creadores o artesanos quedan en el anonimato debido a la multiplicidad de sus obras. Martínez Peñaloza explica “la industrialización ha afectado la producción [...] ahora es más accesible gracias a las vías de comunicación, al influjo de los medios masivos de propaganda”¹⁶. Difícilmente el arte popular se encasillaría por decisión propia en los parámetros de ciertas tendencias modernas, pero el mercado internacional legítima en base a la asociación representativa. “El *kitsch* no desarrolla las posibilidades de la composición, no amplía el poder expresivo, no recrea, no innova. Trabaja con estereotipos”¹⁷. Desde este punto de vista los corazones de hojalata compartirían una estética *kitsch*. Sin embargo, si nos guiamos bajo los parámetros antes citados, sería una cualidad desarrollada, en concordancia con estos tiempos de celebrante banalidad, aunque su valor intrínseco se haya mantenido casi invariable desde el origen de estas expresiones. [Véase figura 3]

15 Kulka, T. (2011). Op. cit.

16 Martínez Peñaloza, P. (1988). Arte popular y artesanías artísticas en México. Un acercamiento. México: Secretaría de Educación Pública.

17 Kulka, T. (2011). Op. cit.



Figura #3. Milagros. Elaboración propia. 10

Conclusiones

Los estilos de una temporalidad y un contexto distinto convergen en nuestra cotidianidad más fuerte que nunca. Es por ello que ciertas manifestaciones, olvidadas o desapercibidas hasta hace algunas décadas, cobran especial atención entre el público actual. Aunque el *kitsch* y la legitimación de la artesanía mexicana surgieron en el siglo XIX, factores como la moda o la decoración, suelen impulsar ciertos estilos concretos. Para el mundo del arte o el diseño la revalorización de técnicas, los materiales e ideologías, simboliza la continuación de su quehacer, transformando e innovando sus producciones. El caso de los milagros, o corazones de hojalata, representa fielmente lo antes mencionado: una costumbre popular, religiosa, recontextualizada como un objeto de ciertas características estilísticas, difundida masivamente. La tradición artesanal se reinventa en nuevos tiempos y ritmos, viviendo la importancia de la lentitud y la singularidad. Por lo que debemos siempre recordar que el hacer manual requiere justo eso: tiempo, pausa, un proceso, para continuar con tan relevante labor sin importar una tendencia. ¶

Fuentes de consulta

- De la Torre, F. (1944). *Arte popular mexicano*. México: Trillas.
- Everett, S. (1991). *Art theory and criticism: an anthology of formalist, avant-garde, contextualist, and post-modernist thought*. North Carolina: Mcfarland & Company Inc.
- Kulka, T. (2011). *El Kitsck*. Madrid: Casimiro.
- Lindych, A. (2001). "Nuyorican Baroque: Pepón Osorio's Chucheries". *Art Journal*, 60, (1), 72-83.
- Martínez Peñaloza, P. (1988). *Arte popular y artesanías artísticas en México. Un acercamiento*. México: Secretaria de Educación Pública.
- Monsiváis, C. (2009). "The Neobaroque and Popular Culture". *Modern Language Association*, 124, (1), 180-188.
- Novelo, V. (1993). *Las artesanías en México*. Chiapas: Instituto Chiapaneco de Cultura.
- Obradovic, D. (2016). *Writing the Yugoslav wars*. Toronto: University of Toronto Press.
- Turok, M. (2001). *Cómo acercarse a la artesanía*. Querétaro: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Recursos digitales

- Celorio, G. (2001). "Del barroco español al neobarroco hispanoamericano": *Catedra Julio Cortázar*. Guadalajara, México. Disponible en: <http://www.jcortazar.udg.mx/es/documentos/del-barroco-espanol-al-neobarroco-hispanoamericano>. [Consulta Julio 2018]
- Vidal, A. (2012). La era Neobarroca. Alegoría, teatralidad y éxtasis sensorial: *Croma Cultura*. España. Disponible en: <https://www.cromacultura.com/neobarroco/>. [Consulta Julio 2018]

Visiones para una Escuela Nacional de Comunicación Gráfica

Por José Luis Ortiz Téllez.

Prólogo

La idea fundamental que nos llevó a realizar esta propuesta de 78 páginas en el año de 1971 y autorizada en 1975, además de su finalidad de servicio social, fue la de aportar algunos conceptos sobre la comunicación visual y lo que sería la nueva Escuela de Comunicación Gráfica. 48 años después lo comparo con un desarrollo revolucionario en las artes y diseño y puedo aseverar que estábamos en el camino correcto.

El desarrollo

Tal vez lo más razonable hubiera sido que escogiéramos un sólo tema sobre nuestra carrera, pero viendo la situación de la escuela y tratando de ayudar a la causa de algunos estudiantes y maestros, nos inclinamos a realizar una investigación de dos años sobre la comunicación y el diseño gráfico en las formas en que el país más lo necesitaban.

Se decía que la comunicación rompe barreras, y deberán ser los futuros alumnos de la Escuela Nacional de Comunicación Gráfica, ENCOGRAF, los que ayuden a desvanecer las tremendas zanjias sociales, económicas y educativas que han dividido a la población.

La comunicación gráfica puede proveer no sólo a las escuelas, universidades, centros de salud, hospitales y oficinas de go-

bierno, sino al hogar mismo, una serie de conocimientos que van desde los más elementales, hasta los más profundos en materias diversas. Tiene la ventaja de ser masiva y contando con medios para llevarse a cabo, como: prensa, audiovisuales, videos, filmes, y televisión, sólo harían falta los conocimientos que una escuela profesional como ésta daría a los estudiantes para salir a crear, organizar y dirigir la comunicación gráfica en México. (Hace mas de 48 años veíamos llegar la nueva tecnología llamada multimedia, que en cierta forma ya era ejercida en los documentales; con fotos, filmes, comerciales para televisión y cine, sonido y transparencias).

Nosotros también estábamos conscientes de que teníamos –hasta cierto punto– algo que ver con esto, pues se nos dieron conocimientos concretos sobre cuestiones técnicas de artes, diseño gráfico y comunicación, y considerábamos que ésto ya era un paso hacia otro mayor y decisivo que el nuestro, no por sentirnos inseguros ante esta tarea sino por que pasamos por la escuela cuando ésta sufría tremendas crisis. Es lógico, pues nos afectó.

Por otra parte, nuestra carrera, la de Dibujo Publicitario tendía a estar más al servicio de intereses privados que de interés social. Pero, repito, teníamos las bases técnicas y dependía sólo de nosotros con-

año 5 número 20 – noviembre 2018-enero 2019

.925
ARTES Y DISEÑO

tinuar en el camino, tratando de abrir comunicaciones entre los individuos o permanecer en un pequeño y banal círculo de mediocres.

Bruno Munari¹ decía: “*Antes existían las bellas artes y las artes industriales, esto es, el arte puro y el arte aplicado; las formas nacían en el secreto de la torre de marfil gracias a una inspiración divina y los artistas las mostraban sólo a los entendidos en forma de pintura o escultura: únicos medios de comunicación de las antiguas formas de arte*”.

La historia

El departamento de Comunicación Gráfica comenzó a funcionar después de una larga lucha de más de treinta años, a partir de 1970 en la que hubo transiciones con matices variados.

Si en su carácter anterior de Departamento de Dibujo Publicitario tenía una finalidad comercial, como puede serlo una publicidad sin ética y direcciones sociales en la que puede caer involuntariamente un dibujante publicitario, éste se debió a una evolución que sufrió el curso nocturno para obreros sobre letras y carteles que comenzó a impartir la Escuela Nacional de Artes Plásticas en 1941. Entre las asignaturas que contenía aquel programa se incluía la publicidad gráfica. En 1942 se incluye la materia de Dibujo Publicitario como una especialidad y se mantuvo dicho plan de estudios con duración de tres años sin ninguna modificación hasta 1950. En 1951 se modificó el plan de estudios que estableció la carrera

de cuatro años que duró hasta 1959, año en que comenzó a exigirse el certificado de secundaria como requisito para ingresar.

Una resultante de esta modificación fue el reconocimiento de la especialidad de Dibujo Publicitario como una carrera formalmente establecida con duración de cinco años y derecho a ser considerada como licenciatura. La otra resultante fue el establecimiento del Departamento de Dibujo Publicitario, que hasta 1970 estuvo ubicado –y discriminado– junto a las demás carreras que impartía la Escuela Nacional de Artes Plásticas en las calles de Moneda y Academia, en el centro de la Ciudad de México.

La separación

A principios del citado 1970 y bajo la coordinación de Rafael Jiménez², como secretario fungía Manuel Sánchez³ y en un intento de separarse y de formar una escuela dependiente directamente de la propia UNAM, se trasladó a un viejo local que antes ocupó la Escuela de Ciencias Químicas en el barrio de Tacuba (al poniente de Ciudad de México). Un laboratorio más que una escuela, pero que se transformó en un centro activo de diseño y comunicación.

La decisión de separarse administrativamente de la ENAP fue por demás riesgosa pero necesaria, debido a la fuerte presión política que se ejercía sobre la carrera de Dibujo Publicitario desde la sección de artes plásticas y el rumor de su posible desaparición.

1 Bruno Munari, fue un artista, diseñador e inventor italiano que contribuyó con los fundamentos en campos de las artes visuales incluyendo pintura, escultura, cine, diseño industrial, diseño gráfico, en el modernismo, el futurismo y el arte concreto, con investigaciones sobre juegos, método didáctico, movimiento, aprendizaje táctil, y aprendizaje kinestésico.

2 Rafael Jiménez fue coordinador de Dibujo Publicitario, abogado, dibujante, pintor, poeta, compositor, músico, mi profesor de dibujo en la Preparatoria No. 5 (su esposa Lili me dio al mismo tiempo clases de francés, ambos fueron mis padrinos de boda).

3 Manuel Sánchez, secretario del departamento, dibujante, diseñador gráfico, mi vecino y compañero de banca, extraordinario hombre y gran profesor.

Una corriente crítica que tendía a rechazar el auspicio de una carrera que se ocupaba de “comercializar el arte” y que discriminaba por completo la existencia de las artes aplicadas ha constituido hasta la fecha una reacción tardía e inoperante contra la creciente importancia y demanda de la función social que ha tomado el arte gráfico en la comunicación a través de los medios (sólo hay que notar cuántas escuelas de diseño existen a la fecha). El Departamento de Dibujo Publicitario fue siempre el paso automático hacia el diseño gráfico y la comunicación visual en México.

La investigación

En 1970 un grupo de profesores y estudiantes –entre ellos el autor de estas líneas– avalado por los profesores Rafael Jiménez, Coordinador de Dibujo Publicitario y Manuel Sánchez, Secretario, nos reuníamos periódicamente para desarrollar un nuevo plan de estudios.

Ahí se decidían normas, políticas y procedimientos. Un abogado, especialista en la ley orgánica universitaria, sugirió y aportó salidas legales. Se litigó con el Consejo Universitario que encabezaba el poeta Dr. Rubén Bonifaz Nuño y miembro de la Academia Mexicana de la Lengua; se propusieron cambios y alternativas, se identificaron discrepancias presupuestales en los diferentes departamentos, se solicitaron planes de estudios y *currícula* de diferentes países y escuelas de diseño: Pratt Institute, Parsons School of Design, y School of Visual Arts (una década después fui profesor en las tres instituciones, todas localizadas en la ciudad de Nueva York); Rhode Island School of Design, en el estado de Rhode Island, Art Center en Pasadena, California, así como de diferentes instituciones en Europa. Finalmente se presentó la propuesta del nuevo plan de estudios ante las autori-

dades universitarias, incluyendo a las de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

A partir de ahí se manifestó una lucha constante entre departamentos; se dieron confrontaciones con los “maestros del verbo”, charlas de café, amenazas, plagios, comentarios en los diarios de la prensa por ambos partidos, inclusive golpizas (fui golpeado por dos policías patrulleros al salir de un mitin), alianzas políticas, insultos y traiciones.

Organizados y seguros de lo que hacíamos con seriedad y visión nos lanzamos hasta conseguir su aceptación, no sin antes evitar todas las trampas y barreras del grupo opuesto. Esto nunca lo entendí, peleaban el cobro del cheque, no la responsabilidad y oportunidad que se tenía de enseñar a las nuevas generaciones. Temían perder su posición y poder. Descubrimos que tenían una población menor de estudiantes que la nuestra con una cantidad mayor de profesores que se llamaban investigadores, un presupuesto increíble comparado con el nuestro –por cierto, que era raquítico– que no nos conducía a una enseñanza adecuada, la mayoría de las becas se desvanecían en los pasillos de la dirección sin compartirlas con los nuestros, antes de 1968 el Departamento de Dibujo Publicitario tenía imprenta donde se enseñaban artes gráficas y tipografía, talleres de serigrafía –que fueron destruidos por autoridades del gobierno acusando a los estudiantes y profesores de izquierda de conspirar y no fueron repuestos de inmediato–, los directores se comportaban como si el puesto que sostenían fuera el de un virreinato con gastos y lujos similares a los de un secretario de Estado, y nos llamaban ordinariamente “prostitutas del arte”, sin ver su propia ropa sucia.

Nosotros también fuimos artistas que visionamos un mundo distinto tempranamente, como ejemplo, véanse cuántas

escuelas de diseño existen actualmente en México, o bien, véase qué artistas clásicos tienen ahora equipo de cómputo en sus estudios.

El Departamento de Dibujo Publicitario produjo un sinnúmero de famosos y célebres artistas gráficos, entre ellos: dibujantes, caricaturistas, autores, periodistas, muralistas, ilustradores, educadores, directores de arte, directores creativos, diseñadores de billetes y monedas, y empresarios que usaban las herramientas de la pintura, el dibujo, las artes gráficas, la fotografía, tipografía, publicidad, el diseño, la redacción y comunicación.

Los participantes

Fue una pasión buscar y encontrar información en los numerosos libros y programas de estudios extranjeros que pasaron por nuestras manos.

Entre los profesores que participaron estuvieron: Rafael Jiménez, Manuel Sánchez, Eduardo Téllez⁴, Fernando Reyes Todd⁵, Jorge Chuey⁶, Gerardo Portillo Ortiz⁷. Como asesores tuvimos a Armin Hofmann⁸ (Basilea, Suiza), a José Guadalupe

Vera⁹ (Art Center, Pasadena, California), a Marshal Arisman¹⁰ (School of Visual Arts, Nueva York), a Ernesto Lehferld¹¹ (DI, UNAM, México); dos abogados familiarizados con la Ley Orgánica Universitaria, y Rafael Rodríguez Castañeda¹² –quién asistió en el desarrollo del libro “Los Hijos de Sánchez”; y compañero en AURIS, Estado de México, asesorando al gobierno de Carlos Hank González¹³ en comunicación educativa (y de quien escribe estas líneas).

La aceptación

Fue un largo proceso, al final se obtuvo como resultado la aceptación de la licenciatura en Comunicación Gráfica, incluida

4 Eduardo Téllez, profesor, diseñador gráfico, director de arte en agencias de publicidad, ilustrador, artista y compañero de la vida.

5 Fernando Reyes Todd, profesor, diseñador gráfico.

6 Jorge Chuey, extraordinario maestro dibujante y uno de los más antiguos profesores de la ENAP, hoy FAD.

7 Gerardo Portillo Ortiz, pintor, dibujante, y profesor, más tarde, director de la ENAP, hoy FAD.

8 Armin Hofmann, profesor en Gewerbeschule, Basilea, Suiza, diseñador gráfico, autor del libro “Manual de Diseño Gráfico: principios y prácticas”, 1965, (Graphic Design Manual) de la Editorial Van Nostrand Reinhold, New York. Más tarde fundó su propia Escuela, que lleva su nombre. Algunos mexicanos y latinoamericanos asistieron a esta escuela, así como mi compañera en los Juegos Olímpicos, Beatrice Call, quien los llamó “Los Basílios”.

9 José Guadalupe Vera (Joe Vera) estudió en Art Center, Pasadena, California; vino a México en la década de los 70 e inmediatamente abrimos un estudio de diseño gráfico llamado Joe Graphics Design Studio (1972–1974), donde fui socio fundador, responsable legal, y diseñador gráfico, uno de los mejores estudios creativos de diseño gráfico que han surgido en México.

10 Marshal Arisman, coordinador y profesor en el departamento de ilustración en la School of Visual Arts de Nueva York; ilustrador para periódicos y revistas, pintor, y ahora coordinador en la Maestría en Ilustración.

11 Ernesto Lehfeld, diseñador industrial y gráfico, freelance en despachos de diseño de la época incluyendo el de Lance Wyman, profesor en Diseño industrial, y socio de Manuel Sánchez. Antes de su muerte, fue presidente de Walter Landor (Compañía de diseño industrial y gráfico con sede en San Francisco, California) sucursal México.

12 Rafael Rodríguez Castañeda, escritor, editor, periodista, y sociólogo. Asistió a Oscar Lewis en el desarrollo del libro “Los Hijos de Sánchez”; fue mi compañero en el gobierno del Estado de México en el desarrollo de AURIS - Izcalli y es director de la Editorial Proceso en México (<https://www.proceso.com.mx/>).

13 Carlos Hank González (1927–2001). Maestro de primaria y político mexicano, presidente municipal de la ciudad de Toluca, gobernador del Estado de México, regente de la Ciudad de México, entre otros cargos públicos.

en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (hoy FAD) con independencia de presupuesto. En esos días se decía:

El desarrollo continúa en la escuela y debe terminar hasta que se realicen todos los requisitos necesarios para que ésta tome un carácter verdaderamente profesional y sea capaz de recibir no sólo a estudiantes nacionales sino al latinoamericano, que cree un estilo característico mixto en el que la escuela pueda identificarse a nivel internacional.

Como la problemática latinoamericana es común, facilita la tarea de agrupar en rubros específicos que puedan ser resueltos en un esfuerzo conjunto.

Un propósito que debe prevalecer en toda escuela es la obligación de formar gente capacitada para rebelarse contra ideas estereotipadas, para lo que se debe proporcionar el material básico para lograrlo, de otra forma, dicha posición revolucionaria resultará demagógica, tomando en cuenta por otra parte que:

1. La enseñanza del diseño equivale a una educación para activar la creatividad responsable, si recordamos que el diseño no es indiferente en nuestra sociedad.
2. En la enseñanza del diseño gráfico y la comunicación está la solución al planteamiento de problemas sociales incluyendo políticos, que pueden desvanecerse incrementando la comunicación, pues además de que la imagen goza de un crédito muy especial, resulta tan rápida como la visión y la percepción del individuo.
3. La enseñanza de las diferentes técnicas que dan acceso a la comunicación y al diseño gráfico son las bases de un poderoso mecanismo de transformación social.



Fotografía © Miguel Ángel Padriñán Alba. 2018

Es estos tiempos en los que es necesario adquirir conocimientos de una forma más rápida, debemos de valernos de todo material del que disponemos sin escatimar ningún esfuerzo para lograr nuestro objetivo.

La vista, aunque es usada por todos nosotros como algo tan natural, está produciendo su civilización. La visión es rápida, perspicaz, simultáneamente analítica y sintética. Requiere de tan poca energía para funcionar, que permite a nuestra mente recibir y retener a una enorme cantidad de piezas de información en una fracción de segundo.

En este momento es oportuno citar el siguiente fragmento escrito en 1971: “Aún cuando los conocimientos seguirán siendo transmitidos por los medios tradicionales, podemos prever una era en la que procesar el material visual será tan fácil como nuestra comprensión a los actuales métodos, pero con la ventaja de una rapidez increíble. Además, a través de la integración lograda por la televisión, las cintas, las diapositivas o el cine en sus diferentes formatos, estaremos en posibilidad de compartir al momento vastas experiencias conscientes”.

A estas posibilidades que la tecnología ofrece hoy, podemos identificarlas con el CD, el DVD, las USB, o bien el internet.



"Ubication or not ubication, that is the question". Imagen de la colección personal del autor. 1972.

Poco a poco nos hemos ido adaptando a este sistema de comunicación, como un ejemplo, digamos que sólo nos basta un segundo para ver una figura, mientras el texto que aparece abajo necesita más tiempo para ser leído y comprendido.

La comunicación visual consiste en mostrar los conocimientos de una manera sencilla y real, iconográfica o simbólica y se compone de dos extremos: un transmisor y un receptor, con un estímulo y una respuesta. Es este caso el estímulo que será transmitido al espectador, impactará su percepción, sus conocimientos y su cultura, posteriormente dará respuesta mediante su comportamiento, completando así el circuito necesario para que la comunicación se efectúe.

Actualmente la comunicación tiene mayores perspectivas debido a los medios masivos capaces de impactar a un público que tal vez está al otro lado del océano, dichos medios transmiten información continuamente.

En cuanto a las perspectivas, son inagotables ya que podrán transmitirse conocimientos al niño, al estudiante, al obrero, al campesino, o al profesional. En fin, a todo aquel ser humano que necesite de conocimientos elementales para poder sobresalir de una forma decorosa, o a todos aquellos deseosos de conocer un poco más de ciencia, arte, política, historia, sobre la patria y el universo mismo que ahora, gracias al internet, se ha convertido al tamaño de una pelota de ping pong.

Agradecimiento

Mil gracias a los estudiantes, profesores y profesionales que nos asistieron con sus comentarios y observaciones, sin antes destacar nuestro agradecimiento a Rafael Rodríguez Castañeda a quien invité a ser parte del profesorado y quien editó y organizó nuestros pensamientos.

Este programa y texto fueron terminados en 1974 y la Licenciatura fue aceptada en 1975. El contenido de esta investigación fue utilizada y modificada por las posteriores administraciones que siguieron a nuestra época, así como nuevamente editado para esta publicación en la revista digital de la UNAM, .925 Artes y Diseño. ¶

El valor del diseño

Por Mario Balcázar Amador.

I. Aprendizaje forzoso

Recién egresados de la universidad, en aquella época donde el internet aun no llegaba a nuestras vidas, mis amigos y yo fundamos un despacho de diseño. Nos contrató un cliente colmilludo, de esos de carácter tan fuerte que una conversación de cinco minutos con él te deja totalmente exhausto. Quería un empaque para café de Veracruz que estaba tratando de comercializar bajo una marca libre, de esas que les pertenecen a las grandes cadenas de supermercados y cuyos empaques son muy parecidos a los del líder en el mercado.

Lo primero que hicimos fue ir al súper a comprar Nescafé¹, armamos una sesión de fotos usando café de grano y haciendo un fotomontaje con el humo, como si estuviera recién tostado. Realizamos un trabajo impresionante de recorte en Adobe Photoshop y luego en Adobe Illustrator el armado perfecto. La impresión a color fue un reto, a mediados de los noventa una impresión láser a color era mala y complicada. Finalmente, armamos un *dummy* sobre el mismo envase de Nescafé que habíamos comprado. Una semana de trabajo nos permitió admirar quizá el *dummy* más perfecto que habíamos hecho en nuestras carreras.

Con aquella seguridad concertamos la cita y nos plantamos los tres frente a nuestro cliente y su socio. Como si es-

tuviera viendo su juego de cartas en un partida de póker examinó la muestra cuidadosamente, no dijo nada, simplemente esperó a que le entregáramos la cotización del trabajo. Igual, como si trajera póker de ases dejó caer la cotización y nos dijo: “¡Quinientos pesos por este trabajo es demasiado, yo no pagaría más de \$100 por este dibujo!”.

Ofendidos, vapuleados y humillados, el viaje de regreso fue en silencio interrumpido solo por algunos gritos e insultos, la frustración en pleno. Nunca se concluyó el proyecto.

Años después, con más experiencia y práctica sobre nuestros hombros, recordamos este proyecto como una de las lecciones más grandes que hayamos recibido. No se trataba solo de los insultos, del proyecto inconcluso o de que el cliente nos ofendió reduciendo nuestro diseño a un banal “dibujo”. No, nada de eso, en sí, los aprendizajes más grandes los hemos obtenidos dándole la razón.

a) No lo involucramos en nuestro proceso

Efectivamente le vendimos un dibujo al no involucrarlo en el proceso creativo. Lo que él percibió fue un producto, un resultado, no un trabajo de diseño que involucra más allá de un empaque, una solución de diseño.

Cuando uno va al médico, esperamos que nos examine, nos haga preguntas, nos haga pruebas y finalmente nos dé una receta con el medicamento. Una de las quejas que los pacientes frecuentemente tienen

1 Nescafé es una marca de café instantáneo de la compañía Nestlé, apareció en el mercado en Suiza en 1938.

de sus doctores es la falta de empatía, que se expresa en no entender el mal que uno trae, en la atención focalizada y una resolución efectiva. Cuando vamos a consulta, si el médico no dice una palabra, simplemente nos escucha y al término nos entrega un pedazo de papel con un nombre impronunciable escrito, nuestra reacción será de enojo, y sentir que cualquiera pudo haber hecho el trabajo. Lo mismo nos pasó con aquel cliente.

No hubo una entrevista intermedia, no le presentamos opciones de propuestas diferentes, no lo invitamos a nuestra lluvia de ideas ni le hicimos una presentación final donde lo fuéramos guiando por los procesos que tuvimos antes de llegar al resultado final. Simplemente nos sentamos frente a él y sacamos nuestro empaque.

b) Una negociación defectuosa

Ya le habíamos entregado una cotización antes de empezar el trabajo, solo que el día de la entrega nos la pidió de nuevo para entrar de lleno en el tema del dinero. Al no tener nada de experiencia nuestra cotización decía algo así como: “Diseño de empaque para marca genérica de café... \$500 pesos”.

No había ningún tipo de desglose, de señal sobre cómo procederíamos para llegar al resultado deseado. En primer lugar, debimos haber cambiado el término de cotización por presupuesto. Lo que él nos estaba pidiendo era un servicio, no un producto. No es como un platillo en un restaurante o unos pantalones, donde aun que sabemos que todo el proceso de diseño y producción está incluido en el precio, entendemos que el producto no está pensado en nosotros como personas únicas, sino en un promedio del cliente.

Un presupuesto debe estar concebido bajo un par de premisas: es personal, hecho a la medida de las necesidades toman-



© Gibran Alighieri Piña González. 2018

do en cuenta sus antecedentes, problemática particular y contexto para ofrecer una solución aproximada, no totalitaria. El segundo está en la autodescripción de la palabra: un supuesto previo, un acercamiento enfocado a una probable solución. Hay veces que un cliente quiere hacer una publicación, y nos contrata para hacer un libro, cuando quizá la solución pueda ser un sitio *web*, un folleto o efectivamente un libro pero con características diferentes a las planteadas en un principio. Un presupuesto se entiende como el inicio de un proyecto cuyas características finales pueden ser ajustadas una vez que se haya tenido el acercamiento y enfoque correctos.

La experiencia obviamente nos lleva a entender más rápido las necesidades de nuestros clientes, por lo que un presupuesto se vuelve cada vez más exacto en comparación con la factura final.

Tampoco tomamos en cuenta ningún tipo de variable: ¿Y si nos hubiera cancelado a la mitad del proyecto? ¿Y si nos hubiera pedido factura esperando que el IVA estuviera cargado en el costo final? ¿Y si no lo gustaba la propuesta? Finalmente la última se cumplió, y nosotros salimos perdiendo. Nuestra cotización no implicaba ningún tipo de cláusula que nos protegiera de malos entendidos o abusos.

c) Nunca recalcamos el valor de lo que estaba contratando

Uno de los defectos de muchos diseñadores *freelance* es el hecho de que están más enfocados a encontrar proyectos, no clientes. Uno no puede andar saltando de cliente en cliente con proyectos únicos.

La mayoría de quienes diseñan por su cuenta, reconocen el valor de conseguir cuentas o clientes que no le reportarán una ganancia única. Eso nos estaría acercando más a vender productos en vez de soluciones o servicios.

Cuando presentamos nuestro envase de café genérico, estábamos esperando un pago único sin pensar en el potencial que esta persona representaba para un crecimiento. Quizá pudo ser el primero de una serie de veinte empaques o de una relación que nos conectara con otros clientes.

Uno nunca sabe para quien trabaja, y muchas veces despreciamos a los clientes que nos hacen solicitudes que no nos acomodan. Uno de los clientes con quienes tuvimos una gran relación y que estuvimos buscando por seis meses, nos pidió como primer proyecto una presentación para una junta de accionistas. En principio podría parecer frustrante, pero era solo una prueba para ver si congeniábamos con él y ver la calidad del trabajo, el cual derivó en una relación de casi una década. Nunca más volvimos a hacer una presentación.

II. El valor de la autenticidad

A mí me tocó estudiar diseño gráfico a principios de los noventas, época en la cual el programa apenas comprendía clases para estudiar haciendo uso de computadoras y uno que otro programa que hoy ya ni siquiera existen. Mucho menos se consideraba el aprendizaje sobre cómo practicar la carrera, algo que las universidades han tratado con vehemencia de inculcar en sus egresados. Hoy ya existen materias sobre administración del diseño, te enseñan a hacer tu currículum, un presupuesto, a justificar tu trabajo. Nosotros, que lo aprendimos sobre la marcha, hemos quizá entendido la importancia de transmitirles a nuestros clientes el concepto de valor del diseño.

Una de las quejas más grandes que teníamos —y que aún se escuchan con frecuencia entre diseñadores— es que los clientes no valoran nuestro trabajo. Nos ningunean cuando presentamos, nos regatean el precio y nos piden cambios sin piedad convirtiendo nuestros diseños exquisitos en esperpentos que apenas reconocemos y que nos avergüenza incluir en nuestros portafolios.

Hoy en día nos desenvolvemos en una sociedad que muchas veces nos hace sentir mal. Nos enoja que pretendan bajar el precio cuando nosotros también lo buscamos con el plomero, en el mercado o en el taller mecánico o incluso con el contador o el abogado. La cultura del regateo tiene que ver con el valor que percibimos sobre lo que estamos adquiriendo y en el caso de nuestros clientes no es la excepción. Ellos buscan obtener un beneficio de nuestro trabajo al menor costo, especialmente cuando somos nosotros quienes estamos buscándolos.

Ahí es donde fallamos, creemos que el cliente pagará solo por nuestros servicios de diseño, no nos preocupamos por ofrecerle un buen servicio al cliente y un valor agregado que nos haga únicos y obligue a otros a hacerse de nuestros servicios por aquello en lo que somos diferentes. El 100% de los diseñadores sabe usar Adobe Illustrator y Adobe Photoshop, sabe hacer un retoque fotográfico, sabe vectorizar y diseñar un logo, sabe hacer un folleto, sabe aplicar color. Y aunque unos son mejores que otros, aún vemos miles de folletos, retoque fotográficos y vectorizaciones en los portafolios de diseñadores.

No existe en la mayoría un sentido de autenticidad por nuestro trabajo. No es fácil encontrar búsquedas y experimentaciones que encaminen a un estilo definido no solo en diseño, sino en la manera de

ofrecer los servicios. Las grandes agencias de publicidad han desarrollado procesos, metodologías y culturas de trabajo únicas que los diferencian de sus contrincantes. Si deseas contratar sus servicios, te adentrarás en sus procesos de trabajo para que entiendas la manera en que se sustentan sus proyectos.



© Gibran Alighieri Piña González. 2018

III. El valor del servicio al cliente

En diseño más que en otras profesiones, nuestro portafolio, el estilo de presentación, la forma de acercamiento con el cliente, la manera que se muestran las propuestas, el seguimiento que hacemos de sus pedidos, todo, en conjunto con nuestra personalidad, se convierten en ese *branding* personal que muchas veces descuidamos. Si nuestro estilo es muy metodológico, deberíamos plantear cómo transmitir ese valor al proyecto en el que estamos trabajando, no solo para concretar un producto de diseño de calidad, sino para que se aprecie.

Un cliente bien atendido difícilmente te dejará, aunque estés pasando por un

bloqueo creativo o tus problemas personales afecten en tus resultados. Se trata de un aspecto al que rara vez le damos el valor que tiene, y que puede estar cercano a la mitad de los servicios que damos. El cliente entiende que puedes cometer errores o que estás muy enfermo y necesitas un par de días extras para la entrega, algo que difícilmente tolerará si se siente descuidado o ignorado.

En México aún no hemos dado el valor que requiere el servicio al cliente de excelencia. Todos tenemos quejas de la empresa de telefonía, del banco, de la televisión por cable. Y por el contrario, cuando somos tratados de forma excelente nos esmeramos en compartirlo en cuanto red social poseemos, precisamente por lo extraño. En uno de los casos más sonados, cuando entró Uber² a algunas ciudades del país, representaba lo contrario de todo lo que odiamos de los taxis, percibiendo un servicio con todas las cualidades que apreciamos, como el que te saluden cuando subes al auto, que te ofrezcan agua, que la unidad esté limpia o te lleven sin cuestionar el rumbo al que te diriges.

Podrá sonarnos extraño, pero la relación con lo que hacemos es muy cercana. En diseño, la manera en que nos relacionamos con los clientes está sustentada por el servicio al cliente, por una excelencia en los procesos de venta y posventa. Un cliente satisfecho es un cliente que regresará, alguien que estará dispuesto a crecer con nosotros y a ser cómplices de proyectos que nos llevarán a otros clientes y a proyectos cada vez más importantes.

2 Uber Technologies Inc. es una empresa internacional que proporciona a sus clientes vehículos de transporte con conductor, a través de su software de aplicación móvil (app). La empresa tiene su sede en San Francisco, California, EUA.

IV. El valor de la selección

En una publicación de Facebook³ se ve un anuncio de un cliente solicitando un logo por un precio risible. Suma una cantidad impresionante de comentarios, caras enojadas y burlas. Se siente la ofensa y se manifiesta en sus expresiones más iracundas, pero perdido entre uno que otro insulto se lee a alguien indicando que ya mandó un mensaje privado para solicitar más información o manifestar su interés en desarrollar ese proyecto.

Lo mismo sucede con las vacantes que ofrecen sueldos extremadamente bajos o cuando alguien pide un trabajo gratis. Trabajar gratis es en el mundo del diseño el equivalente a lo que la reelección significa para los mexicanos, algo fuera de orden. Aún así, nos impresionaría la cantidad de diseñadores que hemos desarrollado trabajos sin cobrar o con tarifas excesivamente bajas, por el solo gusto de hacerlos, las veces que hemos aceptado un empleo sabiendo que está mal pagado.

Existen estudios de diseño de primer nivel que tienen un porcentaje destinado al trabajo *pro-bono*⁴ y que, bajo algunas condicionantes, permiten obtener proyectos mucho más grandes. Hacer la identidad para una orquesta filarmónica, para una ONG o cualquier organización que tenga un presupuesto cero les abre las puertas para acceder a proyectos públicos

y privados de benefactores que asimismo apoyan dichas instituciones.

Solo que estas publicaciones no se tratan de ello, sino de un proceso que llamamos con ironía “pseudodiseñadores trabajando para pseudoclientes”. Aquellos que tienen una visión tergiversada de lo que implica un servicio profesional, de alguien que estudió una carrera completa de cuatro años mínimo, que invierte en ella y cobra por su talento.

¿Cien pesos por un logo? ¿Conocen a alguien dispuesto a hacer el trabajo? Lo malo es que diseñadores (de profesión) aceptan esa cantidad pensando que cuando vean la calidad de su trabajo los clientes recapacitarán y en un segundo proyecto estarán dispuestos a pagar la tarifa completa. Las veces que eso ha ocurrido en el mundo real es cero. Lo que sucede mayormente es que el diseñador termina enojado, haciendo de mala gana un mal trabajo. El cliente termina enojado, porque está recibiendo un trabajo de cien pesos (sin que él sepa por qué debería costar más) y pensando que la próxima vez usará los servicios de alguien más, nunca del diseñador que esperaba ganar más en una segunda oportunidad.

Igualmente sabemos que hay clientes, especialmente grandes marcas comerciales, dispuestos a hacer transferencias electrónicas con cifras de siete números por el mismo trabajo. Es nuestra falla de visión darnos cuenta que ambos clientes nunca se juntarán, ni siquiera con todos aquellos que transitan en medio de ellos. Un cliente de mil pesos (llamémosle así), trabajará con un diseñador capaz de sacar un trabajo de mil pesos; un cliente de diez mil con uno de diez mil, uno de cien con su igual. Cada cliente tiene su cifra y siempre buscará que alguien se ajuste a su presupuesto, que curiosa-

3 Facebook es una compañía estadounidense que ofrece servicios de redes sociales y medios sociales en línea. Tiene su sede en Menlo Park, California. Su sitio web fue lanzado el 4 de febrero de 2004 por Mark Zuckerberg.

4 *Pro-bono público* (generalmente abreviado como *pro-bono*), es una expresión latina que significa “para el bien público”. Se utiliza para designar al trabajo generalmente jurídico, pero bien puede ser de otra profesión u oficio, realizado voluntariamente y sin retribución monetaria por el bien del interés público.

mente casi siempre se ajusta con la realidad que vive. No podemos pretender que alguien pague por un diseño la misma cantidad que espera obtener de ganancia. La inversión debe reeditar en más ganancia, así que hacerle el logo a la señora de los tamales, que gana cinco mil pesos al mes, no puede equipararse a un logotipo de cinco mil pesos. La buena noticia es que, como se menciona en el párrafo anterior, existen diseñadores para todos los niveles. Nuestro enojo está en trabajarle a clientes diferentes de nuestro nivel.

V. El valor del diseño

Hoy vivimos en una época donde el valor del diseño es mucho más apreciado. Aunque no en todas las esferas o estratos, cada vez más la gente nota cambios de diseño. Gran parte de ello se lo debemos a las grandes marcas que de buenas a primeras cambian la tipografía de su logo, lo hacen más sencillo, ajustan el *Kerning*⁵ o

replantan sus colores. Y en la última década, hemos visto desfilar prácticamente a todas las marcas con algún ajuste, desde las más legendarias e inamovibles como American Airlines o American Express, hasta aquellas que siempre están en constante rediseño, como Google o Pepsi.

Cada vez que cambian, las redes y los temas de conversación giran en encontrar voces calificadas que los guíen sobre su opinión de “está bonito” o “no me gustó” tenga un sustento bien fundamentado. El diseño cada día está en boca de la gente común y eso es bueno para nuestra profesión. Bueno para el negocio.

El valor del diseño lo damos nosotros, no solo con el diseñar las marcas y los productos que usamos a diario, sino con el sustento, nuestra opinión y la manera en que en una plática casual abordamos estos temas. Hoy el diseño está de moda, el valor del diseño se fundamenta y nos exige mayor calidad en nuestro trabajo. ¶

5 El interletrado en tipografía es el espacio que se añade entre letras para diversas funciones visuales. Este término se aplica a dos tipos distintos de espaciado, conocidos normalmente por sus nombres ingleses: el *Kerning*, que carece de traducción establecida, se aplica entre pares de letras para compensar ópticamente sus diferentes formas y que no dé la sensación de que están más juntas o separadas con respecto a las otras.

Dogma 95.

Un movimiento de pureza para la creación cinematográfica

Por Ricardo Alejandro González Cruz.

En 1895 los hermanos Lumière hicieron la proyección pública de sus películas, marcando históricamente el nacimiento del cine. Un siglo después, este novedoso medio de las imágenes en movimiento se había desarrollado con una velocidad impresionante. De esos cortometrajes, como *La salida de los obreros* o *La llegada del tren*, mudos y monocromáticos, se había pasado a enormes producciones con una complejidad insospechada en aquellos inicios, obras a color y con sonido sincronizado que incorporaban recursos, tanto teóricos como tecnológicos, que transformaron completamente al medio. Así éste dejó de ser una simple atracción de feria para convertirse en un arte y ocupar un lugar importante en la industria del entretenimiento.

El desarrollo teórico avanzó de la mano con las técnicas de producción, dando lugar a narrativas mejor construidas y métodos de trabajo más controlados, utilizando trucos e ilusiones con reglas muy específicas. Paralelamente, su popularidad hizo posible el uso de mayores presupuestos, creando producciones majestuosas para públicos masivos, con escenarios en los que todo se construía exclusivamente para su aparición en la pantalla. La artificialidad atacaba por todos lados.

En 1995, mientras el cine celebraba un siglo de existencia, había quienes no estaban conformes con el rumbo que había tomado. El dominio de Hollywood, con toda su artificialidad, su ritmo frenético y fórmulas repetidas hasta la náusea, no parecía ser una opción para los jóvenes cineastas que se manifestaron en su contra: los daneses Lars von Trier¹ y Thomas Vinterberg². Juntos iniciaron el movimiento *Dogma 95* redactando un “Manifiesto” y un “Voto de castidad”, en los que aseguran que la individualidad y el concepto de autor en el cine son falsos, anuncian su democratización suprema y se pronuncian en contra de la artificialidad y la ilusión. Para remediar estos defectos proponen una serie de reglas que vale la pena reproducir aquí:

1. El rodaje debe realizarse en exteriores. Accesorios y decorados no pueden ser introducidos (si un accesorio en concreto es necesario para la historia, será preciso elegir uno de los exteriores en los que se encuentre este accesorio).

1. Lars von Trier (Copenhague, Dinamarca; 1956). Director de cine y guionista danés.

2. Thomas Vinterberg (Frederiksberg, Dinamarca; 1969). Director de cine danés.

2. El sonido no debe ser producido separado de las imágenes y viceversa. (No se puede utilizar música, salvo si está presente en la escena en la que se rueda).
3. La cámara debe sostenerse en la mano. Cualquier movimiento –o inmovilidad– conseguido con la mano están autorizados.
4. La película tiene que ser en color. La iluminación especial no es aceptada. (Si hay poca luz, la escena debe ser cortada, o bien se puede montar sólo una luz sobre la cámara).
5. Los trucajes y filtros están prohibidos.
6. La película no debe contener ninguna acción superficial. (Muertos, armas, etc., en ningún caso).
7. Los cambios temporales y geográficos están prohibidos. (Es decir, que la película sucede aquí y ahora).
8. Las películas de género no son válidas.
9. El formato de la película debe ser en 35 mm.
10. El director no debe aparecer en los créditos.³

Se puede notar que algunas de estas reglas se refieren a aspectos de realización, obligando a quien decida seguirlas, a usar métodos de trabajo más simples que los utilizados en grandes producciones. Queda fuera el trabajo de escenografía y utilería: en vez de vestir el *set* para las acciones a realizar se debe trabajar con lo que haya a la mano. La iluminación, tan importante para conseguir una imagen impecable, también se deja de lado para buscar autenticidad y realismo. Pero *Dogma 95* no se trataba solamente de conseguir imágenes menos artificiales, por eso otras reglas se relacionan con la narrativa y el tema a tratar. Al alejarse del cine de género y evitar

armas y muertes obligan a los realizadores a usar otro tipo de recursos para mantener la atención del espectador, mostrando historias que transcurren en el presente (“la película sucede aquí y ahora”).

El resultado son obras con temas y narrativas alejadas del cine comercial, con una apariencia descuidada, casi de aficionado, que pueden desagradar a una parte del público, pero a cambio de esto es posible producirlas con presupuestos y equipos de trabajo más pequeños. Por eso la regla 9 se modificó para permitir que se grabara en video, que es más accesible, siempre y cuando después se distribuyera en 35 mm. No es necesario el apoyo de una gran compañía productora para realizar una obra cinematográfica; acercándose a la democratización anunciada en el Manifiesto, basta con reunir a algunos colaboradores y ponerse a trabajar. Por eso la última regla prohíbe poner el nombre del director en los créditos: a diferencia de la teoría del autor, el *cine Dogma* considera que la película no es obra de una persona sino de todos aquellos que participaron en su ejecución.

Al movimiento iniciado por Vinterberg y von Trier se unieron Kristian Levring⁴ y Søren Kragh-Jacobsen⁵. Otros realizadores también podían participar, produciendo obras y sometiéndolas a un comité que, tras revisar en la medida de lo posible que se hubieran seguido las reglas, les entregaba un certificado para presentarlas oficialmente como películas *Dogma*. Así la lista eventualmente creció hasta reunir 254 películas de diversos realizadores⁶.

4 Kristian Levring (Copenhague, Dinamarca, 1957). Director de cine danés.

5 Søren Kragh-Jacobsen (Copenhague, Dinamarca, 1947). Director de cine, músico y compositor danés.

6 <https://web.archive.org/web/20080430104505/http://www.dogme95.dk/dogme-films/filmlist.asp>

3 <http://extracine.com/2007/09/1995-manifiesto-dogma>

Pero la primera de todas, hecha por uno de los fundadores del movimiento, es *La celebración*⁷ de Thomas Vinterberg.

En esta cinta ganadora del Premio del Jurado en Cannes, lo primero que llama la atención es la calidad de la imagen. Es notable cómo las limitaciones en la iluminación y la ambientación obligan a centrar el trabajo visual en el manejo de la cámara. El movimiento constante que genera la cámara en mano está apoyado con encuadres creativos y una edición muy dinámica. Esto podría distraer de la historia, pero la apariencia descuidada está perfectamente acorde con el drama familiar que se nos presenta (si el lector no la ha visto y le molestan los *spoilers*, recomiendo que se salte el resto de este párrafo): una familia se reúne para celebrar el cumpleaños del padre. La atmósfera, incómoda desde el principio porque una de las hijas se suicidó recientemente, se pone peor cuando el hijo mayor aprovecha su discurso durante la cena para revelar que tanto él como su difunta hermana fueron violados repetidamente en su infancia por el padre a quien están homenajeando. Tras una serie de acusaciones, despliegues de racismo, peleas y baile que ocupan el resto del día, el patriarca es expulsado por su familia durante el desayuno de la mañana siguiente.

El drama familiar es exacerbado por la imagen descuidada, tan infrecuente en salas de cine, que nos da la sensación de que somos intrusos, como si estuviéramos revisando los videos caseros de estos desconocidos. A esto contribuye que fue grabada con cámaras digitales con *cassettes* Mi-



© Diego Llanos Mendoza. 2018.

ni-DV⁸. No parece una historia que nos presentan en el escenario, más bien se siente como algo que realmente está pasando, lejos de la artificialidad a la que estamos acostumbrados, y por eso mismo se vuelve más creíble. Lejos de arruinar la experiencia cinematográfica se nos presenta como una alternativa a los productos sobreproducidos que, si bien pueden ser disfrutables, tampoco deberían ser lo único que se nos ofrece.

Esta película muestra cómo las limitaciones pueden impulsar a un realizador a utilizar otras soluciones creativas. Sin recurrir a lo espectacular, sin artificios apantallantes, con una economía visual que le deja todo el enfoque a la historia, Vinterberg demuestra que es posible otra forma de hacer películas. Y, sin embargo, desde el principio el movimiento *Dogma 95* parecía estar condenado a fallar. Llama la atención que siendo esta la primera película realizada bajo esos preceptos, por uno de los fun-

8 El Digital Video (DV) es un formato estándar de video de gama doméstica, industrial y para transmisión. Generalmente graba en una cinta de un cuarto de pulgada. Fue creado en 1996 como un estándar internacional.

7 Festen. Dir. Thomas Vinterberg. Dinamarca. 1998.

dadores y redactores del manifiesto y voto de castidad, no haya seguido totalmente las reglas autoimpuestas, habiendo controlado la iluminación en algunas escenas. La certificación era complicada porque algunas de esas reglas no se podían verificar y los realizadores no siempre estaban firmemente comprometidos con el Manifiesto. Con el tiempo lo que había empezado como un intento de salir del establecimiento oficial y la industria se volvió más bien un recurso publicitario, dando a las obras certificadas una medida de reconocimiento y validez independiente. Finalmente, en 2005, declarando que se había vuelto una fórmula genérica, sus creadores decidieron acabar con el movimiento.

En la etapa posterior a *Dogma 95*, Vinterberg ha continuado su labor creativa, incorporándose en distintos grados al sistema del que trataba de separarse en un inicio. Los resultados pueden ser muy buenos, como demuestra su impactante película *La caza*⁹, que presenta una historia no menos impactante que *La celebración*, pero con una apariencia más tradicional y

cuidada, o *Submarino*¹⁰, que retiene algo de sus raíces independientes, pero ya libre de las limitaciones autoimpuestas. Lo que se mantiene es su tratamiento de la historia, con personajes muy bien desarrollados en su psicología y un trabajo de cámara discreto pero efectivo.

Aunque el movimiento *Dogma 95* haya dejado de existir, es importante reconocer su intento de hacer cine sin recurrir a los grandes estudios. Las herramientas digitales han hecho realidad la idea de que es posible hacer obras audiovisuales sin tener que recurrir a los grandes estudios. La influencia visual, ya sea directa o indirecta, de las películas hechas bajo este movimiento, se puede ver en la proliferación de la cámara en mano, recurso usado excesivamente en el cine de acción, o en las películas *found footage*¹¹. Es notable que en su película *Manifiesto*¹², Julian Rosefeldt¹³ lo incluye en su sección dedicada al cine. Pero sin duda su contribución más importante es recordarnos que a veces conviene dejar de lado la parafernalia y concentrarnos en contar historias que valgan la pena. ¶

10 *Submarino*. Dir. Thomas Vinterberg. Dinamarca. 2010.

11 Subgénero en el que se presenta la película como si hubiera sido grabada por los protagonistas y posteriormente se hubiera recuperado.

12 *Manifiesto*. Dir. Julian Rosefeldt. Australia y Alemania. 2017.

13 Julian Rosefeldt (Munich, Alemania, 1965). Director de cine alemán.

9 *Jagten*. Dir. Thomas Vinterberg. Dinamarca. 2012.

Galería

M68 Gráfica Móvil a 50 años del 2 de octubre de 1968

Por Jorge Fanuvy Núñez Aguilera.

Dentro del marco de conmemoración en torno a los 50 años del movimiento estudiantil del 68, la UNAM reivindica y mantiene viva la memoria a través de la realización de distintos eventos culturales incentivando con ello la integración de la comunidad, fomentando la participación y la crítica social, donde la diversidad de pensamiento fortalece los valores universitarios.

La FAD, UNAM, a 50 años del movimiento, supo brindar un homenaje a ese hecho pasado desde el presente, considerando que grandes académicos de esta Facultad fueron miembros activos y vivieron en carne propia los lamentables sucesos del 2 de octubre. También fueron ellos quienes hace 50 años, como estudiantes, lograron disolver la barrera existente entre alumnos y académicos mediante la participación comunitaria dentro de los talleres, en donde la libertad de expresión prevaleció con responsabilidad, para producir mensajes urgentes relacionados con la tradición de la gráfica de combate y la caricatura política, materializados en mantas, pintas en papel y, sobre todo, proyectando un gran número de denuncias gráficas, haciendo uso del grabado –que sirvió para



la elaboración de carteles y volantes panfletarios– y utilizando herramientas alternativas de la época, de esa manera, el impreso cumple con una labor social, creando comunión y llegando directamente a diversos públicos.

A 50 años de distancia, el pasado se hace presente para la FAD Taxco mediante la realización del *Taller de gráfica móvil*, que para este año celebra su séptima edición

año 5 número 20 – noviembre 2018-enero 2019

.925
ARTES Y DISEÑO

- 53 -

y que de manera tradicional se realizan el Día de Muertos, en la Plazuela Hidalgo – sede tradicional de este evento–, contando con la colaboración del Museo Guillermo Spratling, en la ciudad de Taxco de Alarcón, Guerrero.

La realización de estos talleres pretende conservar una gran parte de la esencia de ese valioso pasado, ya que de manera general se ha caracterizado por lograr la integración de la comunidad universitaria con el entorno, en tanto, la realización de este proyecto involucra a estudiantes y profesores en general; mediante él se plantean formatos de participación que convocan a la comunidad para la realización del trabajo colectivo, así como a traspasar la frontera universitaria para fortalecer sus vínculos con la comunidad taxqueña, de esta manera, los talleres inciden en la sociedad y se cumple con la función que se le confiere por su naturaleza al grabado: COMUNIÓN – COMUNICACIÓN.

La edición del taller de gráfica móvil de la FAD Taxco de 2018: *M68*, cuya realización fue exitosa, rindió con honor un homenaje a la tradición; a nuestros académicos y estudiantes, quienes luchan y lucharon por este presente y que utilizaron a la gráfica como herramienta informativa, como medio para generar conciencia y como instrumento de denuncia. Si bien el 68 significó también la cuna y formación de los diversos grupos que trabajaron de manera colectiva en México, el Taller de Gráfica Móvil no podía dejar pasar esta fecha especial, más allá de la tradición de día de muertos, para hacer algo similar. En esta ocasión, el homenaje y la acción fueron efectuadas en dos fechas: el 2 de octubre y el 1 de noviembre sumándonos a la “Megaofrenda” con la temática en torno a los 50 años de los acontecimientos de 1968.

Es importante mencionar que para la creación de estas imágenes, se incluyeron aspectos del presente, los sucesos desafortunados y lamentables ocurridos el reciente 3 de septiembre frente a la Rectoría en Ciudad Universitaria, actos que violentaron la paz de la comunidad universitaria de la UNAM y que se salieron de toda la lógica y control –relacionado con la conmemoración de los 50 años del 68–, pero que de manera paradójica despertaron en las nuevas generaciones (autores de esta carpeta de grabados) un espíritu de inconformidad y empatía, en cuanto a reconocer una necesidad de manifestación similar a la del pasado.

De acuerdo con este contexto, la realización de estos grabados, generados por los estudiantes de la FAD, conlleva un conjunto de nutridos procesos que le dieron apertura a la colaboración e integración de la comunidad, pues el *M68* a 50 años, como tema de homenaje, ha servido también para crear los lazos de colaboración y participación entre las distintas sedes de la FAD, en tanto, de la mejor manera, se sumaron a este esfuerzo colectivo, desde el inicio del proceso de la producción gráfica. Asimismo, las valiosas aportaciones de los brigadistas del 1968; el Ing. Arturo Martínez Nateras, José David Vega Becerra y Benito Collantes –quienes visitaron la FAD Taxco el pasado 13 de septiembre ofreciendo un testimonio sobre los hechos ocurridos hace 50 años– fortalecieron el proceso creativo de los integrantes del Taller, de la misma manera, resultó valiosa la importante colaboración, gracias a su trayectoria, del Mtro. Víctor Manuel Hernández Castillo, quién de manera reciente celebró un cierre de taller con la misma temática con estudiantes del plantel Xochimilco, con la colaboración y el apoyo del *Taller de producción e investigación de la estampa*

Carlos Olachea, ubicado en la FAD Xochimilco, coordinado actualmente por Víctor Ríos, quien, por su parte, participó en la actividad de taller con alumnos de sendos planteles –Los trabajos fueron parte de la exposición colectiva: *Diálogo abierto RE-VISITACIONES. La imaginación frente a los retos sociales. A 50 años del movimiento del 68*. En donde se presentaron una selección de trabajos de la FAD UNAM y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado, “La Esmeralda” en la Biblioteca Vasconcelos. Cabe además considerar la participación, por medio de su gestión, de Rene Contreras Osio quien sirvió como vínculo para que estas obras se presentaran en la exposición “La Punción de la Herida, Gráfica Estudiantil sobre el 68”, efectuada en la Oficina de Proyectos Culturales de la ciudad de Puerto Vallarta, Jalisco.

La producción realizada tuvo como consecuencia que para el 2 de octubre 2018 se efectuarán de manera simultánea los talleres de gráfica móvil en Taxco y en Ciudad Universitaria, logrando una segunda fecha de realización de este tipo de taller

para el 1 de noviembre, con motivo de Día de Muertos, además, para esta segunda fecha se agregó otro formato de participación, puesto que se integró el concepto de intercambio. En este sentido de manera simultánea, el 1 de noviembre en la Plazuela Hidalgo, el taller M68 gráfica móvil hizo uso de los linóleos realizados por la comunidad de estudiantes de la FAD Xochimilco, que fueron impresos y entregados por parte de la comunidad de la FAD Taxco. Por otra parte, el mismo día en la “Megaofrenda” de la UNAM (en el Zócalo de la CDMX) el taller M68 gráfica móvil, hizo uso de los linóleos generados por parte de la comunidad de estudiantes de la FAD Taxco, que fueron impresos y entregados por parte de los integrantes del citado *Taller de producción e investigación de la estampa Carlos Olachea*.

La producción final dio como resultado dos carpetas de producción en torno a los 50 años del 68; una carpeta de grabados generada por la comunidad de la FAD Taxco y otra más generada por comunidad de la FAD Xochimilco. ¶



Galería
M68 Gráfica Móvil a 50 años
del 2 de octubre de 1968

Jonathan Morales Ocampo
“Espíritu combativo, la lucha continúa”
Grabado en linóleo. 15 cm x 20 cm. 2018.



María del Pilar Roalandini Jenner
“México nos importa”
Grabado en linóleo. 15 cm x 20 cm. 2018.



Sayeg Said Zárate Salas
“Une y vencerás”
Grabado en linóleo. 15 cm x 20 cm. 2018.



2/10 Estudios visuales en línea *Diego* 2018

Diego Hernández Gabriel

"Estudiar mientras se lucha"

Grabado en linóleo. 20 cm x 15 cm. 2018.



3/10

"La noche y el titiritero" *R* 2018

Rodolfo Vargas Díaz

"La noche y el titiritero"

grabado en linóleo. 15 cm x 20 cm. 2018.



2/10

"Ave bicéfala cobija a la impunidad"

Diana Montes

"Ave bicéfala cobija la impunidad"

Grabado en linóleo. 20 cm x 15 cm. 2018.



3/10

"El precio de la libertad" *Omar*

Omar Ollinkan Franco Reyes

"El precio de la libertad"

Grabado en linóleo. 15 cm x 20 cm. 2018.

año 5 número 20 - noviembre 2018-enero 2019

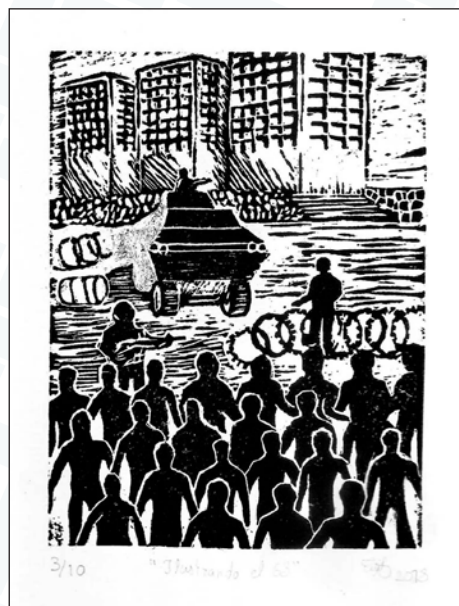
.925
ARTES Y DISEÑO



Elisa Arroyo Jiménez

"Comando 68"

Grabado en linóleo. 20 cm x 15 cm. 2018.



Luis Fernando Ramírez Rodríguez

"Ilustrando el 68"

Grabado en linóleo. 20 cm x 15 cm. 2018.



Daniela Correa García

"Por mi raza"

Grabado en linóleo. 20 cm x 15 cm. 2018.



Jesús Herrera Castañeda

"Una voz entre la violencia"

Grabado en linóleo. 20 cm x 15 cm. 2018.

The background of the entire page is a detailed, sepia-toned aerial photograph of a city, likely Madrid, showing a dense grid of streets and buildings. The image is slightly faded and serves as a textured backdrop for the text.

925

ARTES Y DISEÑO