

Colaboradores en este número

Gema Ríos Rosario
Eska Elena Solano Meneses
Alberto Álvarez Vallejo
Adolfo Guzmán Lechuga
Alejandro Pérez Cervantes
Adrian Moreno Mata
Guadalupe Gaytán Aguirre
Verónica Ariza
Erika Valenzuela
Lucila Arellano Vázquez

H+D

HÁBITAT MÁS DISEÑO



PUBLICACIÓN SEMESTRAL / AÑO 2 / NUMERO 4/ 2010/ ISSN: EN TRÁMITE
REVISTA DE DIVULGACIÓN CIENTÍFICA DE LA FACULTAD DEL HÁBITAT DE LA U.A.S.L.P.
PRECIO EN MÉXICO: \$60.00 / EN EL EXTRANJERO: 8.00 USD

Directorio

Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Mario García Valdez
Rector

Manuel F. Villar Rubio
Secretario general

Luz María Nieto Caraveo
Secretaría académica

Dr. Fernando Toro Vázquez
Secretario de investigación

Facultad del Hábitat
Anuar Abraham Kasis Ariceaga
Director

María Dolores Lastras Martínez
Secretaría académica

Fernando García Santibáñez Saucedo
Coordinador del posgrado de la Facultad
del Hábitat

Jesús Victoriano Villar Rubio
Coordinador de Investigación de la Facultad
del Hábitat

Carla de la Luz Santana Luna
Editora

Eulalia Arriaga Hernández
Redacción

Ana Luisa Oviedo Abrego
Traducción y corrección del inglés

César Augusto Arroyo Méndez
Ismael Posadas Miranda García
Diseño editorial
CEDEM, Centro de Diseño Editorial
y Multimedia, Facultad del Hábitat

H+D HÁBITAT MAS DISEÑO, año 2, número 4, Junio-diciembre 2010, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Álvaro Obregón #64, Centro Histórico, C.P. 78000. San Luis Potosí, S.L.P. A través de la Facultad del Hábitat por medio del Instituto de Investigación y Posgrado del Hábitat. Con dirección en: Niño Artillero # 150, Zona Universitaria C.P. 78290. San Luis Potosí, S.L.P. Tel. 448-262481. <http://habitat.uaslp.mx>. Editora responsable: Carla de la Luz Santana Luna. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2010-120716055100-102, ISSN: en trámite. Licitud de Título y Licitud de Contenido: en trámite. Impresa en los Talleres Gráficos Universitarios, Av. Topacio esq. Blv. Río España s/n, Fracc. Valle Dorado, C.P. 78399, San Luis Potosí, S.L.P. Este número se terminó de imprimir el 11 de Diciembre de 2010 con un tiraje de 1000 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin

previa autorización de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, a través de la Facultad del Hábitat.

Colaboradores en este número

Gema Ríos Rosario
Eska Elena Solano Meneses
Alberto Álvarez Vallejo
Adolfo Guzmán Lechuga
Alejandro Pérez Cervantes
Adrián Moreno Mata
Guadalupe Gaytán Aguirre
Verónica Ariza
Erika Teresa Valenzuela Hernández.
Lucila Arellano Vázquez

Comité editorial y de arbitraje

Dr. Félix Beltrán Concepción
Universidad Autónoma Metropolitana

Dr. Jorge González Claverán
Universidad Nacional Autónoma de México/IPN/UAEM

Dra. María de Lourdes Díaz Hernández
Universidad Nacional Autónoma de México

MAV. Adolfo Guzmán Lechuga
Universidad Autónoma de Coahuila

MCM. Eduardo Santos Perales
Universidad Autónoma de Coahuila

Dr. DG. Héctor Fernando García Santibáñez Saucedo
Universidad Autónoma de San Luis Potosí

MDG. Ernesto Vázquez Orta
Universidad Autónoma de San Luis Potosí

Los artículos publicados por **H+D HÁBITAT MÁS DISEÑO** son sometidos a un estricto arbitraje de pares académicos, en la modalidad de árbitros y autores desconocidos. Los pares académicos son en su mayoría externos a la Universidad Autónoma de San Luis Potosí.

Carta de la coordinadora editorial

La revista de la Facultad del Hábitat **H+D**, HÁBITAT MÁS DISEÑO, con esta cuarta edición cumple dos años de su lanzamiento. Gracias, a los profesores investigadores que han escrito en ella y han confiado en su calidad para publicar sus trabajos. Lo que nos compromete aun más para ofrecer a nuestros lectores, investigaciones de relevancia en las áreas del diseño.

En el número cuatro contamos con la participación de muy variados colaboradores, que nos enviaron muestra de sus investigaciones. De instituciones como la Universidad Autónoma Metropolitana, la Universidad Autónoma del Coahuila, la Universidad Autónoma del Estado de México, la Universidad Autónoma de Baja California campus Mexicali, seguimos contando con la participación de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, y no podría faltar nuestra institución, la Facultad del Hábitat, a todos ellos muchas gracias por la confianza que han depositado en nosotros para que sea la Revista **H+D** HÁBITAT MÁS DISEÑO; vocera de sus proyectos de investigación.

En esta ocasión ofrecemos la lectura al artículo titulado “El museo de arte popular y su presencia en Internet” que nos presenta un modelo museográfico que busca incidir en la experiencia museística del visitante como complemento a lo presentado en el museo in situ y facilitar la comprensión del mensaje expositivo en un entorno virtual en línea. Siguiendo el contenido de la revista encontraremos el artículo “Un acercamiento al arte activista y su práctica en la frontera norte de México”, que nos habla de cómo esta manifestación artística ha rebasado las propuestas eminentemente políticas para enfocarse en el combate a las problemáticas inherentes al nuevo milenio: la integración racial, el consumismo exacerbado, el calentamiento global, la guerra, entre otras.

Posteriormente se aborda el tema de “La arquitectura mexicana en busca de sentido: modernidad, crisis y una modernidad alternativa”, presenta algunas reflexiones que sitúan el debate de la modernidad y la postmodernidad en el terreno de la arquitectura y la refiere al caso mexicano. El trabajo forma parte del proyecto de investigación denominado “Docencia e investigación en el campo de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo en San Luis Potosí”, que se desarrolla en el marco de la Cátedra “Francisco Marroquín Torres” de la Facultad del Hábitat.

La intención de la siguiente investigación es difundir las fortalezas y debilidades del diseño en la educación superior, con el propósito de construir un breve diagnóstico de la consolidación del Diseño Gráfico en las universidades. Lleva por nombre “Diseño Gráfico-Educación: fortalezas y debilidades”.

Las autoras de “Los alcances de las Tecnologías de la Información y Comunicación”, nos invitan a reflexionar sobre como las tecnologías de la información se han adaptado a distintas áreas

como la educación, los negocios y la comunicación, entre otras, desarrollando e incorporado nuevas herramientas que permiten una participación más activa en la construcción y transmisión del conocimiento. Transformando la red en una plataforma dialógica social y a la educación en un nuevo concepto conocido como educación a distancia. Asimismo los autores del artículo titulado “Crítica posestructuralista del fenómeno arquitectónico”, hacen una revisión de los alcances y modelos de la crítica de la arquitectura en la modernidad y su necesario cambio de enfoque hacia la posmodernidad, así como el consecuente rompimiento con el pensamiento estructuralista. Explorado dentro del marco de la teoría de la complejidad, se aborda la posibilidad de una nueva visión sistémica de la crítica arquitectónica, apoyándose en tres dimensiones del pensamiento arquitectónico.

Para concluir con una investigación que aborda la contextualización de la producción gráfica de la ciudad a partir de su ubicación, las características específicas de la frontera Norte de México y la influencia de Estados Unidos de América. “Historia de la gráfica editorial en Mexicali a través de las tarjetas postales durante los primeros 27 años de su fundación”. Se investiga la labor realizada por antecesores de los diseñadores y los principales generadores de la cultura en Mexicali de 1903 a 1930; para entender el impacto, uso y aplicación de estas, abordándose desde los motivos socioculturales y económicos que provocaron un aumento en la demanda que puso en marcha al sector gráfico.

Carla de la Luz Santana Luna
Coordinadora Editorial

Presentación

La revista **H+D**, Hábitat más Diseño, cumple con este ejemplar el requerimiento de dos años, produciendo dos números anuales, en emisión semestral, con lo que se demuestra que se mantendrá con este ritmo de trabajo en lo sucesivo y de ese modo cumplir con los lineamientos para una revista con registro y arbitrada.

Este año 2010, un año de conmemoraciones históricas para nuestro país, y tras una actividad intensa mes a mes, se tuvieron a lo largo del año en la Facultad del Hábitat, actividades diversas relacionadas con las diferentes carreras que aquí se imparten. El interés particular fue, desde el inicio, poder contar con eventos de interés nacional, con el propósito de tener un año de mucha interacción con nuestros pares académicos e institucionales, dadas las fechas relevantes que habría que recordar.

Tuvimos en la Facultad a principios del año, la sede de la Asamblea Nacional de DI-Integra, asociación que congrega a los programas y las escuelas, por tanto a los directores y coordinadores de la carrera de Diseño Industrial en nuestro país. A la postre, en este mismo año, se obtuvo mediante proceso de elecciones para la renovación del consejo directivo de la asociación, la presidencia de DI-Integra, acompañados en la mesa de las instituciones de Aguascalientes y de Ciudad Juárez, entre otras.

Fuimos sede del xxii Encuentro Nacional de Estudiantes de Arquitectura a inicios del año, para lo cual tuvimos la asistencia de 117 estudiantes provenientes de muy diversos puntos de nuestro país, con lo que se tuvo un encuentro académico relevante, perteneciente a una de las acciones prioritarias de la Asociación de Instituciones Nacionales de la Enseñanza de Arquitectura (ASINEA). A la par de los estudiantes, se contó también con la visita de los organizadores por la asociación, profesores asesores nacionales, jurados, y todo lo que el evento académico implica.

El Año 2010, también fue la sede de la v Cátedra Nacional de Arquitectura, Carlos Chanfón Olmos, dependiente del Consorcio de Universidades de México (CUMEX), que tuvo en San Luis Potosí en ésta Facultad el evento en los meses de Abril y Noviembre. En la primera sesión se dan intervenciones particulares y en la segunda se buscaron las intervenciones grupales a partir de estudios comparados. La segunda sesión tiene lugar, precisamente en los días previos (17 a 19) al aniversario de la Revolución (20 de noviembre) número 100. En la suma de las dos sesiones, se contó con la participación de ponentes nacionales y de conferencistas internacionales (el arquitecto y artista mexicano Fernando González Gortázar de México, el historiador madrileño Carlos Sambricio, así como los ponentes catalanes Eduardo Subirats como filósofo contemporáneo y Josep Muntañola como arquitecto y teórico). Todos, centraron su participación en el tema del evento: *El Espacio Habitable y la Cultura Local*. A la par de la segunda sesión, se organizó una exposición que será a la postre una publicación, en que se convocó y participaron archi-

tectos, investigadores e historiadores nacionales de las 32 entidades federativas de nuestro país con el mismo tema y título del evento.

También tuvimos la sede del XXI Encuentro Nacional de Escuelas de Diseño Gráfico denominado ENCUADRE, en el que se convoca a un importante grupo de estudiantes, profesores y diseñadores nacionales, que asistieron a participar en mesas de discusión y debate, en talleres de formación y capacitación, en conferencias magistrales, exposiciones y otras actividades, que convirtieron esta versión del encuentro, en una de las más importantes y de mayores dimensiones en la historia del evento. La participación de ponentes invitados nacionales e internacionales fue notable, con cerca de 30 invitados, de México, Latinoamérica y Europa, de primer nivel y el homenaje a Norberto Chávez, notable diseñador Argentino-Español de reconocimiento mundial, y la notable presencia y participación de los diseñadores Bellucia y Fontana, máximos exponentes del diseño con reconocimiento internacional.

Tras una fase de concurso corto en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional (UNAM), San Luis Potosí (la Facultad del Hábitat) fue sede del concurso largo, entre los meses de septiembre y octubre, del Concurso a la Composición Arquitectónica Alberto J. Pani. En ambas fases, se abordó como caso para el proyecto a desarrollar, el sitio en lo general del Jardín Escultórico de las Pozas, de Edward James, en Xilitla, S.L.P. Tras la selección de finalistas en la ciudad de México, en que participaron 52 estudiantes nacionales, a San Luis Potosí llegan los cinco finalistas, correspondientes dos a la UNAM, uno a la Universidad Autónoma del Estado de México, uno a la Universidad Autónoma de Yucatán y uno más al Tecnológico de Monterrey, campus Monterrey. Tras la deliberación final, el ganador es uno de los estudiantes de la UNAM, del Taller Jorge González Reyna.

El evento anual que con año se realiza en la Facultad, denominado Semana del Hábitat, tuvo en este año la versión número 27, tras el mismo número de años de realizarse de modo consecutivo. En esta ocasión, se encomendó a las representaciones estudiantiles de Consejería de Alumnos y Sociedad de Alumnos, junto con la participación de los consejeros alumnos de las diferentes carreras de la Facultad y del Posgrado, la organización y ejecución, en trabajo coordinado con la Estructura Académica de la Facultad, de este evento ya muy nuestro. El nombre y objetivo que se dio al evento en este año, fue *Metamorfosis*, atendiendo a ese momento de interés para los estudiantes, en que se da un cambio y a la vez el paso de una vida estudiantil a una vida profesional, situación por la que muchos, por no decir que todos, los ahora profesionales hemos pasado.

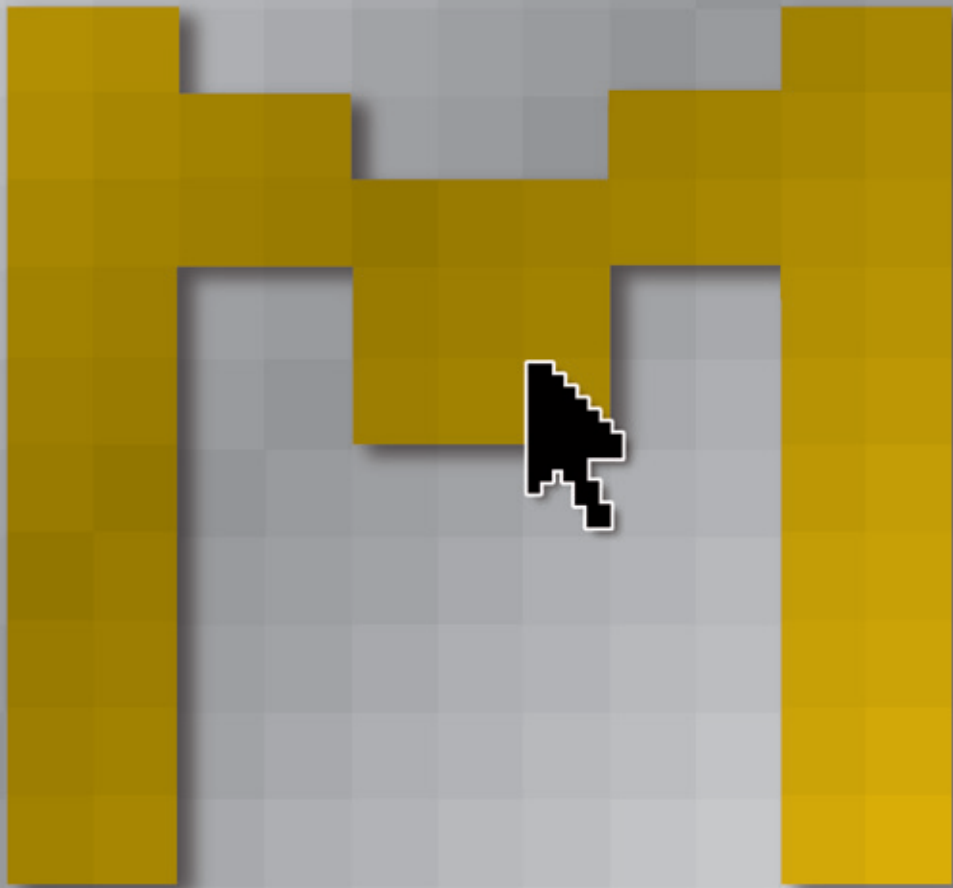
Toda esta actividad, ha de tener la posibilidad, como esta metamorfosis también, de convertirse después en algo diferente. Al final, cada acción que se emprende tiene la finalidad de llegar a puntos a los cuales se aspira a llegar y generar nuevos lazos y nuevas ligas con lo que antes no se tenía. Esperamos que, tras el tiempo, se haga posible la comunicación permanente y el trabajo continuo, en interacción con las instancias que han participado con nosotros en todas

estas actividades, con las personas que han tenido a bien acercarse a lo que hemos convocado y también a aportar experiencias, materiales y reflexiones relacionadas al respecto. Esperamos entonces sus aportaciones y participaciones, en trabajos científicos o ensayos de investigación, para que puedan ofrecerlos a esta revista H+D.

Anuar Abraham Kasis Ariceaga
Director de la Facultad del Hábitat.

Índice

Carta de la Coordinadora editorial	3
Presentación	5
El museo de arte popular y su presencia en Internet.	10
Gema Ríos Rosario	
Crítica posestructuralista del fenómeno arquitectónico	27
Eska Elena Solano Meneses Alberto Álvarez Vallejo	
Un acercamiento al arte activista y su práctica en la frontera norte de México.	37
Adolfo Guzmán Lechuga Alejandro Pérez Cervantes	
La arquitectura mexicana en busca de sentido: modernidad, crisis y una modernidad alternativa	49
Adrián Moreno Mata	
Diseño Gráfico-Educación: fortalezas y debilidades	61
Guadalupe Gaytán Aguirre	
Los alcances de las Tecnologías de la Información y Comunicación	69
Verónica Ariza Erika Valenzuela	
Historia de la gráfica editorial en Mexicali a través de las tarjetas postales durante los primeros 27 años de su fundación	76
Lucila Arellano Vázquez	
Semblanzas	87
Guía para los autores	90



El museo de arte popular y su presencia en Internet

The popular art museum and its presence in the internet

Gema Ríos Rosario

Recibido: 26/05/2010 Dictaminado: 27/06/2010

Resumen

Los museos de arte popular frecuentemente desaprovechan los beneficios que Internet ofrece como medio para establecer un terreno común con el visitante, reduciéndolo a un recurso informativo o catálogo digital. A partir de esto se presenta un modelo museográfico que busca incidir en la experiencia museística del visitante como complemento a lo presentado en el museo *in situ*¹ y facilitar la comprensión² del mensaje expositivo en un entorno virtual en línea, con recursos que favorezcan dicha acción y generen interacciones entre museo, visitantes y objetos, propiciando con ello visitas posteriores.

Palabras clave: Experiencia museística, museo virtual, cibernmuseo, museografía, diseño, Tecnologías de la Información y de la Comunicación (TIC), arte popular.

Abstract

Folk art museums frequently miss the benefits that Internet offers as a means by which they can establish common ground with the visitor, reducing it to a digital catalog or information resource.

*This document presents a museographic model that seeks to influence the visitor's experience in a museum to supplement what is presented *in situ*³ and increase the understanding⁴ of expository messages in a virtual environment with resources that promote such action and create interactions between museum visitors and objects, thus contributing to subsequent visits.*

Keywords: *Museum experience, virtual museum, cybermuseum, museographic, design, Information Technology (IT), folk art.*

¹ Al referirse al museo en un entorno físico, se designará museo "*in situ*"

² La comprensión es parte de la experiencia museística, sin embargo se valora en función de los recursos que se facilitan al visitante para hacer comprensible el mensaje del cibernmuseo.

³ *When this work refers to a museum in a physical environment, the term "museum in situ" is used.*

⁴ *Understanding topics exhibited is part of the museum experience, nevertheless, understanding in a cybermuseum environment depends on resources applied to make topics easily apprehendable.*

Introducción

El museo como institución al servicio de la sociedad ha tenido que ir evolucionando, adaptándose a las nuevas necesidades del visitante; de ser una institución con un fin científico (en la Edad Antigua con el *Museum*); religioso, económico (tesoro público y muestra de fastuosidad) y político (señal de poder) en Grecia y Roma; artístico y económico (donaciones o botines de guerra) en la Edad Media; hedonista, económico, científico o formativo⁵ en el Renacimiento, se convirtió en un espacio público,⁶ sin fines de lucro al servicio de la sociedad, valorándose como un medio de comunicación y espacio turístico, inmerso en una sociedad donde la información y la comunicación han adquirido gran importancia y donde las TIC se han integrado lentamente en estos espacios culturales.

La Nueva Museología y la Primera Cumbre Hemisférica de los Museos de las Américas (CHMA) (ILAM 1998), han priorizado el desarrollo humano a nivel económico, social y cultural, considerando al museo como el lugar adecuado para la protección y difusión del patrimonio cultural de un pueblo y un medio que propicia la autoafirmación de sus raíces y sentido de pertenencia a su cultura.

Tomando en cuenta esta visión, se hace una revisión y análisis de la presencia de diversos museos en Internet para conocer hasta qué punto el visitante tiene esa importancia en dichos espacios, observándose en la mayoría de los casos una oferta netamente informativa por parte del museo, donde el visitante solo puede ser espectador.

Se propone entonces un modelo museográfico que tiene como objetivo primordial

enriquecer la experiencia museística del visitante a través de recursos que propicien una mayor interacción y comprensión, teniendo como ejes rectores el contenido adecuado por parte del museo, un diseño en el que se ponga de manifiesto la museografía en estos ambientes virtuales y materialice las propuestas didácticas, haciendo uso de recursos tecnológicos que enriquezcan la experiencia del público.

Los museos de arte popular y las TIC

Al hablar de museos comunitarios, regionales e incluso estatales que requieren de una mayor cobertura y una estrategia que motive al público a visitarlos, conviene tomar en cuenta lo comentado por *Deloche* (2001) en cuanto al modo y el medio en que se presentan, pues la verdadera competencia de los museos son los medios contemporáneos de difusión, en donde se le da una gran importancia al modo en que la información es presentada. En función de esto, las TIC aportan una gran ventaja al museo, ofreciendo un espacio y un modo de exposición e interacción distinto al que hasta ahora se ha abordado a través de la museografía tradicional (Fig.1) y que viene a reforzar la petición de la UNESCO.

La UNESCO (2003) en su informe relacionado con el Patrimonio Cultural Inmaterial hace evidente la necesidad del resguardo de las artesanías consideradas como objetos que reflejan valores, tradiciones y costumbres de un pueblo; que requieren de recogida y documentación con métodos que le otorguen materialidad a fin de salvaguardar este tipo de patrimonio a través de la conservación, selección, preservación, promoción, protección, revitalización y transmisión, siendo las TIC un excelente medio en donde se pueden aplicar dichos conceptos, otorgándole una mayor cobertura a la acción de salvaguarda en un ámbito virtual. A pesar de ello, la conservación y selección de la colección en versión digital solo es considerada un

⁵ Para un selecto grupo de personalidades que tenían acceso a los palacios

⁶ Al convertirse en un espacio público tuvo que transformarse entonces y adquirir una función educativa que hiciera comprensibles los objetos y el mensaje expositivo mediante principios e instrumentos didácticos.

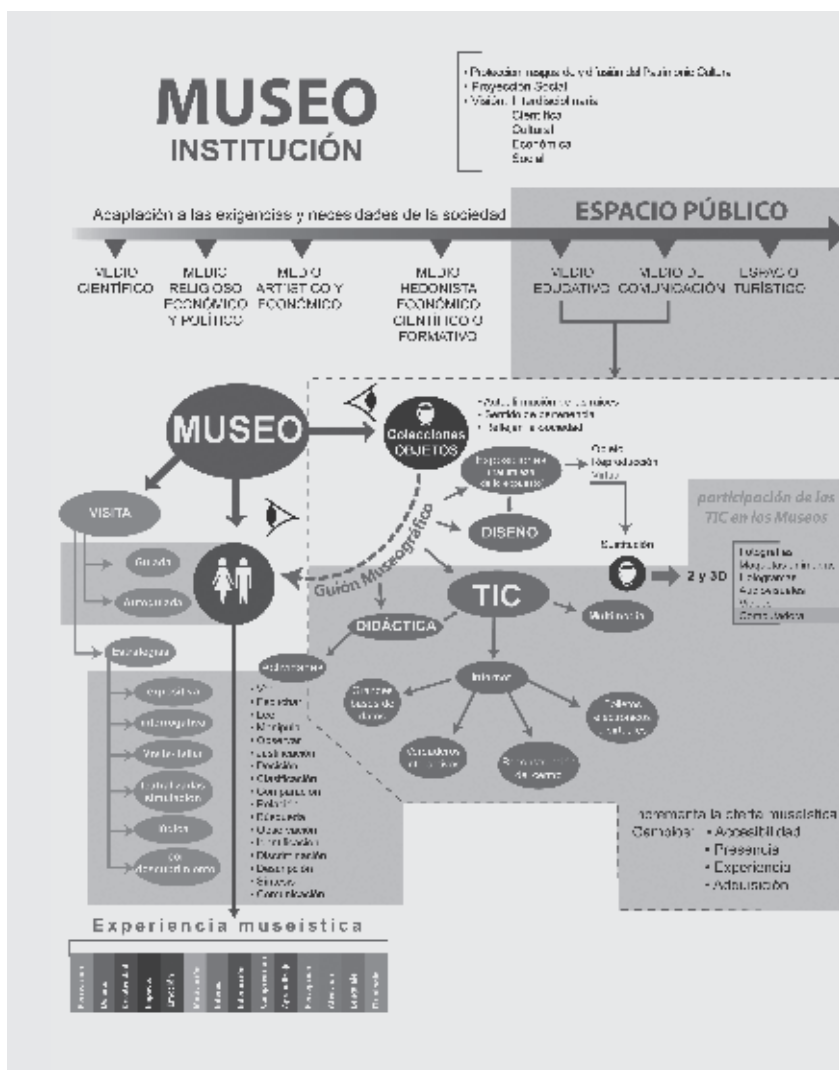
complemento del mantenimiento físico al no contar con estrategias que favorezcan la comprensión y susciten el interés en el público.

Alcance de los museos en línea

Los museos cada vez más están haciendo uso de diversos recursos tecnológicos, siendo Internet uno de los principales medios de exposición, cuyas ventajas deben aprovecharse para este tipo de instituciones. La Tabla 1 presenta una síntesis de la manera en que las TIC fueron introducidas y utilizadas en los museos, en la que se aprecia una fuerte tendencia del uso de Internet a inicios de este siglo, debido a las ventajas que este medio ofrece.

La presencia de un museo en Internet propicia la eliminación de barreras de tiempo y espacio promoviendo con ello cambios de accesibilidad, presencia y experiencia para el usuario, incrementándose las visitas remotas en comparación con la entrada a museos *in situ* por la posibilidad de llegar a un público lejano, al grado de poder adquirir la colección de un museo en forma electrónica o de difundir sus contenidos a nivel nacional e internacional; la posibilidad de ofrecer una comunicación en línea entre visitantes y personal del museo a través del correo electrónico, encuestas en línea, *chats*, foros, etc. y conocer así las opiniones, sugerencias e inquietudes del público, a fin de adecuar su oferta a las preferencias del público objetivo; brindando con ello un mantenimiento y actualización constante sin costo para el visitante.

Se incrementa la oferta museística exponiendo lo real y tangible en un medio virtual e intangible, propiciando un contacto muy distinto con los objetos virtuales ahí expuestos; fortalece la relación visitante-objeto enriqueciendo su conocimiento por la forma gradual en que se puede ir presentando la información, transformando al visitante en un agente activo en el tema porque le permi-



te conocer más profundamente el carácter, temática y discurso del museo, motivándolo a realizar una visita posterior al museo físico o viceversa, de la visita física a la virtual, siendo entonces el museo un mediador que complementa y ayuda a profundizar lo visitado.

Santacana y Serrat (2005) consideran que la presencia de los museos en Internet, trae consigo beneficios como la generación de portales temáticos, su adaptación en función de la capacidad de megabytes (MB) y no de un espacio físico, permitiendo el acceso y la navegación libre cuando el diseño de la interfaz y la utilización de la tecnología es adecuada; la posibilidad de brindar una

Fig. 1 Del autor: Evolución del museo, radio de acción del museo con participación de las TIC.

TIEMPO	SOPORTE / CANAL / APOORTE	LUGAR	COMENTARIO
• Final de los 80 y principios de los 90	• Computadora	• Estados Unidos	• Nueva presencia
• Durante los 90	• CD • Acceso remoto		• Catálogo digital de la exposición • Toda la colección del museo • Colección del museo • Base de datos (SQL)
• 1990	• ICOM crea el CIDOC		• Grupo de trabajo sobre multimedia en Internet establece estructuras de estos estándares para la información computarizada
• 1995	• Creación de la sección Electrónica del Museo Nacional de Antropología	• México	• Modernizar el control de los datos museológicos
• 1997	• The Museum Computer Network (MCN)	• Estados Unidos	• Proyecto del museo para introducir sistemas informáticos
• 1972	• Programa del Reportero Nacional Canadiense	• Canadá	
• 1977	• Museum Documentation Association (MDA)	• Reino Unido	
• 1989	• Automatización de museos	• Holanda	
• 1996	• La Ciudad de las Ciencias y la Industria de La Villette	• París	• Presentación de ciencias y técnicas utilizando medios audiovisuales e interactivos
• 1997	• Museos de la Ciencia	• Barcelona	• Primeros en presentar la realidad virtual
• 1991 - 1995	• NAWA	• Europa	• Museos europeos comparten información • Colecciones en la Red
• 1990	• www /html	• Europa	• Visitante RA/VO gracias al Internet y su lenguaje HTML
-	• Programa IST • DIGICULT	• Estados Unidos • Canadá	• Futuro de las TIC en el Patrimonio Cultural
• 1996	• Red de Museos de Arte (Art Museum Network)		• Sin fines de lucro, organiza los recursos informativos de los grandes museos de arte con 200 museos norteamericanos y 40 del resto del mundo. Ofrecen información sobre exposiciones, bibliotecas de arte en línea, galerías de imágenes, información y publicaciones.
	• Videomuseum	• Europa	• Consorcio de 42 museos y colecciones públicas francesas de arte moderno y contemporáneo que buscan desarrollar métodos y herramientas que utilicen las TIC para mejorar la difusión de su patrimonio, así como brindar un nuevo género de colecciones en diversos museos en un espacio virtual común.
...	• Sony Sander Technology Lab	• Nueva York	• Museo multimedia interactivo en el que el visitante puede interactuar en la realización de un dibujo o de una muestra musical interactuando con las obras.
...	• Museo de Arte de Aalborg	• Dinamarca	• Museo de arte contemporáneo hace uso de la realidad virtual y busca atraer a un público más joven a otros museos en el mundo.
...	• El Museo Interactiva de la Electrografía de la Ciencia (MIUL)		• Instala sistemas de visualización virtual multiescena para poder contemplar obras generadas mediante realidad virtual.
• 2000	• Museofrank (ICOM, CANN y Getty Museum)	• Mundial	• Aproximación del dominio museum • 4 países de Latinoamérica inscriben • Cuestión de • Requerimientos para Museos Presentación Información Actividades
• 2001 en adelante	• Directorio de Museos en línea	• América Latina	• Por parte de ICOM • División geográfica
	• Por parte familiar		• Temas, artículos en línea, solo acceso en línea, lista de Museos, venta de artículos
	• Red ILAM		• Directorio de Museos y Parques de 20 países • Temas museo egipcios • Necesidad de visibilidad • Museología
	• 40% de Museos en línea • 12% sitios propios del Museo • 47.4 % bases de datos en un sitio • 0.9 sitios propios de Museo	• México	• Fideicomisos electrónicos o digitales • Reconstrucción total del edificio Según directorio de Fundación ILAM

ICOM (International Council of Museums)
 CANN (Internet Cooperation for Assigned Names and Numbers)
 Museofrank (Museum Domain Management Association)
 CIDOC (Comité Internacional del ICOM para la Documentación)

Tabla 1.
 Introducción de las TIC en los museos
 (Elaboración propia basada en: Bellido, 2001,
 Carreras, 2002, 2004 y Delouis, 2001)

atención personalizada a través de determinados recursos tecnológicos e interactivos, pudiendo presentarse en distintos idiomas previa traducción y aprovechando la propiedad de clonación de los archivos digitales. La posibilidad de ofrecer visitas sin prisas, empujones, colas, saturación en salas; mayor comprensión cuando se contemplan los aspectos didácticos en la exposición; no se requiere de un itinerario fijo; su rentabilidad puede verse beneficiada con el apoyo de alguna administración, patrocinio, intercambio de publicidad, taquillaje especial, aportaciones de los Amigos del museo, venta de objetos y archivos digitales, etc. La figura 2 muestra los beneficios de Internet en los museos, cuando su presencia es utilizada como complemento y no como sustituto.

A pesar de todas las bondades que Internet ofrece al museo, su incursión ha sido lenta y poco valorada, con limitantes tecnológicas, aunado a la falta de un equipo humano adecuado que haga visible al museo en el ambiente virtual. Sin embargo puede considerarse la propuesta de trabajar en colaboración con universidades y otros museos compartiendo recursos y estrategias (Carreras, 2004) a fin de que los museos pequeños con recursos humanos y económicos limitados, cuenten con las bondades de Internet, asegurándoles supervivencia, vigencia y visibilidad.

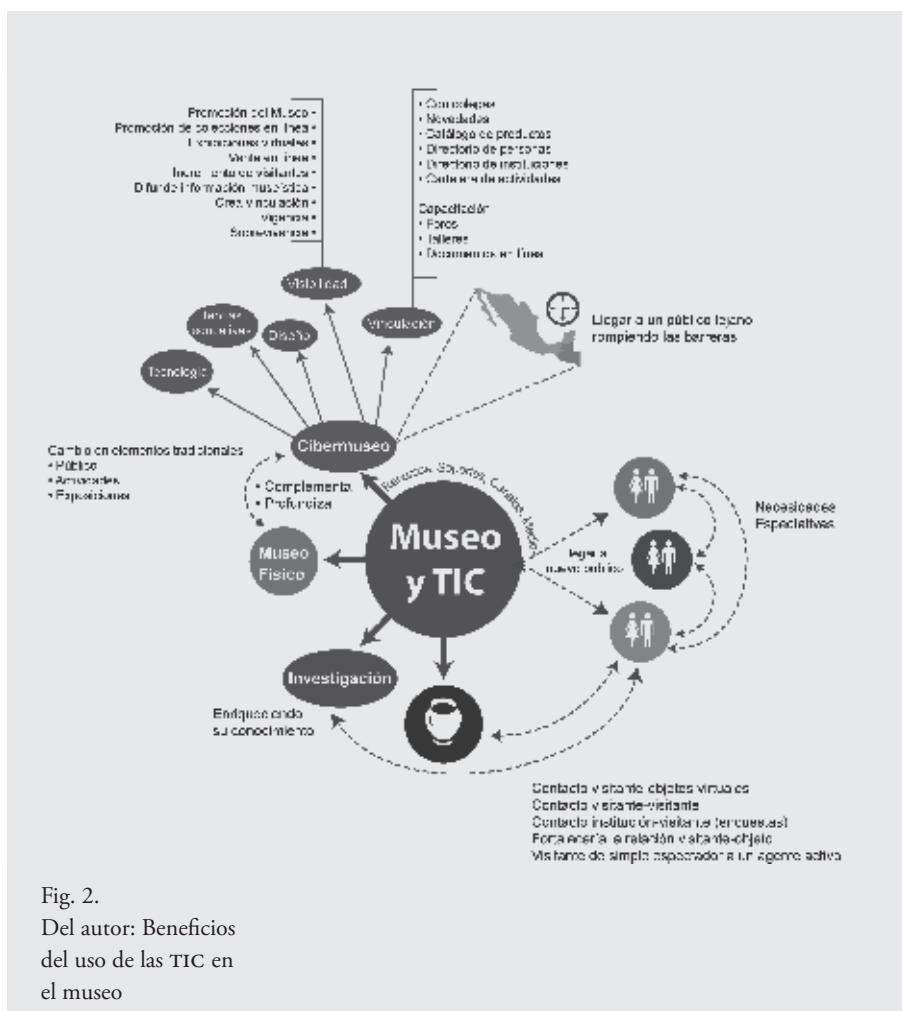


Fig. 2.
Del autor: Beneficios del uso de las TIC en el museo

Situación de los museos de arte popular en Internet

Según el Directorio Electrónico Latinoamericano de la RED-ILAM (Fundación ILAM 2008), en México existen 1422 museos y parque, de los cuales 674 (47.4%) tienen presencia en Internet, 118 (8.3%) son museos de antropología, museos generalizados o museos - comunidad⁷ y sólo 13 (0.9%) son dirigidos por un museo y tienen un dominio propio, 83 (5.8%) son sitios realizados por empresas turísticas, por el

⁷ Fundación ILAM (2008) establece las siguientes definiciones:

- Museos de antropología: Dedicados a la conservación y puesta en valor de las manifestaciones culturales que testimonian la existencia de sociedades pasadas y presentes. Incluyen a los museos de arqueología y los de etnología y etnografía que exponen materiales sobre la cultura, las estructuras sociales, las creencias, las costumbres y las artes tradicionales de los pueblos indígenas, grupos étnicos y campesinos.
- Museos generalizados: “Poseen colecciones mixtas (patrimonio natural y cultural) y que no pueden ser identificados por una colección principal. Generalmente estos son los museos nacionales y algunos regionales que incluyen tanto la historia natural y cultural de determinados territorios.
- Museos-comunidad: Buscan presentar una visión integral del patrimonio cultural, tangible e intangible, y de su entorno natural, desde un enfoque que se genera al interior de la comunidad (ej: eco-museos, museos comunitarios, museos locales, etc.)

gobierno, organismos culturales o por personas independientes, por lo que no siempre reflejan la visión, las necesidades y la oferta museística propia de la institución; son más informativos que formativos. La mayoría de sitios relacionados con las artesanías, tienen un enfoque turístico (*Go-Oaxaca*, 2007 y *AquiOaxaca*, 2007), comercial (AREEM 2007) o informativo (Posada Viena Hotel 2007 y MEAPO Servicio Social 2007), ajenos a la administración de un museo. En los portales de museos mexicanos (Museos de México 2008), aunque en su clasificación contemplen a museos etnográficos o relacionados con las artesanías, no los tienen enlistados. La Universidad Veracruzana presenta un listado de 33 Museos de Arte Popular en México (Universidad Veracruzana, 2008) de los cuales sólo 10 cuentan con sitio propio en Internet, del resto puede encontrarse alguna reseña por parte de organismos culturales como CONACULTA, revistas como *México Desconocido* o sitios turísticos que hacen referencia a los museos.

Tabla 2.
Del autor. Estudio comparativo de sitios de museos mexicanos

Con la finalidad de conocer los recursos de Internet aprovechados por los museos mexicanos, se realizó un estudio comparativo de sitios de museos mexicanos de arte, historia y arte popular como: Instituto de la Artesanía Jalisciense, Fundación Cultural Bancomer, Museo del Arte Carrillo Gil, Museo Franz Mayer, Museo del Carmen, Museo Nacional de Culturas Populares, Museo Nacional de Arte, Museo de Arte Popular, Museo Soumaya, Museo del Vidrio, Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán, La Casa del Arte Popular Mexicano, Museo Tienda, Museo de Historia Mexicana, Museo Estatal de Arte Popular de Oaxaca, Museo nacional de San Carlos y el Antiguo Colegio de San Ildefonso, considerando la forma en que proporcionan al visitante una experiencia museística, que si bien involucra aspectos como la percepción, atención, motivación, aprendizaje, lenguaje, creatividad, impacto, emoción, fisiología, recreación, deleite e interés, por el momento sólo se consideraron los recursos tecnológicos y

Museo	Experiencia museística	Recursos / Comprensión	Interacción	Total
Instituto de la Artesanía Jalisciense	0	0	0	0
Fundación Cultural Bancomer	0	0	0	0
Museo de Arte Carrillo Gil	0	0	0	0
Museo Franz Mayer	1	1	1	3
Museo del Carmen	0	0	0	0
Museo Nacional de Culturas Populares	0	0	0	0
Museo Nacional de Arte	0	1	1	2
Museo de Arte Popular	0	0	1	1
Museo Soumaya.	1	1	2	4
Museo del Vidrio	0	0	1	1
Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán	0	0	1	1
La casa del arte popular mexicana. Museo y tienda	0	0	0	0
Museo de historia mexicana	1	0	1	2
Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca	0	0	0	0
Museo nacional de San Carlos	1	0	1	2
Antiguo colegio de San Ildefonso	0	0	1	1

didácticos que el sitio *web* proporcione para influir en aspectos como atención, motivación, creatividad, impacto, recreación, deleite, o interés. La comprensión, siendo parte de dicha experiencia y sin la intención de ser medida, se toma en cuenta a partir de los recursos didácticos que se facilitan al visitante para hacer comprensible el mensaje expositivo como los juegos interactivos, a partir de los cuales se fomente la interrelación, observación, reconocimiento, comparación, etc.

Los conceptos generales que se evaluaron fueron: experiencia museística, recursos/ comprensión (tecnología y didáctica) e interacción. En función de esto se pudo apreciar que el Museo Franz Mayer, el Museo Nacional de Arte, el Museo Soumaya y el Museo de Historia Mexicana han enfocado sus esfuerzos en generar una experiencia museística proporcionando recursos (recorridos virtuales con fotografías de 360°, objetos en 3D, juegos interactivos didácticos de determinadas exposiciones, *vodcast*, *blogs* y presencia en redes sociales) que facilitan

la comprensión o promueven la interacción del visitante en Internet (ver tabla 2).

En el caso de algunos museos etnográficos nacionales, si bien han tenido una gran proyección con la implementación de tecnología, esto solo ha sido posible en el museo *in situ*, desaprovechando el espacio que tienen en Internet y los recursos tecnológicos que este medio ofrece, reduciéndose a ser meros exhibidores de objetos.

Museo virtual y cibernmuseo

A partir de la observación y análisis de esta realidad en los museos, se hace evidente, en primer lugar, considerar el papel de dicha institución en el mundo virtual, estableciéndose una postura en torno a los conceptos de museo virtual y cibernmuseos, retomando lo que autores como Cerveira Pinto y Colorado Castelo (en Santacana y Serrat 2005),

Fig. 3. Del autor: Posibilidades que un museo virtual puede ofrecer al visitante



Talens y José Hernández (1997) y Deloche (2001) establecen sobre estos términos de la siguiente manera:

El museo virtual involucra tanto al museo *in situ* como al cibermuseo; ambos “muestran lo sensible mediante un artefacto” (Deloche, 2001:12) que enriquece la experiencia museística del visitante, permitiendo la aportación de recursos tecnológicos como complemento y presentación paralela o prolongación de lo expuesto en cualquiera de los dos ambientes (físico o virtual).

El cibermuseo, contando con un respaldo teórico, es un espacio virtual en línea que ofrece una experiencia estética y museística a través de la virtualidad; propicia y estimula la interacción del visitante con sustitutos digitales a través de actividades didácticas, que facilitan la comprensión e interpretación del patrimonio cultural, pudiendo ser el primer acercamiento del visitante con la institución

pero también un medio por el cual se profundice en la temática del museo. La figura 3 sintetiza las diferentes posibilidades que se han planteado de un museo virtual.

CDiMT. Modelo rector propuesto para la generación de un cibermuseo

Tomando en cuenta esta visión del museo virtual, museo *in situ* y cibermuseo, deben establecerse elementos adecuados para ambientes culturales virtuales, considerando que el eje y razón de un museo es el visitante. Para ello se analizaron determinados criterios y premisas de museos orientados

Fig. 4.
Del autor: CDiMT.
Modelo rector para un cibermuseo



a Internet, propuestos por Gomís (2005) y Domínguez (2003) así como la visión didáctica de Santacana y Serrat (2005), a partir de los cuales se propone un modelo.

El modelo museográfico propuesto (Fig 4), trabaja en forma interdisciplinaria a fin de complementar la experiencia del visitante, ofreciendo nuevas formas de relaciones entre museo, objetos y visitantes. Este complemento debe verse en función de lo que el museo puede o no ofrecer tanto en su entorno físico como en el virtual, buscando enriquecer la experiencia del visitante, incrementar la comprensión del valor cultural y fortalecer la relación visitante-objeto-museo, transformando al visitante de simple espectador a un agente activo involucrado en el tema, haciendo uso de las TIC.

Este modelo es el complemento en un ambiente virtual de un museo *in situ*, donde los ejes centrales son: 1) el contenido, 2) el diseño, 3) la tecnología, 4) la museografía, los cuales deben estar sustentados por 5) la didáctica porque se propone para un ambiente cultural de educación no formal.

El contenido

El contenido se constituye por el discurso museístico presente en la información y la colección a través de hipermedios⁸. Dicha información debe contar con requisitos de calidad, exhaustividad, categorización, distribución, actualización e identificación de fuentes y créditos (Gomis 2005) y (Nielsen y Loranger 2006), cuidando que los contenidos presentados propicien un diálogo, una comunicación entre el objeto, el visitante y el museo, brindando situaciones distintas y complementarias a las presentadas en el museo *in situ* a través de signos o vehículos de comunicación como el objeto (virtualizado, emulando al objeto físico), la reproducción, el lenguaje escrito (texto) y sonoro, la fotografía, los gráficos, las maquetas y el espacio de la exposición entre otros (Hernández, 2001), en donde se recreen escenas o contextos que evoquen situaciones⁹ y faciliten la comprensión de lo expuesto a través de

un lenguaje simbólico aplicado a los medios informáticos.” como lo menciona Mercader (1993) (en Hernández 2001:230).

En la forma de abordar dichos contenidos deben considerarse cinco puntos importantes que Serrat (en Santacana y Serrat, 2005: 199) establece: 1) Significatividad, para el usuario, apelando a su realidad próxima, estableciendo un terreno en común o una conexión con sus intereses y necesidades. 2) Transferibilidad, a fin de que sean aplicados a contextos y situaciones propias del visitante y ser entonces significativos. 3) Curiosidad, motivando y estimulando sus estructuras cognitivas. 4) Adecuación, tomando en cuenta el nivel y estilo cognitivo del público. 5) Diversidad en contenidos, cuidando la trilogía concepto-procedimiento-actitud.

El diseño

El papel del Diseño es fundamental en la definición estructural y formal en ambientes virtuales (Tabla 3), donde no sólo es importante el contenido sino también la forma en que éste es presentado, para que el mensaje sea eficaz (Lamarca, 2007). En la parte estructural se considera la navegación, la arquitectura de la información, la usabilidad, la interactividad y la accesibilidad. En la parte formal se establecen pautas o normas para que la tipografía, estilo, elementos vi-

⁸ La hipermedia combina el hipertexto y la multimedia, es multisensorial y se aplica en soportes abiertos, en línea u *on line*, siendo el máximo exponente la *www* que permite la interconexión e integración de datos de diversa morfología. Multimedia es la utilización o combinación de dos o más medios: texto, imágenes estáticas (fotografías, gráficos e ilustraciones), imágenes en movimiento (vídeo y animaciones), audio (música y sonidos) codificadas digitalmente y registradas en un soporte cerrado u *off line*, visibles a través de una presentación interactiva que enriquece la información y que es controlada por el usuario. (Lamarca 2007).

⁹ Con esto no se quiere evitar la posibilidad de una visita real, por el contrario, se le está brindando al usuario la información necesaria para que la realice posteriormente si así lo desea.

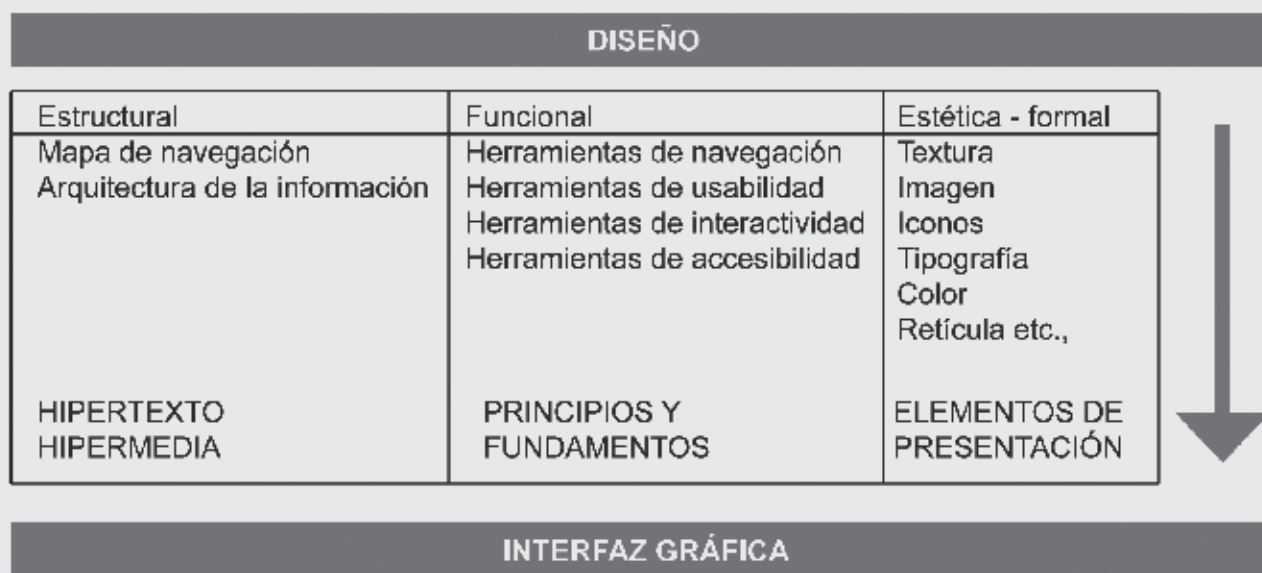


Tabla 3.
Del autor:
Participación del
Diseño en el desarrollo
de ambientes
virtuales.

suales, formatos de documentos, lenguajes de marcado y formas de publicación den coherencia visual y manifiesten lo que Domínguez (2003) llama configuración gráfica.

La importancia del Diseño radica en su papel de comunicador del mensaje que el museo busca transmitir a los visitantes, así como la conveniencia de generar nuevos espacios visibles a través de una interfaz gráfica con un uso adecuado y creativo de la tecnología. El diseñador se convierte en el constructor de ambientes virtuales a los que se accede a través de la tecnología, siendo el diseño de la interfaz el primer contacto que el visitante experimenta con este tipo de ambientes y el medio para visualizar el museo. Lamarca (2007) considera que de las interfaces gráficas depende el éxito del hipertexto ya que proporcionan un soporte visual a la información, hacen visible, instrumentan y concretan estrategias didácticas y vías de interacción (Herrera, *s/f*) para las exposiciones en línea.

La museografía

En este modelo, la museografía (según el tipo de exposición y contextualización de las colecciones), trabaja con la didáctica en

los contenidos; con el diseño en las estructuras, ambientación, señalización, recorridos, presentación de modelos y reproducciones; y con la tecnología tomando en cuenta que buscará la “adecuación y museización de determinados espacios” (Santacana y Serrat, 2005: 49-50) en un entorno virtual que faciliten la comprensión del mensaje expositivo.

Siendo la responsable de la parte técnica de un museo, se enfrenta a problemas técnicos como el “... almacenamiento, conservación, instalación, exhibición, circulación de los visitantes, iluminación de las salas,... seguridad...” Fernández (1993: 38) que tienen su equivalencia o emulación en los ambientes virtuales en el almacenamiento de los objetos digitalizados, la exhibición o la presentación de las colecciones contextualizadas en ambientes virtuales, la circulación que en la virtualidad será el recorrido o navegación, la iluminación que puede relacionarse con la calidad y resolución del contenido presentado, la seguridad tanto de las obras digitalizadas (por lo que se refiere a los derechos de autor) y de la información sobre los visitantes registrados, etc.

Gracias a la interfaz gráfica se hace evidente la propuesta museográfica que ofrece al visitante una experiencia distinta y

complementaria a la del ambiente físico, haciendo uso de recursos museográficos como audiovisuales, multimedia, interactivos, postales, fichas y guías didácticas etc., que hacen más comprensible el mensaje, contextualizan los objetos y profundizan en los contenidos. Habiendo además, recursos que por los avances tecnológicos han sacado fuera de las paredes del recinto físico a la museografía para aplicarse ahora en recursos multimedia y servicios interactivos en línea como el *blog*, los foros, los *chats*, etc. de orientación museística, con los que el visitante se transforma en un agente activo y participativo, buscando nuevas experiencias en esos ambientes. Sin embargo dichos recursos deben analizarse para proponer un discurso con una lógica, ritmo y espacio acorde a las piezas y al visitante, en un entorno virtual en donde el contenido y el recorrido a través de hipervínculos es determinante, orientando al visitante con títulos, subtítulos, textos, epígrafes, cronologías, cartografías, señalización y elementos gráficos presentes en la interfaz y valorados dentro de la usabilidad de un sitio *web*.

Un recorrido abierto, es el más apropiado para un ciber museo, dejando que el visitante decida lo que quiere ver, el tiempo a emplear y el camino a seguir en ese espacio, según sus intereses. Promoviendo la visita autoguiada con material didáctico que refuerce su experiencia en ese ambiente virtual, a través de estrategias didácticas como el juego y el descubrimiento.

La tecnología

La elección del medio o soporte tecnológico debe ir de la mano con los objetivos de museo, la experiencia a ofrecer y los intereses del visitante, de tal forma que si lo que busca es ofrecer un complemento de lo que el museo ofrece en sus instalaciones, una mayor difusión y una razón para que sea visitado, Internet se convierte en una opción adecuada.

En este modelo se propone una estrecha relación del diseño, contenido y tecnología, donde la museografía se evidencia a través del recorrido en una estructura hipertextual, tomando en cuenta la forma de presentar el contenido en el soporte o plataforma tecnológica, en función de aspectos didácticos que presenten al visitante contenidos de calidad en ambientes interactivos en línea.

En estos ambientes existen dos elementos claves: el hipertexto y la interfaz que vinculan a la tecnología, al contenido y al diseño, haciendo posible la interactividad y proporcionando al visitante el poder de decisión sobre los contenidos a consultar. Mientras el hipertexto posibilita la organización, tratamiento, manejo y almacenamiento de la información; la interfaz establece un modelo de comunicación que hace visible los recursos didácticos e hipertextuales para acceder a dicha información con nuevas formas de presentación de contenidos a través del hipervínculo, imágenes panorámicas, mapas o maquetas del museo *in situ* y la Realidad Virtual, la cual ayuda al visitante a establecer la relación objetos—espacios, su ubicación en ese entorno, además de facilitar una visualización del objeto e información interesante, que lo motiva a pasar mayor tiempo en el sitio¹⁰.

Las aportaciones de la tecnología en el campo educativo van desde actividades lúdicas, trabajo colaborativo, manipulación de situaciones e interacción con objetos y materiales, propiciando lo que Páez (1999) considera como ambientes de aprendizaje que pueden retomarse en el ámbito museístico cuando se busca la participación del visitante.

¹⁰ Andía, y Fontana (2000) afirman que “en promedio los usuarios de la comunidad virtual de *Cybertown* están 35 minutos en línea. Mientras que los 3 sitios mas visitados en Internet 2D: *aol*, *Yahoo* y *msn*, tienen visitas de tiempo promedio de 10, 24 y 15 minutos respectivamente.”

La didáctica

El museo, considerado un entorno de educación no formal, no es ajeno a los recursos empleados en el ámbito educativo formal, descifrando y contextualizando los objetos a través de vías tecnológicas, elementos de diseño, tratamiento de la información y recursos didácticos que hagan más comprensible, congruente y significativo el mensaje expositivo, “adecuando y museizando [espacios que faciliten su]... presentación y comprensión” para un amplio público (Santacana y Serrat, 2005: 49-50).

La comprensión del mensaje expositivo será validada en función del entendimiento por parte del visitante sobre lo que el museo quiso comunicar. Para ello se retoman una serie de principios propuestos por Carderera y adaptados por Serrat (en Santacana y Serrat, 2005: 117-129):

1. Relativos al público, considerando sus conocimientos previos, su desarrollo emocional, físico, social e intelectual, potencializando su intuición y sentidos, enfocándose primeramente al público no instruido e ir profundizando progresivamente en la temática
2. Relativos al mensaje expositivo, considerando la visión, interpretación, puntos de vista y versiones; presentando contenidos claros y evidentes; partiendo de lo conocido a lo desconocido, a partir de comparaciones y relaciones que ayuden en la construcción de nuevos conocimientos y niveles más profundos de lectura; partiendo de la idea central a las secundarias, con una

metodología propia de la temática a exponer.

3. Relativos a los educadores (o mediadores): ofreciendo información complementaria, recursos y estrategias que refuercen la idea central, faciliten la comprensión y motiven al visitante.

4. Relativos al contexto expositivo ya que a partir del entorno elegido, se establece la extensión del contenido, así como los recursos y soportes museográficos¹¹ que presenten visiones complementarias y diversifiquen la experiencia museística.

En función de esta propuesta museográfica, se realizó un segundo análisis, esta vez comparativo (Tabla 4) de los sitios de diversos museos nacionales y extranjeros, en el que se enlistan conceptos de contenido, diseño, museografía, tecnología, interacción, didáctica y difusión con el objetivo de conocer la manera en que dichos museos los aplican en ambientes virtuales en línea.

Los valores asignados son los siguientes:

- 0 Nulo
- 1 No adecuado para el medio (pobre)
- 1 No adecuado para el medio (excesivo)
- 2 Regular
- 3 Adecuado para el medio

Conviene aclarar que se maneja el mismo valor de 1 para un contenido pobre o excesivo a fin de no incrementar la puntuación si se cuenta con esta característica en algún sitio.

En la Tabla 4 se muestran los sitios que alcanzaron un valor de 21 puntos en donde los conceptos valorados se consideraron adecuados para Internet, como es el caso del Museo del *Louvre*, del Museo de Arte Moderno y del Museo Metropolitano de Arte ambos de Nueva York y del Museo *Guggenheim* de Bilbao. En el caso de los museos que alcanzaron una puntuación de

¹¹ Dentro de los recursos museográficos se encuentran los objetos, los textos, pero también están los elementos visuales, acústicos, escenográficos, audiovisuales e interactivos (Santacana y Serrat, 2005: 127), siendo los principales medios por los que se transmite el mensaje expositivo.

Sitio	Origen	Tipo de museo	Contenido	Diseño	Museografía	Tecnología	Interacción	Didáctica	Difusión	Total
Museo Franz Mayer	Nacional	Arte	2	2	2	2	2	2	1	13
Museo Nacional de Arte	Nacional	Arte	3	3	3	2	1	3	3	18
Museo de Arte Popular	Nacional	Arte Popular	3	2	2	2	3	3	3	18
Museo Soumaya	Nacional	Arte	3	2	3	2	2	3	2	17
Museo del Vicio	Nacional	Arte Popular	2	2	2	1	1	2	2	12
La casa del Arte popular mexicano. Museo Tinos	Nacional	Arte Popular	1 (joomla)	1	1	1	1	2	1	8
Museo de historia mexicana	Nacional	Historia	2	3	2	2	1	2	2	14
Museo Estatal de Arte Popular de Oaxaca	Nacional	Arte Popular	1 (joomla)	0	0	0	0	3	1	2
Museo Virtual Diego Rivera	Extranjero	Arte	1 (joomla)	2	1	2	1	1	2	10
Museo virtual de arte brasileño	Extranjero	Arte	3	2	2	2	2	1	1	13
Museo Virtual de Estética	Extranjero	Arte	2	2	2	2	2	2	1	13
Museo Virtual de Artes	Extranjero	Arte	3	3	3	3	3	2	2	19
Museo Thyssen Bornhazsz	Extranjero	Arte	3	3	2	3	3	2	3	19
Museo Louvre	Extranjero	Arte	3	3	3	3	3	3	3	21
Museo Guggenheim Gulbenkian	Extranjero	Arte	2	2	2	2	2	2	2	14
Museo Nacional de Arte de Sofía	Extranjero	Arte	3	3	3	3	3	2	3	20
Museo Tate Modern	Extranjero	Arte	3	3	3	3	3	2	3	20
Museo de Arte Moderno	Extranjero	Arte	3	3	3	3	3	3	3	21
El Museo Metropolitano de Arte	Extranjero	Arte	3	3	3	3	3	3	3	21
Museo Guggenheim Bilbao	Extranjero	Arte	3	3	3	3	3	3	3	21
Museo del Prado	Extranjero	Arte	3	3	3	3	3	3	2	20
Museo Nacional de Etnografía y Folklore	Extranjero	Etnográfico	2	2	2	2	2	2	2	14
Museo Etnográfico de Casas de Solinas	Extranjero	Etnográfico	1 (joomla)	1	1	1	1	1	1	7
Museo da Torre	Extranjero	Etnográfico	3	3	3	3	3	3	2	20
Museo sin fronteras	Extranjero	Antropología	3	3	3	2	2	3	2	18
Friends of Queen For Art	Extranjero	Arte Popular	1 (joomla)	2	0	1	1	3	2	7
Museum of Fine Arts, Boston	Extranjero	Arte	3	3	3	3	3	3	2	20
National Museum of Mexican Art	Extranjero	Arte	3	3	3	1	1	2	2	15

Tabla 4.
Del autor:
Comparación de
sitios de museos
nacionales e
internacionales

20 se debió a que los conceptos de difusión o didáctica, si bien los consideran en el museo *in situ*, no le sacan el mismo provecho o aplicación en un ambiente virtual.

Los museos con un valor de 19 puntos, si bien contemplan aspectos de museografía, didáctica y difusión, es bajo el aprovechamiento que tienen o descuidan aspectos museográficos en sus exhibiciones que tienen en línea. Mientras que los museos de 18 puntos, no aprovechan el ambiente virtual para hacer uso de recursos tecnológicos o didácticos que fomenten la interacción entre los involucrados, así como el no aprovechar el alcance del medio para la difusión del museo.

Conclusiones

En función del análisis realizado a los museos en Internet se aprecia que son pocos los que buscan la experiencia museística del visitante en ambientes en línea, desaprovechando los beneficios que éste medio ofrece como complementos de lo presentado *in situ*, teniéndolo como un escaparate informativo la mayoría de las veces, centrando su atención en el ambiente físico, olvidándose de este entorno virtual ampliamente utilizado por esta sociedad.

Se propone un modelo museográfico como aporte a la presencia de los cibermuseos concebidos como parte de la institución y complemento a la visita en cualquiera de sus formas, buscando responder a las nuevas necesidades de una sociedad que aprovecha los beneficios que estos soportes tecnológicos ofrecen en nuevos estadios del museo fuera de sus paredes, especialmente en museos de arte popular donde el patrimonio inmaterial debe salvaguardarse y difundirse para beneficio de los mismos visitantes.

Con la aplicación del modelo CDIMT, se propone al museo dejar de ser un espacio informativo en Internet y ofrecer una experiencia complementaria al museo *in situ* a través de contenidos significativos generados de estrategias didácticas, con distintas vías de acceso al mensaje expositivo, ma-

terializándolo a través del diseño y de la museografía en una plataforma tecnológica que tome en cuenta los objetivos propios de la institución y las necesidades del visitante en un ambiente virtual.

Bibliografía

- Bellido, María Luisa (2001). *Arte, museos y nuevas tecnologías*. España: Ed. Trea.
- Deloche, Bernard (2001). *El museo virtual*. España: Ed. Trea.
- Fernández, Luis (1993). *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*. España: Ediciones Istmo.
- Hernández, Francisca (2001). *Manual de museología*. Madrid, España: Ediciones Síntesis.
- Nielsen, Jakob y Loranger, Hoa (2006). *Usabilidad. Prioridad en el diseño Web*. Ediciones Anaya Multimedia. España.
- Santacana, Joan & Serrat, Nuria (coordinadores). (2005). *Museografía didáctica*. Barcelona, España: Ariel Patrimonio.
- Talens, Sergio y Hernández, José (1997). *Internet. Redes de computadoras y sistemas de información*. Madrid: Paraninfo

Fuentes electrónicas

- Antiguo colegio de San Ildefonso. <<http://www.sanildefonso.org.mx/recorrido/acervo/>> (22-01-10)
- aquioaxaca (2007). "Museos de Oaxaca". <<http://www.aquioxaca.com/>> (04-04-07)
- AREEM (2007) "Artesanías". <<http://www.areem.biz/artesantias.htm>> (07-05-07)
- Carreras, César (2002). "El grup de recerca Òliba: aplicacions de Tecnologies de la Informació i Comunicació en l'àmbit del Patrimoni". *Working paper 1. Musealia*. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=1281570&orden=58139> (26-02-07)
- Carreras, César (2004). "Museografía en Internet: Análisis de la situación en nuestro país". <<http://oliba.uoc.edu/images/stories/>>

- documents/publicacions/2004_lugo.pdf> (14-12-06)
- Casa de las Artesanías del Estado de Michoacán. <<http://www.casadelasartesanias.gob.mx/>> (05-10-09)
 - DeCarli, Georgina y Tsagaraki, Christina (2003). “Los Museos Latinoamericanos e Internet: la experiencia de la Red-ILAM. Fundación ILAM (Instituto Latinoamericano de Museos)”. <http://documentos.ilam.org/ILAMDOC/ILAM_pub/Edit2_Museos_Internet.pdf> (24-01-10)
 - Delouis, Dominique (2001) “*Online Museums: from research to innovation, from RAMA to OpenHeritage. Cultivate Interactive 3*” <<http://www.cultivate-int.org/issue3/rama/>>. (12-01-07)
 - Domínguez, Luis Arturo. (2003). “*E-Mutec* Desarrollo y conceptualización de un museo electrónico educativo en línea aplicado al Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad en México. Tesis profesional. Universidad de las Américas, Puebla. Escuela de Artes y Humanidades. Departamento de Diseño de Gráfico”. <http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/mdi/dominguez_b_la/capitulo_3.html > (15-05-07)
- Friend of Oaxacan for Art <<http://www.fofa.us>> (06-10-09)
- Fundación ILAM. (2008). “Directorio Latinoamericano: México”. <http://www.ilam.org/component/option,com_wrapper/Itemid,186/> (23-01-10)
- Fundación ILAM. (2008). “Tipología ILAM.” <<http://www.ilam.org/content/category/14/26/618/>> (24-01-10)
- Fundación Cultural Bancomer. <http://www.banamex.com/esp/filiales/fomento_cultural/apopular/index.htm> (20-02-08)
- go-oaxaca. (2007). “Museos de Oaxaca”. <<http://www.go-oaxaca.com/sights/museos.html>> (04-04-07)
- Gomis, Mariví (2005). Musealización *online*. <<http://www.infonomia.com/img/pdf/musealizacion.pdf>> (30-04-07)
- Herrera, Miguel Ángel (s/f). “Consideraciones para el diseño didáctico de ambientes virtuales de aprendizaje: una propuesta basada en las funciones cognitivas del aprendizaje. Revista Iberoamericana de Educación, ISSN:1681-5653”. <<http://www.campus-oei.org/revista/deloslectores/352Herrera.PDF>> (27-03-06)
- ILAM. (1998). Acuerdos de la Primera Cumbre Hemisférica de los Museos de las Américas “Museos y Comunidades Sostenibles”. [en línea]. San José, Costa Rica <http://www.ilam.org/ILAMDOC/resultados/01_agenda.html> Consulta (26 Mayo 2006)
- Instituto de la Artesanía Jalisciense. Recuperado el 22 septiembre de 2009, de <<http://artesanias.jalisco.gob.mx/historia.html>> (22-09-09)
- La casa del Ate popular mexicano. Museo tienda. <<http://museoartepopularmexicano.org/museo/index.htm>> (05-10-09)
- Lamarca, María Jesús (2007). Hipertexto, el nuevo concepto de documento en la cultura de la imagen. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.hipertexto.info/documentos/dise_graf.htm (1/03/2007)
- MEAPO. (2009). “Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca”. <<http://www.meapo.oaxaca.gob.mx/>> (10-11-06)
- MEAPO Servicio Social (2007) “Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca”. <http://geo.ya.com/meap_oax> (12-06-07)
- Museo Calouste Gulbenkian <<http://www.museu.gulbenkian.pt/main.asp>> (05-10-09)
- Museo de Arte Moderno <<http://www.moma.org>> (20-09-09)
- Museo de Arte Popular <<http://www.map.df.gob.mx/>> (05-10-09)
- Museo de historia mexicana <<http://www.museohistoriamexicana.org.mx/>> (07-10-09)
- Museo de Louvre <<http://www.louvre.fr/llv/commun/home.jsp>> (10-10-09)
- Museo del Arte Carrillo Gil <<http://www.macg.inba.gob.mx/>> (30-09-09)
- Museo del Carmen <<http://www.museode-elcarmen.org/>> (01-10-09)

- Museo del oro <<http://www.banrep.gov.co/museo/esp/home.htm>> (19-09-09)
- Museo del Prado <<http://www.museo-delprado.es/>> (03-10-09)
- Museo del Vidrio <<http://museovidrio.vto.com/>> (05-10-09)
- Museo Etnográfico Grandas de Salime <<http://www.museodegrandas.com/>> (07-10-09)
- Museo Franz Mayer <<http://www.franzmayer.org.mx/>> (20-09-09)
- Museo *Guggenheim* Bilbao <<http://www.guggenheim-bilbao.es/>> (22-09-09)
- Museo Estatal de Arte Popular Oaxaca <<http://www.meapo.oaxaca.gob.mx/>> (07-10-09)
- Museo Metropolitano de Arte <<http://www.metmuseum.org/>> (01-10-09)
- Museo Nacional Centro de Arte Sofía <<http://www.museoreinasofia.es/museoreinasofia/live/index.html>> (02-10-09)
- Museo Nacional de Arte <<http://www.musal.com.mx/>> (05-10-09)
- Museo Nacional de Culturas Populares <<http://www.culturaspopulareseindigenas.gob.mx/index.php/museo.html>> (02-10-09)
- Museo Nacional de Etnografía y Folklore <<http://www.musef.org.bo/>> (08-10-09)
- Museo Nacional de San Carlos <<http://www.mnsancarlos.com/>> (22-01-10)
- Museo sin fronteras <<http://www.discoverislamicart.org/home.php>> (014-10-09)
- Museo Soumaya <<http://www.soumaya.com.mx/>> (05-10-09)
- Museo *Thyssen Bornemisza* <<http://www.museothyssen.org/thyssen/>> (08-10-09)
- Museo Tate Modern <<http://www.tate.org.uk/>> (22-01-10)
- Museo Virtual de Arte Brasileño <<http://www.museuvirtual.com.br/>> (08-10-09)
- Museo Virtual de Artes <<http://muva.el-pais.com.uy/>> (03-10-09)
- Museo Virtual de Estética <<http://museo.uninorte.edu.co/>> (07-10-09)
- Museo Virtual Diego Rivera <<http://www.diegorivera.com/index.php>> (06-10-09)
- Museos de México (2008) “Ver todos los museos”. <<http://www.museosdemexico.org/>> (18-07-08)
- Museum of Fine Arts, Boston* <<http://www.mfa.org/>> (07-10-09)
- National Museum of Mexican Art* <<http://www.nationalmuseumofmexicanart.org/>> (08-10-09)
- Paez, José de Jesús (1999). “Ambientes de aprendizaje interactivos: un aporte a la enseñanza de la ciencia”. Agenda Académica Volumen 6, Nº 2, Año 1999 63. Escuela de Bioanálisis. Facultad de Medicina. Universidad Central de Venezuela. <<http://www.revele.com.ve/programas/indice/busqueda.php?idau=9760&dep=&Busqueda=1>> (16-02-07)
- Posada Viena Hotel (2007) El barro negro de Doña Rosa. Recuperado el 7 de Mayo del 2007 de <http://www.posadaviinahotel.com.mx/historia3.htm#SPA>
- Tello, Alejandra. (2001). “Los museos, espacios que requieren reestructuración”. <<http://www.comsoc.udg.mx/gaceta/paginas/203/203-12.PDF>> (06-12-06)
- UNESCO (2003). “Patrimonio inmaterial. 32ª Reunión del la Conferencia General de la UNESCO”. <<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001358/135852s.pdf>> (11-12-06)
- Universidad Veracruzana (2008) “Museos y colecciones de arte popular en México”. <<http://www.uv.mx/populararte/esp/scrptphp.php?sid=369>> (10-07-08)

Crítica postestructuralista del fenómeno arquitectónico

Post-structuralist criticism of the architectural phenomenon

Eska Elena Solano Meneses / Alberto Álvarez Vallejo

Recibido: 28/04/2010 Dictaminado: 24/06/2010

Resumen

La evolución de la crítica arquitectónica durante los últimos siglos se ha visto definida por las revoluciones en las que se ha envuelto el pensamiento. Esta evolución inicia dentro de la misma disciplina y tras un intenso periodo de desgaste interno, resulta evidente que la crítica ha de ser transdisciplinaria, ya que no es posible hacer una crítica total sólo desde la propia disciplina, por lo que también es importante el estudio de otros enfoques.

En este artículo se hace una revisión de los alcances y modelos de la crítica de la arquitectura en la modernidad y su necesario cambio de enfoque hacia la posmodernidad, así como el consecuente rompimiento con el pensamiento estructuralista. Explorando dentro del marco de la teoría de la complejidad, se aborda la posibilidad de una nueva visión sistémica de la crítica arquitectónica, apoyándose en tres dimensiones del pensamiento arquitectónico, tal como es sostenido por Rolando García¹, *Zigmung Bauman*² y Josep Muntañola³ que conducen a una propuesta triádica que deconstruye⁴ el fenómeno arquitectónico; así es posible proponer un enfoque crítico que incorpora los enfoques: semiótico (estructuralismo y el posestructuralismo), cognitivo y simbólico (entendido este como intercambio simbólico: valor).

¹ Rolando García (2000) establece una concepción constructivista y sistémica de conocimiento distinguiendo tres subtotalidades a decir: Dominio biológico, psicológico y social.

² Bauman(2000) bajo un enfoque sistémico clasifica el espacio social en: cognitivo, estético y morales; es decir en tres dimensiones.

³ Muntañola (2001) en su concepción de lugar también involucra tres dimensiones: sensación, sentido y lugarización.

⁴ Deconstruir para Derrida, consiste “en interrogar los presupuestos del pensar y de las instituciones” (*Fullat*, 2009:141)

Palabras Clave: Crítica, postestructuralismo, fenómeno arquitectónico, sistemas complejos.

Abstract

Architectural criticism evolution has been defined by thought revolution through the last centuries. This evolution begins inside the same discipline, and after an intense period of internal wornout, it seems evident that critical architectural has to be transdisciplinary, since it is imposible to do a total criticism from only one point of view. That's the reason, why it is important to study other points of view. This article reviews the reaches and models of architectural criticism on Modern Age, and emphasizes the need of changes in Postmodern Age view, as well as the expected rupture with the structuralist thought.

Exploring inside the Complexity Theory, open new possibilities about a systemic vision of architectural criticism, to being based on a three dimensional concept, such as Rolando García, Zigmund Bauman y Josep Muntañola support. These authors lead a triadical proposal, emerged from deconstruction of architectural phenomenon; so it is possible to propose a critical focus that includes: semiotics(structuralist and posestructuralist), cognitive and symbolic focus.(symbolic exchange: the value)

Key Words: Criticism, Poststructuralist, architectural phenomenon, complex systems.

Introducción

La historia nos muestra que la manera de conceptualizar la crítica ha venido evolucionando abarcando diversas posturas: desde una idea de evaluación como generadora de juicios, hasta convertirse en un proceso apoyado en otras disciplinas (historia, psicología, sociología, etc.) que nos permita la comprensión del dónde y del porqué del lugar donde nos ubicamos.

De manera específica en el fenómeno arquitectónico, la crítica “*comporta un juicio*

estético al tiempo que parte de un compromiso ético: la mejora de la sociedad, el enriquecimiento del gusto estético y la defensa de la adecuación de la arquitectura a sus fines”. (Montaner, 2002:7), donde los espacios estéticos, éticos y meramente arquitectónicos puedan ser abordados bajo diferentes enfoques. Asimismo Tafuri (1973:11) establece que “*criticar significa recoger la fragancia histórica de los fenómenos*”, lo que le confiere el carácter de un proceso complejo, no lineal, ni limitado a la emisión de juicios, sino a la interpretación y la explicación (Waisman, 1990) según la cual el crítico sea un instrumento de lectura social que contribuya al enriquecimiento de la reflexión de dicho fenómeno.

En el entender a la arquitectura como fenómeno, es decir, como un acontecimiento o suceso perceptible a través de los sentidos o del intelecto; subyace la noción de un conjunto de sistemas conformadores de la arquitectura, en contra de una idea reduccionista del objeto en sí, que niegue todas las relaciones y contextos que el mismo hecho genera desde un enfoque claramente postestructuralista que cuestione las jerarquías y relaciones que caracterizan al estructuralismo occidental.

Postestructuralismo y complejidad en arquitectura

La multiplicidad cultural, la globalización, la concepción del universo en no-equilibrio y el desarrollo de la teoría del caos, terminan por derrumbar la concepción de que los fenómenos obedecen de manera científica y natural a estructuras dominantes y prevalecientes. Es superado el pensamiento estructuralista, cediendo espacio al posestructuralismo, encabezado por *Michael Foucault, Lyotard, Baudrillard, Deleuze y Derrida* cuyos métodos de pensamiento, se basan en el énfasis de la transformación y la diferencia (Montaner, 2002).

Esta corriente de pensamiento apunala su discurso sobre la crítica de cuatro aspectos básicos en el estructuralismo: la oposición de los significantes, el carácter arbitrario del signo, la dominancia del todo sobre las partes y el descentramiento del sujeto (Quezada, 2007).

Por su parte, *Eisenman*, en su artículo publicado en 1984 “El fin de lo clásico” establece el punto final de tres ficciones convencionales para la arquitectura: la representación, la razón y la historia (Montaner, 2002), ante lo cual se ha llegado a una abyección total de lo lineal y de la rigidez que implica lo estructural y lógico, cerrando con ello la etapa que la posmodernidad ya venía sepultando.

El arte en la posmodernidad, fin de lo estructural y lógico

Poniéndola en tela de juicio, el postestructuralismo muestra a la arquitectura en perpetua crisis, en la pérdida de fe en las grandes interpretaciones y en las dudas sobre la capacidad de la lingüística (Montaner, 2002) para explicarla, conduciéndonos a un campo de incertidumbre y subjetividad. Lo característico en esta postura es siempre un desplazamiento del interés del significado al significante, de la expresión a la enunciación, de lo espacial a lo temporal y de la estructura a la “estructuración”, y que manifiesta una desconfianza radical hacia cualquier teoría totalizadora. El postestructuralismo, así, supone una crítica de los conceptos de signo estable, de sujeto unificado, de identidad y de verdad.

Adelantándose algunas décadas, *Cleantb Brooks* (1947) ya consideraba como necesario el uso de la complejidad y contradicción por ser verdadera esencia del arte, y *William Empson* (1956)⁵ se atrevió a tratar lo que se había considerado como una deficiencia de la poesía, la imprecisión de significado, como su principal virtud. Si esta imprecisión y su valor (jamás considerado en la



arquitectura) se transfieren a este campo, es perceptible que la ambigüedad y la tensión están en cualquier parte de una obra arquitectónica. La arquitectura es forma y sustancia abstracta y concreta (complejidad y contradicción), y su significado procede de sus características internas y de un determinado contexto. Un elemento arquitectónico se percibe como forma y estructura, textura y material. Esas relaciones oscilantes, complejas y contradictorias, son la fuente de la ambigüedad en la percepción de las características de la arquitectura. La ambigüedad intencionada de la expresión se basa en el carácter confuso de la experiencia reflejado en la obra arquitectónica. Favorece más la riqueza de significado que la claridad de significado. Y visto desde la postura posmoderna, esta podría ser su principal riqueza, esta “emancipación” del mensaje a que cada observador da lugar.

El arte en la posmodernidad, fin de lo estructural y lógico (MUAC)

⁵ En su libro “Siete tipos de Ambigüedad” (1956)

En la actualidad y tras la larga experiencia de posturas teóricas que pretendían una lectura completa del fenómeno arquitectónico (apoyadas en la interpretación basada en ideas formalistas, funcionalistas, tipológicas o conceptuales), se ha replanteado el análisis arquitectónico hasta conducirnos a un estudio del fenómeno desde un punto de vista sistémico, donde cada una de las partes merece especial atención, pero no más que la atención que demanda el todo en sí mismo, con esta apreciación de sistema complejo en el que los agentes están sujetos a constantes cambios e interactúan afectándose unos a otros en una relación simbiótica.

Esta visión como sistema permite entender la estrechez de las relaciones entre los diferentes elementos que conforman el fenómeno arquitectónico: desde los espacios generados, las formas y sus mensajes, las actividades humanas, las sensaciones y hasta las relaciones que el mismo espacio genera. Esta dinámica y visión sistémica son precisamente la esencia de la *Teoría de la Complejidad de Morín* (2004), para quien la complejidad será concebida como un tejido de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados, que establecen características distinguibles en el fenómeno arquitectónico como un sistema complejo:

a) El todo es más que la suma de las partes: desde esta visión holística la arquitectura no se concebirá más como un conjunto de factores reunidos, sino como un todo, en el que un factor determina a otro como el “*efecto dominó*”.

b) Comportamiento difícilmente predecible: debido a la enorme complejidad de los sistemas, los subsistemas, tales como los usos de los espacios (industrial, servicio, comercial, vivienda, recreación, educación y cultura), el entorno social político y económico, las formas, las actividades, etc., y la conducta que cada usuario u observador presente, ejercen una fuerte influencia sobre los otros subsistemas, cuyas repercusiones distan

de ser determinables enfrentándonos a fenómenos difícilmente predecibles e ilegibles.

c) Son sistemas fuera de equilibrio: ello implica que tal sistema no puede auto-mantenerse, existe una dependencia interna entre cada factor, de manera que las actividades y su cambio en ellas no son concebibles de manera independiente.

d) Auto-organización: todo sistema complejo emerge a partir de sus partes y fluctúa hasta quedar fuertemente estabilizado en un atractor, es decir, en el conjunto al que el sistema evoluciona después de un tiempo de maduración. Esto lo logra con la aparición de toda una serie de retroalimentaciones positivas y negativas entre sus componentes que atenúan cualquier modificación provocada por un accidente externo.

e) Las interrelaciones están regidas por ecuaciones no-lineales: tales ecuaciones suelen tener una fuerte dependencia con las condiciones iniciales del sistema, lo que hace aún más difícil, si cabe, evaluar su comportamiento y pretender que es tan sistemático como predecible. Graficar con una línea es tanto como afirmar que las variables dentro de un fenómeno arquitectónico cambian de manera constante y con esa constancia alteran a las demás, lo que resulta discrepante con la realidad actual.

f) Es un sistema abierto y disipativo: este concepto de sistema requiere de elementos que fluyan; cuya intensidad, ritmo y frecuencia condicionen el hecho que la arquitectura se equipare en gran medida a una máquina de generar orden en medio del caos.

g) Es un sistema adaptativo: el fenómeno arquitectónico, bajo este concepto, es un sistema auto-organizado

capaz de reaccionar a estímulos externos respondiendo así ante cualquier situación que amenace su estabilidad como sistema. Experimenta así, fluctuaciones. Esto tiene un límite, naturalmente. Se dice que el sistema se acomoda en un estado y que cuando es apartado de él, tiende a hacer todos los esfuerzos posibles para regresar a la situación acomodada (homeóstasis).

Ello hace evidente la manera como el pensamiento posmoderno, permite desde un nuevo enfoque sistémico, la explicación y el mejor entendimiento del fenómeno arquitectónico, cuyo sustento propuesto es la teoría de la complejidad.

Trayecto vs trayectoria de la crítica arquitectónica

Análogicamente, entendiendo trayecto como el recorrido de un objeto en el interior de un cuerpo, y trayectoria cuando este objeto sale del cuerpo con una dirección determinada; la crítica en la modernidad emulaba el trayecto y la trayectoria será el símil de la postura posmoderna y postestructuralista; siempre ambigua y divergente. En la posmodernidad el orden a entender se ha trastocado: *“El contenido ha cedido el paso al continente”* (Fullat, 2002), la arquitectura ha cedido el paso a nuevas disciplinas y nuevos instrumentos de interpretación del fenómeno arquitectónico: desde la etnología hasta la semiótica y la hermenéutica.

El trayecto recorrido por la crítica de la arquitectura, hasta hace unas décadas, había sido un proceso intrínseco, de la arquitectura y hacia la arquitectura, llegando a un estadio ávido de nuevos enfoques que la disciplina misma estaba impedida de generar.

La problemática analizada en la arquitectura repetía los mismos aciertos y errores, ensimismada y sin posibilidad de evolución, creyente siempre en la existencia de un mensaje y significado únicos que era necesario descifrar para universalizarlos, establecien-

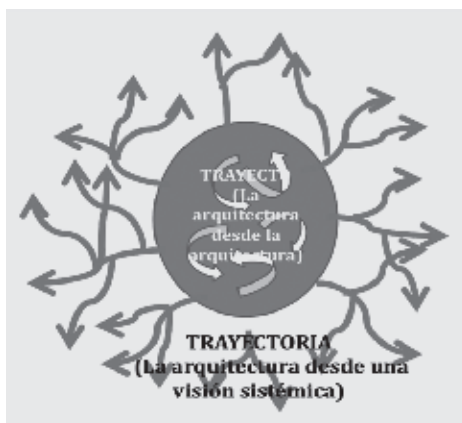


Figura 1.
Representación gráfica de trayecto y trayectoria (Interpretación de la ideas de Fullat, 2002)

do al crítico en una posición de avanzada, y al frente de una sociedad necesitada de traductor e intérprete para el efecto de su *“adecuado”* consumo estético.

Congruente a un modo de pensamiento: lógico, científico y metódico, se encargó de buscar reglas y modelos universales para *“evaluar la arquitectura”* y para ello ha definido valores positivos y negativos desde una cerrada visión de un objeto único, perteneciente a un estilo cuyos esquemas hay que respetar; e independiente a un entorno no sólo físico, sino social, económico e ideológico. Aporta para ello modelos diversos en los cuales es posible esta evaluación de la arquitectura bajo estrictos criterios: axiológicos, formales y funcionales; sin posibilidad fuera de la disciplina.

A diferencia del trayecto, que es el camino recorrido entre dos puntos, desde una misma esfera, la trayectoria describe la línea de un desplazamiento y permite apuntar hacia un posible destino, no necesariamente limitado por una esfera, sino proyectado hacia nuevas direcciones. Es en esta trayectoria en la que la transdisciplinaridad es posible, ya que alude a otras áreas o dimensiones en el mundo del conocimiento, a una nueva lógica y a una nueva metodología. No es una nueva disciplina, concierne sólo a lo que está a la vez entre las disciplinas y a través de las disciplinas, y aun mas allá de las disciplinas (Nicolescu, 1997). A través de esta trayectoria, se encuentran nuevos posibles instrumentos para la lectura de la arquitec-

tura: la semiótica, la iconología, enfoques culturalistas, psicológicos, antropológicos, mecanicistas y hasta organicistas; buscando desde nuevas perspectivas un mejor entendimiento del objeto, inicialmente, y posteriormente del fenómeno. Sujeta a esta tendencia la visión arquitectónica se renueva, nutre y enriquece, aún bajo el yugo del estructuralismo, pero ya introduciéndose en tierra fértil, no explorada. La posmodernidad, dentro de este concepto de multiplicidad de caminos ofrece un amplio menú de posibilidades para la crítica, tantos como la conjugación de las disciplinas hacen posible; pero en cambio también se asienta en un terreno culturalmente accidentado.

Bajo este contexto, se antoja que la visión transdisciplinaria, si bien, propone importantes herramientas de análisis y crítica arquitectónica, aún segmenta la visión hacia cierto enfoque particular. La complejidad, en cambio, dicta una nueva posibilidad: la crítica sistémica, donde diversos enfoques puedan simultáneamente intervenir, determinando ejes, más no caminos, proyectando trayectorias, más no definiendo trayectos, subyacente en el pensamiento postestructuralista, donde esta multiplicidad de ideas se contrapongan generando con ello respuestas exponencialmente amplias, redirigidas por la crítica hacia un encuentro más cercano (sincrónico y diacrónico) del fenómeno y no del objeto arquitectónico.

La complementación de visiones convencionalmente opuestas: como la semiótica, la antropológico-culturalista (simbólica)

y la cognitiva se presentan como una nueva visión compleja, congruente a la naturaleza del fenómeno, tendiente a fundamentar el punto de partida de una crítica postestructuralista. (Fig. 2).

Semiótica

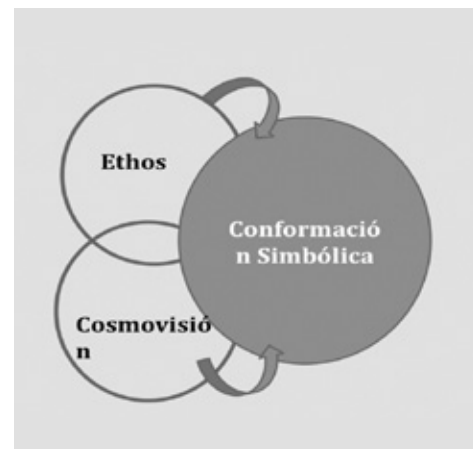
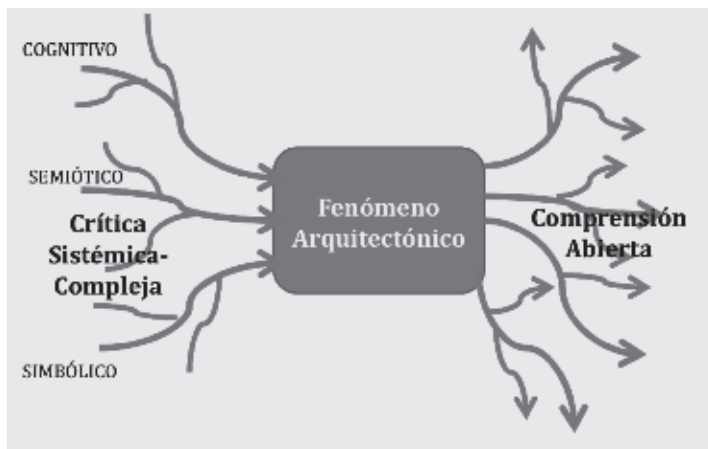
La semiótica, en crisis actual debido a que el concepto posmoderno del “signo”, base inamovible de esta disciplina, ha sido traducido hoy como fugitivo y movedizo, que en un momento se consume y se dispersa, es decir inconstante y variable, lo que debilita la interpretación del objeto y del mismo signo en sí, (Baudrillard, 2002), dejando nuevamente ver que la intención de escudriñar el fenómeno arquitectónico desde una sola trinchera resulta insuficiente. Para Derrida (1986), los textos (es decir la obra arquitectónica) responden a un tejido de otros textos, cuyo significado viene determinado por sus lectores más que por la intención del autor-arquitecto.

El intercambio simbólico

Ante la muestra de su insuficiencia por abarcar aspectos básicamente formales, la antropología culturalista sugiere nuevos elementos de aporte: los aspectos simbólicos. Estos aspectos simbólicos serán determinados por las relaciones establecidas entre los elementos epistémicos involucrados; entiéndase objeto y destinatarios en el marco de un contexto definido. Asimismo, de acuer-

Fig. 2
Propuesta de Crítica de la Arquitectura en el postestructuralismo.

Fig. 3
Elementos de conformación simbólica, según Geertz (1997)



do a la visión de Geertz (1997) dichos aspectos simbólicos obedecen a la conformación del ethos de un pueblo es decir, los aspectos morales de una determinada cultura, y a la cosmovisión o visión del mundo que se refiere a los aspectos cognitivos y existenciales (Geertz, 1997), por lo que una cultura ha de ser leída desde su ethos y cosmovisión, concepto consecuentemente aplicado al fenómeno arquitectónico. (Fig. 3)

Baudrillard (2002) establece que, en el seno del estructuralismo, mientras el valor de un signo posee siempre un sentido unidireccional que pasa de un punto a otro; en el intercambio simbólico (posestructuralista) existe una reversibilidad de los términos, es decir, no hay un papel estático del significante y significado, este puede evolucionar, nutrirse e influirse mutuamente en una relación dialógica, (Nicol, 2001).

La propiedades arquitectónicas “establecerán una clara referencia entre el objeto con las imágenes simbólicas, en las que el hombre ve condiciones fundamentales de su propia existencia” (Arnheim, 2001, pp.54). Estas connotaciones confieren a la arquitectura propiedades ajenas al objeto físico mismo, pero que le son inherentes y complementan su percepción.

Lo cognitivo

Finalmente, para completar el enfoque sistémico, como la percepción es el proceso sobre el que se construye la interpretación, no puede estar divorciado de la concepción del conocimiento, en tanto que contamos con esquemas mentales que permiten percibir, y en ese sentido resulta ser una perspectiva histórica y cultural a través de la cual se organiza la realidad.

Esta percepción se relaciona por lo tanto, con la forma y con el contenido; por lo que son dinámicas, cambiantes, por la propia naturaleza de sus relaciones intrínsecas, así como de las relaciones que establece con el sujeto cognoscente y la perspectiva individual y cultural que le permiten percibir.

La percepción y la interpretación del fenómeno arquitectónico son consideradas

así, como subjetivas, relativas y complejas, pues obedecen a esta serie de redes de significación cuya complejidad y contradicción en arquitectura son expresiones del programa y estructura. (Zavala, 1998).

Además, la percepción de la arquitectura nunca se limita al objeto arquitectónico en sí mismo, sino que siempre forma parte de algo más amplio, aquello que llamamos contexto, que conforma el fenómeno completo.

Esta percepción es holística, y por ello su

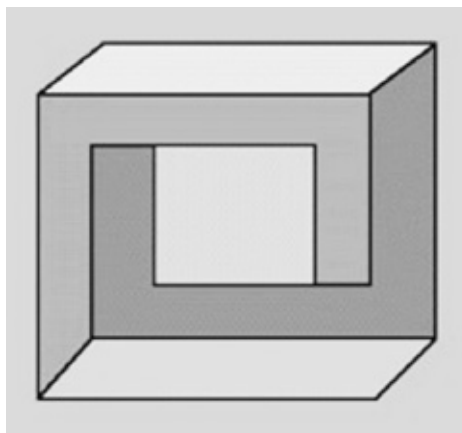


Fig. 6
Percepción Gestáltica

conexión con la teoría de la Gestalt. El contexto es parte intrínseca del objeto mismo, y tiene también un sentido altamente cultural y social, de ahí su defendida relatividad.

La crítica postestructuralista: Visión sistémica

Congruente al análisis anterior, para Foucault la crítica será dependiente de sus objetos, pero sus objetos a cambio definirán el propio significado de la crítica. La tarea primordial de la crítica no será evaluar si sus objetos son buenos o malos, sino poner en relieve el propio marco de evaluación, que si bien pueden partir de rubros concretos, los valores serán ambiguos e incontrastables; contextualizables pero no homogéneos.

Para Foucault (2006), la crítica “es instrumento, medio de un porvenir o de una verdad

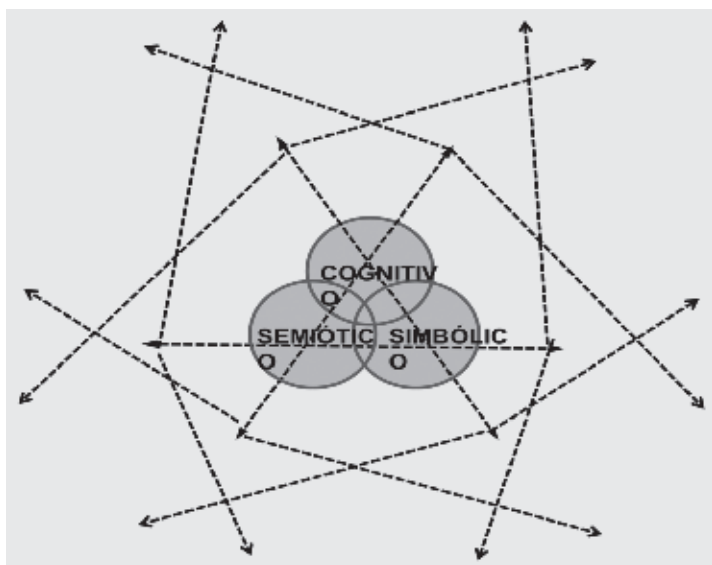


Fig. 7
Visión sistémica
de crítica
arquitectónica

que ella misma no sabrá y no será, es una mirada sobre un dominio que se quiere fiscalizar y cuya ley no es capaz de establecer”; ello nos indica una camino, una trayectoria y una dirección (no necesariamente unilateral) como eje de construcción de una visión de crítica postestructuralista.

La presente visión de crítica obedece a un sistema de ejes, que se enlazan y entrecruzan, se retroalimentan de manera recursiva (sistemas complejos), y que se enriquece por un enfoque transdisciplinario, basado en lo semiótico, cognitivo y simbólico. La crítica posestructuralista, pretende analizar e interpretar el fenómeno con el apoyo de elementos diversos, enmarcados en los terrenos de la triada propuesta, con intención de abrir el abanico de posibles visiones, bajo los supuestos de los sistemas complejos.

Conclusiones

El fenómeno arquitectónico es la expresión humana que nace de una serie de necesidades de diversa índole, por lo que su deconstrucción demanda la necesidad de eliminar la idea del compromiso del mensaje único por parte del autor, y más lejano aún de una interpretación correcta y cerrada propia de eruditos.

Tal como lo establece el postestructuralismo, la responsabilidad del mensaje ya no radica necesariamente solo en el autor, sino que este solo es partícipe, mientras el espectador, en una postura activa y dinámica participa en esta relación dialógica aportando su experiencia, y manera particular de construir su entorno. Es por ello que esta posibilidad enfoca infinito número de interpretaciones o “*malos entendidos*” como una emancipación de la intención misma, que la libera y auto-descubre al autor, enmarcando la situación de la crítica en una postura divergente e impredecible.

Esta complejidad requiere la inserción simultánea del pensamiento posmoderno, respondiendo a los factores transdisciplinarios, a una lectura realizada bajo la perspectiva del enfoque sistémico, capaz de permitir un acercamiento a las peculiaridades de la arquitectura.

Finalmente habrá que recalcar que solo bajo esta perspectiva, un tanto caótica, pero realista, es posible partir para crear una propuesta de crítica al fenómeno arquitectónico, atendiendo a la postura de una visión y no un modelo, y proponiendo soluciones “*a la medida*” ya que como se ha visto, los sistemas además de ser complejos, dentro de su propia complejidad resultan ser únicos.

Bibliografía

- Arnheim, Rudolf.* (2001) *La forma visual de la Arquitectura* (2da Ed). Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Baudrillard, Jean.* (2002) *Contraseñas* (1ª Ed) Barcelona, España: Anagrama
- Brooks, Cleanth.* (1968) *The Well-Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry.* *Methuen, London.*
- Derrida, J. (1986). *La metáfora arquitectónica.* [On line]: Disponible en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/arquitectura.htm>
- Empson, William.* (1956) *Seven Types of Ambiguity.* *Chatto and Windus, London.*
- Foucault, Michel* (2006) *¿Qué es la crítica?* (Crítica y *Aufklärung*), trad. por Javier de la Higuera, en *Sobre la Ilustración*, Madrid, Tecnos, 2006.
- Fullat, Octavi (2002). *El siglo posmoderno.* Barcelona, España: Crítica p.26.
- García Rolando. (2000) *El conocimiento en construcción* *Gedisa*, España.
- Geertz, Clifford.* (1997) *La interpretación de las culturas.* Gedisa, España.
- Montaner, José Ma. (2002) *Arquitectura y crítica.* Ed. Gustavo Gili. Barcelona, España
- Morin, Edgar (2004). *Introducción al pensamiento complejo.* Editorial Gedisa, México.
- Muntañola, Josep* (2001) *La arquitectura como lugar.* Bogotá, Colombia: Alfaomega
- Nicol, Eduardo. (2001). *Los principios de la Ciencia.* Fondo de Cultura Económica. México.
- Nicolescu, B.* (1997). *La transdisciplinariedad busca discípulos.* Le Monde de la Education, de la Culture et de la Formation. N° 252.
- Quezada, Fredy (2007) *El pensamiento contemporáneo.* En: <http://caosmosis.acracia.net/wp-content/uploads/2007/08/quezada-pensamiento-contemporaneo.doc>
- Tafuri, Manfredo. *Teoría e historias de la arquitectura.* Ed. Laia, Barcelona, 1973.
- Waisman, Marina* (1990). *El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos.* Escala, Bogotá, 1990.
- Zavala, Lauro. (1998) *La precisión de la incertidumbre.* UAEM, México.

Referencias Gráficas

Figura 6 tomada de <http://www.antville.org/static/jaime/images/gestalt.jpg>

ARTE ACTIVISTA

FRONTIERAS

MÉXICO



Un acercamiento al arte activista y su práctica en la frontera norte de México

An approach to the activist art and its practice in the northern Mexican border

Adolfo Guzmán Lechuga
Alejandro Pérez Cervantes

Recibido: 24/06/ 2010 Dictaminado: 10/08/2010

Resumen:

El presente artículo propone un acercamiento general al concepto de “Arte Activista”, definiendo qué es, qué se propone, de qué herramientas se vale y cómo y hacia dónde busca articular su discurso. En un contexto mundial cada vez más interconectado, esta forma de manifestación artística ha rebasado las propuestas eminentemente políticas para enfocarse en el combate a las problemáticas inherentes al nuevo milenio: la integración racial, el consumismo exacerbado, el calentamiento global, la guerra, el desequilibrio económico, los problemas alimenticios, el desproporcionado poder de los medios masivos de comunicación, entre otros. En la segunda parte de este artículo, nos acercamos a las fuentes primigenias; charlamos con Gerardo Yépiz, uno de los más importantes y activos artistas mexicanos que ha llevado y traído su discurso a ambos lados de la frontera. Lúdico, irreverente, pero siempre armado de filosas referencias multiculturales, Yépiz habla de su quehacer, sus influencias y al final propone un autorretrato, una alumbradora definición del artista activista.

Palabras clave: Arte, activismo, artista, social,

Abstract:

This article is a general overview to the “Activist Art”, defining what is, what it propose, which kind of tools it uses and how and in which manner it will join its speeches. In a worldwide context, every time more interconnected, this artistic manifestation has trespassed the eminent political proposals to focus in fight against to the problems which come with the new age: the racial integration, the high communisms, the global warming, the war, the financial imbalance, the hungry, the disproportionate power of the mass media, etc. In the second part of this article, we get closer to the primitive origins, we talked with Gerardo Yepiz, one of the most important and art active Mexican who

handle his speech to both border sides. Playful, irreverent but always with multicultural and very sharp references, Yépez talks about his work, his influences and at the end he propose a self-portrait, an illuminating definition of the activist artist.

Keywords: *Art, activist, artist, social.*

Introducción

En las últimas cuatro décadas el arte ha hecho esfuerzos por permear su producción creativa al mundo cotidiano y lo ha logrado a través del arte activista, el activismo en el arte se ha preocupado por tratar en su obra los asuntos de los grupos sociales olvidados y segregados, así como los problemas sociales críticos. El producto “objeto” del arte activista se ha vuelto público, llegando ha un amplio número de individuos, la obra es ahora una herramienta de denuncia, crítica y reflexión para el cambio social.

El arte activista en México es escaso, y sobre todo sabemos muy poco sobre los trabajos desarrollados bajo esta línea del arte y de sus efectos en la sociedad. El arte activista en México es una actividad desconocida por muchos, y por otros no comprendida del todo, la relación arte-organización política promete ser una de las formas de expresión de los movimientos sociales que apuntan a ser tendencia.

Arte activista

*“El nuevo artista protesta, ya no pinta; crea directamente... La vida y el arte son uno”
(Tristan Tzara, Manifiesto dadá, 1919).*

Por principio el término activista está orientado a describir a los individuos que militan y ejercen un rol en partidos políticos o sindicatos. En el castellano el término activismo tiene una connotación más coloquial y se asocia al individuo que participa de las acciones y actos de las organizaciones sociales que persiguen una causa en común.

Esta definición del término de “activismo” es el que se adopta: como el individuo organizado con la sociedad. Es imperativo que se comprenda la esencia del activismo, ello permite reconocerlo como una acción con verdaderos alcances de cambio y no únicamente como una utopía colectiva.

Nos remitimos al significado del activismo desde el punto de vista filosófico, que dice que el activismo es “la actitud (a veces racionalizada en la teoría filosófica) que toma como principio el de subordinar todos los valores, incluida la verdad, a las exigencias de la acción (la acción política, casi siempre). Activismo en este sentido, es la doctrina de George Sorel (*Reflexions sur la violence*, 1908), para quién la filosofía social (y en particular la que predice la “huelga general”) es un mito para unir e inspirar a los trabajadores en su lucha contra la sociedad capitalista”.¹

Aunque para *George Sorel* es un mito el que los individuos se organicen en pensamiento y acción por una misma causa, para el arte activista tal aseveración queda anulada con la organización política que se propone a través de sus acciones y la reflexión que logra en los individuos.

El arte activista logra organizar y unir, y así lo confirma porque fusiona el arte con la organización política. “El arte activista según Nina Felshin es un híbrido del mundo del arte y del mundo del activismo político y la organización comunitaria”², en ello está la propuesta duradera de reflexión y consecuente cambio social respecto de un problema, con el vehículo del arte; este cambio deliberado toma distintos tintes en el individuo, de seducción, reto y provocación, para ello el trabajo que desarrolla el arte activista es realizado de forma pública, en espacios abiertos y son temporales, inten-

¹ *Abbagnano, Nicola* (1986) *Diccionario de filosofía*. Ed. F.C.E. México. p.18

² *Felshin, Nina*: (1995) *Buts is it Art? The Spirit of art as activism*. Ed. Bay press: Seattle, p.9

ta atrapar en lo exterior a la mayor cantidad de individuos. Se muestra a los individuos en espacios y lugares públicos.

“El arte activista surgió a mediados de los sesenta, de la unión del activismo político con las tendencias estéticas democratizantes originadas en el arte conceptual de finales de los sesenta y principios de los setenta, como proyectos e iniciativas independientes a los circuitos artísticos convencionales”.³ Los diferentes movimientos y manifestaciones sociales de los sesenta dan base al activismo como practica social. Al mismo tiempo es el origen y causa del arte activista y en él, tienen que ver dos factores: uno es el activismo político (protestas del medio ambiente, marginación, derechos civiles, etc.) y el segundo es la tendencia estética que se dan en el arte conceptual en los setenta (hacer un trabajo que responda a su época). Ambas se unen y dan estructura a una nueva tendencia independiente y no convencional para el arte y asuntos sociales -el arte activista-, aunque para algunos no era un trabajo artístico, ello era de esperarse debido ha que se encontraba en maduración.

En los sesenta el trabajo del arte activista se esforzó por dar significado y contenido a sus propuestas que bien son dignas de considerarse por su intención de romper las barreras y diferencias que se crean en la sociedad. El arte activista es una actividad no institucional que se presenta a un público mas amplio que el de las galerías y que se desarrolla en muchos casos fuera de ellas, con una visión crítica sobre los problemas que padece la sociedad. Por tal motivo el artista activista toma como temas de su trabajo la exhibición de los problemas sociales y realiza una labor de documentador y denunciante de los temas que afligen a la sociedad, cuestiona y provoca a esa misma sociedad y al sistema al que pertenece.

Para los ochenta el arte activista se expande y proyecta hacia los medios masivos de comunicación. En los noventa el mundo del arte ha tomado el activismo para llevarlo paradójicamente a exposiciones en museos, como temas de discusión e iniciativas comunitarias. La seriedad y la labor compro-

metida del activismo dentro del arte son reconocidas en los Estados Unidos; en la exhibición anual de arte de 1993, es este el momento simbólico de aceptación del activismo dentro del arte. Con la entrada del arte público a las exhibiciones, simbólicamente se le da el visto bueno al activismo. Es el momento en que el arte público se convierte en un campo que permite la expresión del arte que se orienta al pensamiento, intereses y problemas colectivos. Con ello, el arte activista se convierte en un ente que trabaja como un arte político y que se mueve entre los territorios del activismo político y social, y al mismo tiempo logra la organización comunitaria y el arte.

El arte activista como un derivado del arte conceptual deja lo simbólico y permite la incorporación de textos con imágenes que directamente y con un tono de ironía un tanto mordaz cuestionan al mismo objeto. De esta forma el trabajo del activismo y de sus miembros se fundamenta en la denuncia y reclamo de la no existencia de una representación de los verdaderos cuestionamientos que importan en la sociedad, así como la representación y manifestación de los grupos y sectores olvidados, ello da la posibilidad al activismo que a través del arte, permite a ciertos sectores y sus problemas entablar un dialogo con el resto de la sociedad. La “obra” del artista y él mismo se convierten para la sociedad y grupos marginados en la herramienta de trabajo, de denuncia y reflexión de los problemas, derechos y causas que reclaman los sectores de la sociedad generalmente segregados.

El arte activista en un principio se desarrolló a través de la práctica del *performance* por su rápida acción en la expresión del hecho y la invitación a la participación del público. El arte activista comienza cumpliendo una función de resistencia y en este sentido crea una crítica pública utilizando los medios que su táctica de comunicación y creatividad le indican. Los conservadores utilizan los medios convencionales, exposiciones, fotografía, cartel, valla, espectacular, panfleto, etc. Los menos conservadores utilizan el método del *performance*, instalación video

arte, intervención de los espacios públicos o intervención social. Otros artistas basan su trabajo en medios y tácticas alternativas -interferencias en actos públicos, virulencia en Internet, etc. - porque su posición política es antagónica “la práctica artística misma es la acción directa, antagonista y de resistencia, pero con efectos concretos en las esferas públicas de definición de lo político”³

Para el arte activista los medios de comunicación masiva son el medio que asegura que el mensaje reflexivo, denunciante y educador llegue al mayor público posible. Los espectaculares, valla, cartel, publicidad del transporte público y lugares de amplio des-

plazamiento público, e inclusive los insertos pagados en periódicos y cualquier medio de comunicación masiva son los portadores del mensaje de reflexión. El arte activista utiliza los medios de comunicación “como estímulo del público mediante su “interpretación”. El espectador encuentra información, imágenes y textos directos y poderosos (irónicos, humorísticos, didácticos o confrontacionales)”⁴. Aunque para el arte activista caben dentro de su táctica creativa cualquier otro método y estrategia que le permitan hacer llegar el mensaje a la conciencia de los individuos, con el propósito de hacerlos que participen y se interesen en lo que se denuncia. Otra forma de usar los medios de comunicación por el arte activista es la “provocación, controversia y debate público ante grandes audiencias. Llamativas acciones de denuncia (...) acciones activistas llevadas a cabo por colectivos como *Gran Fury*, *WAC*, *Guerrilla Girls* o el grupo de San Diego”⁵.

Las actividades metódicas y preparadas de forma estratégica por el arte activista tienen la intención de seducir al público, de generar un cambio social, de lograr romper la indiferencia y hasta cierto punto comenzar con una educación de la conciencia.



Imagen 1.
“Tonto” Stencil-
Gerardo Ye_piz

Imagen 2.
Cartel - “Guerrilla Girls”,
1998)



³ Fernández, Blanca: (1999) Nuevos lugares de intención: *Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965 - 1995*. Tesis doctoral publicada. *Universitat de Barcelona Centre de Recerca Polis*. p.133

⁴ Gutiérrez, David: (2006). *La práctica artística de interés público antagonista y su relación con la acción política*. Ponencia presentada en el curso de verano: “Fomentando las libertades Laicas”, realizada en el Colegio de México, México D.F. p. 6.

⁵ Fernández, *op. cit.*, p. 139

El arte activista no es un improvisado o liberador de personalidad del artista, es una acción pensada. Primeramente cuenta con un alto grado de información sobre el tema. Y en segundo lugar usa como fuente impulsora de su trabajo la denuncia. El arte activista ha entendido que para lograr resultados, el trabajo de denuncia deba ser extendido a una audiencia o comunidad, dicha acción le permite contar con la colaboración de grupos sociales y lograr mejores resultados, porque se genera inclusión del público en la causa del artista, la participación del público y el trabajo adquieren una voz mas amplia y se vuelve imagen ante los individuos. El trabajo deja de ser algo personal, de ideas y visiones del artista para convertirse en una idea colectiva y pública. La relación entre el artista y público permite compartir pensamiento y causa; se trabajan en unión para lograr un cambio en las instituciones y en las opiniones de un mayor número de individuos.

Para el artista individual, colectivo o el que trabaja con una comunidad; el arte activista como un “producto” para el público tiene un campo de acción, es decir el ámbito donde se desarrolla la *praxis* de este arte que es público y que pretende lograr cambios con acciones políticas y críticas, e inclusive de resistencia. Las acciones de este trabajo según Malcom Milles (1997) se da en tres ámbitos: “Las exposiciones, las instalaciones o integraciones de obras artísticas en espacios públicos, y las intervenciones sociales.

Cada uno de estos ámbitos trae tras de sí definiciones diferentes de autoría, participación del público, y lo más importante alcances concretos de los desarrollos críticos gracias a su apego a instituciones estatales de lo cultural.”⁶ Cabe señalar que el uso del performance esta vigente y su práctica es posible encontrarla en su mayoría en espacios públicos, como una acción que se integra temporalmente a los espacios. Al mismo tiempo puede figurar también como una actividad en la llamada intervención social.

Citamos textualmente lo que David Gutiérrez refiere de (*Malcom Milles* 1997), sobre los ámbitos donde se desarrolla el arte

activista. El primero son las exposiciones, en ellas:

“la obra se hace en un espacio controlado, museable completamente. Planos blancos que generan concentración y son manifestación de una racionalidad purista de la experiencia estética (Milles 1997). Hay un juego de temporalidad de casi-silencio en los recorridos frente a objetos de arte organizado es un espacio: observación y contemplación (organización de luz, espacio y tiempo) para un recorrido intelectual por parte del público que debe reflexionar. (...) La autonomía crítica del artista se ve limitada (...) haciendo su táctica crítica que la obra al cobrar significado político tenga que ser abstracta y su participación en la definición de la coyuntura social sea indirecta y sólo para letrados que pueden descifrar el código expuesto, más que directa sobre los actores mismos que viven en ella”⁷.

Como ejemplo es posible citar: El trabajo del colombiano José Alejandro Restrepo⁸, él utiliza el video arte e instalación dentro de un espacio controlado. Las instalaciones del artista incluyen video arte y sonidos dentro de un espacio planeado para la apreciación. El lugar genera una apreciación estética y una experiencia sensorial que busca la reflexión y crítica.

El segundo ámbito, es la integración a espacios públicos es:

“jugar en otro espacio (no controlado), mas allá del monumento u objeto escultórico en espacios públicos (...) Así que la obra de arte como inclusión se delimita intencionalmente como una práctica artística que apunta a dos fines: usufructuar la institución artística con proyectos públicos, y a su vez ir a públicos que no les interesa el arte, o simplemente no están capacitados para exigencias interpretati-

⁶ Fernández, *op. cit.*, p. 139- 140.

⁷ Gutiérrez, *op. cit.*, p. 7

⁸ Gutiérrez, *op. cit.*, p. 7



Imagen 3. "How to enjoy the battle of the sexes"- Guerrilla Girls, 1996

vas: encontrar, ver y significar procesos en la calle, en su propia vida. (...) El anonimato del artista de integración es una herramienta de autonomía expresiva de sus críticas sociales, pero también es una limitación a generar de base un proceso de reivindicación política de los derechos.”⁹.

Un ejemplo de intervención del espacio público es el proyecto “Grito Creativo”. El proyecto desarrollado frente al aeropuerto de la ciudad de Tijuana funciona como una animación stop-motion y es visto por los automóviles y aviones en movimiento. El trabajo consta de mantas con imágenes fotográficas e ilustraciones que representan

la cultura urbana del lugar: los migrantes, músicos gruperos, y personajes de ficción, además se acompañan de textos: fusión, universal y mezcla de oportunidades. Las mantas de dos metros de altura se despliegan a lo largo de dos mil metros de largo sobre la barda metálica que divide a México de Estados Unidos.

El tercer ámbito son las intervenciones sociales.

“No solo es el proceso metodológico de producción lo que cambia en la obra de arte como concepto de acción, sino que sus temáticas referentes de creación son los problemas sociales concretos en que el artista reflexiona y provoca de manera explícita reflexionar en las comunidades. Consiste en realizar actividades creativas sobre problemáticas de derechos con la comunidad de base, haciéndolos a ellos los autores del proceso.

A veces se presenta el arte como reivindicación, otras como puesta en escena crítica del sistema, a veces trabaja en general a la sociedad o como proyectos reflexivos de gestión política, o sobre casos concretos de problemática social en contexto que hacen su reflexión pertinente incluso para otros espacios.”¹⁰.

Un ejemplo de los efectos que se provocan con la intervención social es el logrado con los grupos indígenas, “los activistas indígenas, por medio del uso de diferentes recursos sociales, políticos y culturales, se relacionan con otras formas globales de activismo y articulan posiciones y discursos, lo que repercute en las políticas de los estados nacionales y los obliga, en muchos casos, a reformar sus constituciones para reconocer el carácter multicultural y multiétnico de sus sociedades”¹¹.

Para el artista activista la práctica y desarrollo de su trabajo en cualquiera de los ámbitos de expresión está sujeto únicamente a sus exigencias tácticas y creativas. El artista está consciente de que a través de su trabajo posee un medio de comunicación y expresión políticamente pertinente y que en la praxis el “objeto” en cualquier ámbito toca a la sociedad la reflexión de los problemas

⁹ Restrepo, J. Alejandro: (2004). Exposición organizada en el Salón Nacional de Artistas de Colombia en el 2004 Santoral, Restrepo toma un edificio de la colonia y contrasta sus imágenes de religiosidad popular con las de los santos y sacrificios de los siglos XVII y XVIII, además de incluir sonidos con las opiniones de jerarcas de la iglesia católica.

¹⁰ Gutiérrez, *op. cit.*, p. 8

¹¹ Gutiérrez, *op. cit.*, p. 7

sociales, de esta forma el artista se convierte para el ciudadano común en un catalizador del cambio.

Arte activista en la frontera norte de México.

En México el arte activista es escaso, en consecuencia las investigaciones sobre arte activista son pocas. Por lo anterior y más aun, por lo que representa el fenómeno del arte activista en México como una práctica de interés creciente en los artistas y diseñadores, consideramos de importancia el dar una introducción a la práctica de dicha actividad artística que vincula y toma los problemas sociales como temas de su producción creativa. Dicho lo anterior, considérese este texto con dos condiciones; la primera es la escasa investigación desarrollada sobre el tema y que resulta limitada para abordar el tema, aunque al mismo tiempo es una invitación a la producción de investigación. Y la segunda es considerar el texto como una breve introducción al tema del arte activista en la frontera de México y Estados Unidos que plantea un acercamiento al fenómeno que vive pero no se conoce.

La frontera norte de México ha sido considerada como un sitio marginal y de olvido, aunque paradójicamente hoy en día la frontera es un espacio de importancia por el nacimiento de grupos sociales que manan de dos culturas y pretenden lograr una identidad. La frontera se convierte en un espacio nuevo, “no sólo son el *genius loci* de los cambios radicales en demografía, economía, política y sociedad, también son momentos giratorios en un creciente modo de producción artística”.¹²

El movimiento artístico México-Estados Unidos, que comprende la región fronteriza de Tijuana-San Diego se viene desarrollando desde los años ochenta del siglo xx, y responde a un fenómeno principalmente cultural y social, aunque necesariamente

incluye aspectos económicos y políticos. El trabajo desarrollado por la comunidad artística de la región Tijuana-San Diego tiene la constante de la frontera, con todos los problemas sociales y tópicos: racismo, migración, choque cultural, industrialización, identidad. En estos antecedentes en California surge el arte chicano y cobra importancia como un producto artístico de la frontera. “El Movimiento de Arte Chicano nació de la frustración, necesidad interna, y la lucha por los derechos civiles y culturales de un pueblo ya una vez abandonado y hasta denigrado en este país, los mexicano-norteamericanos. Este movimiento refleja las expresiones culturales de los mexicano-norteamericanos, que con su considerable herencia política, cultural y artística y con contribuciones a la cultura norte-americana”.¹³ Los grupos étnicos establecidos en la región buscan echar raíces a través del tema tratado de forma recurrente, la identidad; y lo que de ella se desprende. “Los grupos étnicos también han hecho uso del arte como territorio para el debate político. En el caso del arte chicano, como comenta Guillermo Gómez Peña, colectivos como “*Mexican American Liberation Front*”, en el área de la Bahía de San Francisco, “Teatro Campesino”, en el valle de San Joaquín, o toltecas en Aztlán, en San Diego, están trabajando desde mediados de los años sesenta.”¹⁴

En los años ochenta se crea un grupo artístico importante en la frontera llamado “Taller de Arte Fronterizo” / *Border Art Workshop* (TAF/BAW). Este colectivo de artis-

¹² García, Claudia: (2003). *Activismo indígena en Latinoamérica: Nuevos estudios, nuevos enfoques sobre los movimientos sociales étnicos*. Anuario de Estudios Americanos. Tomo LX, 2.p.696

¹³ Dear, M., Leclerc, G.: (2003) *Postborder city: Cultural Spaces of Baja California*. Editorial: Routledge. University of Southern California, E.U.A. p.13.

¹⁴ Tréguer, Annick: (2006) *Introducción al arte chicano en California*. Proyecto Caridad Programa California *Ethnic and Multicultural Archives* (CEMA) Universidad de California en Santa Bárbara. *Entrevista a Chávez Ramos Judit*. Estudiante 510 Harvard 75149, Mezquite Texas y Osorio Chávez Ignacio, Calvario Tasquillo Hidalgo, México. p. 1



Imagen 4.
Portada para el
Colectivo Nortec,
"Tijuana Sessions
vol. 3". Gerardo
Ye-piz)

tas, activistas y defensores de la cultura de la región Tijuana-San Diego, tenían por objetivo principal el generar un espacio artístico que permitiera reflexionar sobre el fenómeno de la historia social de la frontera entre México y Estados Unidos. "David Ávalos, Louis Hock y Elizabeth Sisco, miembros del "Taller de Arte Fronterizo / *Border Art Workshop*" trabajan en la integración de culturas, en crear modelos y posibilidades para aquellos que no pertenecen a las clases dominantes de la ciudad liberal estadounidense, apoyadas por la imágenes estereotipadas del

consumismo y la publicidad política"; en su trabajo "*Welcome to America's Finest Tourist Plantation*" (1988) realizado en San Diego.¹⁵

"La dinámica de producción desde mediados de los años noventa en Tijuana se ha transformado de la generación de artistas chicanos y mexicanos que integraron el "Taller de Arte Fronterizo" –y que utilizaron el arte como un lugar de activismo político e interpretaron la frontera como un espacio político, el arte contemporáneo realizado desde la frontera - se pensó lo que es la frontera como espacio político, social y cultural desde los fenómenos globales y locales"¹⁶

Para los artistas de la región Tijuana-San Diego existe una relación indisoluble representada en su trabajo entre la expresión artística y el desarrollo de la vida cotidiana, a través de la experiencia de la vida misma y diaria el artista realiza sus propuestas artísticas; "la vida cotidiana es el conjunto de actividades que caracterizan la reproducción de los hombres particulares, los cuales, a su vez, crean la posibilidad de la reproducción social".¹⁷ Los artistas de Tijuana han comprendido muy bien que la vida cotidiana de un grupo social permite comprenderla ampliamente, porque es en la actividad diaria y cotidiana donde está la esencia de las cosas y las personas. La comunidad artística de la región ha encontrado en el arte una forma de manifestar su cultura y expresión social, ello ha contribuido a formar una identidad y creación de signos, símbolos, sonidos y lenguaje local. "En el movimiento artístico de Tijuana hay manifestaciones que se relacionan con el amor a la propia ciudad y a la región. Uno de los lemas favoritos de los artistas es "*Tijuana makes me happy*", escrito por Rafael Saavedra, escritor tijuanaense y estrofa de una canción del colectivo *Nortec*".¹⁸

Para la comunidad artística de Tijuana el arte tiene mayor importancia ya que permite la discusión de los temas sociales, políticos y económicos, Tijuana ha desarrollado a través del arte una forma de expresión y entendimiento de su cultura. El arte en Tijuana es el medio por el que los artistas trabajan como activistas en los temas no solo propios de la frontera, sino en los económicos, po-

¹⁵ Fernández, *op. cit.*, p. 152

¹⁶ Fernández, *op. cit.*, p. 153

¹⁷ Suárez, Paola. (2009) "Arte y cultura en la frontera. Consideraciones teóricas sobre procesos culturales recientes en Tijuana". En *Anuario de Historia*. Volumen 1, 2007 (pp. 29-43). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, México 2009. p.33

¹⁸ Agnes, Heller. (1970). *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona. Península. p.37

líticos, y sociales que afectan a los grupos sociales en ambos lados de la frontera.

Entrevista a Gerardo Yépiz artista del norte del país.¹⁹

El trabajo de Gerardo Yépiz se define a partir de la fusión de elementos y personajes de la cultura popular con diversos procesos artísticos. Usando lo mismo la calcomanía, el estencil o el póster, la propuesta de Yépiz se caracteriza por un mensaje contundente y lúdico, ambiguo y desenfadado; todos los medios de la plástica como un recurso al servicio de una contracampaña dirigida a una sociedad muchas veces adormecida.

¿Cómo entiendes la gráfica urbana en la construcción de una identidad?

Refleja un estado del ser y del pensar, cuando se es honesto, la mayor parte del arte urbano es una copia transmutada de las ideas de otros. Buenos ejemplos serían *Swoon*, *Banksy*, *Os Gemeos*, artistas que tienen un estilo muy particular, en ellos se refleja estrictamente ese carácter.

¿Te asumes portavoz de cierto sector? ¿O es una perspectiva individual del mundo?

No me atrevería a decirlo, es posible que haya empezado estos rollos en México y que haya un reconocimiento relativo, pero eso es decisión de la audiencia.

¿A qué impacto puede aspirar la gráfica urbana en un entorno cada vez dominado por los medios audiovisuales como el Internet, la televisión o la cultura de los videojuegos?

Los temas del arte callejero son observaciones de la vida cotidiana. La cultura popular es celebrada, criticada y tomada fuera de contexto, después regresa cínicamente como marketing para atraer nuevos grupos de consumidores.



¿Cómo se conduce el artista en un entorno cada vez más caótico?

No puedo responder por otros, personalmente me he vuelto menos materialista, más conectado espiritualmente. Ofrecer el arte al beneficio de otros.

¿Cómo articula su discurso en un medio cada vez más plagado de referencias y de intertextualidad? ¿Está esto a favor o en contra del artista?

A favor, las referencias son guías para concretar ideas, sentimientos.

En los últimos años tus preocupaciones van en el de volver “habitables” las metrópolis... el ciclismo, el veganismo, la vuelta a...

Imagen 5.
“Atracción Quelengue” -
Gerardo Yépiz)

¹⁹ Suárez, *op. Cit.*, p.41

²⁰ Yépiz G. (2010) Entrevista con Gerardo Yépiz artista y activista de Tijuana. Junio del 2010.

¿De qué manera la gráfica puede aportar en esta búsqueda de desarrollo espiritual?

Mucho se habla de la estética y de la fuerza de las ideologías en la plástica o en el diseño como retomar alguna causa mexicana o a algún trillado caudillo latinoamericano. Para mí, los problemas son actuales y requieren de soluciones inmediatas. Mi lucha como artista no sólo radica en pintar los problemas, sino comprometerme y vivir todo eso. Nunca he tenido carro, y mi dieta ocupa un lugar muy alto en mi lista de prioridades. Escapar del dogma, liberarse de los espejismos, de las ataduras (vicios) y aprender a escuchar, todas las respuestas que necesitamos las llevamos dentro.

¿De qué recursos visuales y culturales tendrá que valerse el artista para combatir a esta avalancha de consumismo, deshumanización, cinismo en un entorno cada vez más dominado por los medios audiovisuales como la televisión y la Internet?

Criticar al gobierno, o bien servirse cínicamente de él para apoyar y dar voz a otros. Ejemplo trabajar con museos e instituciones para la promoción del *graffiti*.

Tengo voz en ambos lados, en producción y consumo. En producción, trato de trabajar éticamente, escoger bien productos, servicios* o causas humanitarias. Inicialmente empecé apoyando proyectos de música independiente (*indie, punk, electrónica* etc.), los deportes de acción, empecé con lo del *skate board*, y finalmente en lo del ciclismo urbano apoyando eventos y compañías en la promoción de la cultura de las bicicletas en la ciudad. Como consumidor, trato de ser partícipe de todo eso. La vida me ha enseñado a vivir con el mínimo de cosas. En los últimos años me he cambiado de casa ocho veces en San Diego, CA, una de éstas a Nueva York, y de regreso a San Diego. Es

costoso almacenar, transportar todo eso, ser coleccionista de cualquier objeto es un estorbo. Lo curioso es que se vive de la misma manera, se cargan internamente cosas que no necesitamos, sentimientos negativos por ejemplo. Viajero de la luz, viajando ligero.

De los medios, el Internet para mí es indispensable, ya que ha reemplazado el *cassette*, el disco compacto, el correo, el teléfono, el video, el cine y hasta la televisión. La disponibilidad de acceso al Internet de alta velocidad ha facilitado la comunicación en tiempo real. De la televisión me he despegado completamente, no estoy al tanto de lo que sucede, hace muchos años que no me siento a ver y no tengo interés en tener una. A menos de que esté en un hotel de viaje, literalmente esperando a que pasen por mí. Hace un par de años una ex-novia me presentó el concepto de “*Media Diet*”, que es básicamente dejar de depender de estos medios, apagar el teléfono, retirarse de la computadora y hacer cosas que no impliquen tecnología. Yo lo aplico cuando me voy a dibujar y salgo a pasear en la bicicleta.

Como consumidor, trato de NO ser partícipe de todo eso.

Tu trabajo ha estado ligado desde siempre a la música -los trabajos para Nortec y otras bandas... ¿qué representa la música para tí como creador? ¿Cómo integras este bagaje a tu propuesta creativa?

Es una manera de justificar mi falta de talento musical. Mi experiencia se limitó a cantar con “Ford Proco” a principios de los 90. Desde ahí, me dediqué solamente a la promoción de la música. La música es combustible, no puedo trabajar sin tener esa estimulación.

Muchos grupos o proyectos están enfocados a su música, pero no tienen respaldo visual, entonces yo me encargo de que su música se vea, y tenga presencia, impacto y capte la atención.

La música es un referente indiscutible en tu obra, del otro lado del espectro, es emblemática tu reinterpretación de la figura de Raúl Velasco como el símbolo de un

* Entiéndase que también escogeré clientes con el potencial de pago que necesito para vivir. Mi carrera de artista es mi única fuente de ingresos.

sistema de idiotización y control, ¿quién o quiénes encarnarían esa estafeta en la actualidad? ¿Personajes que simbolicen el espíritu de un sistema enajenante y contra la imaginación?

No tengo idea. He estado fuera de México por 13 años y he perdido la pista de muchas cosas, con el Internet México ha dejado de estar tan aislado, ahora los *fans* de la música pueden escuchar y ver cosas nuevas, aun así los medios predominan es aberrante. Pienso que poner a Raúl Velasco en esos entonces sentó las bases de esos comentarios y exponerlos tal y cual, con la sinceridad de un chamaco de secundaria, todo México lo conocía como el taradito de los domingos. No es nada nuevo, ¿Mi aportación? presentarlo vía *graffiti*.

¿Cómo te definirías? ¿Un activista visual? ¿Un diseñador con preocupaciones sociales? ¿Un artista urbano?

Me veo como un puente donde se mueven y conectan otras gentes, como un chamán de pueblo del que no se sabe mucho, mi medicina son las imágenes y a través de ellas se resuelven problemas, se imparte justicia, logra despertar a otros (inspiración). Un cabrón valemadrasta.

propuesta lista para verse por igual en los más olvidados muros londinenses que en las galerías más cotizadas del mundo. Los activistas visuales de hoy igual trabajan lo mismo para pequeños colectivos que para exitosas bandas de *rock*, para personalísimos proyectos o multinacionales marcas de zapatos deportivos.

Esta dualidad no domestica su trasgresión, sino que le da una salida más expansiva a su voz. Los artistas activistas son más conscientes de su entorno, rebasando los medios tradicionales como el panfleto, *el sticker o el graffiti*, valiéndose de todas las herramientas posibles (la multimedia, la Internet, los medios masivos) para con sus armas habituales –la imagen y la reflexión cuestionar en voz muy alta al mundo.

Conclusión

El artista activista participa de las esferas del arte y del diseño tradicional –trabajo “*free lance*”, cercanía con galerías, diseño comercial- buscando en la medida de lo posible adaptar sus proyectos a una cierta coherencia con su discurso y sus preocupaciones.

Los artistas activistas de hoy no son ya los voceros radicales de los movimientos políticos de los sesenta o setenta, insuflados de la doctrina socialista o del pacifismo *hippie*.

Los artistas activistas de hoy son entidades multiculturales que lo mismo proponen el cuidado del medio ambiente o utilizan la tecnología para dar un mayor alcance a sus expresiones. Esta naturaleza anfibia, maleable, los hace más ubicuos y polifacéticos: baste revirar a *Banksy* y su proscrita

Bibliografía

- Abbagnano (Nicola.1993), *Diccionario de filosofía*. Editorial. F.C.E., México. 1206pp.
- Dear M. Leclerc G. (2003) *Postborder City, Cultural Spaces of Baja California*. Editorial: Routledge. University of Southern California, e.u.a. 297pp.
- García, Claudia. (2003), “*Activismo indígena en Latinoamérica: Nuevos estudios, nuevos enfoques sobre los movimientos sociales étnicos*”. *Anuario de estudios americanos*. Universidad de Uppsala Tomo lx, 2, 2003 pp. 691-702
- Gutiérrez, David. (2006), *La práctica artística de interés público antagonista y su relación con la acción política*. Ponencia presentada en el curso de verano: “Fomentando las libertades Laicas”, realizada en el Colegio de México del 12 al 23 de Junio de 2006, México, DF. 18 pp.
- Felshin, Nina. (1994) *But is it Art? The spirit of art as activism*. Editorial. Bay Press. Seattle. 416 pp.
- Fernández, Blanca. (2005) *Nuevos lugares de intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. Tesis doctoral publicada. Universitat de Barcelona, Centro de Recerca Polis. 309 pp.
- Heller, Agnes. (1994) *Sociología de la vida cotidiana*. Editorial. Barcelona. (Traducción de J.F. Ivars y Eric Pérez Nadal) 4a ed. 687 pp.
- Suárez, A. Paola. (2009) “Arte y cultura en la frontera. Consideraciones sobre procesos culturales recientes en Tijuana.” En *Anuario de Historia*. Volumen 1, 2007 (pp. 29-43). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, México 2009.
- Tréguer, Annick. (2006), *Introducción al arte chicano en California*. Proyecto Caridad Programa California Ethnic and Multicultural Archives (cema) Universidad de California en Santa Bárbara. Entrevista a Judit Chávez Ramos. estudiante 510 Harvard 75149, Mezquite Texas y Osorio Chávez Ignacio, Calvario Tasquillo Hidalgo, México. 5 pp.

La arquitectura mexicana en busca de sentido: modernidad, crisis y una modernidad alternativa

The mexican architecture searching for sense: modernity, crisis and an alternative modernity

Adrián Moreno Mata

Recibido: 06/05/ 2010 Dictaminado: 16/06/2010

El arquitecto debe ser un profeta [...] un profeta en el verdadero sentido del término [...] si no puede ver por lo menos diez años hacia adelante no lo llamen arquitecto.

Frank Lloyd Wright, 1867-1959, Autobiografía: 1867-1944, 1998. No terminamos aún de ser modernos –tanto esfuerzo que nos ha costado- y ya debemos ser postmodernos.

Ticio Escobar, Postmodernismo/precapitalismo, 1989.

In Memoriam

Francisco Marroquín Torres, 1931-2010

Resumen

El ensayo presenta algunas reflexiones que sitúan el debate de la modernidad y la postmodernidad en el terreno de la arquitectura y la refiere al caso mexicano. El trabajo forma parte del proyecto de investigación denominado “Docencia e investigación en el campo de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo en San Luis Potosí”, que se desarrolla en el marco de la Cátedra “Francisco Marroquín Torres” de la Facultad del Hábitat, Universidad Autónoma de San Luis Potosí. A lo largo del texto se intenta condensar una serie de ideas desarrolladas en el curso denominado “Arte y Arquitectura en una Edad de Destrucción”, impartido por el Doctor Eduardo Subirats, como parte de las actividades de la v Cátedra Nacional de Arquitectura, Carlos Chanfón Olmos, celebrada los días 28, 29, 30 de abril y 1 de mayo de 2010, en San Luis Potosí, México.

Este ensayo intenta condensar algunas ideas surgidas a raíz de la asistencia del autor al curso denominado “Arte y Arquitectura en una Edad de destrucción”, impartido por el Doctor Eduardo Subirats, como parte del programa de actividades de la v Cátedra Nacional de Arquitectura, Carlos Chanfón Olmos, *El espacio Habitable y la Cultura Local*, celebrada los días 28, 29,30 de abril y 1 de mayo de 2010 en la facultad de Arquitectura, UASLP, México. El autor agradece la colaboración del arquitecto José de Jesús Sánchez Rodríguez, con el apoyo del material fotográfico.

En el primer apartado se describe el marco de referencia global y actual en el que se insertan los antecedentes y fundamentos de los movimientos moderno y postmoderno: dos de las principales tendencias culturales y arquitectónicas en el siglo xx. El segundo apartado contiene la discusión central sobre la relación entre el posmoderno, la deconstrucción y la arquitectura, como fuentes de inspiración de una corriente artística y de pensamiento, que tuvo muchos adeptos en nuestro país, en el último tercio del siglo pasado. Finalmente, se presentan algunas consideraciones generales sobre la prospectiva de la arquitectura mexicana en el siglo XXI.

Palabras clave: Nuevas tendencias de la arquitectura mexicana, modernismo, crisis y modernidad alternativa.

Summary

The text presents some thoughts that place the discussion of modernity and postmodernism in the field of architecture and referred to the Mexican case. Work is part to research project called "Teaching and research in the field of the Architecture. Design and Urbanism in San Luis Potosí", developed within the framework of the Cathedra "Francisco Marroquín Torres" of the Faculty of Habitat, Autonomous Uni-

versity of San Luis Potosí. Along the text trying to condense some of the ideas arising in the course denominated "Art and Architecture in an Age of Destruction", taught by Dr. Eduardo Subirats, as part of the program of activities of the 5th National Cathedra of architecture, Carlos Chanfón Olmos, held on 28, 29, 30 April and 1 May 2010 in San Luis Potosí, Mexico. The first section describes the comprehensive and current reference framework inserted a history and modern and postmodern movements foundations: two of the main cultural and architectural trends in the 20th century. The second paragraph contains the central discussion on the relationship between the postmodern, deconstruction and architecture, as an artistic current and thought that he had many followers in our country, in the last third of the last century. Finally, includes some general considerations about Mexican Architecture prospective in the 21st century.

Key words: *New Mexican Architecture Tendencies, Modernism, Crisis and Alternative Modernity.*

Introducción

Las ideas o visiones -podríamos decir también, parafraseando a Subirats (2010), cosmovisiones-, que conforman el contexto teórico en que se apoyan fenómenos tales como los grandes descubrimientos científicos, la industrialización de la producción, las transformaciones demográficas, la aceleración del crecimiento, el postindustrialismo y, fundamentalmente, la consolidación de un mercado mundial capitalista, ahora 'global', en realidad cobraron vida a lo largo del siglo XIX, desarrollándose ampliamente durante las primeras décadas del XX. De esa forma, la etapa que comienza con el final de la Segunda Guerra Mundial y que se extiende hasta el presente constituye el periodo más dinámico en la historia de la Humanidad, en términos de las transformaciones que, a una velocidad realmente sorprendente, se han producido a nivel económico, político, social, científico o cultural y cuyo

¹ Según Habermas, fue *Hegel* el primer filósofo que desarrolló un concepto claro de modernidad y el primero que plantea la interna relación entre modernidad y racionalidad. La imagen de la modernidad tal como se la representaron los clásicos de la teoría de la sociedad supone así una conexión interna con el proceso de profanización de la cultura y con la evolución de las sociedades hacia nuevas estructuras sociales que cristalizan en la institucionalización de la acción económica y de la acción administrativa. A este proceso le llamó Max Weber la racionalización del mundo occidental. No obstante como aclara el mismo autor, la modernidad no viene determinada solamente por las estructuras de la racionalidad con arreglo a fines, sino también por la pérdida del carácter cuasinnatural de las tradiciones, por la universalización de las normas de acción, por la generalización de los valores y por la difusión de patrones de socialización que obligan a los sujetos a individuarse (Habermas, 1989: 11-12).

alcance mundial permite catalogar a los últimos cien años como una edad histórica consustancial con el cambio (Casullo, 1989).

En consecuencia, la consolidación de lo que hoy conocemos como el paradigma de la modernidad, se establece durante la primera mitad del siglo xx, como discurso hegemónico o denominador común que determina los códigos de alcance universal para interrogarse sobre las cosas y los fenómenos. Entre las ideas derivadas de ese paradigma Nicolás Casullo destaca la noción de progreso, entendida como la comprendían los grandes pensadores del siglo xix -la fe en un orden racional,¹ de continuo desarrollo y superación (Habermas, 1989)-, que constituye el ideal positivo sobre el que descansa en gran medida la cultura moderna y el elemento básico para la creación de "... un mundo secularizado, en tanto teleológico horizonte para la realización de la historia" (Casullo, 1989:18).

Modernidad y arquitectura

Dentro del campo artístico, el desarrollo de esas ideas se aprecia de manera clara, entre otros aspectos, con el desarrollo de las vanguardias arquitectónicas del siglo xx, iniciado con las formulaciones pioneras del movimiento moderno, que posteriormente se condensarían en la propuesta racionalista de Le Corbusier -según la cual la función hace la forma- que logra imponerse hasta principios de los años sesenta. Cabe señalar, siguiendo a Díaz (1982), que los protagonistas del movimiento moderno en la arquitectura, y los críticos que elaboraron la historiografía arquitectónica, se basaban en una serie de premisas metodológicas situadas entre el idealismo e historicismo de Hegel -con su idea de progreso y de espíritu-, y las aportaciones de las teorías psicológicas de la percepción y de la pura visualidad.

De esa forma, la corriente dominante en el pensamiento de los primeros arquitectos modernos se conformó como un híbrido de historicismo y cientifismo en el que pretendían reconciliarse ideas tan diversas como las de Adolf Loos; Walter Gropius (quien

insistió en el trabajo sistemático en equipo para crear la nueva arquitectura, poniendo especial énfasis en los factores técnicos y económicos; Mies van der Rohe (quien construye la más elaborada arquitectura, como síntesis de distintas vanguardias plásticas de principios de siglo); el propio Le Corbusier (quien pretendía superar la dislocación producida por el abstracto sistema métrico decimal, recuperando el antropomorfismo de los sistemas de medida tradicionales), y Frank Lloyd Wright (quien en oposición a la academia compartía la defensa de un funcionalismo orgánico y no racionalista, y la concepción de una arquitectura viviente, basada en el individualismo y la democracia (Díaz, 1982).

En el caso de México, Martínez Rojo (2005) sitúa la influencia del movimiento moderno en la arquitectura en la etapa pre-revolucionaria y de manera específica para el caso de la ciudad de México, durante el periodo de construcción de El Palacio de Hierro (1888-1991), obra que "...determinó el arranque de la modernidad arquitectónica (...) por la propuesta que presentaba, por la favorable crítica que recibió en su época (...) y por el cambio (que significó) en la propuesta formal de las construcciones vigentes hasta ese momento" (Martínez Rojo, 2005:7). A partir de entonces, y a lo largo del periodo postrevolucionario, la tendencia modernista se consolidó en nuestro país, a través de la construcción de escuelas, viviendas y edificios públicos, mediante una práctica arquitectónica que intentaba

² Entre otros aspectos, esto dio lugar a dos corrientes de vocación expresiva y técnica: *i*) el nacionalismo ecléctico que exploró el neocolonial y el neoprehispánico azteca o maya; y *ii*) la tendencia moderna e industrial que encontró su aliento y justificación teórica y plástica en la corriente más avanzada de la arquitectura contemporánea de la posguerra: funcionalismo y racionalismo (Díaz, 1982). Una variante de estas tendencias fue la arquitectura realizada por la iniciativa privada a partir de los años treinta, que dio vida a un nuevo paisaje en las ciudades, modificando el significado de la habitabilidad y el concepto de la vivienda mexicana, especialmente en el caso de la ciudad de México (Ayala Alonso y Vargas Sánchez, 2010; González Franco, 2010).

responder a los cambios en los estilos de vida y en la economía, y a la penetración de nuevas tecnologías.²

La concepción posmoderna y su relación con el campo de la arquitectura

No obstante, así como la idea de modernidad surge al mismo tiempo que la de progreso, y está indisolublemente unida a ella, lo moderno se identifica también como una edad histórica consustancial con la crisis. De aquí que modernidad, progreso y crisis sean "...los términos de una ecuación que distinga a nuestro tiempo" (Subirats, 1989:221), en especial al que transcurre durante la segunda mitad del siglo xx y lo que va del presente.³ Es en esa época y apoyado en el concepto de crisis, cuando surge el enfoque que señala la profunda escisión, fragmentación y desintegración de aquella unidad que configuraba la visión clásica ilustrada del progreso, que suponía un avance histórico condicionado por la acumulación capitalista y el desarrollo bajo un orden racional capaz de congeniar este proceso con los valores éticos, estéticos y sociales del pasado.

De esta forma, se han desarrollado dos concepciones antagónicas: la visión moderna que, derivada de la idea de progreso,

concebe a la modernidad como un derrotero indeclinable hacia el desarrollo. En contrapartida y apoyada en el concepto de crisis, surge un enfoque que señala la profunda escisión, fragmentación y desintegración de aquella unidad que configuraba la visión clásica ilustrada del progreso —que se remontan a la época de los grandes pensadores griegos—, que suponía un avance histórico condicionado por la acumulación capitalista y el desarrollo bajo un orden racional capaz de congeniar este proceso con los valores éticos, estéticos y sociales del pasado.⁴

A esta visión se le ha dado en llamar posmoderna y su argumento más categórico apunta, por un lado, a señalar el agotamiento y fracaso del proyecto de la modernidad en la dimensión de sus grandes relatos legitimadores, y por el otro, a establecer una radical ruptura con toda idea teleológica de la historia (Vattimo, 1986). Según este enfoque, la humanidad se ubicaba en un tiempo y una condición posmoderna (Lyotard, 1984 y 1987) que indicarían un desembuche civilizatorio del proyecto moderno que no concretó sus profecías y donde, paradójicamente, el grado de racionalización máxima que la cultura ha alcanzado coincide con el mayor nivel de irracionalidad, en cuanto a sus mismas consecuencias políticas, sociales, ambientales y psicológicas.

En suma, la tendencia hacia una profundización de la crisis civilizatoria que caracteriza nuestro tiempo se acentúa en las últimas tres décadas del siglo xx. Este proceso toma diversos y nuevos derroteros, ya sea en el campo de la economía, de la política, de la sociedad, de la cultura o de lo ambiental. Las transformaciones que sufren numerosos países, que dependen en gran medida de procesos de carácter global, hacen pensar que el arraigo a lo local, a los regionalismos y al acervo histórico-cultural, son el único y a veces precario sustento que el mundo no desarrollado presenta ante el embate de la globalización y la pérdida de identidad que trae consigo. Como señala García Canclini (1989), en el ámbito cultural estos cambios —incluidos los cambios de códigos en la comunicación, los medios y en los mercados

³ Al respecto, véase Subirats (1989), "Transformaciones de la cultura moderna. En: Nicolás Casullo (Comp.), El debate modernidad posmodernidad, Puntur Sur, Buenos Aires, 1989:218-228.

⁴ Como señala Subirats (1989): "Tal era la concepción utópica de la burguesía liberal europea de finales del siglo xix: lograr la síntesis entre los valores clasicistas y los valores tecnológicos y sociales de la revolución industrial" (Subirats, 1989: 221).

simbólicos-, “...en parte radicalizan el proyecto moderno y en cierto modo llevan a una situación posmoderna, entendida como ruptura con la anterior” (García Canclini, 1989:19).

En este contexto se desenvuelve la discusión sobre el presente y futuro de las tendencias –dominantes y alternativas–, que alimenta el debate latinoamericano sobre la crisis de la modernidad occidental, la especulación filosófica y el intuicionismo estético dominantes en la literatura posmoderna, así como su repercusión en las concepciones del arte, la arquitectura y la filosofía dominantes a partir del paradigma de la posmodernidad.

De esa forma, la concepción posmoderna encontró su correlato dentro de las diversas corrientes arquitectónicas que constituyen los precedentes inmediatos del posmodernismo -la teoría del enfoque de Eero Saarinen, la teoría de las instituciones de Louis Kahn, así como la teoría del espacio y la composición heterotrópica de Alvar Aalto- y en la etapa de “transición” representada por el movimiento de resistencia a la ortodoxia moderna de los CIAM, que desemboca en el relativamente efímero auge de los expresionismos y de la arquitectura tardomoderna.

Como señala Sergio Zermeño, a ello ayudó “...el argumento de que las intenciones arquitectónicas originales de ‘humanizar el diseño’, habían sucumbido al mercado y se habían vuelto ‘urbanismo’ y especialización universitaria (con todo el reduccionismo que este término implica), dogma e industria en serie: una reafirmación de las jerarquías con sus condominios, multifamiliares, unifamiliares, residencias y edificios de las corporaciones” (Zermeño, 1988:6).

Aparece entonces una nueva tendencia que señala la aparente “crisis” del racionalismo en la arquitectura moderna, encabezada por el historicista americano Robert Venturi (1972), seguido de los fundamentalistas Vittorio Gregotti y Aldo Rossi (1979), los manieristas Collin Rowe (1978) y Kenneth Frampton (1987), los precursores del regionalismo italiano -Portoguesi (1981), Gardella y Albini- y, por supuesto, Charles Jencks



(1982 y 1985) -de acuerdo con Toca Fernández (1986)-, el principal “epígono” de las corrientes tardomoderna y posmoderna.⁵

Sin ubicarse todavía en esta tendencia, pero sí considerado como un movimiento de resistencia al modernismo, en la segunda mitad de los años cincuenta y los sesenta aparece en la arquitectura mexicana una corriente, no necesariamente organizada, en franca oposición a la admisión acrítica de la modernidad transnacional, y consiguientemente a la admisión de la pérdida del concepto de lugar y de apropiación habitable. Como señala Díaz (1982), esta corriente intenta la recuperación de una arquitectura propia y local que sirva de faro hacia una práctica de resistencia cultural en México, como es el caso de la casa Macotela, realizada por Ricardo Flores, el museo de Antropología y el Palacio Legislativo de Pedro Ramírez Vázquez y asociados; las obras progresivamente más logradas de Zabudovsky y González de León, desde el INFONAVIT hasta El Colegio de México;⁶ y los hallazgos tempranos de Ricardo Legorreta desde su obra de Celanese y el Edificio “Coatlicue” de Seguros Monterrey, hasta los hoteles Caminos Real de Cancún e Ixtapa,

Figura 1.
El Colegio de México,
Teodoro Gzlez. de
León, 1979

⁵ Las ideas fundamentales de esta corriente arquitectónica y de pensamiento, han quedado impresas en diversas obras de estos autores, que constituyen en la actualidad verdaderos “clásicos” de la literatura arquitectónica posmoderna.



Figura 2. El Colegio de México, Teodoro Gzlez. de León, 1979

con una clara influencia de Luis Barragán, entre otros exponentes.

Así, a través de la arquitectura, se materializa una especie de *collage* de formas y épocas interpuestas de un modo irreverente, irónico y arbitrario. El resultado de esta mezcla conduce por lo general al *kitch*, a la coexistencia desordenada de lógicas, a una heterogeneidad que, en voz de Zermeño (1988:6), “...revela más de eclecticismo, de ausencia de proyecto y de futuro, que de una intención buscada consciente-mente. Banalización del pasado, referencia descontextualizada, lo posmoderno carece de una visión global como corriente, es de alguna forma la arquitectura del no future” (Zermeño, 1988:6).

Conviene señalar que, más allá de celebrar o satanizar el Posmoderno, nuestro interés radica en señalar algunos de los efectos de la adopción indiscriminada de su repertorio formal en el ámbito arquitectónico nacional. Una investigación más detenida

sobre ese impacto debería justificarse sencillamente porque tanto el posmoderno como su pariente cercano, el estrepitoso deconstructivismo –o lo que Zevi (1982) llama “la poesía de lo inacabado”– llegaron a constituirse durante los años noventa o un poco antes, como fuentes básicas de inspiración de la arquitectura mexicana contemporánea, compitiendo y, en algunos casos, desplazando al criollismo, al neoindigenismo y al racionalismo, sus raíces culturales más acendradas.

Por otra parte, debe reconocerse que la difusión del posmodernismo y la deconstrucción ha dado lugar a lo que Rossi (1979) denomina la arquitectura de la ciudad -convirtiendo el diseño arquitectónico en sujeto meramente circunstancial resultante de los hechos históricos y no de la mano sacrosanta de los arquitectos- y eventualmente a la producción de obras plasmadas con lo que Portuguesi denomina “...una nueva sensibilidad” (Portuguesi, 1981:65). Sin embargo, este fenómeno también se relaciona con el desarrollo de la arquitectura como mercancía y como arma política a través de la cual se reproduce la imagen del poder. De ahí que resulte preocupante la pasividad y, peor aún, el entusiasmo desbordado con que un gran número de las instituciones de enseñanza de la arquitectura en diversos países y en México, reaccionaron ante la difusión de ambas corrientes, en particular desde los años ochenta. Posmodernidad y deconstrucción, arrastraron en sus ambiciones formales, tanto a los “maestros” como a los futuros arquitectos (copiar a Botta, a Ando o a Rossi, se volvió moda). Se adoptaron *clichés* que eran francas copias o trasposición de los edificios “posmo” a nuestro país, con total desprecio a nuestras raíces; situación que repite, pero de manera más aguda, lo que ya antes había ocurrido con la implantación del Estilo Internacional durante la década de los cincuenta: la adopción de un discurso -no solamente de carácter formal, sino también ideológico ajeno a la realidad nacional, que refleja la secular incapacidad de la arquitectura mexicana de construir un paradigma propio. Aquí aparece el punto

⁶ Recordemos que González de León fue el fundador de una corriente de pensamiento arquitectónico denominado *brutalismo*, basada en la honestidad del material, la simpleza en la composición y la abstracción. Su obra hace una genuina referencia involuntaria a la monumentalidad de grandes exponentes de la arquitectura prehispánica; en su momento dejó una impronta en México por el uso del concreto cincelado en enormes bloques minimalistas que le impusieron un sello característico a todas sus obras (véanse las Figuras 1 y 2).

quizás más significativo de la fascinación que ejercen las tesis de la posmodernidad sobre los arquitectos mexicanos: se tiene la pretensión de atravesar rápidamente por la condición protomoderna, con la esperanza de que el entorno paupérrimo y tradicional de la premodernidad se transforme en alguna versión *sui géneris* de lo posmoderno. En realidad se ha llegado a lo que Bartra (1989) bautizó como la desmodernidad o, en otras palabras, la posmodernidad a la mexicana.⁷

De esta suerte, la dependencia cultural se ha agudizado, a pesar de los intentos de lo que podría denominarse el *posmodernismo jipiteca* (Moreno Mata, 1994) por rescatar una supuesta memoria histórica y sus raíces vernáculas, sólo que ahora con algunas diferencias importantes, pues como apunta Antonio Toca Fernández "...los jóvenes radicales que abrazaron -como en una gran cruzada- los ideales de la modernidad, lo hicieron con la más profunda convicción de haber encontrado así una vía para romper con la inercia de una práctica arquitectónica reiterativa y banal; no había en sus voluntades pasividad ni indolencia..." (Toca Fernández, 1986:8).

Justo es decir, sin embargo, que no todas las taras que afectan la evanescente arquitectura mexicana de finales del siglo xx y principios del xxi, pueden achacarse al posmodernismo y la deconstrucción. La ausencia cada vez mayor de una calidad vivencial en el espacio y de autonomía en un lenguaje tectónico que trasciende la mera funcionalidad -calidades que justamente podemos ponderar en la obra de importantes arquitectos mexicanos, como el potosino Francisco Marroquín Torres (véanse las Figuras 3 y 4)-, ha sido uno de los peores legados de una modernidad vanguardista a toda prueba, de la inmediatez temporal pretendidamente a-histórica o del rigor funcionalista a ultranza" (Ricalde, 1991:27).

Han quedado así sumergidas en los canales, la arquitectura de la poética⁸ -con Luis Barragán a la cabeza y sus trasnochados seguidores tardobarraganistas y la arquitectura de la pobreza en la que podría ubicarse la obra de Carlos Mijares, Rodolfo Barragán,

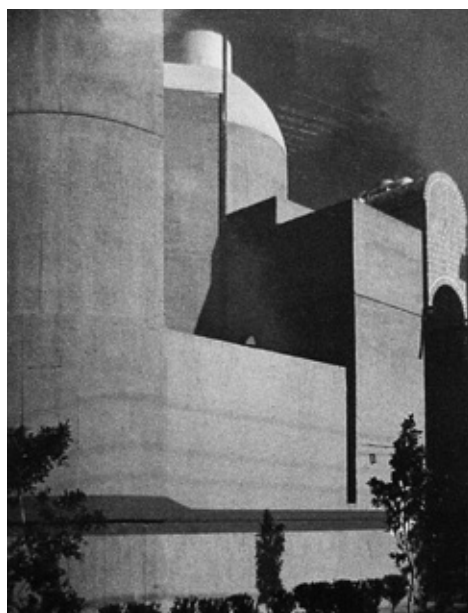
Macario Aguirre, Augusto Quijano y Humberto Ricalde, entre otros- para dar paso a la arquitectura de los promotores, corriente que, en palabras de Carlos González Lobo (1991), representa el peor proceso de vulgarización a que ha sido sometida la arquitectura mexicana mercantilismo y prostitución a ultranza y que ha convertido a la ciudad [el contexto urbano] "...en un tugurio global que encierra islotes de futilidad" [la obra arquitectónica].

Debe entonces recordarse que, para algunos autores, los modernismos de finales del siglo xix y principios del xx, suelen ser vistos "...como una máscara, un simulacro urdido por las élites y los aparatos estatales, sobre todo los que se ocupan del arte y la cultura..." (García Canclini, 1989). En este sentido, si se concibe al movimiento posmoderno en la arquitectura como un nuevo intento de modernización impuesto desde arriba y autoritariamente, la implantación de los nuevos preceptos estético - formales podrían verse como una extensión de las relaciones mercantiles vía una refuncionalización de la mercancía arquitectónica y una destrucción aún mayor del tejido social que constituyen los valores culturales y artísticos, así como los modos de ver tradicionales.

⁷ Mediante un simple juego de palabras -y conceptos- el crítico y ensayista Roger Bartra (1989) acuña el término Desmodernidad. Según ese autor, la paradoja que envuelve el origen del término es que, mientras algunos connotados analistas de la realidad nacional, en los umbrales del siglo xxi pretendían ubicarla en el nivel de la 'posmodernidad', las condiciones económicas, políticas y socioculturales de México parecen desenvolverse en un nivel que, en múltiples aspectos, podría considerarse "premoderno".

⁸ Humberto Ricalde define claramente este concepto cuando afirma: "Los espacios cuando están contruidos, cuando son arquitectura, pueden sumar a su potencial evocador una voluntad de crear ambientes poéticos donde la memoria [histórica] tenga puntos de apoyo y el transcurrir del tiempo presente derroteros insospechados" (Ricalda, 1991:27).

Figuras 3 y 4.
Casa Gómez Madrazo,
Francisco
Marroquín Torres
(circa 1998-2000)



En síntesis, antes de caer desfallecidamente en brazos de la posmodernidad, dada la imposibilidad de acceder a una modernidad autoinventada en Occidente, que en países como México se nos escapa eternamente de las manos, podría explorarse la posibilidad de construir otra modernidad (Gilly, 1988). Una modernidad alternativa y propia que, no solamente en el campo arquitectónico, permita resistir los embates de las supuestas expresiones culturales cosmopolitas de vanguardia. Resistencia que, de acuerdo con Adolfo Gilly no sería una mera defensa del pasado, sino una nueva manera de cambiar conservando.

Reflexiones finales

Como corolario de este trabajo cabría cuestionarse ¿Qué sentido tiene entonces preocuparse por la influencia de la posmodernidad o el deconstructivismo, o por otras influencias o modas, si ya el modernismo impuesto por el Estilo Internacional desde la década de los cuarenta había significado una cierta forma de dependencia artístico-cultural? La importancia de esta discusión quizás radica precisamente en que, más allá de la incorporación de una moda, se estaría

hablando de la necesidad de un reordenamiento cultural, es decir, de una reformulación radical de las relaciones entre tradición y modernidad –entre lo culto, lo popular, lo masivo y lo mercantil–, entre las que discurre el quehacer arquitectónico en México.

Como diría Subirats (2010), “...un retorno a las categorías universales de natura, materia, comunidad, en contraposición a las de abstracción, economía y moda”. Se trata, en síntesis, de ver cómo, dentro de la crisis de la modernidad occidental –de la que América Latina y México forman parte–, se transforman las relaciones entre tradición, modernismo cultural y modernización socioeconómica (García Canclini, 1989:19).

Siguiendo las anteriores consideraciones, podría parafrasearse a Habermas y preguntar si todo el proyecto de la vanguardia arquitectónica moderna –y los distintos grados de penetración que presenta en diversos países y regiones– resultó ser una causa perdida que debe abandonarse cuanto antes o, si en lugar de ello, deberían analizarse con mayor cuidado las derivaciones que tal movimiento tuvo en el caso mexicano –algunas de ellas sumamente depuradas– y compararlas de manera crítica con las “aportaciones” de las tendencias extravagantes que desde hace tiempo han tratado de imponerse.

Al respecto, valdría la pena reconsiderar algunas ideas de Marshall Berman quien señala: “Si escuchamos con atención las opiniones de los escritores y pensadores del siglo xx sobre la modernidad y las comparamos con las de hace un siglo, encontraremos una simplificación radical de la perspectiva y una reducción de la variedad imaginativa [...] Nuestros pensadores del siglo xix eran tanto entusiastas como enemigos de la vida moderna, y lucharon con sus ambigüedades, contradicciones y tensiones internas...” (1989:76). En este sentido, podemos preguntarnos también, siguiendo a Martín Yáñez: “¿Qué caminos debemos seguir...? [...] ¿el del minimalismo de Barragán, Legorreta y seguidores? ¿el inspirado en la arquitectura prehispánica de Amábilis, Arai, Agustín Hernández, Alejandro Caso [o del propio Diego Rivera en el Anahuacalli]? o ¿el propuesto por González de León y Zabludovsky? [...] en donde los avances tecnológicos, expresiones artísticas e inspiración en la historia de otros pueblos se mezclan con la arquitectura mexicana?” (Yáñez, 1994:143).

Algunos autores refieren por lo menos cinco caminos para la arquitectura mexicana, que estarían delineándose desde la última década del siglo pasado y durante la primera del nuevo milenio:

- i) El Historicismo, que implica el reconocimiento del enorme acervo histórico y cultural en que se basa buena parte de la producción arquitectónica nacional, con antecedentes formales concretos;
- ii) El Regionalismo, cuyos ejemplos más notables y conocidos en México han sido algunas obras de Luis Barragán o de Enrique del Moral, con un caudal importante de seguidores que conforman una “escuela” con diferentes niveles de calidad y prácticas -que en su momento se convirtieron en crítica a los autores originales: anacronismo y uso de tecnología-;
- iii) La Modernidad actualizada, que más allá de la implantación de modelos transnacionales, réplicas o copias de obras con tecnología avanzada o de moda, implica una labor de aprendizaje, crítica e incorpo-

ración de la experiencia de otros modelos al contexto local;

iv) El Experimentalismo, basado en la investigación formal sobre las posibilidades que algunas tecnologías y nuevos materiales pueden ofrecer, y

v) La Modernidad apropiada y sustentable, que constituye una alternativa reflejada en las obras de arquitectura que intentan una relación directa con el contexto donde se ubican, y que son realizadas con un lenguaje formal y sistemático constructivo moderno; obras que, a partir de una expresión arquitectónica contemporánea, respondan con creatividad a las características específicas de clima, topografía y cultura.

Dentro de la compleja y dialéctica relación entre tradición-modernidad, cambio-continuidad, crisis-alternativas en la que se inserta la civilización actual, y de la cual no puede desprenderse el futuro de las tendencias en la arquitectura, una variante más de esta matriz podría constituirse a partir de la recuperación del diseño sustentable y participativo, con soluciones arquitectónicas en las que se incorporan, por un lado, los aportes de la arquitectura vernácula regional, y por el otro los avances del diseño bioclimático y las tecnologías alternativas.

Los principios de sustentabilidad y criterios de diseño que soportarían este modelo contemplan tres aspectos: i) la complejidad intrínseca de los asentamientos humanos; ii) a los asentamientos humanos como verdaderos sistemas ecológicos, en los cuales todos sus componentes interactúan dependientemente (Moreno Mata y Hernández Quevedo, 2010), y iii) un enfoque holístico, para obtener diagnósticos que constituyan herramientas valiosas y válidas en la toma de decisiones, y que contribuyan al desarrollo sustentable de una región (Moreno Mata, 2010). En este caso, la corriente propuesta reflejaría una reflexión profunda sobre el hábitat local, que estaría modelado por las condiciones climáticas, los materiales constructivos, las tecnologías disponibles, la organización del trabajo y las relaciones

sociales, así como otros factores de carácter cultural y económico.

En suma, la respuesta a estas interrogantes –que alimentan el título de este ensayo–, no es sencilla, pues en cierta medida, significa un retorno a los orígenes del propio quehacer arquitectónico, “...una acción en la que el demiurgo pretencioso en el que muchas veces se ha convertido el arquitecto, se despoje de sus vestiduras (quitarle a la piedra de Miguel Ángel lo que le sobra...) e iniciar así una verdadera catarsis o purificación del ejercicio profesional y de su formación académica. En otras palabras, regresar al papel del arquitecto como artesano –lo cual nos recuerda la figura de los sabios constructores de las catedrales góticas– (Subirats, 2010).

En fin, recuperar la esencia de esta disciplina: el equilibrio –cósmico, religioso, espiritual, social y natural–, y el sentido esencial e introspectivo de la arquitectura.

Bibliografía

- Ayala Alonso, Enrique y Concepción J. Vargas Sánchez (2010). “Tres décadas de habitación en la ciudad de México”. En: *Memorias de la V Cátedra Nacional de Arquitectura Carlos Chanfón Olmos, El espacio habitable y la cultura local*, Facultad del Hábitat, Consorcio de Universidades Mexicanas (CUMEX)/Facultad del Hábitat, UASLP.
- Bartra Roger (1989). “Hacia una sociedad postdemocrática”. *La Jornada semanal* (Suplemento de *La Jornada*), Núm. 25, México, 3 de diciembre.
- Berman, Marshall (1989). “Brindis por la modernidad”. En: Nicolás Casullo (Comp.) *El debate modernidad-posmodernidad*, Puntosur Editores, Buenos Aires, 1989; pp. 9-66.
- Casullo, Nicolás (1989). “Modernidad, biografía del ensueño y la crisis. (Introducción a un tema)”. En: Nicolás Casullo (Comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*. Puntosur Editores, Buenos Aires; pp. 9-66.
- De Anda Alanís, Enrique X. (2008). *Una mirada a la arquitectura mexicana del siglo XX* (Diez ensayos), Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Frampton, Kenneth (1987). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- García Canclini, Néstor (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, CONACULTA/Grijalbo, México.
 - Gilly, Adolfo (1988). “La otra modernidad”. En: *Nexos*, Núm. 124, abril; pp. 29-33.
 - González Franco, Lourdes Cruz (2010). “El significado de la habitabilidad en la casa de la ciudad de México en los años treinta”. En: *Memorias de la V Cátedra Nacional de Arquitectura Carlos Chanfón Olmos, El espacio habitable y la cultura local*, Facultad del Hábitat, Consorcio de Universidades Mexicanas (CUMEX)/Facultad del Hábitat, UASLP.
 - González Lobo, Carlos (1991). Comentarios finales del curso “*Del posmodernismo a la deconstrucción*”, organizado por la Coordinación de Actualización y Educación Continua de la División de Estudios de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la U.N.A.M., México, D.F., 8 al 11 de julio, 1991.
- Habermas, Jürgen (1989): *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid.
- Jencks, Charles (1985). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- ----- (1982). *Arquitectura tardomoderna y otros ensayos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Lloyd Wright, Frank (1998). *Autobiografía: 1867-1944*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Lyotard, Jean-Francois (1987). *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Editorial Gedisa, Barcelona.
- ----- (1984). *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Ediciones Cátedra, Colección Teorema. Madrid.
- Martínez Gutiérrez, Patricia (2005): *El Palacio de Hierro, arranque de la modernidad arquitectónica en la ciudad de México*, Facultad de Arquitectura, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México.

- Moreno Mata, Adrián (2010). “Desarrollo humano, hábitat sustentable y vivienda bioclimática en la Huasteca Potosina: El caso del Ejido La Morena-Tanchachín”. En: *Espacio/Tiempo*, Núm. 6, Otoño-Invierno (en prensa).
- (1994). “Modernidad, posmodernismo y deconstrucción ¿Paradigmas de la arquitectura mexicana contemporánea?” En: *Cuadernos Arquitectura Docencia* (UNAM), Núm. 12-13, marzo; pp. 109-112.
- Moreno Mata, Adrián y José Guadalupe Hernández Quevedo (2010). “Urbanización periférica, habitabilidad y condiciones de vida en la Zona Metropolitana de San Luis Potosí: el caso de la comunidad periurbana de Milpillás”. En: *Hábitat + Diseño*, Núm. 3 (en prensa).
- Portoguesi, Paolo (1981). *Después de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Rossi, Aldo (1979). *La arquitectura de la ciudad*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Rowe, Colin (1978). *Manierismo, arquitectura moderna y otros ensayos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Subirats, Eduardo (2010): ‘Arte y Arquitectura en una Edad de destrucción’, curso impartido como parte del programa de actividades de la *v Cátedra Nacional de Arquitectura*, Carlos Chanfón Olmos, *El Espacio Habitable y la Cultura Local*, celebrada los días 28, 29, 30 de abril y 1 de mayo de 2010 en la Facultad del Hábitat, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México.
- (1989). “Transformaciones de la cultura moderna”. En: Nicolás Casullo (Comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*. Puntosur Editores, Buenos Aires; pp. 218-228.
- Toca Fernández, Antonio (1986). *Más allá del posmoderno*, Editorial Gustavo Gili, México.
- Vattimo, Gianni (1986). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Editorial Gedisa, Barcelona.
- Venturi, Robert (1972). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Zermeño, Sergio (1988). “La tentación posmoderna”. En: *Nexos*, Núm. 124, abril; pp. 5-8.
- Zevi, Bruno: “La poesía de lo inacabado”. En: *SITE. La arquitectura como arte, textos de Pierre Restany y Bruno Zevi*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona; pp. 9-11.



Diseño Gráfico-Educación: fortalezas y debilidades

Graphic design- education: strenghts and weaknesses

Guadalupe Gaytán Aguirre

Recibido: 12/03/ 2010 Dictaminado: 19/04/2010

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo mostrar las fortalezas y debilidades del diseño en la educación superior, con el propósito de construir un breve diagnóstico de la consolidación del Diseño Gráfico en las universidades. La metodología consiste en una descripción histórica con un arco temporal que inicia en la década de los setenta hasta nuestros días. Básicamente, la descripción se realiza a partir de la experiencia académica como diseñador y la exposición de especialistas del diseño y de organismo públicos y privados.

Palabras clave: Diseño, educación, investigación, currícula, dibujo publicitario, identidad gráfica, producto de diseño.

Abstract

This paper aims to show the strengths and weaknesses of design in higher education, in order to build a brief analysis of the consolidation of graphic design at university. The methodology consists of a historical overview with a time span that starts in the seventies until today. Basically, the description is made from the academic experience as a designer and exhibition of design specialists and public bodies and private.

Keywords: *design, education, research, curricula, graphic design, graphic identity, product design.*

Introducción

Históricamente, el diseño gráfico es una profesión reciente en nuestro país a diferencia de otras profesiones mayormente arraigadas como el derecho y la medicina, sin embargo, en la actualidad “en este nuevo Siglo XXI, el diseño se convierte, en la mayor parte de los países industrializados, en una disciplina fundamental en todos los niveles educativos, al mismo nivel que carreras como las Ingenierías o la Medicina”.¹ Pese a la ausencia de profesores especializados

en el diseño, las universidades mexicanas incluyeron en su oferta educativa la licenciatura en diseño gráfico. No obstante y el no contar con profesores especializados, las universidades acudieron a otros profesionistas que entre arquitectos y artistas plásticos como escultores, pintores, etcétera, fueron incorporados a la planta docente para la enseñanza del diseño con el propósito de que se formaran profesionales del diseño gráfico. Sin embargo, la enseñanza del diseño no es reciente pues sabemos que en la Academia de San Carlos² era práctica común hasta llegar a institucionalizarse en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en 1929 durante la gestión de Diego Rivera. En 1959 la Universidad Nacional Autónoma de México abrió la carrera de Dibujo Publicitario y en 1968 se abre formalmente la licenciatura en Diseño Gráfico para que así tanto el dibujo publicitario como la enseñanza del diseño se constituyeran como pioneras de la formalización del diseño gráfico a nivel superior.³

El diseño en la educación superior

A partir de los años setenta otras instituciones de educación superior del país observa-

ron la necesidad de integrar en su oferta de estudios la enseñanza del diseño de manera formal e institucional. Otra experiencia y con el propósito de impulsar las exportaciones mexicanas, en 1971 se funda el Instituto Mexicano de Comercio Exterior (IMCE) por iniciativa del Presidente de la República Luis Echeverría Álvarez mientras que al mismo tiempo se crea el Centro de Diseño que comprendía tres departamentos: Diseño Gráfico, Ferias y Exposiciones así como Promoción del Diseño. El objetivo del centro sería el de proporcionar una identidad gráfica a los productos mexicanos que eran exportados.

El dotar de una identidad gráfica a los productos mexicanos promovió intensamente el desarrollo del diseño en varias áreas: Industrial, gráfico, artesanal y del vestido. La práctica del diseño a nivel profesional influyó para que universidades del Distrito Federal, Guadalajara y Monterrey incorporaran a su oferta académica la licenciatura en Diseño Gráfico. Prácticamente puede decirse que fue en la década de los setenta, la época en que el Diseño Gráfico empieza a cobrar interés para ofertarse a nivel de licenciatura.

Sin embargo, la apertura de la licenciatura en Diseño Gráfico durante la década de los ochenta en varias universidades del país no fue debidamente planeada con el propósito de que no se masificara rápidamente como ha sucedido en otras licenciaturas que por la amplia oferta pronto saturan el mercado de profesionistas lo que ocasiona desempleo e incertidumbre entre sus egresados. Un estudio que elaboraron especialistas del Comité de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (CADU) arroja resultados en los que se manifiesta que la apertura de la licenciatura en Diseño Gráfico en la mayoría de las universidades del país se hizo sin que se definieran correctamente sus objetivos específicos y un desconocimiento sobre los alcances de la comunicación gráfica. Cualitativamente los planes de estudio de la licenciatura en Diseño Gráfico dejaron mucho que desear a tal grado que hoy día se padecen las consecuencias porque la demanda de diseñadores

¹ Julia Virginia Pimentel Jiménez(2009). "El Diseñador como investigador", en *Actas de Diseño 7.*, Año 7, número 4. Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. Argentina, 2009., p. 80.

² Fundada por Real Cédula de 25 de diciembre de 1783 como Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes, se encuentra localizada en lo que hoy se conoce como Centro Histórico de la Ciudad de México. El 4 de noviembre de 1785 se verifica la inauguración oficial de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España, en honor del Rey Carlos III de España. www.artesvisuales.unam.mx

ha sido cubierta en extremo que amenaza la sobresaturación del mercado productivo. El diagnóstico del CADU muestra claramente las omisiones que hicieron los especialistas de las universidades al momento de estructurar los planes de estudio de la carrera en Diseño Gráfico.⁴

Por otra parte, la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES) en su anuario estadístico de 1998 informó que de las licenciaturas en Diseño Gráfico, Comunicación Gráfica y Diseño de la Comunicación de todo el país egresaron alrededor de 2097 profesionistas.

Hasta ese año, la cifra de egresados mostró cierto equilibrio que apuntaba hacia la consolidación e importancia de la enseñanza a nivel de educación superior y exigía al mismo tiempo la formalización y fundamentación académica de los estudios en diseño.

Fortalezas y debilidades

No obstante de la amplia oferta de la licenciatura en Diseño Gráfico en el país, actualmente, tanto instituciones públicas como privadas muestran un interés particular por la demanda de licenciaturas relacionadas con el diseño y la comunicación visual, sobre todo por la necesidad de contar con docentes especializados en las áreas del diseño con el objetivo de dotar de una estructura teórica-metodológica que sustente y de certeza a los planes de estudios; es conocido que las primeras generaciones de egresados de las licenciaturas de diseño su formación osciló entre el empirismo y la intuición.

Aún con la creciente demanda de estudios técnicos que se enfocan principalmente en la enseñanza de programas computacionales de diseño y técnicas de representación, la enseñanza formal e integral del diseñador sigue siendo tema de discusión porque aún no se reconoce como un profesionista capaz de desarrollar diseños profesionales así como su intervención para resolver problemas de comunicación como lo ha hecho el argentino Jorge Frascara⁵, por citar un ejemplo. Aun con la evolución que ha tenido la en-

señanza del Diseño en nuestros días, son comunes algunos problemas específicos de las escuelas de diseño que tienen que ver con “los planes de estudio que están sometidos a un estado de reformulación permanente, no por causa de una supuesta dinámica evolutiva de la disciplina sino por los titubeos provenientes de una débil conceptualización de sus medios operativos y estables”,⁶ y otros que siguen vigentes y palpables para quienes se dedican a la docencia en áreas del diseño, tales como:

- a) carencia de publicaciones especializadas
- b) escasa o nula investigación en el campo del diseño
- c) relación deficiente con el campo laboral
- d) formación teórica y metodológica de bajo nivel
- e) aplicación de exámenes de admisión homologados y sin direccionalidad hacia la licenciatura.

Además de los problemas citados por el Comité de Arquitectura, Diseño y Urbanismo sobre la enseñanza del Diseño Gráfico en México, es pertinente decir que hay otro más que bien podría cerrar la pinza sobre el diagnóstico del CADU: la implementación y oferta de posgrados por las universidades del país es escasa por tanto no se generan nuevos conocimientos ni tampoco fortalecen la enseñanza del diseño.

La base tradicional de conocimientos teóricos de la que echa mano el diseño son aquellos que provienen de la semiótica, la

³ Información del Comité de Arquitectura, Diseño Urbanismo (CADU)

⁴ Véase documento del Comité de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. La enseñanza del Diseño Gráfico en México. 2002.

⁵ Véase *Diseño Gráfico para la gente (2000)*. Ediciones Infinito. Argentina 2000.

⁶ Norberto Chaves (1997). Arte aplicada o técnica de la comunicación: dos vertientes en la práctica del Diseño Gráfico, en Leonor Arfuch, Norberto Chaves, María Ledesma. *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Editorial Paidós. Argentina p. 99

comunicación, la antropología y la sociología, por mencionar algunos, de tal manera que, el diseño aún no cuenta con un discurso que provenga de su propia estructura teórica-metodológica, de tal suerte que “el diseño es visto así como una rama del planteamiento de la producción, como una estancia específica conceptual y racional de un revestimiento de valores semióticos y semánticos”.⁷ La ausencia de una base teórica-conceptual ha limitado la participación del diseño para resolver problemas sociales y de comunicación que día a día demanda cada vez más la sociedad. Mientras que los profesionales del diseño no sean capaces de desarrollar esa estructura se corre el riesgo de que el diseñador continúe por el camino del empirismo. No sólo el diseñador debe ser capaz de generar su propio discurso teórico, también debe tener una amplia educación de sus propios sentidos, poseer conciencia de su rol social de manera crítica y reflexiva para así dejar de ser percibido como un profesionista poco capaz de contribuir a resolver la problemática social de su entorno.

No obstante de la situación que se ha planteado en función del profesional del diseño, es pertinente decir que al diseñador se le percibe como hacedor de manualidades definidas estéticamente a partir de calificativos como “bonito” “qué padre” etcétera., esto demuestra que no existe una cultura arraigada sobre lo que el diseñador es capaz de producir y resolver ante la amplitud de

programas computacionales que personas sin instrucción en la comunicación gráfica pueden generar, es posible que la percepción del diseñador también obedece, en parte, a que “los planes de estudios de las escuelas de diseño, y de casi todas las disciplinas, se diseñan a partir de una metodología que considera algún estudio diagnóstico de necesidades del mercado de trabajo, un estudio de oferta y demanda de estudios de diseño, el planteamiento de un perfil de egresado, y del desarrollo de contenidos y objetivos de enseñanza – aprendizaje, o bien de competencias profesionales, todo en función de la filosofía institucional, hablando en términos generales”.⁸ El vertiginoso desarrollo de la tecnología ha llevado a que los demandantes de servicios de diseño se conformen con la producción empírica de sus empleados como secretarías, incluso personas que cuentan con educación a nivel superior que no son especialistas, incursionan en el diseño con productos “cosméticos” de escasa reflexión teórica y conceptual, como bien afirma Jean Marie Klinkenger al señalar que “todo el diseño está relacionado con la conceptualización a partir de la percepción”.⁹

Sin embargo, la investigación y caracterización del diseño en el ámbito académico se desarrollan exitosamente de tal manera que la formación académica del diseñador y el interés que muestran miembros de la comunidad académica por desarrollar investigación del diseño y su relación con otras disciplinas del conocimiento como la semiótica, la hermenéutica, la didáctica, la retórica, llevan hacia el camino correcto para dotar de una base conceptual y metodológica al diseño gráfico, no obstante, es pertinente decir que:

“el diseño no puede quedar reducido a ninguna de estas disciplinas. La cuestión es más compleja porque las disciplinas que lo cruzan son, cada una, actividades vecinas. El diseñador tiene algo de artista, algo de comunicador, algo de técnico, etc. Pero tampoco puede ser reducido a una, cualquiera, de esas profesiones, incumbencias o funciones. El diseño tiene cierta

⁷ Leonor Arfuch, Norberto Chaves, María Ledesma. *op. cit.*, p. 13

⁸ Víctor Guijosa Frago (2009). “Diseño curricular y prácticas curriculares: propuesta de formalización de las “actividades complementarias”, en *Actas de Diseño 8.*, Año 7, número 4. Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. Argentina p. 111.

⁹ Entrevista a Marie Klinkenger Ipor Ivalu Ioya Moreno de acuerdo a una guía de preguntas proporcionada por Alejandro Tapia Mendoza. 4 de mayo del 2002, hotel Fiesta Inn de la ciudad de México.

regularidad que hará falta enmarcar en su perspectiva histórica”.¹⁰

Si bien las estrategias educativas de las décadas anteriores no impulsaron la educación formal del diseño a nivel nacional relegándolo como un elemento circunstancial ajeno al desarrollo de la sociedad y su cultura, espacios de desarrollo y discusión en los Congresos de Escuelas de Diseño Gráfico, la Asociación de Escuelas de Diseño Gráfico (ENCUADRE) y organismos reguladores y evaluadores como el Consejo Mexicano para la Acreditación de Escuelas de Diseño Gráfico (COMAPROD), el Colegio de Diseñadores Gráficos Mexicanos, la Cámara Nacional de las Artes Gráficas (CANAGRAF), además de la presencia cada vez más de empresas editoriales dedicadas al diseño y el creciente interés por la publicación de revistas especializadas, muestran mecanismos no improvisados que han permitido la evolución de la enseñanza del diseño en la educación superior en nuestro país y más importante que “el Diseño Gráfico es un proceso de cohesión cultural que, en alguna de sus manifestaciones, opera sobre toda la sociedad y, en otras, sobre sectores sociales determinados y específicos”.¹¹

No ha quedado atrás la “artisticidad”¹² del diseño, ni la tecnicidad que requiere para mantenerse a la vanguardia, pero su inclusión con otras alternativas ha permitido la consolidación de la profesión que hoy por hoy se contempla como un elemento incluyente y responsable de la información que se genera en los medios de comunicación de masas.

La creciente influencia de los medios impresos y masivos de comunicación así como el diseño en la opinión pública motivan hacia un análisis del papel social que ejercen las instituciones de educación superior. Los programas académicos de las universidades deben incluir aspectos que preocupan a la comunidad local, nacional e internacional tales como: la responsabilidad social, la ética, el desarrollo tecnológico, el cuidado al medio ambiente, la salud etcétera, para que el diseñador sea un promotor de cambios y movimientos que contribuyan al bienestar

social, debemos pasar de ser una profesión resultado de movimientos y cambios, a una profesión generadora de éstos cambios, es decir, un diseño profesional que “es posible alcanzar desde una formación universitaria. Un profesional crítico que interpela el objeto de su tarea, el objeto que produce y el objeto de su articulación social. La universidad no debería constituirse en la vigilia de un genio que servirá de ejemplo”.¹³

El impulso que las instituciones de educación superior otorgan a la enseñanza del diseño tiene que ver más con la preocupación y ocupación del desarrollo social que genera nuestra disciplina que con el desarrollo de habilidades artísticas y artesanales características de las primeras décadas del siglo veinte, sin minimizar con esto las expresiones artísticas, pero sí delimitando la función principal del diseño y la pertinencia que la formación académica del diseño debe ofrecer para observar al “diseñador gráfico como comunicador debe tener el conocimiento técnico, contextual y global y la creatividad para informar, persuadir, educar y conmovir, coexistencia y coparticipación de todos los individuos en la sociedad”.¹⁴

Hoy por hoy, las instituciones de educación superior reconocen el rol fundamental del Diseño en el ámbito social a través del fomento de plantas docentes que incluyan profesionales en activo, técnicos y expertos en tecnología y *software*, así como, investigadores que con sus proyectos impacten de manera relevante en el desarrollo de la sociedad y su cultura.

¹⁰ Néxtor Sexe (2001). *Diseño.com*. Paidós. Argentina, 2001., p. 271

¹¹ María del Valle Ledesma, “Diseño Gráfico, ¿un orden necesario?” En *Diseño y comunicación*, op. cit., p. 54

¹² Concepto que proviene del movimiento artístico y ornamental *Arts & Crafts* 1834 – 1896, creado por William Morris.

¹³ Nextor Sexe. op. cit., p. 274

¹⁴ María Eugenia Sánchez Ramos (2009) “La enseñanza del diseño: reflexiones sobre pedagogía del diseño tradicional y moderno.” En *El diseño y sus usuarios: de la forma a la interacción*. Publicaciones Encuadre. México, p. 221

Consideraciones finales

Se reconoce el rol fundamental del diseño en el ámbito social y su pertinencia en el desarrollo económico global. El reconocimiento al diseño se debe en buena parte a que las instituciones de educación superior integran a su planta docente profesionales en activo, diseñadores especializados, técnicos y expertos en tecnología y *software*, así como investigadores no solo del diseño sino de otras disciplinas como estudiosos de la conducta, sociólogos, economistas, comunicólogos y de las ciencias humanas entre muchos otros, que con sus proyectos impactan de manera relevante en el desarrollo de la sociedad y su cultura.

Es responsabilidad inminente de las instituciones de educación superior impulsar el desarrollo de un diseño humanista que incida en la toma de decisiones, en la cotidianidad socio-cultural de los individuos para que contribuya al fortalecimiento social y la identidad de un país.

La responsabilidad que han adquirido las universidades respecto del diseño, se observa en el impulso de estudios de posgrado, generación de propuestas integrales de educación – cultura – innovación, divulgación del conocimiento, promoción de la vinculación institucional a través de encuentros y congresos nacionales e internacionales donde se discute sobre el diseño y su diálogo permanente con otras disciplinas.

Sin embargo, aún queda pendiente la formalización de propuestas y la calidad en los resultados obtenidos por los estudiantes como por docentes e investigadores, además, consolidar esfuerzos y converger en propósitos comunes que fortalezcan cada una de las áreas que conforman la enseñanza del Diseño mediante la constante actualización y formación de cuerpos docentes, estudios de seguimiento y pertinencia de programas de estudio, promover el trabajo interdisciplinario entre las instituciones de educación superior, un diálogo permanente con el gobierno y la empresa para que redunde en un mutuo crecimiento, finalmente, incentivar

la evolución de la práctica académica y la transformación congruente del entorno.

Bibliografía

Libros

- Arfuch, Leonor. Chaves, Norberto. Ledesma María (1997). *Diseño y comunicación. Teorías y enfoques críticos*. Paidós. Argentina.
- Costa, Joan (1987). *Imagen Global*. Barcelona España, Enciclopedia de Diseño, CEAC.
- ENCUADRE, *Asociación de escuelas de Diseño Gráfico* (2009). “El diseño y sus usuarios: de la forma a la interacción”. ENCUADRE. México.
- Fuentes, Milagros (2001). “El diseñador gráfico en el campo laboral”. UAM Azcapotzalco. *XI Congreso de académicos de escuelas de diseño gráfico*, octubre 2001.
- Frascara, Jorge (1998). *Diseño Gráfico y Comunicación*. Ediciones Infinito. Argentina.
- Sexe, Néstor (2001). *diseño.com*. Paidós. Argentina.
- Tapia, Alejandro (2004). *El Diseño Gráfico en el espacio social*. Editorial Designio. México.

Revistas

- *Actas de Diseño 7* (2009)., Año 7, número 4. Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. Argentina.
- *Actas de Diseño 8* (2009)., Año 7, número 4. Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. Argentina.

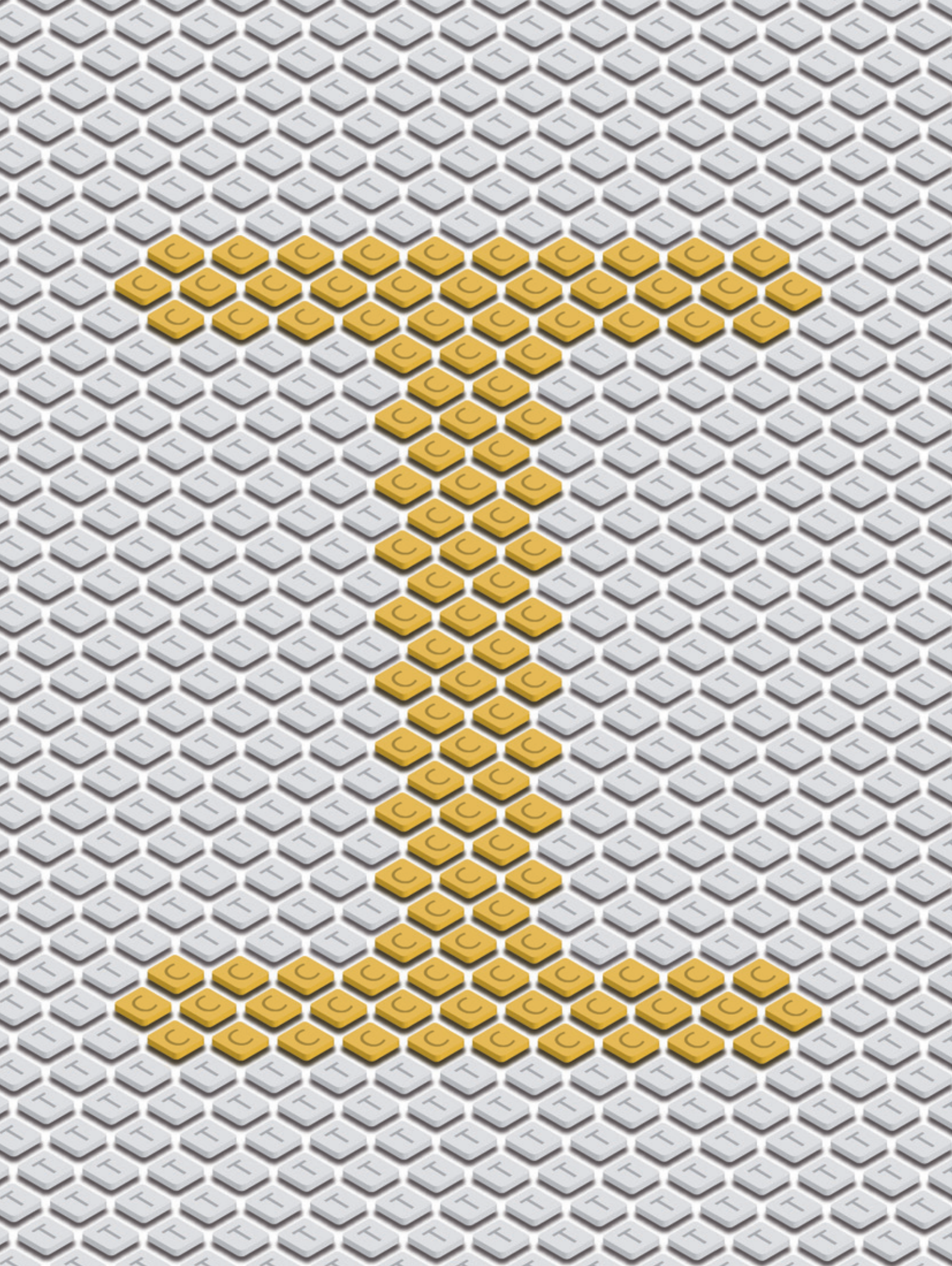
Publicaciones electrónicas

- Alcántar, V. M. y Arcos, J. L. (2004) “La vinculación como instrumento de imagen y posicionamiento de las instituciones de educación superior”. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, vol. 6 núm. 1. Consultado el 28 de febrero de 2006 en: <http://redie.ens.uabc.mx/vol6no1/contenido-enriquez.html>.
- Asociación de Escuelas de Diseño ENCUADRE, (2005), (Artículos), Disponible: <http://www.encuadre.org> (Consultado:27 de marzo, 2006).

- Campos, G. y Sánchez Daza G. (2006, febrero 28) “La vinculación universitaria: ese oscuro objeto del deseo”. Revista electrónica de investigación educativa, 7 (2). Disponible: <http://redie.uabc.mx/vol7no2/contenido-campos.html> (Consultado: 2006, febrero 28).

Documentos

- Comité de Arquitectura, Diseño y Urbanismo CADU (2002). *La enseñanza del Diseño Gráfico en México*. México, Abril, 2002.
- Fuentes, Milagros (2001). “El diseñador gráfico en el campo laboral”. UAM Azcapotzalco. *XI Congreso de académicos de escuelas de diseño grafico*, Octubre, 2001.
- Martínez Rizo, F. (2000). “Nueve retos para la educación superior. Funciones, actores y estructuras”. México: Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior, 04 de abril de 2003.
- Ramos, Gabriela. (2003) Memorias. En: ANUIES, 04 de abril de 2003.
- Asociación de Escuelas de Diseño ENCUA-DRE, (2005), (Artículos), Disponible: <http://www.encuadre.org> (Consultado:27 de marzo, 2006).



Los alcances de las Tecnologías de la Información y Comunicación.

The scope of Information Technology and Communication

Verónica Ariza/ Erika Valenzuela.

Recibido: 19/05/ 2010 Dictaminado: 14/06/2010

Resumen

A inicios de esta década, las tecnologías de la información se han adaptado a distintas áreas como la educación, los negocios y la comunicación, desarrollado e incorporado nuevas herramientas que permiten una participación más activa en la construcción y transmisión del conocimiento. Se han generado servicios y herramientas que han transformado la red en una plataforma dialógica social, los negocios a una adaptación dentro de un espacio virtual, y la educación en un nuevo concepto conocido como educación a distancia.

Palabras clave: Tecnología, información, *web 2.0*, comercio, educación, usuario.

Abstract

Since the beginning of this decade Information Technology has adapted to different areas like education, business and communication. It has developed and incorporated new tools that sponsor a more active participation in knowledge construction and transmission. Services and tools have been generated and they have transformed the web in a social network, businesses adapt inside the virtual space and for education is a new concept known as distance education.

Keywords: *Information Technology, web 2.0, business, education, user.*

Para conceptualizar debemos comprender que las Tecnologías de la Información y Comunicación (TIC) son herramientas que se integran y utilizan en la transmisión de la información, principalmente medios como la informática, Internet y las telecomunicaciones, para propagar el conocimiento.

Las TIC han presentado un gran desarrollo y aceptación sugiriendo la necesidad de incorporarlas a distintos campos de la sociedad, esto indica que se adaptan a distintas áreas como la educación, los negocios y la comunicación, áreas que ayudan al desarrollo de la cultura y brindan pautas para el comportamiento de la sociedad.

El acceso a la información y a nuevas tecnologías que permiten aumentar el conocimiento, ha hecho que nuestro tiempo se compare con otras etapas importantes del desarrollo del hombre; como comenta ó.R. González basado en los textos de Peter Drucker, existe un paralelismo entre la Revolución Industrial y la Revolución de la Información en cuanto a “la forma de trabajar, el modo de vivir y cómo nos relacionamos con la realidad”.¹

El desarrollo actual de la tecnología se manifiesta dentro de una sociedad conocida como “sociedad del conocimiento”, una sociedad mayormente perceptiva a la información. Alvin Toffler², reconocido intelectual analista de la era de la información y la sociedad del conocimiento, distingue tres etapas en la historia del hombre, en donde la fuente de riqueza es distinta: economía agrícola, economía industrial, economía del conocimiento. En 1980 publica precisamente el libro “La tercera ola” donde explica que:

Hubo una ‘primera ola’, de una muy larga vigencia histórica, en la que las aplicaciones tecnológicas estaban asociadas al esfuerzo humano, a la fuerza biológica del ser humano, con un predominio de la actividad agrícola. La ‘segunda ola’ alcanzó su apogeo con la revolución industrial, con una duración histórica mucho más corta, en la que el esfuerzo mecánico, el maquinismo, sustituyó al esfuerzo humano, y dio origen a la sociedad de masas. Y, por fin, la ‘tercera ola’, hija de la revolución tecnológica, de la

que surge una sociedad regida por los flujos de información y lleva a la concepción de nuevos paradigmas, a una nueva cosmovisión”.³

Toffler adelanta una nueva sociedad y una revolución de la información, donde el uso de la tecnología se percibe como una extensión de la mente humana. Esta nueva etapa deriva en un cambio no sólo material sino psicológico del ser humano y de su actividad social, y tiene un gran impacto en el acceso al conocimiento y su difusión.

Los expertos coinciden al comentar que al estar inmersa en este entorno tecnológico “la sociedad se desarrolla en una nueva forma y sus actores se transforman”.⁴ Las personas toman nuevas conductas, se pueden integrar distintas áreas, científicas, sociales, organizacionales, etc., hay una nueva forma de aplicar los conocimientos, se genera un nuevo entorno, en otras palabras hay una evolución en la forma de entender y satisfacer las necesidades, en especial las de comunicación.

Por otro lado esta etapa considera también un choque entre la atmósfera que envuelve al desarrollo tecnológico y la velocidad con la que la sociedad tiene que acceder a esos cambios. Las TIC plantean que la información necesita estar al alcance del usuario, desde su aparición a mediados de los década de los noventa⁵ se percibe un constante movimiento. La información está ahí cuando y en donde el usuario la necesite, convirtiéndose en “información portátil”, se accesa mediante dispositivos como la computadora, el teléfono móvil y la *Web*.

Las TIC han servido de herramientas para facilitar el desarrollo de habilidades cognitivas y constituyen nuevas formas de interactuar y de intercambiar información, es decir, el carácter de interactividad que presentan estas tecnologías permite en el mejor de los casos, que el usuario obtenga una participación activa en la construcción del conocimiento dentro de la red. Estas nuevas tecnologías permiten publicar distintos contenidos, reproducirlos y generar opiniones desde visiones críticas al tiempo que se concibe una socialización caracterís-

¹ González, Óscar Rodrigo (2008). *Comercio Electrónico* Edición 2008. Ediciones Anaya Multimedia, Madrid, p. 20.

² Nueva York, 1928.

³ “Alvin Toffler (1928-)”. Perfil biográfico y académico. Infoamérica, [disponible en línea] <http://www.infoamerica.org/teoria/toffler1.htm> [Consulta: 15 de mayo de 2010]

⁴ Téllez Valdez, Julio (2004). *Derecho informático*. McGrawHill, 3ª edición. México, p.6

⁵ Buxarraix María, “Las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) y los adolescentes. Algunos datos.”, 2005 [disponible en línea] <http://www.oei.es/valores2/monografias/monografia05/reflexion05.htm> [Consulta: 20 Enero 2010].

tica con otros usuarios, en otras palabras hay una redefinición del conocimiento y de las relaciones sociales.

En la actualidad la Web se ha convertido en un medio *per se* de socialización, desarrollado gracias a las TIC que permiten muy diversos acercamientos con la audiencia. En el 2001, la Web cobró importancia al agregar nuevas aplicaciones para publicar información, programar y mejorar las herramientas de búsqueda, logrando una mayor popularidad en los sitios electrónicos.⁶ Esta revolución que transformó a la red, suponía un giro importante al presentar sitios con una gran gama de servicios especializados como *blogs*, redes sociales, *wikis*⁷ entre otros, lo que hoy se conoce como la Web 2.0.

En su aspecto más básico, los servicios de la Web 2.0 plantean el fomento de un intercambio ágil y eficaz de información a través de diferentes espacios. Los expertos en interfaz de usuarios señalan por ejemplo: *weblogs*, que son diarios personales *online*, con comentarios y citas cruzadas a otros *weblogs*; *podcasting*, archivos de sonido que se descargan y se pueden escuchar y reproducir en cualquier momento, una forma para difundir noticias rápidamente por ejemplo; coedición en forma participativa, sitios como *Wikipedia*, enciclopedia *online*, son una muestra; consulta o subida de anuncios clasificados (en sitios como *Craigslist* o *Loquo*); un fenómeno llamado *folksonomía* que se refiere a añadir textos o *tags* a las fotografías, música, etc., que se cuelgan en la red, para que usuarios puedan buscarlas y verlas en diferentes sitios, los usuarios se suscriben a “agregadores” de contenido, permitido por RSS⁸, mediante el cual los sitios comunican automáticamente las actualizaciones a sus suscriptores; también hay ya programas que sirven para procesar y publicar textos a través del navegador como *Writely*⁹. Pero quizás, lo más común y que efectivamente casi todos podríamos comprobar, es que a través de la red se pueden compartir fotografías, vídeos o juegos con familiares y amigos a través de sitios como *MySpace*, convirtiéndose en actividades cotidianas.

El caso específico de los *blog* o el *blogging*, páginas personales en formato de diario, es interesante pues el usuario divulga contenidos sobre algún tópico, sumando aplicaciones para compartir *links*, vídeos y fotografías, se obtiene una respuesta al retroalimentarse de otros usuarios abriendo foros para expresar opiniones o comentarios. David Jennings comenta que la potente combinación entre la red y los *blogs*, convierten esta tecnología “en una plataforma que permite y acelera la exploración social que llega a los rincones de nuestra cultura”¹⁰, podría decirse que la red y sus nuevas tecnologías se han integrando a los medios masivos, dando una mayor fuerza y un mayor alcance a las comunicaciones, así como a las socializaciones de distintas culturas, permitiendo un mayor acercamiento a otros espacios de conocimiento.

Algunas características positivas acerca de esta “cultura del *blog*” como lo menciona Jennings, es que comúnmente no tiene un objetivo de lucro como los sitios comerciales, se construyen comunidades de intereses sobre contribuciones en distintas áreas del saber, y además el usuario es su propio editor y puede autopublicar cualquier contenido sin alguna infraestructura de control.¹¹ Lo que se hace patente entonces, es la necesi-

⁶ O'Reilly Tim, “Qué es Web 2.0 Patrones del diseño y modelos del negocio para la siguiente generación del *software*.”, 2006 [disponible en línea] http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/DYC/SHI/seccion=1188&idioma=es_ES&id=2009100116300061&activo=4.do?elem=2146 [Consulta: 23 Enero 2010].

⁷ Un *wiki*, es un sitio *web* cuyas páginas pueden ser editadas por múltiples usuarios a través del navegador *web*. Los usuarios pueden crear, modificar o borrar el contenido de la información que comparten. Como ejemplo podemos referirnos a Wikipedia.com

⁸ Familia de formatos de fuentes *web* codificados en XML. Se usa para difundir información actualizada a usuarios que se han suscrito a la fuente de contenidos.

⁹ “Web 2.0: los nuevos desafíos de la interfaz de usuarios” Noviembre 2005, USO LAB Consultoría de usabilidad y diseño centrado en el usuario [disponible en línea] http://www.usolab.com/articulos/desafios_interfaz_web_2.php

¹⁰ Jennings, David (2007). “*Net*”, *Blogs and Rock 'n' Roll*. Nicholas Brealey Publishing, Great Britain, p.5.

¹¹ *Ibidem*, p.6

dad de reflexión y decisión consciente sobre la calidad de la información que el usuario crea y consume, comparte y construye. En otras palabras, esta herramienta puede llegar a ser bastante útil si se selecciona y participa adecuadamente en el uso de la información.

Hoy en día los espacios y oportunidad son tan variados como las necesidades de las personas. Existe por ejemplo, una integración interesante entre el *blogging* y las redes sociales, como es el caso de *Twitter*, donde el objetivo es que el usuario comparta información de forma ágil en tiempo real. Se logra interactuar con otros contactos dentro del perfil del usuario y no se deben sobrepasar 140 caracteres, a esto se le conoce como *microblog*. En la red se pueden encontrar distintos *blogs*, los cuales han ido adaptando aplicaciones para integrarse a las distintas redes sociales.

Hasta este punto podemos decir que, compartir información, música y videos, a través de la *Web* social, ha tenido gran popularidad, y gracias a las TIC esto se hace de forma dinámica, rápida e interactiva. Se genera una socialización entre usuarios y culturas conectados a la información que se produce desde cualquier parte del mundo.

Otra área en la que las TIC son muy socorridas en la actualidad, son los negocios, lo que se conoce como *e-business* o comercio electrónico. El *e-business* es una nueva manera de gestionar o administrar las eficiencias, la velocidad, la innovación y la creación de un nuevo valor en las empresas, es decir, se trata de una tecnología que “incrementa la eficacia de las relaciones empresariales entre socios comerciales”¹². Como usuario

esto implica adentrarse a nuevos modelos de comercio que al final resuelven alguna necesidad de consumo; para las empresas representa un mayor alcance de su audiencia potencial.

El surgimiento de las TIC dirigidas al comercio electrónico ha permitido que las empresas puedan adaptar sus modelos a un entorno virtual, tecnologías que se aprovechan para una personalización del servicio y de los productos, así como para lograr una comunicación eficaz con los usuarios.

Los estudiosos del tema explican que un negocio diseñado y ejecutado aprovechando las nuevas tecnologías, puede tener grandes ventajas en las finanzas de una empresa, así como mayor rapidez para hacer llegar los productos al mercado.¹³ Por ejemplo se reducen problemas de logística, es decir la organización del negocio y la distribución del producto pueden llegar a realizarse de manera más fluida. Proveedores, vendedores y en general todas las partes del negocio, están conectados y en comunicación con el usuario lo que permite una rápida retroalimentación.

El comercio electrónico utiliza varias herramientas que representan un amplio rango de tecnologías, tales como¹⁴:

- Intercambio Electrónico de Datos (edi- Electronic Data Interchange), con esta tecnología se publicaron los primeros estándares para transacciones electrónicas como: órdenes de compra, avisos de inventario y reportes de ventas, hasta conformar el primer catálogo electrónico en el 2001.
- Correo Electrónico, mismo con el que se obtiene contacto directo con la audiencia, las empresas lo utilizan como una herramienta para comunicar sus promociones de venta.
- Transferencia Electrónica de Fondos (eft- Electronic Funds Transfer), con ella se realizan o concretan sus operaciones de transacción.
- Aplicaciones Internet, sitios *Web*, noticias, etc., para dirigir la empresa y el servicio a un entorno virtual.

¹² Campitelli Adrián, “Comercio electrónico.”, *s.f.* [disponible en línea] <http://www.monografias.com/trabajos12/monogrr/monogrr.shtml#comerc> [Consulta: 29 Enero 2010].

¹³ Velte, Toby J. Fundamentos de comercio electrónico. *McGraw-Hill* Interamericana Editores, s.A. de C.V., 2001, p.7

¹⁴ *Opcit.* Campitelli Adrián

- Aplicaciones de Voz Buzones, servidores.
- Transferencia de Archivos para la información que se comparta con el usuario y para un control interno de la empresa.
- Multimedia, para generar funcionalidad y direccionar al usuario en el proceso de compra.
- Videoconferencia, misma aplicación que han implementado las TIC, para abrir un canal de comunicación mucho más personal entre empresas, dentro de los modelos comerciales, negocio a negocio o negocio a consumidor.

Puede decirse que las TIC aplicadas al comercio, posibilitan la modernización de las operaciones en la empresa virtual, y que al adaptarlas adecuadamente pueden reducir costos ya que permiten conectarse directamente con clientes, empleados, proveedores, contratistas y distribuidores¹⁵, en consecuencia, pueden ofrecer productos y servicios con características personalizadas a precios más competitivos.

Para terminar, otra de las áreas en la que se adaptan favorablemente las TIC, es la educación. Desde hace años se ha venido generando una tendencia a conocer y aprender sobre estas tecnologías para aplicarlas en el proceso educativo o de enseñanza. Como explican los expertos, teniendo en cuenta las nuevas tecnologías en el ámbito educativo, el proceso que transmite la información está cubierto por un entorno multimedial, en donde el sonido, la voz, el texto y la capacidad de trabajar conjuntamente a distancia, hacen una realidad este proceso.¹⁶

Los sistemas educativos no se quedan al margen de los nuevos cambios. El objetivo de atender a la formación e incorporación de las nuevas tecnologías se hace con la “perspectiva de favorecer el aprendizaje y facilitar los medios que sustenten ese desarrollo de conocimientos”¹⁷, esto en muchos casos facilita la comunicación social y la inserción profesional si se habla de niveles educativos superiores.

Ha representado una revolución no sólo en materia de educación a distancia sino en todos los ámbitos, porque a través de es-

tas tecnologías se puede, desde leer libros (textos), acceder a documentos a través de Internet o de aplicaciones móviles, hasta visitar virtualmente museos de ciudades de todo el mundo, aprender idiomas, conocer países o ponerse en contacto con gente de otras culturas.

Con la ayuda de las TIC la formación en todos los niveles educativos adquiere un movimiento antes pocas veces visto, esto se logra a través de dispositivos innovadores, plataformas y *software* especializado. Se han construido importantes avances como el concepto de educación a distancia (EAD), que implica centrar el aprendizaje en un proceso que se transmite y comunica de una forma bidireccional (o multidireccional).¹⁸

Los modelos educativos actuales plantean papeles activos para los actores principales del proceso, el alumno se convierte en constructor de su propio conocimiento y el docente desempeña un nuevo papel: es un facilitador del aprendizaje. En este contexto el docente debe dominar, además de la(s) materia(s) que imparte, aspectos esenciales del proceso de enseñanza, como las teorías del aprendizaje, didáctica, comunicación e incluso motivación. Pero con la incorporación de las nuevas tecnologías, el docente además “debe tener conocimientos y habilidades relacionados con: la planea-

¹⁵ Rosario Jimmy, “La tecnología de la información y la comunicación (TIC). Su uso como herramienta para el fortalecimiento y el desarrollo de la educación virtual”, 2005 [disponible en línea] <http://www.cibersociedad.net/archivo/articulo.php?art=218> [Consulta: 7 Febrero 2010].

¹⁶ Gómez José Ramón, “Las TIC en Educación”, 2004 [disponible en línea] <http://boj.pntic.mec.es/jgomez46/ticedu.htm> [Consulta: 7 Febrero 2010].

¹⁷ Hernández Elizabeth, “Internet una posibilidad de educación a distancia”, *s.f.* [disponible en línea] <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n36/internet.html> [Consulta: 7 Febrero 2010].

¹⁸ Hernández Elizabeth, “Internet una posibilidad de educación a distancia”, *s.f.* [disponible en línea] <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n36/internet.html> [Consulta: 7 Febrero 2010].

ción, diseño instruccional, diseño de medios audiovisuales, manejo de equipo electrónico de informática y comunicaciones, tutoría, evaluación y técnicas de actuación”.¹⁹

Aunque tener acceso a la información no sea lo mismo que tenerlo a conocimiento, es imprescindible que tanto docentes como alumnos generen competencias relacionadas con el acceso a las tecnologías de la información y la comunicación pues la sociedad actual y el mercado lo requieren. Es precisamente el hecho de que el docente debe ayudar al alumno a discernir entre la gran cantidad de información existente en la actualidad, que herramientas como éstas se hacen imprescindibles.

El proceso de aceptar la tecnología para la enseñanza-aprendizaje no ha sido fácil, hay estudios que comprueban que hay barreras en la adopción de este tipo de herramientas en las universidades. Barreras que están relacionadas con factores como: confiabilidad del equipo, la idea de si la tecnología realmente mejora o aumenta el conocimiento o bien las dificultades que se presentan para aprender a utilizarlas.²⁰ No obstante con el

tiempo y el uso frecuente de la tecnología puede decirse también que se ha obtenido una herramienta única e innovadora, además de beneficios tales como la ayuda para la planeación y la reflexión, así como el ahorro de tiempo.

La educación a nivel mundial visualiza cuatro pilares: un saber ser, saber aprender, saber hacer y un saber convivir.²¹ En uno de los varios modelos teóricos existentes sobre el perfil del docente universitario, se habla de estos fundamentos relacionados con diferentes tipos de competencias; aquí el uso de la tecnología se entiende como uno de los apoyos del saber hacer:

- Desde el saber-ser, competencias personales
- Desde el saber-aprender, competencias académicas
- Desde el saber-hacer, docencia:
 - Competencias pedagógicas
 - Competencias didácticas
 - Competencias investigativas
 - Competencia tecnológica para el uso de la informática
- Desde el saber-convivir, competencias éticas y ciudadanas.²²

Esto plantea que el docente no es sólo un profesional que facilita información y conocimientos para una nueva época, sino que se considera como uno de los impulsores del cambio y en especial un orientador del mismo. Si el ideal es preparar al alumno para adaptarse y provocar los cambios del nuevo siglo, el docente debe saber desarrollar todas las capacidades para planificar, administrar y orientar este cambio, garantizando con ello la calidad de las oportunidades futuras de formación. Así pues, la expectativa es que docentes y alumnos logren las capacidades necesarias para ser usuarios de las tecnologías disponibles que les permitan a ambos poder tomar decisiones sobre su incorporación a la planeación e implementación del curso y/o la consecución de logros del mismo. El papel del profesor y del alumno es fundamental para crear una participación activa retroalimentando el proceso de

¹⁹ Peón Aguirre, Rodolfo. La “Alfabetización Psicotecnológica”: Potencia la Educación a Distancia y el uso de las Tecnologías de la Información en el Aprendizaje. Primer Taller Mesoamericano y del Caribe de Biblioteca Digital y de Educación a Distancia, p. 5 [PDF]

²⁰ Estudio realizado en la Universidad del Estado de Illinois. Butler, Darrell L. y Martin Sellbom. Barriers to Adopting Technology for Teaching and Learning. Educause Quarterly. Number 2, 2002, pp. 22-28

²¹ Jacques Delors (1996). “La educación encierra un tesoro”, *Informe a la unesco de la Comisión Internacional sobre la Educación para el Siglo XXI*. Santillana, Ediciones UNESCO.

²² L. Peñate et al, citado por Luzardo Peñate Montes, Colombia, Competencias del docente universitario para la universidad del siglo XXI, Debates OEI. Propuesto el 25-4-05: Jorge Salgado Anon – Chile. Organización de Estados Iberoamericanos [disponible en línea] <http://www.campus-oei.org/revista/debates76.htm> [Consulta: 15 de mayo de 2010]

comunicación y la información, utilizar las nuevas tecnologías permite la posibilidad de acercamientos más amplios al mundo del conocimiento.

Podemos concluir que las TIC se han integrando a nuestras actividades cotidianas y a los medios masivos de tal forma, que la audiencia conecta con la información de manera más eficiente, adaptándose a nuevas maneras o nuevos paradigmas de comunicación. A su vez estas nuevas tecnologías giran en torno al usuario para generar el desarrollo de habilidades de pensamiento, dirigiéndolo hacia un análisis crítico de la información, el usuario es quien le da sentido y funcionalidad a estas tecnologías, participando, haciendo uso de ellas y convirtiéndolas en instrumentos para su desarrollo individual y social.

Bibliografía

- Butler, Darrell L. y Martin Sellbom (2002). "Barriers to Adopting Technology for Teaching and Learning". *Educause Quarterly*. Number 2, pp. 22-28.
- Buxarraix María, "Las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) y los adolescentes. Algunos datos.", 2005 [disponible en línea] <http://www.oei.es/valores2/monografias/monografia05/reflexion05.htm> [Consulta: 20 Enero 2010].
- Campitelli Adrián, "Comercio electrónico.", s.f. [disponible en línea] <http://www.monografias.com/trabajos12/monogrr/monogrr.shtml#comerc> [Consulta: 29 Enero 2010].
- Delors, Jacques (1996). "La educación encierra un tesoro", Informe a la UNESCO de la Comisión Internacional sobre la Educación para el Siglo XXI. Santillana, Ediciones UNESCO.
- Gómez José Ramón, "Las TIC en Educación", 2004 [disponible en línea] <http://boj.pntic.mec.es/jgomez46/ticedu.htm> [Consulta: 7 Febrero 2010].
- González, Óscar Rodrigo (2008). *Comercio Electrónico*. Ediciones Anaya Multimedia, Madrid.
- Hernández Elizabeth, "Internet una posibilidad de educación a distancia", s.f. [disponible en línea] <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n36/internet.html> [Consulta: 7 Febrero 2010].
- Infoamérica, "Alvin Toffler (1928-). Perfil biográfico y académico" [disponible en línea] <http://www.infoamerica.org/teoria/toffler1.htm> [Consulta: 15 de mayo de 2010].
- Jennings, David (2007). *Net, Blogs and Rock 'n' Roll*. Nicholas Brealey Publishing, Great Britain, p.5.
- O'Reilly Tim, "Qué es Web 2.0 Patrones del diseño y modelos del negocio para la siguiente generación del software.", 2006 [disponible en línea] http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/DYC/cion=1188&idioma=es_=2009100116300061&activo=4.do?elem=2146 [Consulta: 23 Enero 2010].

- Peñate Montes, Luzardo. Colombia, “Competencias del docente universitario para la universidad del siglo XXI”, Debates OEI. Propuesto el 25-4-05: Jorge Salgado Anon – Chile. Organización de Estados Iberoamericanos [disponible en línea] <http://www.campus-oei.org/revista/debates76.htm> [Consulta: 15 de mayo de 2010].
- Peón Aguirre, Rodolfo. La “Alfabetización Psicotecnológica”: Potencia la Educación a Distancia y el uso de las Tecnologías de la Información en el Aprendizaje. Primer Taller Mesoamericano y del Caribe de Educación a Distancia y Biblioteca Digital INAOE-ISTEC-2002. [PDF].
- Rosario, Jimmy. “La tecnología de la información y la comunicación (TIC). Su uso como herramienta para el fortalecimiento y el desarrollo de la educación virtual”, 2005 [disponible en línea] <http://www.cibersociedad.net/archivo/articulo.php?art=218> [Consulta: 7 Febrero 2010].
- Téllez Valdez, Julio (2004). *Derecho informático*. McGrawHill, 3ª edición. México 2004.
- Velte, Toby J (2001). *Fundamentos de comercio electrónico*. McGraw-Hill Interamericana Editores.
- “Web 2.0: los nuevos desafíos de la interfaz de usuarios” Noviembre 2005, USO LAB Consultoría de usabilidad y diseño centrado en el usuario [disponible en línea] http://www.USOLAB.com/articulos/desafios_interfaz_web_2.php

Historia de la gráfica editorial en Mexicali a través de las tarjetas postales durante los primeros 27 años de su fundación.

The History through postcards of the editorial graphics in Mexicali after 27 years of its founding.

Lucila Arellano Vázquez

Recibido: 03/06/ 2010 Dictaminado: 24/08/2010

Resumen

Este texto es producto de la investigación titulada. “Gráfica editorial en Mexicali”, la cual aborda la contextualización de la producción gráfica de la ciudad a partir de su ubicación, las características específicas de la frontera Norte de México y la influencia de Estados Unidos de América. Se investiga la labor realizada por antecesores de los diseñadores y los principales generadores de la cultura en Mexicali durante los primeros 27 años de vida (1903-1930) para entender el impacto, uso y aplicación de las Tarjetas Postales, abordándose desde los motivos socioculturales y económicos que provocaron un aumento en la demanda que puso en marcha al sector gráfico.

Palabras clave: historia del diseño, gráfica, fotografía.

Abstract

This text is a product of the research entitled Graphic editorial in Mexicali, addresses the contextualization of the Graphic production of the city from its location, the specific characteristics of the northern border of Mexico and the U.S. influence in Latin. It investigates the work of ancestors of the main designers and culture in Mexicali during the first 27 years of life (1903-1930) to understand the impact of the use and application Postcards, approaching from the sociocultural and economic reasons caused an increase in demand which launched the printing industry.

Key words: Design History, Graphic Design, Photography.

Introducción

El objetivo principal de este trabajo es presentar cómo a través de la demanda de la población se fue generando la gráfica editorial en Mexicali, así como su tecnología y su infraestructura. Además de hacer un recuento de las primeras sociedades mercantiles establecidas en Mexicali durante la época estudiada, los principales grupos de empresarios¹ de la época, quienes eran los demandantes de la prensa valiéndose de ella para publicitar sus productos, bienes o servicios. Cabe destacar que ha sido difícil seguir la huella de esta gráfica editorial pues el material es casi nulo, se ha logrado localizar algunos ejemplares de periódicos que se han editado, de otros sólo se han encontrado referencias de autores o protagonistas de la época que avalan su existencia. Entrando en materia, el trabajo ha sido dividido en tres secciones: en la primera se hace un repaso de los orígenes de Mexicali, donde se presentan algunos antecedentes sobre la región como objeto de estudio; la segunda trata sobre los empresarios más destacados en Mexicali entre 1903-1930; la tercera sección habla sobre la innovación gráfica comercial a través de las Tarjetas Postales.

Método

Los materiales usados difieren del 1º y 2º año, según el Plan de Trabajo presentado ante el Programa de Mejoramiento del

Profesorado (PROMEP) y oportunamente aprobado por el sistema de evaluación correspondiente.

Para el 1º año los materiales usados han sido la búsqueda del objeto de estudio, el “objeto físico” (tarjetas postales, remendría, periódicos, anuncios, fotografías, libros, revistas)

Para el 2º año me centré en los textos teóricos (fuentes primarias y secundarias combinadas): libros; trabajos de investigación acreditados en organismos oficiales de gobierno y/o universidades; material de estudio de cursos de posgrados; coloquios, conferencias (nacionales e internacionales); revistas especializadas sobre tipografía, imprenta y diseño para profesionales y otro material de archivo documental (fotográfico) de la época que se consideró oportuno.

La metodología se encuentra centrada en el “objeto físico” (tarjetas postales), pues, para un “historiador de los objetos gráficos”, las ideas se encuentran expresadas en formas, materiales, colores, texturas, estilos artísticos, tecnologías, tipologías, relaciones espaciales en los elementos compositivos del campo de diseño gráfico. El corpus fué integrado entre las fechas de 1903 hasta 1930, siendo éstos los primeros 27 años la ciudad de Mexicali. Los diferentes elementos mencionados pertenecen al campo de la historia cultural de la entidad y merecen estudiarse más amplia y profundamente para entender la gráfica de la época.

Orígenes de Mexicali

Mexicali nació a principios del siglo xx, al iniciarse las obras de regadío en el bajo delta del río Colorado. El 28 de diciembre de 1900, la “California Development Co”. estuvo en condiciones de firmar un contrato con su filial Mexicana denominada “la sociedad de irrigación”, para que la primera construyera y diera mantenimiento a los canales. La Sociedad de Irrigación transfirió sus derechos a “Imperial Water Company”, encargada de distribuir el agua a los campos agrícolas.² El Valle donde está situada la

¹ Vale la pena indicar que estos datos se obtuvieron a partir de documentos que se fueron analizando a la luz de documentos oficiales y del estudio de trayectorias de familias que, a partir de herramientas cualitativas tales como entrevistas bibliográficas y temáticas, permitieron comprender sistemáticamente la presencia y permanencia histórica de emprendedores mexicanos asentados en Mexicali a partir de las primeras décadas del siglo xx.

² Piñera Ramírez David. (2006); *Los orígenes de las poblaciones de Baja California, factores externos, nacionales y locales*. Mexicali.UABC; pp. 451-453



Fig. 1

En esta fotografía se muestran las instalaciones de la Aduana Fronteriza entre las ciudades de Caléxico y Mexicali, donde se puede apreciar que no existía ninguna división física entre el Territorio Norte de México y los Estados Unidos de América. Fotografía de la ciudad de Mexicali, ubicada en el Archivo Histórico Municipal de Mexicali.

ciudad, tomó el mismo nombre del municipio. En 1902 se realizó el primer trazo de la ciudad por parte de algunos ingenieros estadounidenses. Heber³ encargó al ingeniero Rockwood que elaborara un plano de la población,⁴ en este mismo sentido, el autor Piñera Ramírez, contempla como una posibilidad que ambas ciudades tanto Caléxico como Mexicali fueran planeadas simultáneamente.⁵ El plano de Caléxico dentro de sus confines abarcó lo que se conoce como primera sección, habitada en su mayoría por ciudadanos de origen chino, mientras que gran parte de la población mexicana se ubicaba en la zona llamada “Pueblo Nuevo”. Mexicali nace y se desarrolla desde la aduana hasta el valle donde se encontraban los cultivos del algodón. En el año de 1915 se establece como la capital del entonces Distrito Norte de Baja California. Uno de los cambios más significativos fue la instalación de las Instituciones Gubernamentales y la construcción de edificios públicos. Para 1923 se amplió el Fondo Legal de la ciudad y se constituyó lo que se conoce como segunda sección, zona que se destinó principalmente para uso habitacional de funcionarios públicos y empleados de gobierno.⁶

En relación al nombre de Mexicali, algunos autores afirman que se forma con la raíz de las voces Mexi- California; que es donde comienza México y termina California y fue impuesto en 1902 por el Coronel Agustín Sangines, Jefe político del Distrito.⁷

Población en Mexicali

La población inmigrante fue atraída indirectamente por el programa de braceros,

³Anthony H. Herber, realizó el contrato de compra venta de la sociedad de irrigación y terrenos de la Baja California realizado en 1903, en la ciudad de Ensenada a los veinticinco días del mes de febrero de mil novecientos tres. RPPE. *Libro de títulos Públicos, inscripción número 48, de 26 de febrero de 1903.* Piñeda *op. cit.*, p. 621

⁴ Padilla Corona, (1998): *Inicios urbanos del norte de Baja California, Influencia e ideas, 1821-1906*, Mexicali, UABC; p.168

⁵ *Ibid.* p. 467

⁶ *Ibidem.* p. 18

⁷ *Semblanza histórica de los Municipios*, Municipio de Mexicali, (año ?,) p. 91

que provocó un incremento demográfico considerable en la región. En 1904 según el registro de habitantes arrojó que había apenas 397 personas entre adultos y niños.⁸ A lo que contribuyó en forma especial, la construcción del ferrocarril Sonora- Baja California y la pavimentación de la Carretera Nacional a finales de la década de 1940. Cabe hacer mención a los años de auge de la década de 1920-1930, donde el algodón era el principal producto agrícola del Valle, y alcanzó elevados precios en el mercado mundial. En esa dirección, la compañía “California CO. “suministró al territorio mexicano de aguas del Río Colorado. “Colorado River Land and CO. S.A.” fue el nombre de registro de la compañía “California Mexico Land and Cattle”, en noviembre 1903. La empresa se dedicó inicialmente al cultivo de pastos para alimento de Ganado; posteriormente se destinaron a la siembra de algodón, así como cebada, maíz y alfalfa.⁹ Siguiendo a los autores Hu-Dehart¹⁰ y Campbell¹¹ coinciden en afirmar que los dueños de la compañía eran Harrison Otis y su yerno Harry Chandler y, así como también del periódico “Los Ángeles Times”. En el latifundio se le daba empleo sólo a ex-

tranjeros (hindúes, chinos, japoneses) con lo que se excluía a los mexicanos. Los últimos con el tiempo arraigaron y se volvieron bajacalifornianos, con negocios mayoritariamente de restaurantes, por ello popularmente se dice que la comida típica de Baja California es la china. Cabe destacar que en 1915, la comunidad china alcanzó el 42 % de la población.¹²

Al aumentar la producción de algodón, los requerimientos de la mano de obra fueron inminentes. Según la historiadora Araceli Almaraz Alvarado, la extensión de algodón sembrada en el valle de Mexicali aumentó en forma considerable, alcanzando su primer nivel más alto durante el ciclo 1920-1921.¹³ hechos que se confirman con el Registro de dos empresas importantes en el medio según el Registro Público de la Propiedad y del Comercio de Mexicali (RPPM). En esa dirección, el 25 de abril de 1922 se formó la “Lowe Colorado River Ginning Company S. A.”, con un capital inicial de 50 000 pesos, donde el objetivo de la empresa era ser una industria despepitadora de algodón.¹⁴ En 1923 se estableció en Mexicali la empacadora de algodón “Baja California Compress & Store Company”, con una inversión inicial de 100 000 pesos, la compañía se dedicaba a la explotación de una planta compresora de pacas de algodón.¹⁵

Durante los primeros años de Mexicali, las comunicaciones del Estado de Baja California con el resto del país eran casi nulas, como efecto de la precaria comunicación se vivía al margen de la vida política y del desarrollo social de la nación, desamparados por momentos, lo que motivó el atraso general en que se debatió esta zona. Las deficiencias del régimen administrativo de la Península determinaron no únicamente su estancamiento social y económico, sino que provocaron el éxodo de sus habitantes, siendo uno de sus efectos la emigración de jóvenes trabajadores hacia los Estados Unidos, lo que originó la despoblación del Territorio. Estas mismas condiciones prevalecieron hasta la iniciación del movimiento revolucionario en 1910.¹⁶

⁸ “Censo de población de Mexicali, Distrito norte de la Baja California”.

Mathes. Miguel (comp.) (1988): *Baja California, Textos de su historia*. T. I. México, Instituto de Investigaciones Dr. Luis Mora, Programa Cultural de las Fronteras de la Secretaría de Educación Pública y Gobierno del Estado de Baja California. pp.230-269.

⁹ Grijalva Aide (ed). (1983): “La Colorado River Land Company”, *Panorama Histórico de Baja California*, México. UNAM /UABC pp. 341-342.

¹⁰ Hu-Dehart Evelyn *La comunidad china del distrito norte de Baja California de 1910 -1934*. (1990) Universidad de Washington. Libro localizado en el Instituto de Investigaciones del Estado de Baja California. Enero 2008.

¹¹ “Territorio de la Baja California”, *Reseña geográfica y estadística León Diguet*. (2009) Gobierno del Estado de Baja California. p. 15

¹² Almaraz Alvarado, Araceli. “El boom de las empresas extranjeras en el valle de Mexicali. Efectos en las relaciones empresariales locales (1921-1930)”. *Frontera Norte*, enero-junio, año /vol. 19, número 0377. Colegio de la frontera Norte, Tijuana, México. p.123

¹³ *Ibid* p. 122..

¹⁴ RPPM, Sección Sociedades y poderes, tomo 2, inscripción 162.



Fig. 2
Fotografía de la zona de la Chinesca. Foto-teca del Archivo Histórico del Municipio de Mexicali.

El progreso de Mexicali fue paulatino, hacia el año de 1925, según Grijalva¹⁷ se organizó la “Compañía Industrial Jabonera del Pacífico”, dirigida por Juan F. Brittingham con sus tres hijos y los Chandler procedentes de Gómez Palacio, Durango. En ésta se producían: aceites, glicerinas, jabones y sus derivados. La compañía conocida como “La jabonera”, fue la de las primeras sociedades registradas como cooperativa de responsabilidad limitada y de capital variable. Su capital inicial fue de un millón de pesos. La duración de la compañía fue fijada a 40 años.¹⁸ Además, hace referencia a la instalación de otras empresas dedicadas al despepite del algodón, como la “Despepitadora y aceitera del valle”, “la Compañía Algodonera de Baja California” y la “Mexican Chinese Ginning Company s. A.”¹⁹ conocida como “la Chinesca”. Esta última compañía pertenecía a w. c. Allen (familia americana de Los Ángeles), quienes también dirigían la sucursal “Globe Milling Company of Calexico” y la subsidiaria en Mexicali era la “Compañía de Baja California” (Cotton Company of Baja California). En la misma zona se colocaron abarrotes y mercancías en general de origen chino.²⁰ Dice Almaraz “el estrecho mercado de Mexicali estaba estructurado principalmente por negocios comerciales (ventas al por menor) encabezado por chinos.”²¹

En relación a los negocios más comunes, éstos eran carnicerías, tenderías, un hotel, restaurantes y cantinas.

Según Pineda²² para 1910 el núcleo de habitantes en el poblado era de 462, convirtiéndose en un importante centro de población que servía de eje a la actividad agrícola, ganadera y comercial desarrollada en la zona.

La prosperidad del valle de Mexicali tuvo un gran impacto. Se desarrolló una pequeña burguesía agraria que aprovechó la disposición de tierra, agua y crédito para cultivar tierras generando circulante de efectivo. Se generó una corriente migratoria a toda la

¹⁵ RPPM, sección Sociedades y poderes, tomo 3, inscripción 205.

¹⁶ Meza León Carlos. *Baja California. Reseña Histórico- Geográfica*. México. D.A.P.P. México. (1937). Colección Celso Aguirre. UABC.

¹⁷ *Aquellos años del algodón, la jabonera y el valle de Mexicali*. Coordinadora Aidé Grijalva. (2007). Mexicali Baja California. p.13

¹⁸ RPPM, sección Sociedades y Poderes, tomo 3, inscripción 205.

¹⁹ Las dos últimas empresas registradas ante el Registro Público de la Propiedad y del Comercio de Mexicali (RPPM), en 1916 y 1919 respectivamente. Localizado en la Sección Propiedades y poderes, tomo 4, inscripción p 74.

²⁰ *Ibid* p. 15

²¹ Mathes, *op. cit.*, pp.262-269.

²² Pineda, *op. cit.*; p. 530.

CUADRO II
POBLACION DE LAS DELEGACIONES
CENSO DE 1930

DELEGACIONES	POBLACION			Superficie en Km² (1)	Densidad por Km²
	Hombres	Mujeres	TOTAL		
TOTALES.....	40 327	37 809	78 136	71 627.00	.97
Mexicali.....	29 345	17 420	46 765	11 555.00	3.52
Ensenada.....	7 071	4 044	11 115	54 254.70	.19
Tijuana.....	11 371	5 245	16 616	3 481.20	4.06

(1) Las superficies de las Delegaciones deben considerarse aproximadas; se determinaron en la Dirección General de Estadística, basándose en la carta geográfica y la superficie total del Distrito proporcionada por la Dirección de Estudios Geográficos y Climatológicos, las localidades que corresponden a cada Delegación y los datos del Censo Agrícola Ganadero.

Graf.1
La gráfica ilustra el censo elaborado en las delegaciones correspondientes al Territorio de Baja California en el año de 1930. *Quinto censo de población* elaborado por la Secretaria de Economía Nacional Dirección General de estadística. El 15 de mayo de 1930. p. 11. Ubicado en la Biblioteca Central UABC. Mexicali. Agosto 2007.

región, aumentando así la población lo que influyó en la elevación a categoría de Estado del hasta entonces Territorio de Baja California. En esta dirección se muestra el censo de población del Distrito Norte con fecha del 15 de Mayo de 1930. Este crecimiento generó nuevos medios de comunicación impresos entre los que destacaron los periódicos, revistas misceláneas, tarjetas postales y libros.

Innovación gráfica comercial a través de Tarjetas Postales

²³ Herrera Carrillo, Pablo. (2002) *Reconquista y colonización del valle de Méxicali: y otros paralelos*. Mexicali, UABC.; p. 359

²⁴ Entre los años 1890 y 1900 muchos aficionados utilizaban el papel cianotípico, que ya se fabricaba industrialmente, para realizar pruebas por contacto de sus instantáneas.

En la composición de la emulsión cianotípica están presentes dos sales de hierro: el citrato férrico amoniacal verde y el ferricianuro de potasio. Durante la exposición a los rayos UV, una porción de sales férricas se reducen a sales ferrosas y una parte del ferricianuro a ferrocianuro, formando una imagen de color azul pálido sobre blanco (en algunos casos muy difícil de percibir) compuesta de ferrocianuro ferroso. Después de la exposición se proceden a un lavado en agua corriente para eliminar la emulsión. Nirupa Farreny. Introducción a los procesos fotográficos del siglo XIX emulsiones y pinhole. *Revista Digital Universitaria* (10 de octubre 2004) Volumen 5 Número 9.

Durante años, el valle de Mexicali fue renombrado como valle de los Algodones o Valle del Río Nuevo, asimismo fue el paso obligado de las comunicaciones terrestres entre las misiones de Sonora y la Alta California, ya que la obra misional en el extremo Norte peninsular estuvo centrada en las costas de Ensenada; también, fue la primera y por algún tiempo única comunicación entre California y el resto del territorio Estados Unidos de América (EUA). La línea de diligencias fue establecida por John Butterfield, en 1858, entre San Francisco y Louis Misuri. Esa línea tenía como recorrido el valle de Mexicali; por ende los viajeros y las cartas procedentes de Nueva York con rumbo a California tenían que atravesar esta región. Dice Herrera Carillo, “En el Valle de Mexicali eran las siguientes postas; Los Algodones, La Rajadura, Garner, Álamo Mocho y un punto situado al sur de Mexicali para



Fig.3
En la imagen se muestra el anverso de la Tarjeta Postal dividido en dos partes. La izquierda para escribir la comunicación y la derecha para el nombre y dirección del destinatario. En la parte superior izquierda se observan las palabras de Tarjeta Postal escrita en diferentes idiomas. Imagen tomada del Acervo del CIC-Museo. Centro de Documentación y Archivos digitales. Universidad Autónoma de Baja California. Donación al CIC-Museo por parte de la Sra. Georgina Cantú. con registro número 34 a.

entrar luego a territorio norteamericano bordeando la laguna de Cameron y seguir por Pozo del Indio, Carrizo, Vallecitos hasta Los Ángeles. Esta línea terminó con motivo de la Guerra separatista.”²³

Entrando en materia, la tarjeta postal es un medio de comunicación escrita que surge con los objetivos de establecer un medio de correspondencia más económico que las cartas y la transmisión de mensajes cortos. Las primeras Tarjetas Postales se fabricaron bajo la forma de entero postal, es decir editada por la Administración (Oficial) y con el sello de correo (franqueo) al anverso.

En 1905 el anverso de la Tarjeta Postal se dividió en dos partes. La izquierda para escribir la comunicación y la derecha para el nombre y dirección del destinatario.

En las áreas rurales, como es el caso de Mexicali, existía un ancho rango de fotógrafos y nuevos publicistas que tomaron ventaja de la demanda de estas Tarjetas Postales. La temática estaba dirigida hacia visitas identitarias de los lugares de procedencia.

La técnica de impresión como se puede apreciar en la figura 5, era a través de fotografías reales y coloreadas con acuarela o impresas en fotolitografía. La misma foto postal podía obtenerse en colores en cianotipia²⁴, color sepia, así como blanco y negro. En el caso de la fotolitografía eran publicadas con firmas comerciales.

De acuerdo con la Revista, *Magazine of Art* (1902), las postales se consideraban reproducciones fotográficas, y eran coloreadas a través de la litografía. Desde el punto de vista artístico eran de baja calidad, sin embargo eran bien aceptadas por la clientela de escasos recursos económicos.

Los publicistas y fotógrafos regionales, encontraron en las Tarjetas Postales un negocio con poca inversión y un mayor beneficio económico. Estas Tarjetas Postales se podían encontrar en casi cualquier parte, tiendas de abarrotes y estantes de periódicos. Algunos minoristas locales también funcionaban como editores de las Fotolitografías, así como también de las postales a través de negativos.²⁵



Fig. 4.

En ésta se muestra la parte frontal de la Tarjeta Postal, donde se observa la fotografía de una joven con vestimenta y peinado de la época. La fotografía está enmarcada por una ventana con forma triangular, en la parte superior de este triángulo se colocaron detalles florales finalmente pintados con acuarela y elaborados a alto relieve. Existe otro marco que envuelve la longitud de la postal en alto relieve con los mismos motivos florales. En el extremo superior, justo sobre las flores se encuentran algunas palabras escritas con la caligrafía del remitente (asumiendo por la letra que se trata de la misma persona). Los datos indican la fecha, ciudad y su nombre. Imagen tomada del Acervo del CIC-Museo. Centro de Documentación y Archivos digitales. Universidad Autónoma de Baja California. Donación al CIC-Museo por parte de la Sra. Georgina Cantú con registro número 34 b.

El mensaje en las postales fotográficas podían representar lugares históricos o paisajes, mostrando la vestimenta, edificios, lugares de recreación, famosos de la época y autos. Por ello, las postales son una parte documental gráfica de los acontecimientos, siendo una parte integral de la práctica profesional del siglo XX. La fabricación de estas Tarjetas Postales fue una extensión lógica de las actividades de los fotógrafos profesionales en las áreas rurales.

En la mayoría de los casos, las tarjetas postales parecen ser diseñadas para fines puramente publicitarios, para la explotación de los lugares, promoviendo sus atracciones y reforzándolos con frases de apoyo. Generalmente, tienen imágenes atractivas que son atesoradas por los recuerdos de las personas quienes visitaron los lugares quedándoles breves registros en la mente.

²⁵ Tennat, John A. (*October 1900*); “Post Card Photo-Minature” Ed. Photographic; pp. 423-59.

Fig. 5

En la imagen se muestra la parte frontal de la Tarjeta Postal y se observa un grupo de hombres con carabinas. Además, se colocó la descripción del acontecimiento a representar en la fotografía en dos idiomas, en la parte superior en inglés, y en la inferior en español. La fotografía fue tomada en Mexicali en el 1911, en el mes de enero, cuando un grupo armado comandado por Terrazas toma la población de Mexicali. En la foto se aprecia como fondo el desierto y la vestimenta, y armas de la época. Imagen tomada del Acervo del CIC-Museo. Centro de Documentación y Archivos digitales. Universidad Autónoma de Baja California. Donación al CIC-Museo por parte de la Sra. Georgina Cantú. con registro número 85.

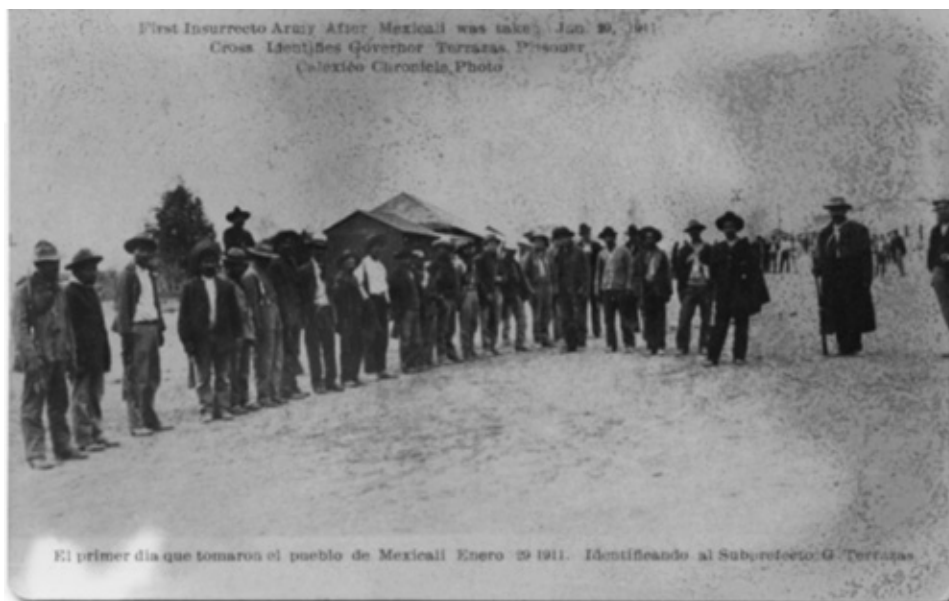


Fig. 6

En esta imagen se ve la parte frontal de la Tarjeta Postal. La fotografía muestra a una mujer con vestimenta de la época, además tiene texto correspondiente a la tipografía romana combinada con una capital gótica, esto se logra escribiendo sobre el negativo, despojando de la emulsión del negativo para proporcionar fondo negro con letras blancas. Imagen tomada del Acervo del CIC-Museo. Centro de Documentación y Archivos digitales. Universidad Autónoma de Baja California. Donación al CIC-Museo por parte de la Sra. Georgina Cantú. Con registro número 44a.

En la época estudiada 1903-1930 se comercializaban máquinas de impresión junto con las cortadoras al tamaño de las postales (suajadoras) para producir las tarjetas en pequeñas cantidades. En los periódicos de la época, se podían encontrar anuncios publicitando las cámaras Kodak, las películas y la impresión en Velox Post- Cards.

Según Blake²⁶, Kodak vendía cámaras relativamente baratas, así como accesorios y suplementos. En la compra de estas cámaras venía con suplementos para hacer tu propio cuarto oscuro, y la obtención de contactos y máscaras.

²⁶ Blake Jody and Lasansky (1996). "Post Card from Central Pennsylvania 1905-1935." *Virginia. Unión country Historical Society*; P:43



Fig. 8
Tarjeta Postal, parte frontal. Corresponde a la fotografía emblemática de la Escuela Superior Leona Vicario fundada en 1923, en la imagen se aprecian personas trabajando en su construcción. En la parte inferior se colocó ornamento tipográfico formando dos líneas, justo abajo se anexo la descripción de la foto en español. Imagen tomada del Acervo del CIC-Museo. Centro de Documentación y Archivos digitales. Universidad Autónoma de Baja California. Donación al CIC- Museo por parte del Sr. Roberto Arellano con registro número 03.

La mayoría de los fotógrafos, elegían añadir títulos y firmas a las postales usando una pluma o tinta, después escribían al revés de la película otras, despojando de la emulsión del negativo para proporcionar fondo negro con letras blancas. Además, se podía añadir texto en una pieza de papel celuloso o transparente colocándolo boca abajo del negativo. Ver fig. 6 y 7.

Entre los temas de postales localizados en Mexicali se encuentran: vistas generales de la ciudad, mostrando aquellos edificios emblemáticos como: las algodoneras, la cervecera, el Cabildo, Los bomberos, La policía, La Aduana, Escuelas, etc.,

Los fotógrafos locales tomaron ventaja de sus conocimientos de la ciudad y mostraban aquellos lugares que no tenían mucha difusión como caminos, vistas o paisajes, arroyos, o sinuosos trazados de las vías de comunicación.

Otro público adepto a estas Tarjetas Postales fueron los residentes rurales que visitaban el estudio Fotográfico, las recibían como un recuerdo con el nombre del Estudio. El uso y distribución de las foto Tarjetas Postales servía como promotor de los pequeños pueblos, así como reportar los sucesos importantes de la comunidad.

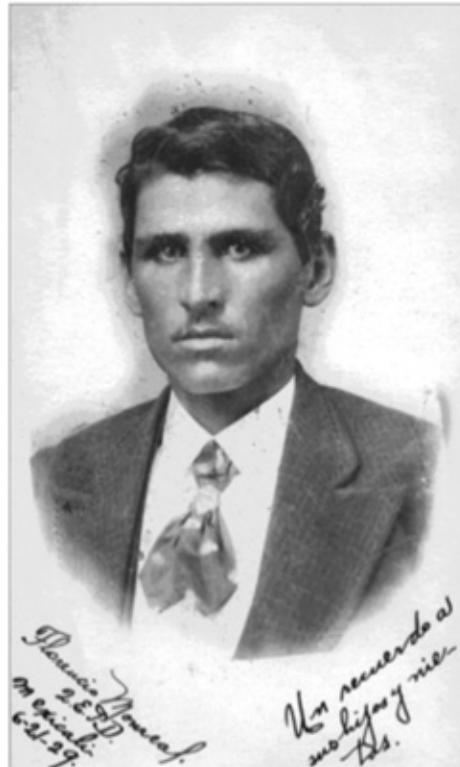


Fig. 7
En la fotografía de la persona de sexo masculino, se muestra la vestimenta de la época. En el extremo inferior tanto derecho como izquierdo se encuentra la escritura usando una pluma o tinta para proporcionar letras negras. Imagen tomada del Acervo del CIC-Museo. Centro de Documentación y Archivos digitales. Universidad Autónoma de Baja California. Donación al CIC- Museo por parte de la Sra. Lilia Monreal. con registro 12

Conclusión

Para una comprensión histórica del diseño como medio masivo de comunicación, era necesario remontarse a los inicios de la ciudad de Mexicali, la cual marcó el inicio, una influencia de Estados Unidos desde el trazado del territorio con su vecina ciudad de Caléxico.

Desde la perspectiva del diseño gráfico, son numerosas las formas de integración del hombre con la sociedad, ya sea contribuyendo al desarrollo de productos para mejorar la calidad de vida o bien en el incremento de nuevas formas comunicacionales que pueden cumplir con objetivos definidos: periódicos, tarjetas postales, volantes, papelería de las empresas. A partir de ese entonces, el desarrollo de otros medios de comunicación como las Tarjetas Postales, y la evolución del diseño editorial, han ido de la mano de los avances técnicos y tecnológicos que se han presentado en el ámbito del diseño a través del tiempo; el cuál se caracteriza por estar en constante cambio y experimentación de los soportes que contienen los mensajes visuales y escritos.

Por ello, las Tarjetas Postales fueron sin lugar a duda, una forma de publicidad directa con un costo reducido. Se usaron para publicitar negocios, servicios, productos. Éstas fueron sin duda una culminación de los documentos gráficos de las pequeñas poblaciones en los inicios del siglo xx, existiendo una relación directa entre las cámaras, condiciones de luz y las técnicas de impresión. No cabe duda que las postales fueron un medio de comunicación muy popular como correspondencia personal usando como medio de transporte, como se ha comentado con anterioridad, las diligencias de paso hacia San Diego, y otras ciudades de Estados Unidos de América.

Este es un avance sobre la gráfica editorial en Mexicali durante los primeros 27 años de su fundación. Los diferentes elementos mencionados pertenecen al campo de la historia cultural de la entidad y merecen estudiarse más amplia y profundamente para entender la gráfica de la época.

Semblanzas

Gema Ríos Rosario

Egresada de la Universidad Tecnológica de la Mixteca en Ingeniería en Diseño. Con especialidad y pasante de Maestría en Diseño por la Universidad Autónoma Metropolitana. Así mismo es profesora de la misma universidad en donde imparte las materias de Computación tridimensional y Mensajes Gráficos VIII. Línea de investigación actual: Nuevas Tecnologías para el Diseño. Opción: Hipermedios.
gemarios@hotmail.com, gema.rios.ros@gmail.com

Eska Elena Solano Meneses

Arquitecta por la Universidad Autónoma del Estado de México. Maestra en Educación con especialidad en Desarrollo Cognitivo por el ITESM. Actualmente cursa el Doctorado en Diseño de la UAEMEX. Profesora de Asignatura del ITESM.
esolano@itesm.mx

Alberto Álvarez Vallejo

Arquitecto por la Universidad Autónoma del Estado de México. Maestro en Planeación Urbana y Regional. Doctor en Ciencias Sociales. Profesor de tiempo completo de la FAD de la UAMÉX.
garrafus2002@yahoo.com.mx

Adolfo Guzmán Lechuga

Egresado del aEscuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM). Con Maestría en Artes Visuales con orientación en Comunicación y Diseño Gráfico por la UNAM. Actualmente alumno del Doctorado Diseño, Arquitectura y Urbanismo (DADU). Se desarrolla como diseñador gráfico independiente y como artista visual en pintura y litografía con exposiciones colectivas e individuales. En la actualidad trabaja como profesor en la Universidad Autónoma de Coahuila, generando investigación para el diseño y el arte plástico en la misma Universidad.
gl_adolfo@hotmail.com

Alejandro Pérez Cervantes

Es escritor y artista plástico. Licenciado en Diseño Gráfico por la Universidad Autónoma de Coahuila, Maestro en Diseño Gráfico por la Universidad de Monterrey. Catedrático en la Escuela de Artes Plásticas "Rubén Herrera" de la UADEC. Colaborador de publicaciones como "Día Siete", "Casa del Tiempo" de la UAM "Punto de Partida" de la UNAM "La revista" de El Universal, "La jornada Aguascalientes" y "Replicante". Premio Estatal de Periodismo Coahuila 2000, 2003 y 2010.
alejandroperezcervantez@hotmail.com

Adrian Moreno Mata

Arquitecto por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí; egresado de la Maestría en Desarrollo Urbano y del Doctorado en Ciencias Sociales con especialidad en Estudios sobre Población, ambos en el Centro de Estudios Demográficos, Desarrollo Urbano y Medio Ambiente de El Colegio de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Actualmente se desempeña como Profesor Investigador Nivel VI, dentro del Cuerpo Académico Hábitat y sustentabilidad del territorio (Facultad del Hábitat), Ciencias Ambientales (Programa Multidisciplinario en Ciencias Ambientales) y Agua y Sociedad (El Colegio de San Luis, A.C.)

adrianmorenokill@hotmail.com

Guadalupe Gaytán Aguirre

Maestra en Diseño Holístico por la UACJ. Obtiene el grado de Maestra con la investigación: Instrumentos de vinculación de los estudiantes de diseño gráfico con el mercado laboral. Jefa del Departamento de Diseño en el Instituto de Arquitectura Diseño y Arte de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Miembro del Comité Académico de la Maestría en Estudios y Procesos Creativos. Miembro del Cuerpo Académico Estudios y Enseñanza del Diseño en el cual desarrolla la LGAC Teoría y práctica del Diseño. Perfil PROMEP (2008-2011).

ggaytan@uacj.mx

Verónica Ariza

Docente investigadora en el Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, desde el año 2000. Doctora por la Universidad Politécnica de Valencia en el programa de Diseño y Comunicación: Nuevos Fundamentos, tiene también el grado de Maestra en Artes Visuales por la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y el de Licenciada en Diseño Gráfico por la UACJ. Es miembro fundador del grupo artístico MEETA y ha expuesto de manera colectiva en México, España, Venezuela, Polonia y Taiwán. En 2008 recibe el reconocimiento como miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

silaram@gmail.com

Erika Valenzuela.

Licenciada en Diseño Gráfico por la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, con maestría en Diseño Holístico por la misma institución, en 2009 participó en el programa de movilidad estudiantil en la Maestría en Diseño Gráfico en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. Ha asistido a cursos y conferencias relacionadas al área del diseño digital.

erikatvh@gmail.com

Lucila Arellano Vázquez

Diseñadora gráfica y Maestra en Comunicación y Diseño gráfico por la Universidad Iberoamericana Plantel golfo centro. Doctora en Investigación en Diseño por la Universidad de Barcelona, España. Especialidad de Encuadernación y Especialidad en Tipografía, por la Escuela d'art Llotja. Generalitat de Catalunya, Barcelona, España. Especialidad en gráfica editorial y publicitaria por Palazzo Spinelli, Istituto per l'arte e il Restauro Palazzo Spinelli de Florencia, Italia. Actualmente profesor investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma de Baja California campus Mexicali, coordinadora de la Licenciatura en Diseño Gráfico.

lucilaav@uabc.edu.mx

Guía para los autores

La revista H+D HÁBITAT MÁS DISEÑO, abre su convocatoria permanente para recibir contribuciones de manera semestral. Las colaboraciones recibidas serán dictaminadas y en su caso publicadas de acuerdo al orden de recepción.

En este medio editorial se publicarán artículos producto de investigación científica con resultados originales y sujetos a un estricto arbitraje de pares de acuerdo al sistema de pares y autores desconocidos, que serán evaluados por un consejo editorial.

No se recibirán artículos de especulación teórica si ésta no se origina en un estricto proyecto de investigación; tampoco se publicarán reseñas de diseñadores, arquitectos o urbanistas.

Se reciben tres tipos de trabajos: artículo de investigación, artículo de docencia y artículo de difusión del conocimiento. Siguiendo las líneas de investigación:

- Historia de la arquitectura, diseño, urbanismo y arte.
- Teoría de la arquitectura, diseño, urbanismo y arte.
- Tecnología, sustentabilidad y medio ambiente de la arquitectura, diseño, urbanismo y arte.
- Enseñanza aplicada a la arquitectura, diseño, urbanismo y arte.

Los artículos deberán tener una extensión de 9 a 11 cuartillas, incluyendo imágenes, figuras y tablas, indicando con números donde deberán colocarse. Las cuartillas serán escritas en hojas tamaño carta, con 2.5 centímetros de margen superior e inferior y 3 centímetros de margen izquierdo y derecho. Tipografía Arial a 12 puntos, interlineado 1.5. El título se escribirá en mayúsculas y se resaltará en negritas. Los subtítulos se escribirán con mayúscula y minúsculas y se resaltarán en negritas.

Todas las colaboraciones a la revista presentarán la siguiente estructura: título del artículo en español e inglés, nombre del autor; dirección institucional y correo electrónico del autor. Resumen en español e inglés en no más de 200 palabras; de 3 a 6 palabras claves en inglés y español. Introducción que informe propósito, importancia y el conocimiento actual del tema; cuerpo del proyecto, conclusiones y bibliografía. Las citas y referencias se harán de acuerdo a las normas de la American Psychological Association (APA).

Además de un breve curriculum vitae que incluya su grado académico, su cargo académico actual y líneas de investigación que trabaja en no más de 500 caracteres.

La edición de la revista es a una sola tinta, por lo que las ilustraciones no deberán contener colores, y no mayores a 15 x 10 cms. No se aceptarán imágenes bajadas de internet ya que están sujetas a derechos de autor y baja resolución de la imagen. Las fotografías se reciben en blanco y negro; si proceden de cámaras digitales la resolución permitida es superior a los 1.3 mega píxeles. Ilustraciones como fotografías deberán tener pie de ilustración en tipografía Arial de 10 puntos e interlineado sencillo. Se envían por separado en formato jpg a una resolución mínima de 300 dpi.

El autor entregará un ejemplar impreso del artículo y uno digital en disco compacto, o bien lo enviará a la dirección electrónica: cedem@fh.uaslp.mx.

Una vez que haya sido aprobado su texto para publicación, los autores deberán entregar una carta de cesión de derechos a nombre de la Facultad del Hábitat de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, además de una carta de responsabilidad sobre la originalidad, el consentimiento de los coautores y el contenido del artículo.

A los autores se les entregará una constancia de participación en la revista y 3 ejemplares de la misma.

Para cualquier duda o aclaración se pueden dirigir a las siguientes direcciones electrónicas:

cedem@fh.uaslp.mx

carlal@fh.uaslp.mx

