

• RICARDO HERNÁNDEZ LÓPEZ •

HISTORIA, SIGNIFICACIÓN Y RECEPCIÓN ESTÉTICA
de la intervención artística de Leopoldo Flores en el
ESTADIO UNIVERSITARIO
ALBERTO “CHIVO” CÓRDOVA



UAEM | Universidad Autónoma
del Estado de México

HISTORIA, SIGNIFICACIÓN Y RECEPCIÓN ESTÉTICA
DE LA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA DE LEOPOLDO FLORES
EN EL ESTADIO UNIVERSITARIO ALBERTO “CHIVO” CÓRDOVA

Este libro acreditó el proceso de revisión por pares bajo la modalidad doble ciego, recurriendo a dictaminadores externos a la institución editora. Los dictámenes de esta obra fueron presentados y avalados por el Consejo General Editorial en su sesión de noviembre de 2014, según consta en la minuta correspondiente.

N
6559
.F67
2014

Hernández López, Ricardo.

Historia, significación y recepción estética de la intervención artística de Leopoldo Flores en el Estadio Universitario Alberto Chivo Córdoba / Ricardo Hernández López.—1ª ed.— Toluca, Estado de México : Universidad Autónoma del Estado de México, 2014.

126 p. : il. ; 22 cm.

ISBN: 978-607-422-566-2

Incluye referencias bibliográficas (p. 153-160).

1. Flores, Leopoldo -- Crítica e interpretación. 2. Espacios públicos -- Arte -- México (Estado). I.

Ricardo Hernández López

HISTORIA, SIGNIFICACIÓN Y RECEPCIÓN ESTÉTICA
DE LA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA DE LEOPOLDO FLORES
EN EL ESTADIO UNIVERSITARIO
ALBERTO “CHIVO” CÓRDOVA



UAEM | Universidad Autónoma
del Estado de México

“2014, 70 Aniversario de la Autonomía ICLA-UAEM”

Primera edición noviembre, 2014

*Historia, significación y recepción estética de la intervención artística
de Leopoldo Flores en el Estadio Universitario Alberto "Chivo" Córdoba*

Ricardo Hernández López

Universidad Autónoma del Estado de México

Av. Instituto Literario 100 Ote.

Toluca, Estado de México

C.P. 50000, México

Tel.: (52) 722 277 38 35 y 36

<http://www.uaemex.mx/>

direccioneditorial@uaemex.mx



Esta obra está sujeta a una licencia *Creative Commons* Atribución 2.5 México (CC BY 2.5). Para ver una copia de esta licencia visite <http://creativecommons.org/licenses/by/2.5/mx/>. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente. Disponible para su acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx/>

Citación:

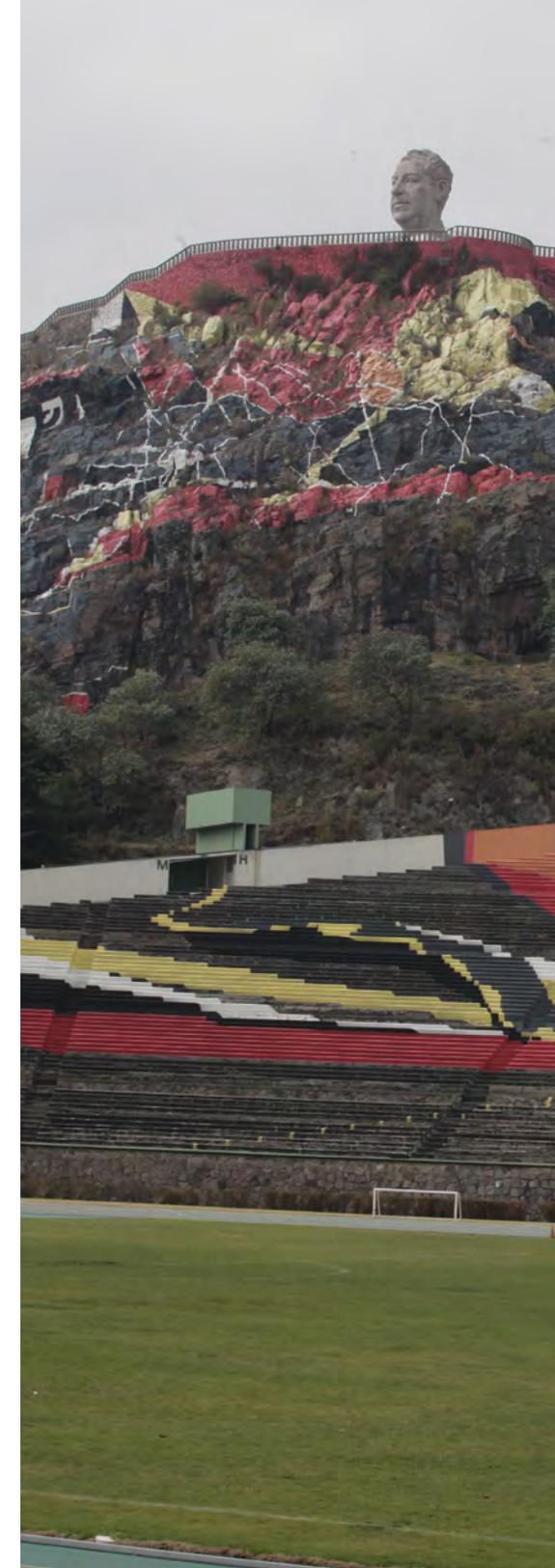
Hernández-López, Ricardo (2014), *Historia, significación y recepción estética de la intervención artística de Leopoldo Flores en el Estadio Universitario Alberto "Chivo" Córdoba*, México: Universidad Autónoma del Estado de México, ISBN: 978-607-422-566-2.

Responsable editorial: Rosario Rogel Salazar. Coordinación editorial: María Lucina Ayala López. Corrección de estilo: Daniela Arrellano Bautista, María del Consuelo Barranco Monroy, Judith Madrid Hernández, Erika Mendoza Enríquez, Ma. del Socorro Zepeda Montes y Edith Mucifío Martínez. Formación: Mayra Flores Mercado, Elizabeth Vargas Albarrán y Eva Laura Rojas Almazán. Diseño de portada: Concepción Contreras. Fotografía de portada: Dirección General de Comunicación Universitaria, UAEM.

ISBN: 978-607-422-566-2

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico





CONTENIDO

Presentación	11
Introducción	13

LA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS

El arte, de los museos a la calle	19
La intervención artística: transformación y resignificación del espacio urbano	21
Tres casos de intervenciones urbanas en ciudades latinoamericanas en los años sesenta y setenta del siglo XX	22
Las intervenciones artísticas urbanas en la ciudad de México. Década de los setenta	26

LA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA EN LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE TOLUCA 1974-1978

Capítulo I. Análisis histórico	
Leopoldo Flores: trayectoria artística	33
Flores: pintor de la figura humana	38
Pintar el cerro: génesis de la utopía	40
El arte abierto como antecedente	44
El contexto cultural y artístico	50
El entorno político-social	51
Bitácora de la intervención	55

Los proyectos de restauración y medición	67
La ideología del grupo: el manifiesto	71
La intervención: transformación y resignificación del espacio urbano	74
Capítulo II. La construcción visual	
Área de intervención o impacto visual	77
Elementos formales	78
Categorías visuales	82
Identificación de figuras	84
Relación entre signos	85
Capítulo III. Significación	
La ausencia como construcción del significado	87
La mitología	89
El mito de Ícaro	92
El sacrificio ritual	93
Capítulo IV. La relación con el espectador	
La participación del público en la pintura del cerro y del estadio	99
La recepción estética	101
La crítica de la intervención artística en la ciudad universitaria de Toluca	106
Reflexiones finales	113
Bibliografía	117
Referencias hemerográficas	119
Índice fotográfico	123

El arte debe salir a la calle, pues siempre nos encerramos en nuestros caballetes y de ahí pasamos a las cuatro paredes de una galería a donde sólo asisten los que están conectados con el arte. Mi meta es llegar a toda la gente de todos los estratos sociales, mi mayor ambición es hacer una exposición teniendo como sala a toda una ciudad y lo haré, aquí en Toluca o donde quiera que sea, pero lo lograré, pues significa la verdadera comunicación con el pueblo.

LEOPOLDO FLORES (ca. 1972).



PRESENTACIÓN

Nuestros pintores deben, al mismo tiempo y sin contradicción, conservar su herencia y cambiarla, exponerse a todos los vientos y no cesar de ellos mismos. Es un desafío al que se enfrenta cada generación y al que todos responden de una manera distinta.

OCTAVIO PAZ

Los privilegios de la vista

El arte, como manifestación del ser humano, brinda múltiples oportunidades de comunicación entre el artista y el espectador. Una obra plástica tiene su propio lenguaje, cuando logramos descubrirlo, abrimos la ventana de la sensibilización. Atisbar por el cristal del arte nos permite conocer los momentos históricos así como los contextos e ideas que relatan el devenir de las sociedades, es entonces cuando valoramos el color y la forma en su justa gradeza.

Nuestra Ciudad Universitaria, inaugurada el 5 de noviembre de 1964 por el presidente de la República, licenciado Adolfo López Mateos, cumple 50 años; la intervención artística de Leopoldo Flores ha permanecido en 40 de ellos, por tanto, es fiel testigo del acontecer universitario.

Esta magna obra sintetiza esfuerzo, logros, identidad y se constituye como eje articulador visual y de significado de la ciudad universitaria. Esto lo comprende muy bien Ricardo Hernández López, quien nos invita a redescubrir esta aportación del maestro Flores a la plástica universal, que coloca a nuestro campus verde y oro en el mapa cultural universitario junto con otras instituciones educativas cuya característica de identidad es su patrimonio artístico.

En este libro se documenta, analiza y presenta la historia de la monumental obra *Aratmósfera*, la sitúa tanto en el contexto artístico latinoamericano como en el de nuestro país, y narra desde el nacimiento

de la idea hasta su conclusión. El texto va acompañado de un discurso visual, conformado por imágenes que, de manera paralela, nos remonta a la época cuando se comenzó a pintar.

El autor también enfatiza y valora la capacidad creadora del artista, muestra su tenacidad y voluntad en afán de perseguir un sueño: crear la ciudad museo, dedicado a todas las personas sin importar edad, religión, raza o clase social. Al plantear estas ideas, hubo quienes consideraron a Flores como idealista, utópico, soñador; no obstante, esta original intervención artística es la prueba fehaciente de que los sueños pueden lograrse.

Además del análisis histórico y formal, el autor presenta una perspectiva filosófica sustentada en los mitos que el mismo Leopoldo Flores resignifica en el campus universitario y nos conduce a la autorreflexión sobre nuestro actuar como individuos dentro de la sociedad. Al realizar la lectura de este valioso libro, nos percatamos que *Aratmósfera* hace referencia a libertad, al ser humano como elemento transformador, al nacimiento de la luz como símbolo del conocimiento universitario, y qué mejor lugar para nacer que dentro de nuestra ciudad universitaria, espacio donde se generan ideas y se promueven valores. La pintura nos ayuda a reconocernos, a despertar nuestras utopías y a esforzarnos por cumplirlas, ya lo demuestra así el maestro Flores. De esta manera, el cerro de la serpiente se cubre de color, forma y significado y cobija el diario transitar de los integrantes de la comunidad universitaria y de la sociedad en general.

El autor del libro nos muestra con detalle que el artista presenta al ser humano con alas, en vuelo ascendente y en dirección al sol, en la búsqueda constante y eterna de los sueños, de la transformación, del correr los riesgos en aras de mostrar y llegar al conocimiento, y retornarlo para iluminar y beneficiar a la sociedad. Todo enmarcado en el color verde de la naturaleza en temporada de lluvias que se transforma en oro durante el tiempo de secas, de esta manera, la intervención artística que encabezó

Leopoldo Flores mantiene vigentes nuestros colores universitarios de forma perenne y cíclica.

Elemento importante es la sección dedicada a la crítica de la obra, donde se presentan los comentarios tanto de los especialistas en la materia como de la población en general, lo que brinda un panorama sobre la recepción que tuvo la pintura, algunas a favor, otras en contra, pero para nadie indiferente.

Nos enorgullece que nuestra Máxima Casa de Estudios cuente, en su campus universitario, con esta obra de invaluable valor, cuyo diseño en el estadio lo ha situado dentro de los más originales del mundo.

La Universidad reconoce la pasión y dedicación del autor de este libro, y agradece que deje entreabierto la reja de la historia y de la identidad que nos permita mirar en la pintura de Leopoldo Flores, doctor *honoris causa* por nuestra Alma Mater, nuestros valores institutenses.

No me cabe duda que la publicación de este libro constituye una valiosa aportación a la historia de nuestra Máxima Casa de Estudios. Somos privilegiados, ya que aún podemos observar, de manera directa, la obra a la que este libro hace referencia, pero, inevitablemente, en un futuro la naturaleza quizá borre todo vestigio de esta monumental pintura, y con esta publicación, en el marco del 50 aniversario de nuestra Ciudad Universitaria, intentamos que perdure por siempre.

Patria, Ciencia y Trabajo

Dr. en D. Jorge Olvera García

RECTOR

INTRODUCCIÓN

Durante la década de los setenta del siglo pasado, en la ciudad de Toluca, Estado de México, se produjo un cambio en la estética urbana, de pronto la ciudad universitaria se vio invadida por una pintura monumental que cubrió parte de la zona rocosa del cerro de Coatepec y un área extensa que incluía las escalinatas, las gradas y la fachada del Estadio Universitario Alberto “Chivo” Córdova de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM). Una obra de dimensiones monumentales que supera los 22 000 metros cuadrados y requirió de cuatro años de trabajo.

El responsable de esta intervención artística fue el muralista mexiquense Leopoldo Flores (n. 1934), quien con el apoyo de dos colaboradores y la participación de cientos de habitantes de diferentes edades y estratos sociales, la realizó inicialmente bajo el concepto de Arte Abierto, nombrándola tiempo después *Aratmósfera*.

La participación del público, tanto en la intervención del cerro y del estadio como en la aportación de materiales, fue factor determinante para que a principios de 1977, Flores publicara, como líder de los artistas, el manifiesto del grupo, el cual pregona que el arte debía salir de los museos y estar expuesto en la calle para lograr una comunicación más directa con el pueblo. De esta manera se hacía pública la ideología de los integrantes, la intención comunicativa de la colosal obra y se justificaba, en parte, la realización del proyecto en la ciudad universitaria.

Cabe resaltar, según lo manifiesta el mismo creador, que esta intervención artística –que aún se puede apreciar, y se considera una de las más grandes del mundo—¹ está reconocida, al igual que su Mural

¹ En 2005, la UAEM, a través del Museo Universitario “Leopoldo Flores”, inició la gestión para obtener el Record Guinness como el mural más grande del mundo. No obstante, debido a la naturaleza del proyecto, no se aceptó, pues se consideró que no entraba dentro de categoría alguna. Hasta el momento, y pese a que en ese mismo año, durante la restauración del mural, se llevó a cabo una medición, aún no es posible saber con exactitud el área de intervención real, porque los intentos de una medición rigurosa, precisa y confiable no han fructificado.

Pancarta,² como una aportación a la plástica universal por el Centro Internacional de las Artes en París, lo que ubica a Leopoldo Flores como el único artista mexicano que cuenta con dos innovaciones artísticas registradas.

A pesar de dicho reconocimiento internacional, esta apropiación del espacio urbano, que por más de cuatro décadas ha modificado la estética urbana de la ciudad de Toluca, no había sido estudiada con detenimiento, porque a pesar de revelarse como una experiencia plástica que tuvo resonancia en algunas ciudades de Europa,³ de la monumentalidad del proyecto, así como de la respuesta de la población para ser partícipe en la creación de ella, se carecía de un estudio riguroso de esta intervención artística que analizara los aspectos históricos, formales, de comunicación, significación y de recepción estética.

La elaboración de este libro permitió al autor un acercamiento con personas involucradas en el monumental proyecto: en primer lugar con el maestro Flores, muralista con 80 años de edad y 61 años de experiencia plástica; con el escritor y editor Héctor Sumano Magadán, uno de los dos colaboradores directos en la intervención; con Alfonso Sánchez Arteche, poeta, escritor e historiador oriundo de Toluca, quien convivió con los artistas y conoció los detalles de la realización; con Margarita García Luna (+), cronista de la ciudad de Toluca; de igual manera con la historiadora Bertha Abraham Jalil, quien de 2001 a 2005 fungió como directora del Museo Universitario “Leopoldo Flores” (MULF) de la UAEM, así como con otras personas que, sin ser artistas, participaron en la elaboración de la

² Se denomina Mural Pancarta a las telas de gran formato (25x10 m en promedio) pintadas y colocadas en las fachadas de los edificios, en una acción que traslada la pintura de las paredes a las telas con el fin de exponerlas fuera de los museos y, de esta manera, acercar el arte a otro tipo de espectadores con el fin de establecer una comunicación directa entre las obras y el público.

³ Cuando se dio a conocer como Arte Abierto a través de conferencias dictadas durante la década de los setenta por el mismo Leopoldo Flores como líder del movimiento.

obra, la criticaron, o ayudaron años después a restaurarla: estudiantes, profesores, amas de casa, pintores, albañiles y jardineros.

El primer acercamiento con la obra del maestro Flores fue, como casi todos los pobladores de Toluca de la década de los setenta, caminando sobre sus intervenciones en el centro de la ciudad o mirando sus murales pancarta colocados en las bardas del antiguo mercado Hidalgo (actualmente Plaza González Arratia).

Posteriormente, al laborar de 2001 a 2004 en el MULF y participar en el diseño y montaje de 10 exposiciones con la obra de Flores; mirar de cerca más de 500 de sus obras donadas a la UAEM, entre dibujo, pintura y escultura; revisar más de 1 700 piezas hemerográficas; un centenar de documentos manuscritos por el artista; examinar más de 2 000 fotografías y diapositivas; así como proporcionar cerca de 800 visitas guiadas a públicos de diferentes edades y actividades: niños, adolescentes, jóvenes, adultos, tercera edad, políticos, grupos étnicos, críticos de arte, periodistas y artistas plásticos, se logró un acercamiento directo con el artista, con su obra y con sus ideales tanto políticos como estéticos.

De esta manera, entre la asistencia a charlas que el maestro Flores tenía con los visitantes al museo, la revisión de fuentes hemerográficas, el conocimiento de algunas declaraciones y críticas a su intervención en el cerro de Coatepec, al mirar y analizar las fotografías que el artista donó a la UAEM, así como del contacto directo con los visitantes, quienes, durante las visitas guiadas que se daban en el museo, se sorprendían al conocer los detalles del proyecto, y constatar que, a pesar de vivir por bastantes años en la ciudad de Toluca, nunca habían comprendido el sentido estético, político y de significación del mismo; de ahí surgió la inquietud de documentar todo lo concerniente a él, particularmente el contraste entre el significado planteado por los artistas y la recepción estética.

Al inicio, el panorama se amplió y llevó a conocer que esta monumental intervención formó parte del movimiento de Arte Abierto, un arte urbano que utilizó los espacios públicos con la intención de hacer llegar las propuestas plásticas a un mayor número de espectadores. Por momentos se tuvo la inquietud de documentar y analizar todo este periodo, lo que ampliaba el estudio de cuatro a 10 años, de 1968 a 1978, y requería revisar más de 50 acciones, algunas de ellas realizadas en París.

Lógicamente la dimensión del tema, aunque interesante, era demasiado amplia, además no se cuenta con gran parte de las obras y las fotografías existentes no muestran elementos visuales que permitan un análisis formal y de significación, de igual manera, no son abundantes las notas periodísticas publicadas en México que den pie al análisis de su relación con los espectadores, y trasladarse a Europa para documentar las acciones llevadas a cabo e indagar sobre la recepción de las intervenciones era complicado. Lo anterior obligó a delimitar el tema: sólo la intervención en el campus universitario de Toluca y durante el tiempo que les llevó a los artistas y a la población lograrlo, de 1974 a 1978. Como consecuencia positiva de esta decisión, el desarrollo del trabajo centró su quehacer sólo en este periodo y en una sola obra, que hasta la fecha existe, incluso en 2011 fue totalmente restaurada.

Así, el propósito de este libro consiste en analizar, en sus dimensiones histórica, formal, de significación y de recepción estética, la intervención artística encabezada, entre 1974 y 1978, por Leopoldo Flores en la ciudad universitaria de Toluca.

Por su naturaleza, las intervenciones urbanas se nutren de los acontecimientos sociales y que el artista pretende transmitir su postura en torno a éstos a los transeúntes. De esta forma, el análisis de una intervención en un espacio público considera no sólo el lado de la producción artística y su contexto, sino también el de la recepción, porque finalmente es el espectador quien decodifica los signos artísticos.

Son tres los ejes que sustentan el libro: el primero considera que la intervención de la ciudad universitaria trasciende el sentido estético y se instala en el sentido político, ya que se convierte en una protesta plástica a las problemáticas sociales y políticas del entorno; el segundo afirma que los elementos formales y visuales construyen un discurso ideológico; el último señala que para los espectadores de la intervención no está claro el mensaje que proyecta el discurso visual.

De esta manera se estudia la intervención en su contexto cultural y sociopolítico, luego se determina cómo se integran los elementos formales y visuales para transmitir un mensaje en específico, y finalmente, da a conocer la participación del espectador tanto en la creación como en la recepción de la obra.

El libro se presenta de la siguiente manera: en la primera parte se brinda un acercamiento a las intervenciones artísticas y su contribución a la resignificación de los espacios públicos; la segunda, dividida en cuatro capítulos, está dedicada a la intervención en la ciudad universitaria de Toluca, en el primero se aborda la parte histórica del proyecto artístico, desde la idea germinal hasta la creación de la obra; en el segundo se analiza, mediante la teoría semiótica, la construcción visual del significado, es decir, se examinan sus cualidades formales y visuales; en el tercero se considera la dimensión de significación; finalmente, en el cuarto se analiza la recepción estética.

A la par del *corpus* textual se han integrado 43 fotografías que acompañan la lectura y construyen el recorrido histórico visual.

De esta forma la investigación, además de rescatar una historia del arte de la ciudad de Toluca y de la ciudad universitaria, presenta elementos vigentes para comprender la construcción de significados en las intervenciones urbanas hasta nuestros días y valora el papel del espectador como principio activo en las prácticas artísticas.

LA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS

Vista del estadio, 2014 (Dirección General de
Comunicación Universitaria, UAEM)



EL ARTE, DE LOS MUSEOS A LA CALLE

La década de los sesenta del siglo XX fue marcada por un periodo de revolución en las maneras de pensar el mundo: en 1969 el hombre llega a la luna, esta hazaña, entendida como un logro máximo de la humanidad, se da en un entorno político caracterizado por la tenaz lucha entre los países socialistas y capitalistas; está vigente la guerra de Vietnam; en Latinoamérica el Che Guevara y Fidel Castro encabezan sendos movimientos de liberación nacional y las guerrillas desarrollan una crítica radical hacia las sociedades opulentas, particularmente la de Estados Unidos de América.

En este contexto, los jóvenes, arrastrados por el violento torbellino en el reordenamiento del pensamiento político internacional, no se quedaron atrás, y tal vez sin meditarlo ni prever el cambio que provocarían, participaron, con sus propias actitudes y demandas, en esta turbulencia mundial. Las manifestaciones de protesta de los jóvenes portaban la bandera de rebeldía, de la actitud *hippie*, de la paz mundial, del ecologismo y del feminismo. En este último rubro, la mujer logra una mayor participación en la política y en las artes, además apareció la píldora anticonceptiva, y con ella la liberación sexual de las féminas que posibilitó el control de la maternidad y, por tanto, el derecho de las mujeres a controlar su cuerpo.

Para promover sus ideales contraculturales,¹ los jóvenes, con sus ropas multicolores y pelo largo, tomaron las calles, arrebataron a la ciudad los espacios públicos e intentaron transmitir sus posturas ante un número mayor de espectadores.

Dos movimientos estudiantiles sintetizan estas acciones de protesta: el de mayo de 1968, en Francia, y en octubre de ese mismo año en

¹ Entendidos éstos como aquellos ideales rebeldes que se consideran opuestos a los establecidos por la sociedad y se llevan a la práctica mediante formas, actitudes y acciones que no son aceptados por la cultura predominante.

México.² Estas manifestaciones se esquematizaron en marchas, y se enfatizaron con gritos e imágenes. De esta manera, el discurso visual se hizo patente y necesario, y se tornó en un elemento significativo para establecer comunicación con los diferentes públicos. Recordemos que “una imagen dice más que mil palabras”, y qué mejor manera de transmitir las demandas sociales, las posturas ideológicas y el sentido de protesta que imágenes con gran riqueza significativa que condensaran las denuncias y las exigencias. En México es conocida, dentro de la gráfica del 68, la paloma de color blanco sobre un fondo negro atravesada por una bayoneta.

Así, en nuestro país, los artistas visuales encontraron en los conflictos sociales una veta para la producción plástica sustentada, práctica e ideológicamente en las marchas estudiantiles. En consecuencia, los artistas también invadieron las calles y solicitaron la participación del público tanto en la creación como en una recepción activa de sus innovaciones artísticas. De igual forma aprovecharon el momento histórico para darle un nuevo giro al arte: a su producción, sentido, circulación y consumo. Y con una consigna de cambio, de ruptura con la tradición, con el ideal de arrebatarse a los museos lo destinado a unos cuantos observadores de élite

² En la literatura: Elena Poniatowska (*La noche de Tlatelolco: Testimonios de historia oral* (1988), México, Era); Carlos Monsivais (“La injuria no me llega, la calumnia no me toca”, <http://mty.itesm.mx/dhcs/deptos/ri/ri-802/lecturas/nvas.lecs/1968-monsi/mc0291.htm>); Gustavo Hirales (“Radical Groups in Mexico Today”, Center for Strategic and International Studies, Policy Papers on the Americas, vol. XIV, September, 2003); Luis González de Alba (*Los días y los años*, 2008, México: Planeta); Carlos Fuentes (*Los 68: París, Praga, México*, 2005, México, Random House Mondadori); y Octavio Paz (*Posdata*, 1970, México, Siglo XXI), entre otros, documentan los sucesos y se convierten en referencia obligada para comprender el movimiento estudiantil mexicano y su trágica conclusión. De igual manera, en el cine existen obras de referencia: *Rojo amanecer*, de 1989 (dirigida por Jorge Fons), *El Grito*, de 1968 (bajo la dirección de Leobardo López Aretche), *El bulto*, 1991 (dirigida por Gabriel Retes). Libros y películas que permiten comprender, además del origen, desarrollo y conclusión del movimiento, aspectos particulares de la apropiación del espacio público: calles, mercados, escuelas. De igual manera muestran el poder de convencimiento que tuvieron los demandantes para que diversos sectores de la sociedad participaran en la toma de estas áreas urbanas.

y bajo el argumento de establecer una comunicación con el público, el arte se presentó en la calle, dentro de la obsesiva idea de buscar el diálogo con el Estado.

Los artistas mexicanos intervinieron en los espacios públicos con pintas sobre las paredes, exhibieron mantas, repartieron y pegaron carteles, inundaron las plazas con *happenings*³ o *performances*.⁴ De tal manera, como casi siempre ocurre, que el ímpetu y la celeridad de la acción le ganó a la reflexión teórica: se intervinieron artísticamente los espacios urbanos bajo consignas diversas, los artistas se desarrollaron creativamente en el sitio público, ejecutaron en él, incluso lo volvieron el objeto artístico y, arropados por la reciente fuerza estudiantil, intervinieron las áreas urbanas pero con la idea de un arte diferente, de sentido social, de opinión o de inconformidad. Precisamente, mediante demandas presentadas con signos polivalentes, crearon expresiones plásticas cargadas de significado e intentaron establecer un arte de comunicación y significación con un público no precisamente entendido en estas cuestiones.

Sólo de esta manera, al comprender la naturaleza de los movimientos sociales y su apropiación de los espacios públicos bajo mensajes de protesta, inconformidad y denuncia social se comprende la toma de las calles por los artistas, y se establece que, “más que un cambio estructural, fue una revolución cultural lo que en realidad animó a los artistas a asumir una

³ El *happening* es una manifestación artística de naturaleza efímera, repentina y contestataria que admite expresiones musicales y teatrales, además de integrar elementos variados como objetos, olores o sonidos, que se lleva a cabo en lugares públicos debido a que necesita la participación de los espectadores. Generalmente el artista o el grupo multidisciplinario que lo realiza tiene la idea germinal de lo que pretende, pero la heterogeneidad del público participante garantiza un final incierto.

⁴ Se denomina *performance* al arte de acción teatral que se desarrolla en vivo en lugares públicos con el fin de generar provocación o asombro en el público, quien asume un papel sólo de espectador. Basa su acción en el sujeto y en el mensaje que transmite al público.

postura radical que no implicó ni siquiera la oportunidad de reestructurar las premisas de su práctica profesional” (Adler, 1986: 80).

La intervención en los espacios públicos dio paso a una nueva forma de asociación creativa, al margen tanto de las exposiciones como de los apoyos oficiales, y sacrificando el interés individual de la creación artística, surgieron grupos con ideas comunes y trabajos colectivos, con innovaciones técnicas y un lenguaje artístico, hasta cierto punto, flexible en su lectura.

Los creadores plásticos urbanos de los sesenta y setenta, principalmente aquellos de la ciudad de México, impregnados por el momento histórico, intentaron comunicar y significar sus demandas sociales aprovechando los espacios de la ciudad, y para lograr sus propósitos se asociaron y formaron colectivos, sacrificaron trayectorias personales, se pusieron de acuerdo en jornadas para el trabajo, en las responsabilidades como integrantes de un grupo, en la aportación u obtención de recursos en aras de otorgarle al arte una función social. Ya el maestro Alberto Hajar (2007) coordinó una investigación donde nos introduce en el contexto histórico y cultural de los grupos visuales en México durante el siglo XX.⁵

Pero la historia demuestra que no basta con poner nombre a un grupo o a una obra para cambiar las formas y sus significados. Se necesitan de otros mecanismos diferentes de comunicación y significación para transmitir mensajes claros y sin ambigüedades a un público que transita por una ciudad.

Para lograr esa comunicación y significación, los artistas establecieron un arte de ruptura que transgredió las formas tradicionales de creación artística y de exposición, con esto intentaron mantener distancia con el clasicismo tradicional imperante y legitimado por los museos a través de los años.

⁵ Revisar Hajar Serrano, Alberto (2007), *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX*, México, Conaculta/INBA/CENIDIAP.

De esta manera, al trasladar el arte de los museos y las galerías a las calles, con el objetivo de acercarlo al pueblo y hacerlo partícipe de un arte de compromiso social, los artistas plásticos expandieron el campo de circulación para sus creaciones, pusieron en duda la legitimación del arte por las instituciones museísticas y transformaron tanto física como simbólicamente las ciudades y con esto resignificaron los ambientes urbanos al colocar en escena nuevos códigos artísticos para la gente que transita a diario por la urbe.

Además de ser prácticas de protesta o provocación, hubo, tanto en México como en algunos países latinoamericanos, otros argumentos y motivaciones de los artistas o colectivos para intervenir los espacios públicos: necesidades estéticas, procesos de identidad, ejercicios lúdicos o innovaciones plásticas. A partir de esto, los procesos de comunicación y significación del arte público y su recepción estética se convirtieron en objeto de estudio.

Así, una vez comprendida la realidad y las formas de pensar el mundo, el acercamiento a los movimientos artísticos en la década de los setenta del siglo pasado, particularmente aquellos que intervienen las ciudades, nos permiten conocer los conflictos sociales materializados en aportaciones estéticas. De ahí que la tarea de investigar las realidades artísticas locales fuera de los denominados temas universales ayuda –considerando, en lo posible, la situación de los artistas y los marcos sociales, políticos, culturales e incluso religiosos en los que están inmersos– a reconocer, en su justa dimensión, el arte que abandona el cobijo de los museos y se implanta en la calle.

LA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA: TRANSFORMACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN DEL ESPACIO URBANO

Se define a la intervención artística como aquel proceso mediante el cual el artista, o un grupo de ellos, de manera organizada, y al margen de encargos públicos, toman algún punto de la ciudad como soporte de la obra: edificio público o civil, calle, banquetas, bardas, azoteas, postes, árboles, y los convierten en objetos artísticos efímeros para transmitir, mediante signos polivalentes, un mensaje casi siempre de protesta, para denunciar o invitar a una reflexión de lo que sucede en el entorno social. La intervención, por su naturaleza, es una acción de asalto, de sorpresa, y se establece, en la mayoría de las veces, como bandera de conflictos sociales.

No se considera como intervención urbana la colocación de estatuas, bustos, esgrafiados o murales de héroes nacionales, regionales o locales, ni los monumentos conmemorativos o religiosos, cuya ubicación regularmente forma parte de un programa institucional de fomento o identidad en una comunidad y para resaltar valores patrios, históricos, políticos o místicos, salvo que alguna de estas obras se convierta en el soporte o parte de la intervención. Estas manifestaciones artísticas, regularmente encargos públicos, pierden con el paso del tiempo su significación, y, cuando más, se establecen como punto nodal o de referencia para los habitantes: es conocida en la ciudad de México la cabeza de Benito Juárez en la calzada Ignacio Zaragoza; en el Estado de México son famosas las Torres de Satélite de Mathias Goeritz y Luis Barragán ubicadas en el municipio de Naucalpan; en la ciudad de Toluca, el monumento a los Niños Héroes, comúnmente llamado Cama de piedra que al ser cambiado a otra zona de la ciudad, dejó su marca, ahora esa glorieta se llama la ex Cama de piedra. De esta manera, “los macizos monumentos que transmiten solemnemente significados históricos son ahora marcas poco pertinentes para identificar

lugares regidos por una lógica funcional, para identificarse y comprenderse como parte de una estructura en la que las tradiciones y los valores del pasado son reemplazados por otras prácticas y otros significados muy inestables” (García Canclini, 1992: 225).

Así, al contrario de los encargos artísticos gubernamentales que en su mayoría exaltan la figura de algún héroe e intentan ser durables, la intervención urbana resignifica temporalmente el espacio público al crear nuevos sentidos, e implica una nueva forma de recepción estética debido a la puesta en marcha de códigos diferentes o ampliados para generar en el receptor otras lecturas del entorno cotidiano, la intervención convierte a los transeúntes en co-creadores o partícipes activos en la recepción de la obra.

Algunas intervenciones artísticas conllevan elementos formales: línea, color, composición, otras más carecen de alguno o todos estos elementos formales tradicionales, pero todas conllevan un mensaje social o político.

La intervención urbana conforma un entramado de signos que se van sumando y conforman códigos, incluso la dimensión y la ubicación de la obra son en sí mismos signos, aunque cabe mencionar que no necesariamente la monumentalidad garantiza una mayor calidad técnica, aunque pugna por una mejor transmisión del sentido y más espectadores. Respecto a la ubicación, no es lo mismo intervenir artísticamente el centro o la plaza de armas en una ciudad que una zona de la periferia. Dentro del espacio urbano, considerado como delimitación física y simbólica, donde coinciden las acciones de una sociedad, se ha establecido a la plaza central como principio y fin, como éxodo y llegada de todos los recorridos en sus dimensiones física y simbólica. La plaza central, además de ser el nodo principal de una ciudad, se constituye como la síntesis simbólica de la historia, es tiempo y espacio donde se almacenan los diversos mensajes de los habitantes, todo sucede en ella:

¿Qué sucedió en la Plaza Mayor? Todo, todo lo que implicaba una comunicación de cualquier índole para comprenderse y para agredirse; comunicación entre autoridades y pueblo, entre Iglesia y feligresía, entre sabiduría e ignorancia, entre delincuencia y castigo, entre mercaderes y compradores, entre tradición y novedad, entre “ellos y ellas” [...] Todo pasaba en la Plaza.

Alardes para apaciguar los ánimos rebeldes.

Grandes reuniones populares lo mismo en fiestas que en ocasiones de dolor y luto; regocijos y tristezas compartidas hacen más fácil la identificación de unos con otros (León, 1982: 17).

Por tanto, dada la dimensión ritual de la plaza central, intervenirla artísticamente implica un atrevimiento con la tradición, con las lecturas históricas de su significación y, por tanto, le otorga elementos estéticos y sociales para un nuevo sentido simbólico, aunque al paso del tiempo, irremediablemente, la intervención formará parte de la ritualidad.

TRES CASOS DE INTERVENCIONES URBANAS EN CIUDADES LATINOAMERICANAS EN LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA DEL SIGLO XX

Intervenir el espacio urbano no es privativo para artistas de una sola ciudad ni de una sola época, los conflictos sociales son universales, los artistas plásticos asimilan, regularmente, los de su entorno, y construyen significados que exponen ante diferentes miradas del público mediante posturas o acciones de ruptura con las instituciones legitimadoras del arte.

Queda claro que no sólo los artistas que intervienen en espacios públicos desean provocar un cambio tanto estético como social, la mayoría de los artistas lo han querido lograr a través de sus creaciones. Los movimientos

artísticos de finales del siglo XIX y cuyo auge se dio en la primera mitad del siglo XX como el impresionismo, posimpresionismo, simbolismo, modernismo, fauvismo, cubismo, expresionismo, futurismo, suprematismo, constructivismo, dadaísmo, surrealismo y la abstracción, son catalogados como pioneros en su estilo principalmente por romper con el canon de clasicismo histórico.⁶

En los países latinoamericanos, durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado, se retoma ese concepto europeo de cambio, innovación, vanguardia o ruptura y se trata de adaptar, en idea y en acción, a las diferentes realidades locales, donde el entorno político, social y económico presenta variables diferentes a las del viejo continente, incluso a la de Estados Unidos. Y, aunque la búsqueda de una “identidad latinoamericana” presenta una problemática natural tanto por la diversidad de ideas como por las condiciones históricas, políticas, sociales, económicas o religiosas de cada país, se trata, como lo afirma Bayón, de “abrir también los ojos del arte a la conciencia de la propia realidad social, en busca de algo capaz de definirnos e identificarnos como diferentes frente a Europa” (1987: 19).

⁶ Conviene revisar Arnason, H.H. (1986), *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, Third Edition, Japan: Prentice-Hall, donde se establece que esta ruptura consiste en presentar un mundo particular alejándose de las cuestiones formales imperantes, así como de las temáticas y sus respectivos significados: el impresionismo se aleja de las academias y de la técnica, uso y aplicación del color, se decide pintar al aire libre con el fin de captar la luz y el instante; el posimpresionismo considera el procedimiento visual al lograr que la aplicación de puntos de color ayuden a la retina a conformar la imagen mentalmente; el simbolismo critica el naturalismo por carecer de contenidos intelectuales y crean cuadros cargados de significados; el fauvismo da primacía al uso del color y la libertad pictórica; el expresionismo simplifica las formas, presenta cuerpos deformados, elimina la perspectiva y de esta manera presenta la esencia de las cosas; los cubistas se alejan de la realidad y sustentan sus creaciones en el concepto tiempo mediante una descomposición en cubos; el futurismo fragmenta la superficie, considera las innovaciones técnicas y la velocidad; los dadaístas conducen sus creaciones a lo absurdo y casual como protesta a los valores burgueses estableciendo el anti-arte; el surrealismo se basa en el inconsciente, en la teoría del psicoanálisis, producen obras en las cuales plasman los sueños y presentan un mundo de absurdos; la abstracción considera la individualidad del artista, se aleja de las formas y personajes.

De esta manera, y, no obstante que “el término latinoamericano presenta en sí mismo una problemática de identidad” (Craven, 2002: 8), los artistas latinoamericanos, en una búsqueda de identificación y definición plástica, intentan romper con las escuelas o vanguardias europeas o norteamericana, y buscan, además de nuevas técnicas y soportes artísticos, las fuentes de inspiración en la propia realidad local, principalmente en los problemas sociales cotidianos.

Dentro de los múltiples factores que inciden en la creación, distribución y consumo de la obra de arte, la política juega un papel importante, porque, en ocasiones, determina el curso de los movimientos artísticos. En Latinoamérica, donde las dictaduras militares y las guerrillas marcaron la pauta de la década de los sesenta y setenta del siglo XX, existe una correlación arte urbano-política, el primero, regularmente, como detractor de la segunda. Y, además de su producción plástica, el artista o colectivo acompaña sus discursos visuales con declaraciones o manifiestos. Así, la puesta en escena de signos y códigos estéticos, al tiempo de transformar la imagen de la ciudad, contribuye a abanderar la postura ideológica, a veces del grupo en el poder, otras de la población que lo padece.

En América Latina, entre 1964 y 1976, llegaron al poder gobiernos represivos dominados por militares. Las artes visuales se desarrollaron en torno a estas dictaduras, específicamente en Cuba, Chile y Brasil, donde los gobiernos, unas veces se apoyaban en el arte para validar su poder otras suprimían la libertad de expresión de la sociedad en general y de los artistas en particular.

Se citan tres ejemplos de intervenciones artísticas en espacios urbanos contemporáneos a la realizada en la ciudad universitaria de Toluca, dos de los cuales están ligados directamente con la política.

El primero de ellos, desarrollado a finales de los sesenta y hasta mediados de los setenta, lo constituye el arte cubano. Inmersos aún en el golpe de

estado en contra de Fulgencio Batista, las políticas culturales de la isla no estaban definidas, no obstante, el naciente Estado no comulgaba con el arte abstracto, primero por considerarlo pro imperialista, y segundo porque se comprendía que la población no contaba con la experiencia visual para decodificarlo, por tanto, los mensajes oficiales que se pudieran transmitir necesitaban de un arte figurativo, debido a que “si el arte ha de servir a la revolución, ha de servirla como arte ideológico, o sea, contribuyendo al conocimiento de la realidad [por tanto] el realismo –en virtud de su comprensibilidad– se impone como la expresión más adecuada para hacer llegar el mensaje ideológico a las masas” (Sánchez Vázquez, 1979: 54).

De esta manera se promovió un arte que ensalzaba los cambios sociales o que al menos no estuviera en contra de las ideas de la Revolución. El gobierno se apoyó en los talleres de gráfica para producir y difundir sus mensajes, desde entonces, el Estado consideró al arte como arma revolucionaria y propaganda de la ideología oficial. De ahí que los muros de algunos edificios mostraran gráfica con mensajes ideológicos a favor de las autoridades, con un estilo realista que manifestaba las influencias del arte pop y con una iconografía que intentaba consolidar la imagen de la Revolución. Sería hasta los años ochenta cuando inicia un arte disidente, con pretensiones sociales y obras que conllevan una crítica a la política de Fidel Castro.

El siguiente ejemplo de arte urbano surge en Chile en 1968 con la brigada “Ramona Parra”, colectivo que, sin contar entre sus filas con artistas plásticos de experiencia, mediante trazos irregulares y de forma clandestina intentaban transmitir mensajes a los transeúntes. Para lograrlo intervenían tanto plazas centrales como sitios marginales. Iniciaron con sus aportaciones plásticas de protesta debido a la candidatura de Pablo Neruda para presidente del país y las intensificaron al tomar posesión Salvador Allende. Este grupo creó una estética de protesta que actualmente

caracteriza la pintura urbana chilena con elementos como la paloma, la espiga, la mano y la estrella, signos que crearon un lenguaje que a la fecha pervive. Esta brigada, claro ejemplo de arte ligado a la protesta política, continúa pintando y transmitiendo sus mensajes hasta la actualidad.

Otro de los ejemplos de artistas contemporáneos a Leopoldo Flores que intervinieron los espacios urbanos en Latinoamérica con el fin de acercar el arte a la comunidad fue el brasileño Burle Marx, quien, después de vivir por más de un año y medio en Alemania, comprendió el compromiso del artista con el pueblo. En opinión de Montero, este creador “siempre manifestó un profundo deseo de construir un arte desde el continente sudamericano. Ese mensaje en sus creaciones, dirigido al mundo entero, quería hermanar culturas y razas. Un mensaje universal que, al mismo tiempo, conservara su marca” (2001: 32). Marx pretendió un arte de identidad y valoración de las raíces del pueblo brasileño y sostenía la tesis del destino colectivo de la obra, su ideal de crear un arte para todos provocaba irritaciones a los integrantes del Estado.

Sus obras las realizó en las décadas de los sesenta y setenta principalmente, en ciudades como Caracas, Brasilia y Buenos Aires:

Este paisajista creó obras de ambientación estética: El actual parque Carlos Izquierda (1961); el Paseo Copacabana en Río de Janeiro (1970) con una “extensión de cuatro kilómetros de pavimentos dibujados”, vereda que bordea la playa donde se reprodujo el antiguo dibujo de ondas parabólicas blancas y negras importadas de Portugal que hicieron famosas las playas de Copacabana; La Plaza de la Terminal de Tranvías en Río de Janeiro, hoy Plaza Monseñor Francisco Pinto (1972), composiciones elaboradas de la trama urbana en cuadrícula jugando con positivos y negativos; también en Río de Janeiro (1981-1985) un gigantesco cuadro abstracto en rojo, blanco y negro, para ser observado desde los inmuebles que lo circundan; también

la espiral –invención de la que el propio Marx se sentía orgulloso– bautizada en su estudio como muro juegoniño (Montero, 2001: 10-94).

De esta manera, Burle Marx resolvió una necesidad estética al convertir un simple paseo sobre el pavimento en una caminata estética. Y con estas intervenciones intentó hacer llegar el arte a los diferentes sectores de las poblaciones brasileña y argentina.

Se cita este artista brasileño por dos razones fundamentales, primero por la temporalidad en la que realiza sus obras, y segundo por la similitud y alcance de sus propuestas con la intervención de Flores en la ciudad universitaria de Toluca. La diferencia radica en que, aunque Marx, al igual que Flores, promovía un arte para todos, en el artista brasileño predominaba la transformación estética basada en el paisajismo mientras que en el mexicano, como se mostrará más adelante, prevalecía el sentido de protesta y demanda social.

Excepto este ejemplo de paisajismo en Brasil, el arte urbano en América Latina en la década de los setenta del siglo pasado está ligado a movimientos y demandas sociales derivadas de la política prevaleciente, y transmite mensajes codificados para mantener un contacto con la población.

Goldman clarifica y resume en cuatro puntos la actividad cultural en Latinoamérica:

Puede decirse que existen cuatro ámbitos de actividad cultural bajo regímenes dictatoriales [...] 1) el arte oficial o acomodaticio, transmisor directo de la ideología del régimen o que se presta al arte-por-el-arte bajo patrocinio oficial; 2) el arte disidente, que despliega una postura crítica dentro del país por medio de un lenguaje críptico que utiliza el simbolismo, la alegoría y

la metáfora, o nuevos materiales y técnicas que por sí mismos constituyen un lenguaje visual capaz de evadir a la censura, pero resulta comprensible para quienes comparten las mismas experiencias y creencias; 3) el arte de resistencia y denuncia abiertas que es necesariamente clandestino y el más difícil de realizar y distribuir debido a la economía del trabajo clandestino y a las consecuencias de ser descubierto; y 4) el arte en el exilio, producido por artistas que han sido forzados a abandonar su país debido a sus asociaciones políticas en el pasado o a su participación en actividades artísticas disidentes y de resistencia una vez impuesta la dictadura (Goldman, 2008: 252-253).

Considerando los argumentos de la cita anterior, se comprende entonces que el artista asume ciertas posturas para garantizar su producción artística: estar a favor del régimen o en contra, ser disidente o estar exiliado; la elección de área urbana apropiada es esencial, al igual que la técnica, los materiales y los códigos de transmisión. Así, la circulación y consumo también encuentra variantes: el espectador puede mirar la obra sin conflictos con el gobierno o sentirse vigilado, manifestarse dentro del país o desde fuera. Estos aspectos cuentan al momento de intervenir las calles, porque de esta manera, al conocer algunas intervenciones artísticas en los espacios públicos de las ciudades latinoamericanas, se logran comprender, en parte, las actitudes de los pintores frente a los diversos entornos que se presentan en las sociedades, y permiten la reconstrucción en la historia del arte de los grupos y artistas marginados, hasta cierto punto, primero por sus gobiernos y después por la historia del arte universal, pero que intentaron hacer partícipe a la población en general por medio del arte urbano, caracterizado por ser, en la mayoría de las veces, de protesta, efímero y de bajo presupuesto.

LAS INTERVENCIONES ARTÍSTICAS URBANAS EN LA CIUDAD DE MÉXICO.
DÉCADA DE LOS SETENTA

México no escapó a las manifestaciones artísticas internacionales de protesta de los años sesenta y setenta avivadas por un autoritarismo gubernamental e inspirado en los movimientos guerrilleros latinoamericanos. Los últimos movimientos artísticos efectuados en el país en el último cuarto del siglo XX revelan un panorama, si no innovador, sí distinto en la creación plástica, principalmente por parte de los muralistas, quienes intentan alejarse de la pesada herencia mural de los años veinte del siglo pasado, con un afán implícito de trascender y satisfacer sus propias necesidades de creación.

Para la década de los setenta, el movimiento estudiantil del 68 dejó su herencia, aún quedaron remanentes ideológicos y algunas acciones de protesta se desarrollaron de nueva cuenta en las calles. Cabe aclarar que no es privativa de esta época la apropiación artística de los espacios públicos con fines de protesta, como lo afirma Cristina Hajar: “si bien siempre han existido manifestaciones artísticas que acompañan movimientos sociales o políticos, fue en la década de los setenta que se dio una especie de democratización de estos recursos que rebasan el ámbito de lo artístico oficial en su producción y circulación” (2008: 18).

Es en esta década cuando los artistas plásticos dejaron en claro sus mensajes de protesta mediante una aportación estética más acorde con la situación del país y se adhirieron a la dinámica global encabezando acciones donde a través del color, la forma, y, por si fuera poco, potenciado en algunos casos mediante manifiestos, hicieron patente sus inconformidades. De esta manera, “el arte emergente se asumió como un catalizador para despertar conciencias en torno a realidades sociales y conflictos políticos [...] sus creadores trataron de obtener un impacto masivo mediante

propuestas en soportes callejeros realizadas a través de producciones colectivas” (González Rosas, 2003: 59).

Con esas propuestas estéticas de comunicación y significación, los artistas plásticos también se lanzaron a las calles, sacaron el arte de los museos, se alejaron de los clásicos muros en los edificios públicos y distanciaron sus creaciones de la mirada erudita, se acercaron al pueblo y trataron de establecer comunicación con él, establecieron un diálogo no sólo con la crítica de arte, sino también con la crítica social. Para lograrlo tomaron de las ciudades las plazas, las calles, las banquetas, las azoteas, los centros históricos, y hasta los cerros que en ellas se encuentran.

De este modo, los artistas, con propuestas que necesitaron de un trabajo colectivo, hicieron llegar, a través de sus intervenciones urbanas, sus mensajes a otro tipo de espectadores: campesinos, obreros, amas de casa, maestros, estudiantes, mecánicos, albañiles, por citar sólo algunos.

Los artistas urbanos en México realizaron entonces un arte dedicado a las masas, incluso fueron ellas las que, en algunas ocasiones, participaron directamente en la creación de la obra, pasaron de ser un público espectador, a un público también partícipe, en un intento de darle al arte un nuevo sentido social.

Sin embargo, estas aportaciones artísticas, de naturaleza efímera, respondieron a realidades diversas, surgieron de entornos culturales, sociales y políticos diferentes, ahí radica la novedad en sus creaciones, de una realidad local buscaron la universalidad, y a través de la línea, la composición y las palabras pretendieron responder a su tiempo y a su espacio, intentaron dejar testimonio de sus inconformidades como artistas, como ciudadanos, y, principalmente, como seres humanos partícipes de una realidad. De este modo pretendieron darle al arte un sentido social acorde con su generación, con los nuevos tiempos, con las problemáticas que padecían y mediante

aportaciones individuales o de grupo enriquecieron el quehacer artístico, el cual intensificaron, como ya se ha mencionado, también con manifiestos y declaraciones. Así, la obra visual, apoyada por los *corpus* textuales, dio origen a un arte social agresivo, de protesta, cobijado en el intento de una autodenominada ruptura o de un movimiento artístico que arrebató al espacio público su función primigenia.

Aunque existen ejemplos en algunos estados del país (encabezados por el grupo Taller de Investigación Plástica en Hidalgo, Guanajuato, Nayarit y Michoacán; Caligrama en Nuevo León; y por el grupo Arte Abierto en el Estado de México, particularmente la ciudad de Toluca), la ciudad de México, a finales de los sesenta y principios de los setenta del siglo pasado, fue, al parecer, la más intervenida artísticamente, por la mayor concentración de artistas y por la fuerza simbólica que representa la apropiación de sus espacios públicos.

A continuación se brinda un breve panorama, apoyado por los trabajos de Alberto Hajar (2007), investigación basada en una recopilación de documentos y breves fichas sobre los contextos históricos en los cuales estos colectivos realizaron sus aportaciones plásticas; Alma B. Sánchez (2003); Cristina Hajar (2008) y Shifra Goldman (2008), los cuales son de los escasos documentos historiográficos publicados que rescatan la conformación de estos grupos.

El grupo Tepito Arte Acá, fundado en 1973, tenía como objetivo común “la necesidad de modificar su medio ambiente vital (el barrio de Tepito) a través del arte y la cultura [...] periódico, murales, audiovisuales, teatro, música y literatura [...] no asumen –e inclusive se pronuncian en contra– una posición política e ideológica que rebase el compromiso con su barrio” (Hajar Serrano, 2007: 231).

Así, este grupo, encabezado por Daniel Manrique, realiza actividades encaminadas a lograr la identidad de un barrio “bravo” de la ciudad de México.

En 1974 nace el Taller de Arte e Ideología (TAI), el cual quería unificar teorías y prácticas artísticas para transformar la pobre educación estética que recibían en la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), plagada de trámites burocráticos y, de esta manera, articular la producción plástica con la sociedad que la consume, pero fuera de las galerías y museos. El Colectivo tenía como objetivo: “impulsar un ‘programa socio-estético de tipo comunitario urbano y proponer alternativas de autoexpresión popular’, inscribiéndose dentro del arte público. Se autodefinen marginalistas y antiimperialistas y se proponen colaborar y articularse con organizaciones populares democráticas en lucha” (Hajar Serrano, 2007: 301).

El Taller de Investigación Plástica (TIP), único colectivo que realiza actividades en zonas rurales, tiene como objetivo central “recuperar la tradición mexicana del arte público, desarrollando labores creativas dentro de comunidades concretas y usando diversos medios artísticos (murales, esculturas, teatro, música, artesanías, etc.). Se caracteriza por abordar y desarrollar temáticas alrededor de las costumbres y tradición popular” (Hajar Serrano, 2007: 241). Este grupo evita los pequeños círculos de consumo de arte tradicional en museos y galerías por considerarlos elitistas y destina su producción al desarrollo de una cultura comunitaria para combatir la pobreza cultural. En la realización de sus murales se logra la participación por personas de la localidad.

Es importante señalar que, como lo referen Goldman (2008: 196) y Cristina Hajar (2008: 141-142), para el diseño de los murales del TIP se realizaba una consulta al pueblo o a un grupo integrado por burócratas y profesionales, intelectuales y artistas, trabajadores y campesinos. De esta manera se descubrían nuevos públicos y se conocía si las preferencias eran por el arte abstracto, paisajismo, arte de vanguardia, clásico o alguno que representara sus problemas sociales. De esta forma, el contenido del mural

presentaba de manera eficaz las ideas que el pueblo quería transmitir. Y era la misma gente la que pagaba por los murales con alimentos, materiales y mano de obra.

Proceso Pentágono tiene su origen en 1976, “se planteó la creación colectiva y la reflexión crítica frente al sistema cultural y artístico mediante la investigación y la experimentación visual, afectando no sólo la producción individual sino la distribución y la circulación artística” (Cristina Hajar, 2008: 59). Sus integrantes se vincularon con organizaciones democráticas y su producción incluía temas sociales y de denuncia política.

El grupo Suma nace a mediados de 1976 dispuestos a

no retomar las formas de arte didáctico del Taller de Gráfica Popular de los cuarentas y cincuentas [...] consideraron una combinación de conceptualismo, expresionismo abstracto [...] y nuevas tecnologías gráficas combinadas con “objetos encontrados” del entorno urbano popular [...] La tarea de los miembros de Suma como artistas era crear experiencias críticas y que provocaran la revaluación de estas condiciones cotidianas (Goldman, 2008: 206-207).

Este grupo pugnaba por no continuar con una producción artística formal y marginada intentando dar al arte, en su calidad de comunicador, mayor difusión para que llegara a sectores más amplios de la población.

Relevantes fueron también las aportaciones de los grupos como La perra brava creada en 1975 por dos literatos, César Espinosa y Roberto Fernández Iglesias, con la idea de constituirse en un “grupo pluridisciplinario alrededor de una propuesta de comunicación cultural alternativa para producir mensajes, actos o proyectos dirigidos a la crítica o reformulación de la política cultural doméstica” (Hajar Serrano, 2007: 263).

Germinal se integró en 1977 por estudiantes de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, que surge “como

alternativa de autoeducación frente a los métodos y programas oficiales, los cuales consideraban inadecuados. Realizaron talleres de estudio, ciclos de cine y periódicos murales, en los que vincularon la práctica artística con la educación [...] se articularon con movimientos y luchas populares” (Cristina Hajar, 2008: 39).

El Colectivo nace en 1976, inició como anfitrión a otros grupos, particularmente del Taller de Arte y Comunicación (TACO) y para Tepito Arte Acá, “lo conformaban un grupo de artistas y escritores vinculados a las estructuras universitarias y sus sindicatos, que se orientaba hacia el servicio a la comunidad por medio de las artes [...] También emprendieron arte callejero” (Goldmand, 2008: 207-208).

El No Grupo (1977) “plantea un deslinde con el resto de los grupos. Rescata el trabajo individual y se define como un taller de crítica abocado a la investigación de problemas plásticos y a examinar la función del arte en México” (Hajar, 2007: 361). Una característica de este colectivo es la ironía y el humor, argumentaban la búsqueda de fama y fortuna a corto plazo, y el arte era un medio para lograrlo. Baste conocer los trabajos de Maris Bustamante y Melquiades Herrera.

Finalmente, cabe mencionar al Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC) como la organización que agrupa a la mayoría de los colectivos mencionados. Oficialmente nace en 1978, pero su origen se remonta al 2 de octubre de 1968, durante la misma matanza de Tlatelolco. Diez años después se omite la palabra Grupos para ampliar su convocatoria. Surge “ante la necesidad de transformar las relaciones de producción del sistema capitalista y su significado ideológico-cultural” (Cristina Hajar, 2008: 150). Ligarón su producción artística con las demandas sociales y políticas, particularmente con las luchas de los trabajadores del campo y la ciudad y contra la explotación capitalista.

Como se puede apreciar, los grupos que intervinieron la ciudad de México comparten, al menos, dos objetivos comunes: primero, desligar la producción artística y su circulación de los museos y presentarlo en la calle para destinarlo a los públicos no elitistas y por tanto, no especialistas en arte; segundo, vincular sus actividades o creaciones con las problemáticas sociales.

De esta forma, a través de actividades diversas: conferencias, cine, instalaciones, *performance*; y diferentes soportes: mantas, carteles, murales, pegas, estenciles, volantes, *grafitis*, pintas, bolsas de pan, objetos encontrados, plantillas sobre las calles, hasta el mismo cuerpo humano, intentaron acercar el arte con la gente que circula diariamente por el espacio público.

Estos grupos de artistas, al margen de las instituciones legitimadoras del arte, crearon un *corpus* plástico del arte urbano, con lo cual se resignificó el espacio público a través de mensajes simbólicos con identidad o protesta a raíz de los problemas sociales de la época. En opinión de Alma B. Sánchez, es cuando “los artistas manifiestan gran interés en representar el universo urbano y social; y revaloran el espacio público como plataforma de comunicación social o de integración con los espectadores” (2003: 9).

Como ya se mencionó, las intervenciones artísticas en la ciudad de México están ubicadas históricamente en el marco social del movimiento estudiantil de 1968, como bien lo enfatiza Goldman:

Sin duda alguna, octubre de 1968 significó un parteaguas en el movimiento estudiantil mexicano como un todo, y en la conciencia de los estudiantes de arte que participaron personalmente en los acontecimientos o percibieron en ellos una significación simbólica tremenda [...] para el FMTC [...] Tlatelolco fue el acontecimiento más significativo de una década de elevada confrontación de clases y represión política (2008: 194).

Por tanto, los artistas se constituyeron, a través de su arte, como portadores de las protestas sociales, e integraron a la población en sus demandas, en su sentido ideológico, inclusive abanderaron las campañas de confrontación contra el gobierno. Para estas intenciones buscaron y presentaron medios idóneos y económicos de transmisión de códigos. Ya Aquino y Perezvega (2004) han rescatado parte de las imágenes y símbolos del 68, que brindan un panorama amplio sobre los contenidos estéticos e ideológicos de los artistas que participaron en el movimiento estudiantil.

Derivado de la vasta producción artística, las calles, los postes y las bardas de la ciudad se integraron a un discurso visual de inconformidad social y política, mas, recordando que “la materia prima de las temáticas grupales se halla en las prácticas sociales y su sentido colectivo, en la red de significados implícitos y explícitos de las mismas” (Alma B. Sánchez, 2003: 11), estas acciones requirieron actores sociales, tanto emisores como receptores, ya que el discurso plástico necesitaba obligatoriamente artistas que esquematizaran una parte de la realidad y la presentaran en sus obras y de receptores, quienes fungían como consumidores de los mensajes estéticos e ideológicos, porque el arte urbano requiere de público para lograr su cometido: comunicar. Aunque las miradas ciudadanas no siempre están entrenadas para decodificar las cuestiones formales y estéticas del arte.

Así, para los artistas plásticos, los movimientos sociales y las marchas —entendidas estas últimas como un grupo de personas, regularmente organizadas y con un objetivo en común, que circulan por un espacio público para expresar, ante una autoridad política, su descontento sobre alguna situación económica, política o social— se convirtieron en el medio adecuado y oportuno para mostrar y apoyar las demandas de los diferentes sectores de la población. De esta manera, al margen del Estado, se trataron de justificar y legitimar las intervenciones en los espacios públicos.

Se vislumbra entonces que el arte urbano necesita vincularse con los espectadores a través de discursos visuales de comunicación social y dentro de sus espacios cotidianos: centros de trabajo, escuelas, hogares, andadores, plazas, como bien lo afirma Alma B. Sánchez, “en la mayoría de los casos, el consumo artístico de las obras plantea un proceso de interacción con los espectadores, así como de reflexión de la vida privada y social” (2003: 15). Y está claro que las intervenciones tienen un objetivo, se realizan con fines ideológicos y estéticos definidos:

Las propuestas visuales tienen la misión de incidir en la percepción subjetiva y colectiva de los sujetos, ya sea exhibiendo los mecanismos ideológicos que la condicionan, o bien, sus múltiples significados y repercusiones sociales. Por tanto, las obras artísticas constituyen vehículos de comunicación social que proponen al espectador elaborar nuevas lecturas sobre sus propios referentes identitarios, territoriales, culturales y sociales (Alma B. Sánchez, 2003: 15).

Sólo faltaría conocer los procesos de recepción estética para determinar si el sentido del mensaje que capta el espectador corresponde con el planteado por los artistas y si la repercusión estética o ideológica incide en la percepción subjetiva y colectiva de los pobladores dando pauta a nuevas lecturas sobre sus referentes.

En conclusión, al momento de tomar distancia y alejarse física y temporalmente de esas realidades artísticas locales, se percibe claramente que las creaciones plásticas con las cuales se intervienen los espacios públicos no escapan de las incisiones políticas, religiosas o sociales, inclusive, llega un momento en que los creadores aprovechan los medios masivos y adoptan estrategias de las campañas políticas para lograr su cometido: acercar el arte al pueblo bajo un esquema de difusión como el de la propaganda política. Un claro ejemplo se dio en México, durante las

campañas políticas presidenciales se colocaban letreros sobre los cerros que rodeaban las ciudades con la famosa frase “Bienvenido Señor Presidente”, texto que era visible a kilómetros de distancia.

Así, al momento que el artista utiliza las mismas estrategias de difusión que emplean los partidos políticos en sus campañas electorales, el arte traspasa esa delgada línea de comercialización y contenido que tiende a confundirse con los esquemas políticos. No se sabe si la apropiación simbólica de la calle es para realizar un acto de protesta enfundado en una creación plástica o aterriza también como un medio político legitimador.

La intervención artística en los espacios públicos “designa la incorporación sistemática de códigos artísticos al espacio público urbano con múltiples significados, ya sean simbólicos, identitarios, políticos, territoriales, lúdicos o irreverentes que, por lo general, asumen un carácter efímero. Mediante lenguajes y discursos artísticos opera la resignificación estética y cultural del espacio público” (Alma B. Sánchez, 2003: 9).

Empero, para los historiadores o críticos del arte, una vez puesta en escena la obra, después de que los artistas intervienen sobre algún espacio público, es necesario conocer si esa incorporación sistemática de códigos artísticos que conlleva una ideología planteada en el mensaje estético fue recibido sin ambigüedades por el destinatario y si, al paso de los años, realmente fueron intervenciones urbanas con sentido social, si el mensaje fue claro, si fueron protestas estéticas o aportaciones plásticas, si crearon sentidos en el público al que estaban dirigidos, o si cambiaron las formas de pensar y ver el mundo.

El conocimiento sobre estas cuestiones ayudaría a comprender la producción, circulación y consumo del arte público en nuestros días. Para lograr lo anterior es necesario descubrir los procesos de comunicación y significación así como la relación con el espectador.

LA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA EN LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE TOLUCA 1974-1978

Vista panorámica, 2014 (Ámbar Chimal)





CAPÍTULO I ANÁLISIS HISTÓRICO

Leopoldo Flores Valdés nace el 15 de enero de 1934 en el poblado de San Simonito, municipio de Tenancingo, Estado de México. Es un artista prolífico, desde los 19 años de edad ha pintado sobre tela, roca, vidrio, muro, madera, nieve, vegetación, piel de cerdo, concreto, cartulina, papel, y ha incursionado, además del muralismo y la pintura de caballete, en la escultura sobre acero, bronce y madera, así como en la técnica del esgrafiado y del vitral. Sus obras van desde los 100 centímetros cuadrados de superficie (tamaño de una servilleta de papel común) hasta el atrevimiento de pintar sobre la nieve de las laderas del Nevado de Toluca.

La siguiente reseña de su trayectoria artística, que se presenta de manera temática y cronológica, tiene sustento en la revisión de fuentes hemerográficas, bibliográficas y fotográficas, así como en comentarios del mismo artista, de sus críticos, amigos o conocidos. Sobresalen los aportes de Caballero-Barnard (1974: 240-247), Rivera (2000: 19-33), Hernández (2004: 8-11), Abraham (2005: 5-10), Sánchez Arteché (2005: 231-257) y Taracena (2005: 134-193). Información que, en su mayoría, resguarda el Centro de Documentación del MULF.

Formación académica

Su trayectoria artística inicia entre 1953 y 1960 cuando estudia pintura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas del INBA, “La Esmeralda”. Entre otros maestros, asistió a clases con Pablo O’Higgins, Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano y Santos Balmori. Con el apoyo del gobierno del Estado de México realiza estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes y en el Atelier de París (1967).

Pintura

Desde su estancia en “La Esmeralda” inicia su contribución para exposiciones colectivas en las galerías “José Clemente Orozco” y Chapultepec. En 1959 realiza su primera exposición individual en el Museo de Bellas Artes de Toluca.

A partir de entonces, su participación en exposiciones individuales o colectivas va en aumento, sobresalen: exposición individual en la UAEM, que inaugura el presidente de la República Adolfo López Mateos (1961); muestra de pintura mexicana presentada por *El Paso Museum of Art* durante el “Carnaval del Sol” en el Paso Texas, Estados Unidos (1962); *La Discriminación Racial* en la Galería Tlamachcalli de la ciudad de México (1963); exhibe *La autodestrucción* en la Unión Panamericana de Washington (1965); exposición colectiva en las galerías “Marberg”, de las ciudades de El Paso y Los Ángeles, (1967); *Carta Abierta a las Naciones Unidas*, en el Salón de la Plástica Mexicana (1968); obra suya es incluida en la “Exposición Solar”, en el Palacio de Bellas Artes, con motivo de los Juegos Olímpicos de 1968 realizados en México (1968); *Nosotros Mismos*, en la Casa de Cultura de Toluca (1971); *100 Hecatombes*, en la Casa de Cultura de Toluca (1972); segundo artista mexicano que es invitado a exponer en el Salón de Mayo en Francia (sólo antecedido por Rufino Tamayo), cubre la fachada del Museo de Arte Moderno de París con su *Pancarta VII, Homenaje a Pablo Picasso* (1973);¹ expone *Lo actual* en La Ciudad Internacional de las Artes, París (1975); presenta *Sector III* en la Alianza Francesa de la ciudad de México (1976); participa con *El*

desembarco de los marines en la Expo “Tierra de Hombres” en Montreal, Canadá (1976); *La Nave de los Locos* en el Palacio de Bellas Artes de México (1977); en la Bienal de Febrero de la ciudad de México exhibe *Los Estados Unidos piden retiro a los israelitas* (1978); *De estos momentos*, en la Galería Grupo Arte Contemporáneo, en la ciudad de México (1980). Expone de manera individual “Sexto día” en la Sala de Arte Contemporáneo de Toluca (1980); *El hilo de Ariadna*, patrocinada por la UAEM, en la Sala de Arte Contemporáneo de Toluca (1983); exposición “El Hombre Atrapado” en la Galería Merk-Kup (1984); *El Rojo Brota desde Fuera* en homenaje al pintor romántico francés Eugenio Delacroix, en la Alianza Francesa de la ciudad de México (1988); participa con *Crucifixiones*, obra de gran formato, en la exposición “Cuatro Grandes Personajes del Arte Mexiquense” en el Museo de Arte Moderno del Centro Cultural Mexiquense (1988). De manera colectiva participa, en una exposición de homenaje a Santos Balmori, con tres obras de la serie “De este Momento”, en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México (1989); *2000 D.C.* en el Museo Universitario Contemporáneo de Arte de la UNAM (1994); *Los Cristos* en la Galería Aristos de la UNAM, en el Museo de Arte Moderno de Toluca, las galerías de arte de Querétaro y Culiacán, así como en el Centro de Arte Moderno de Guadalajara y el Centro Cultural Universitario de la ciudad de México (1994-1997); “Apocalipsis”, en la UAEM (2000); *Bitácora de Verano*, en el Centro Cultural Isidro Fabela, Casa del Risco en San Ángel, ciudad de México (2000); “Los Mares”, en el MULF (2002); “Leopoldo Visto por Leopoldo” (autorretratos), en el MULF (2003); “Génesis de tormenta” en el MULF (2010); Los Mares, en la galería Vuela Toluca, del Aeropuerto Internacional de la Ciudad de Toluca (2014).

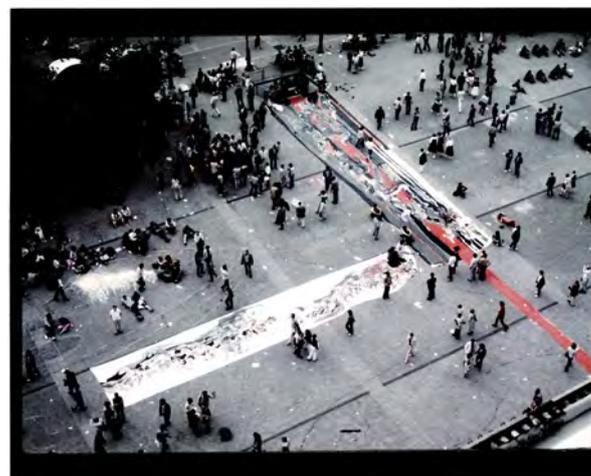
¹ “Esta pieza es colgada en la fachada del edificio, no sabemos si por interesante o por que no cupo en el interior, sin embargo, esto no importa, lo que importa es que Flores es invitado a registrar su obra en el Centro de Arte Moderno, como una aportación nueva dentro de los movimientos actuales”. Revisar Caballero-Barnard (1974: 241-243).

Murales

En 1959 pinta *Los mentores guiando a las nuevas generaciones*, su primer mural en la Escuela Primaria “Belisario Domínguez” de la ciudad de México; a partir de entonces, su larga trayectoria como muralista incluye: *Artesanías de los otomíes*, en el Palacio Municipal de Temoaya, Estado de México (1960); *La ciencia*, en una casa particular en Zacatenco, Distrito Federal (1963); *El Hombre Contemporáneo*, en el Hotel Plaza Morelos de Toluca (1971); *El hombre contemplando al hombre*, en los muros de la entonces Casa de Cultura de Toluca (actual Palacio del Poder Legislativo del Estado de México) (1972); *Alianza de las Culturas* en la Alianza Francesa de Toluca (1985); *El Hombre Universal*, realizado en la cúpula del auditorio del Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades de la UAEM (1989); *En Búsqueda de la Justicia*, en el edificio de la Procuraduría General de Justicia del Estado de México, en Toluca (1991); Mural para el Hospital Materno Infantil del Instituto de Seguridad Social del Estado de México y Municipios (ISSEMYM) en Toluca (1992); *Tauro* para el Centro de Arte Moderno de Guadalajara (1998); *Mallinalli*, en el Museo Universitario “Luis Mario Schneider” de la UAEM en Malinalco, Estado de México (2001); *De qué Color es el Principio*, en el Aula Magna de El Colegio Mexiquense A.C. en Santa Cruz, Zinacantepec, Estado de México (2001-2002); *Acción-Caos*, mural transportable, en el Museo Universitario que lleva su nombre (2004); *Periplo Plástico* en el Museo de Arte Moderno de Toluca (2002-2005); *La Cátedra de la Justicia*, en la Escuela Judicial de la Procuraduría General de Justicia, en la ciudad de Toluca (2004); *La justicia, supremo poder*, en el edificio de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, ciudad de México (2008).

Murales pancarta

En 1968 realizó los primeros murales pancarta; presentó algunos en la sala de exposiciones del Instituto Politécnico Nacional (1971); *100 Hecatombes*, que integra, junto a la pintura en el piso de la plaza central y una exposición, dos murales pancarta colocados uno sobre la fachada de la Casa de Cultura y el otro en el muro del antiguo Mercado Hidalgo de Toluca (1972); *La gran manada, Pancarta VII Homenaje a Pablo Picasso*, como parte del Salón Mayo, colgada sobre la fachada del Museo de Arte Moderno de París (1973); *A la opinión pública y Telegrama urgente a las juntas militares*, en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México (1973); *A quien corresponda* (1973); *Movimiento por la paz*, en la parte norte del antiguo Mercado Hidalgo (1975); *La caída del buitres*, también sobre el muro del antiguo Mercado Hidalgo (1979); *Retorno de la gran manada y Desembarco de los marines*, realizados en la Plaza Beaubourg del Centro “Georges Pompidou” de París dentro de la Sexta Jornada de Cultura Mexicana (1981).



Desembarco de los marines en la Plaza Beaubourg del Centro Georges Pompidou, París, 1981 (autor anónimo, cortesía del MULF)

Escultura

Realiza *El último de los realistas* dentro del Concurso Internacional de Escultura en Madera efectuado en las instalaciones del Centro Cultural Mexiquense, en Toluca (1989); esculpió *El señor de los milagros*, en el segundo Concurso Internacional de Escultura en Madera, también efectuado en el Centro Cultural Mexiquense, en Toluca (1990); realiza *Hombre atrapado*, dentro del Concurso Internacional de Escultura en Madera “Camille Claudel” en La Bresse, Francia (1992); en Toluca, para la explanada oriente, ubicada en el exterior del edificio de Rectoría de la UAEM, crea, en bronce, *Tocando el sol* (1995). Presenta *Los Mártires de Toluca*, proyecto de escultura para la Plaza de los Mártires en la ciudad de Toluca (1995).

Esgrafiado

Realiza sobre cantera *Rostro de Zapata* para la fachada de la Escuela Técnica Industrial “Tierra y Libertad” de la ciudad de Toluca (1961); *Rostro de Juárez*, en el palacio municipal de Naucalpan, Estado de México (1962); *Nezahualcóyotl*, en la Escuela Preparatoria núm. 2 de la UAEM en Toluca (1995).

Vitales

Diseña y coordina la ejecución de los vitrales para el edificio del antiguo Mercado 16 de Septiembre de Toluca, conocido desde entonces como *Cosmovitral*, espacio que alberga un jardín botánico en su interior

(1978-1980); diseña el vitropanfón para la Casa de Cultura de la UAEM en Tlalpan, ciudad de México (1983); diseña el vitromural para el edificio de la aduana de Le Boulou, en Francia (1984).

Experimentos plásticos

Presenta su instalación *Sector P&R*, que incluyó odres para pulque decorados con acrílico, en el III Salón Independiente de la ciudad de México (1970); pinta, a la par de la exposición *100 Hecatombes*, la explanada de la Plaza de los Mártires, en la ciudad de Toluca (1972); realiza una “instalación” en el vestíbulo del Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México, donde presenta 120 odres de cerdo, pintados en tonos rojos y grises, dentro de la exposición *La gran manada* (1973); lleva a cabo la realización de *Aratmósfera, el nacimiento de la luz* sobre el cerro de Coatepec y el estadio en la ciudad universitaria de Toluca (1974-1978); para que el público presenciara de manera diferente” el eclipse solar, coordinó un experimento en el Cosmovitral de Toluca, particularmente en la sección de *El Hombre Sol* (1991); buscando superar la experiencia de *Aratmósfera*, aplicó pintura sobre la nieve de las laderas del Nevado de Toluca (1992); realiza *El Minotauro de las rocas* sobre una parte del cerro de Coatepec dentro del MULF (2002).



Sala principal del Museo Universitario “Leopoldo Flores”, 2014 (Ámbar Chimal)

Reconocimientos

Entre los más sobresalientes se encuentran: cuando gana el Premio Mezтли, otorgado por el Instituto Regional de Bellas Artes del Estado de Morelos, recibe una crítica favorable de Margarita Nelken en su obra *El expresionismo mexicano* (1964); ganador del Premio de Adquisición de Pintura en el Concurso Nacional de Nuevos Valores, organizado por el INBA (1967); David Alfaro Siqueiros otorga elogios a su mural *El Hombre Contemporáneo*

(1971); Louis Panabiere escribe el ensayo *Ariadna, hermana mía*, ilustrado con dibujos del mismo Flores (1983); el gobierno del Estado de México le otorga la Presea Estatal “José María Velasco” en Artes Plásticas (1983); su antiguo maestro, Santos Balmori, lo incluye entre “los constructores del nuevo arte en México” en su obra *Aura y medida* (1986); dentro de la categoría de dibujo obtuvo con *Sedente* (tinta sobre tela) un premio del Salón de la Plástica Mexicana (1987); derivado de una donación de 480 obras (entre pintura, escultura y dibujo), la UAEM, con el apoyo del gobierno mexiquense, inaugura en la ciudad universitaria de Toluca el Museo Universitario que lleva su nombre (2002); recibe el doctorado *honoris causa* otorgado por la UAEM, primer galardón entregado a un artista plástico por la Máxima Casa de Estudios de la entidad (2008), (el segundo doctorado en este rubro lo recibió el pintor zacatecano Rafael Coronel Arroyo en 2011); el Centro Internacional de las Artes de París le otorga dos reconocimientos por sus aportes al arte universal: *El Mural Pancarta* y *Aratmósfera*. Cabe mencionar que parte de su obra se encuentra en colecciones de México, Estados Unidos, Canadá, Argentina, Brasil, Israel, Japón, Francia e Italia.

Puestos laborales

Estuvo a cargo de la Promotoría de Artes Plásticas del Departamento de Difusión Cultural del gobierno del Estado de México (1969); responsable del Taller de Creación Plástica en la Facultad de Arquitectura de la UAEM (1974); estableció la Sala de Arte Contemporáneo en la antigua Casa de Cultura, en Toluca (1970); director del Museo de Arte Moderno de Toluca (1990-2001).

FLORES: PINTOR DE LA FIGURA HUMANA

La reseña anterior muestra cómo el muralista de Tenancingo es un pintor prolífico. Al revisar su producción plástica y al indagar en la historia a través de sus declaraciones y la de sus críticos, es notorio que después de una búsqueda tanto temática como estilística, y resultado de los años de trabajo, el maestro Flores centra su ideal estético en la figura humana, y no sólo intenta presentarla de manera figurativa, sino que hace manifiesta la denuncia universal en las inconformidades que atañen a la humanidad e idealmente ha procurado mostrarlas estéticamente a través de la forma antropocéntrica para, de esta manera, rescatar a los seres humanos como la máxima creación de la naturaleza.

Así, se encuentran series o títulos como *Nosotros Mismos*, donde, por medio del dibujo, hace una crítica plástica al comportamiento “animal” del ser humano; *100 Hecatombes*, cuadros y murales pancarta que presentan, mediante la abstracción y apoyado en el contraste de tonos cálidos y fríos, la matanza intelectual del hombre por el mismo hombre; *La Nave de los Locos*, serie con estilo fauvista, donde plasma los diferentes grados de locura del ser humano; *El hilo de Ariadna*, pinturas de gran formato que muestran la traición, la avaricia y la monstruosidad de los humanos. En otras ocasiones, enfáticamente titula la obra para indicar la idea plasmada: *El Hombre Contemporáneo*, *El hombre contemplando al hombre*, *El Hombre Universal*, *Hombre Atrapado*, *El Hombre Sol...*

De esta manera, el artista se presenta a sí mismo como un cronista de su tiempo y de sus semejantes, un profundo observador de la realidad en que está inmerso, en la que vive, imagina, experimenta y muestra al hombre cósmico, universal, lleno de significados, y por tanto, con múltiples interpretaciones; también, como se puede apreciar en sus obras y declaraciones, revela al ser humano intemporal, desprovisto de espacio, más allá de posesiones, razas o creencias.

El maestro Flores es continuador del muralismo mexicano, aunque no de la corriente didáctica. Su trabajo trascendió los clásicos muros de los edificios y se apropió de espacios públicos para mostrar su obra, que regularmente ocupa grandes áreas, donde el gran formato llega, incluso, a la monumentalidad. Es un artista que intenta crear sentidos por medio del lenguaje plástico —línea, composición, luz, color, técnica, textura, movimiento— y de matices intensos impregnados de una ironía plástica, de protesta y compromiso. Muralista que ha colocado sus creaciones a la vista de un público que funciona como espectador y juez al mismo tiempo, donde, en opinión del mismo Flores, el hombre juzga al hombre: sus actos, debilidades, pasiones y engaños; apoya su trabajo artístico recreando mitos o personajes, se manifiesta como un hombre comprometido con su tiempo y espacio, con su ciudad y el arte. En su obra existe cierta agonía provocada por el misterio del destino humano: la dualidad cósmica en el *Cosmovital*; la eternidad de los Cristos; la razón y la animalidad coexistiendo en el *Minotauro*; el sentido de la vida y del tiempo con Ariadna; la muerte por los ideales en el *Homenaje a Delacroix*. Así, en gran parte de su producción se hallan cuestiones relacionadas con lo trascendental que el hombre agobiado por la cotidianidad olvida.

No obstante, Flores no pretende un arte narrativo ni decorativo, sino que presenta su punto de vista de la situación del ser humano, en un mundo cambiante y hoy globalizado. Tan es así que al analizar su vasta producción plástica se percibe una estética con mensajes intemporales, donde pasado, presente y futuro coexisten; el mito revive, se actualiza y vuelve a sus orígenes, empleando así el arte como vehículo de comunicación entre el artista y su mundo intangible; entre el espectador y la obra.

Con la intervención urbana —tema de este libro—, que encabeza en los años setenta del pasado siglo, busca acercar su pintura a todo tipo de miradas: campesina, obrera, ejecutiva, hogareña, estudiantil, profesionista,

y política, por citar sólo algunas, en un nuevo reto en el que el artista expone su creación al juicio crítico de la sociedad y para ella misma. Menciona el mismo maestro Flores que al pintar calles, banquetas, azoteas, pisos, paredes, cerros y carreteras, el arte adquiere una nueva dimensión: pasa de ser un arte elitista y segmentado a un arte universal; un arte para todos.

De ahí que la apropiación del espacio urbano traslada el arte a la calle en un intento de comunicación directa y significativa con el espectador mediante un gigantesco discurso visual.

Su temática, interpretada a través del arte figurativo, le otorga fuerza a sus mensajes, pues crea un lenguaje sígnico integrado a la pintura, que intenta trastocar la razón, la conciencia y la ética, y lo que en otros creadores plásticos sólo daría material para una crítica estética, en Leopoldo Flores, de acuerdo con lo dicho por los especialistas en arte, se convierte en una crítica del hombre por y para el hombre. En consecuencia, la intervención en el campus universitario ha trascendido y aún permanece en una época posmoderna en la que predomina el arte conceptual, las instalaciones y los *performances*, porque diferentes sectores de la población han intentado prolongar, hasta lo posible, el periodo efímero al que, irremediamente, está destinada.

Así, la unión del pensamiento con la plástica estructura un código visual en el que el ideal de un arte para todos, promovido por el maestro Flores desde la época de los sesenta del pasado siglo, aún tiene validez, aunque todavía se desconoce, en su mayoría, su recepción estética, pues existen mensajes no descifrados en la obra del pintor mexiquense. Continúa pendiente la clasificación de sus aportaciones al arte universal, registrados en el Centro Internacional de las Artes en París: *Aratmósfera* y el mural pancarta; que por su misma naturaleza carecen de nicho dentro de la historia del arte, pero que han estado presentes en un momento en que

sólo la crítica artística tenía elementos de comparación y análisis estético, y, debido a ésta, la ciudad de Toluca aparece en la geografía del arte universal.

Leopoldo Flores sustenta su pintura en el mamífero intelectual del planeta: el hombre. Lo presenta con diferentes máscaras: lo pinta primate como en *Nosotros Mismos*; cubierto con piel de cerdo o con la cabeza de este animal en *Aratmósfera*; con la cabeza de toro en *El hilo de Ariadna*. En fin, el artista, mediante un dominio del cuerpo humano, aprendido de Raúl Anguiano, una depurada composición, perfeccionada bajo la tutela de Santos Balmori; y la utilización de materiales diversos, intenta obtener del arte las ventajas y posibilidades para mostrar, de diferentes maneras, la conciencia humana.

Leopoldo Flores ha desarrollado, a través de la plástica, su teoría de la evolución: plasma al hombre origen y lo va ascendiendo en la escala evolutiva. Regularmente pinta al hombre maduro, adulto, capaz de comprender y modificar su entorno. No obstante, la mayoría de las veces, en sus obras la evolución biológica no corresponde a la cultural. El hombre no puede explicarse sólo a partir de la imagen; la composición de Flores obliga a una mirada analítica y a una interpretación cualitativa, porque en el desarrollo evolutivo plasmado en el arte de este muralista, también existe la involución, el retroceso del mismo hombre, la vuelta a los orígenes, al estado primitivo, resultado del comportamiento que el “ser humano” está mostrando: guerras, asesinatos y violencia, con sede en cualquier parte del mundo.

Pero el artista mexiquense apuesta igualmente por la superación cósmica del hombre, es así que crea al ser humano en su máxima expresión, resume plásticamente la potencialidad de ideas y acciones; el viaje al infinito de los mortales, y la exteriorización hacia el cosmos dando origen al *Hombre Sol* como culmen y plenitud más allá de la lucha universal antagonica.

La serie de los Cristos (1994) resume la madurez plástica de Leopoldo y el cambio interior; pasa de un arte ideológico de protesta, frío, monumental, efímero, tajante, y visualmente impactante, a obras con menor formato, de carácter más duradero, creaciones sin rostros, es un arte que presenta códigos para su decodificación y donde el arte se significa como un espejo, en el cual, cada uno, como persona se ve reflejada, y, el artista incita ya no a una lucha contra el Estado, sino a una batalla consigo mismo en la que cada quien asume su flagelación en una realidad posmoderna, donde aún se ven cruces vacías en el entorno, un momento interminable de autocrucifixión.

PINTAR EL CERRO: GÉNESIS DE LA UTOPIA

Transformar una ciudad, o parte de ella, en un objeto artístico, no es sueño de un solo día, al menos no para Leopoldo Flores, quien desde su inicio como creador plástico, vislumbró esa posibilidad.

En ese entonces, según se aprecia en su producción plástica y en sus comentarios, empezó a germinar en él la inquietud de un arte urbano, un arte de compromiso y, desde luego, su afán para intervenir en los espacios públicos.

Antes de concluir sus estudios, ya había expuesto sus creaciones en algunos museos y se le auguraba una trayectoria prometedora:

Leopoldo Flores: Joven pintor que con esta Exposición se inicia y encauza en la corriente artística de México, trae en su bagaje el fruto de sus años de estudio en la Escuela “La Esmeralda”, donde bebió las sabias enseñanzas de sus maestros, a quienes levemente refleja en sus trabajos que hoy presenta.

Se avizora en la soltura de su dibujo y conocimiento del color una pronta y firme personalidad.

La sinceridad y cariño que ha dado a su trabajo le augura una trayectoria firme, libre de todo snobismo y ajena a ese noventa por ciento de falsedades llamadas modernismos.

Sus tentativas en el impresionismo dan idea de una búsqueda de algo más fuerte de lo que sus ojos ven (Nava, 1959).

Otros halagos más a su trabajo plástico los empezó a recibir de importantes políticos de la época:

El presidente de la República, licenciado Adolfo López Mateos, al visitar e inaugurar la exposición, declaró que era impresionante la forma en que se presentaban los cuadros [...] “El Cristo”, un cuadro de Flores Valdés, pintado hacia 1958, fue el que causó mayor admiración entre los rectores y directores de las instituciones de enseñanza superior (“Inauguró el Señor Presidente la exposición del Pintor Flores V.”, 1961).

La década de los sesenta del pasado siglo XX fue determinante en la trayectoria artística de Leopoldo Flores, al revisar las noticias en la prensa, se percibe que todavía no encontraba un tema y una técnica que lo caracterizara y lo distinguiera de otros pintores contemporáneos, pero su deseo de hacer un arte destinado a las masas ya se encontraba latente. Durante una entrevista, al preguntarle su opinión sobre el movimiento pictórico en México y la tendencia que debe inspirar a los artistas nacionales, respondió: “El pintor mexicano debe ser más abierto; no encerrarse en un círculo. El hombre del pueblo y los braceros son para mí temas ideales y eso creo debe ser para todos. Hay una tendencia socialista en la pintura que se inicia con la revolución y terminará con el pueblo” (Lara, 1961).

En 1964 hace la primera referencia a una posible intervención en ciudad universitaria: “En Toluca hay mucho que pintar. Centenares de muros que embellecen nuestros nuevos centros de salud; la Ciudad Universitaria, y que aportarían cultura y educación al pueblo” (Sánchez García, 1964).

Entre 1965 y 1967, becado por el gobierno francés, Flores tomó clases de pintura en la Escuela Superior de Bellas Artes y en el Estudio 17 de París. Asimismo, interviene en exposiciones colectivas en la Casa de las Artes y en la Ciudad Internacional de las Artes, en París, ciudad a la que años más tarde regresará como un artista maduro y experimentado, empero, aún como estudiante, su trabajo ya era noticia en la ciudad de Toluca:

Han llegado hasta nosotros las noticias referentes al triunfo de un mexicano en la Ciudad Luz. El pintor mexicano Leopoldo Flores, oriundo del Estado de México, expone en la Galería Creuse de la capital francesa.

“El Hombre Actual” es el tema que desarrolla en los veinticinco cuadros que presenta en la capital de Francia. En esta colección está plasmado el espíritu que ha llevado a Flores a buscar continuamente la fórmula de superación para su estilo, para su expresión artística.

Es halagüeño que un artista mexicano tenga el renombre que ahora ha alcanzado Flores en Europa (“Leopoldo Flores en París”, 1966).

Y es, a su regreso de Europa, cuando su pintura ya delinea la visión antropocéntrica que le caracterizará como tema central en su futura trayectoria plástica:

De ese encanto maravilloso del pintor surgen treinta [cuadros] de su serie del hombre contemporáneo. Expone colectivamente en la Casa de Bellas Artes y en la Ciudad Internacional de las Artes. Tiene éxito al exponer en la

galería Creuze. Ahora son cuadros al óleo sobre lino y está experimentando con nuevas técnicas para dar a luz aquella que, con materiales de la ciencia contemporánea, dé el exacto equilibrio a su obra; aquella donde dé cima a sus aspiraciones, sin desfigurar las expresiones (Lara, 1966).

De la misma manera que Flores mira al hombre como un ser supremo, también lo empieza a desdoblarse en su forma dual, la dialéctica aparece por momentos en sus colores primarios y la composición se organiza alrededor de una figura antropomorfa; unas veces profano, otras sagrado, empieza el discurso del hombre contra el mismo hombre:

A su regreso del Viejo Mundo trabaja incansablemente. Crea y recrea varias veces su obra. Un concepto hay que viene germinando desde lo más profundo del tiempo [...] el mensaje se trunca; el color solo no muestra sino a medias lo que pretende. Un día la idea germinal se aclara; surge de las sombras, recorta con claridad sus perfiles. Nace de las visitas a los grandes zoológicos europeos. En el “manchismo” la crítica quiere ver la expresión de un mundo desconcertante y caótico; de un mundo angustiado que no acaba de encontrar su camino. La Humanidad parece que involuiona. El *homo sapiens* desciende de la escala evolutiva; ¡Ya está! Sobre las manchas pintará monos, monos que representen a la especie degradada. De las manchas de color, como viniendo de muy lejos, insinuado apenas con delgados pincelazos negros, el hombre; el hombre-mono, engendro apocalíptico del siglo XX (García, 1967).

La permanencia en Europa otorga al maestro Flores, además de una vasta experiencia visual, la comprensión de los grandes problemas universales.

En 1967, a su regreso de París, participa en el Certamen Nacional de Nuevos Valores de la Plástica Mexicana, organizado por el Departamento de Artes Plásticas del INBA, donde obtiene, de manera contundente, el

Premio de Adquisición en Pintura, y así lo afirma García (1967): “nunca en un concurso la crítica ha sido tan unánime. Cuevas, Neuwillate, Silvia González, otorgan a Leopoldo Flores el primer lugar”. Con este reconocimiento, el artista mexiquense se gana el derecho a exponer en una de las salas del Palacio de Bellas Artes, lo cual hará al año siguiente.

En 1967 incursiona en los Estados Unidos, una nota periodística menciona la cantidad de obra y el tema de la exposición:

Será expuesta por las galerías “Marberg” de esas ciudades (El Paso, Texas, y Los Ángeles) norteamericanas, donde podrán apreciar la técnica y la plasticidad del pintor Leopoldo Flores.

Serán veinticinco acrílicos los que formen la exposición que montará Leopoldo Flores, todos ellos con el tema de “Nuestro Hombre Actual”, a través de los cuales revela los diversos problemas, frustraciones y sus aspiraciones de la humanidad en esta época (“Exposición de Leopoldo Flores en los E.E.U.U.”, 1967).

Para ese año, Leopoldo Flores incluye como tema central de su estética al hombre, como forma y significado, es decir, emplea una figura antropocéntrica para comunicar estados de ánimo, aspiraciones, sueños y fracasos, pero no de un ser en particular, sino que incorpora a un hombre universal, y aunque lo sigue presentando como intemporal, lo sitúa en un momento determinado de la historia, la cual vive en ese momento el muralista de Tenancingo. Asimismo, empieza a determinar a la obra como portadora de signos y códigos y, por tanto, a considerar la participación activa de los receptores.

A finales de los sesenta, en la ciudad de Toluca, ya se había dado un ejemplo de la participación del público en la creación de una obra plástica:

Los entrevistados se mostraron de acuerdo en que, hasta hoy, el artista ha mantenido un contacto nulo con el público y se ha visto impedido de establecer cualquier tipo de diálogo con él. El único caso de excepción lo señala el “happening” de Calderón. Como se recordará, en aquella ocasión (hace poco más de dos años), el hasta ese momento espectador, se convirtió en “actor” y participó, de una manera viva, en el proceso de creación artística. Pero, es el único episodio, a lo largo de toda una historia, que rompe con una separación dañosa para toda forma de desarrollo (Héctor, 1969).

En estos años se percibe más, por las declaraciones que daba, la inquietud de Leopoldo Flores de acercar el arte a otros sectores sociales, la tendencia a promover un arte no sólo para “exquisitos”, sino más incluyente y con sentido social, un arte que años después denominaría como Abierto, y que otorgaría al espectador un papel fundamental en la recepción estética de su producción.

En 1968 Flores expone *Carta Abierta a las Naciones Unidas* en el Salón de la Plástica Mexicana, y durante el acto inaugural, al dar las palabras de bienvenida, hace patente su naturaleza contestataria y lanza una dura crítica sobre la cuestionada evolución cultural del hombre: “En los cuadros de esta exposición represento la regresión del hombre de su estado moderno al primitivo, pero tal vez en peores condiciones [...] El tema de mi exposición, Carta Abierta a las Naciones Unidas, nace precisamente de la presentación que hago de quince naciones, en su estado de regresión hacia lo primitivo, empleando los colores de la bandera de cada país” (“Muy concurrida la exposición de Leopoldo”, 1968).

El lenguaje oral, sumado al del color, la forma humana y la composición, materializan una denuncia del artista ante las situaciones políticas internacionales de aquellos años: “Ha enviado una serie de cartas

a la ONU, que, aparte de ser auténticas obras de arte, encierran intenciones y denuncias de mucho valor civil y humano” (De la Serna, 1968).

En 1968, el movimiento estudiantil en la ciudad de México fue reprimido en la Plaza de las Tres Culturas con una brutal respuesta del gobierno federal, Leopoldo Flores, acompañado de otros artistas, interviene por primera vez en la ciudad de Toluca, aunque de una manera incipiente, más llevados por el ímpetu de la acción y del contexto social y político que como consecuencia de acciones estéticas coordinadas.

Para inicios de los años setenta, Flores participa individualmente en el Centro de Arte Moderno de Guadalajara y en la Alianza Francesa de Polanco, en la ciudad de México. Sin embargo, su afán de intervenir los espacios públicos y su naturaleza de artista de protesta lo lleva a pintar sin autorización ni apoyo oficial, un mural con el tema *El Hombre Contemporáneo al Hombre* en la Casa de Cultura de Toluca,² donde establece al mismo tiempo la Sala Permanente de Arte Contemporáneo³ al coordinar la Exposición Plástica 70, con la que se abre oficialmente la Sala de Arte Moderno en este recinto, antecedente de lo que actualmente es el Museo de Arte Moderno del Estado de México, ubicado en el Centro Cultural Mexiquense, en Toluca.

Para 1972, con la experiencia obtenida cuatro años atrás en su primera intervención urbana en el centro de Toluca, las relaciones establecidas por

² Actualmente Hotel Plaza Morelos.

³ La Sala Permanente de Arte Contemporáneo de Toluca se inauguró el 15 de diciembre de 1972 con obra de Cuevas, Messeguer, Vlady, Felguérez, Marta Palau, MyraLandau, Aceves Navarro, Rodolfo Nieto, Jorge Dubon, KazuyaSakai, Carlos Olachea, Mallard, Felipe Orlando y otros. Según comenta el crítico de arte Antonio Rodríguez, se constituye como un ejemplo de recinto dedicado al arte moderno que ni siquiera la Ciudad de México tenía, y se denomina sólo Sala y no museo por no contar con dos aspectos primordiales: un local adecuado, construido ex profeso para museo de arte y obra representativa del arte moderno de todos los países, no sólo con obra de artistas mexicanos y residentes extranjeros en México. Cfr. Antonio Rodríguez (1973a), “Hacia un museo de arte moderno en Toluca”, *Revista Cultural de El Universal*.

la apertura de la Sala de Arte Contemporáneo de la misma ciudad y con la figura humana como tema central ya definido en su estética, Flores estaba en camino de materializar su ideal: trasladar el arte de los museos a las calles para hacerlo asequible a otras miradas, mediante la comunicación y la significación, así lo expresó el artista:

El arte debe salir a la calle, pues siempre nos encerramos en nuestros caballetes y de ahí pasamos a las cuatro paredes de una galería a donde sólo asisten los que están conectados con el arte”, dijo Leopoldo Flores.

Cuando se le preguntó qué ideología trataba de plasmar en sus lienzos, dijo que ninguna, y que su pintura es Social, y habla muy claro del Problema General del Hombre.

En síntesis, su meta es llegar a toda la gente de todos los estratos sociales, su mayor ambición es “hacer una exposición teniendo como sala a toda una ciudad y lo haré –afirmó Leopoldo Flores– aquí o donde quiera que sea pero lo lograré, pues significa la verdadera comunicación con el pueblo” (Flores, ca. 1972).

En otra declaración manifiesta la intención de intervenir por segunda vez la ciudad y transformarla en objeto artístico:

Convertir a Toluca o alguna otra ciudad en donde encuentre las facilidades necesarias, en una gran galería en donde el pueblo pueda en todo momento entrar en contacto con el arte, representa hoy la inquietud más próxima del pintor toluqueño Leopoldo Flores.

Dijo que piensa aprovechar los cerros, las fachadas, los muros que sean posibles, al igual que edificios, calles y en fin todo espacio útil y disponible en todos los rumbos y rincones de alguna ciudad, que puede ser Toluca, para montar y exhibir murales-pancartas y así llevar el arte al pueblo.

Agregó que la meta no es fácil: “Creo que me llevaría un año, dos, no sé; pero que lo voy a realizar es seguro; si aquí encuentro facilidades, qué bueno, si no, en alguna otra ciudad”.

Tal vez espere un poco más para madurar la idea, pero por lo pronto, explicó Leopoldo Flores, “estoy satisfecho por lo que he logrado con la exposición que se exhibe en la Casa de la Cultura y ello me anima a seguir adelante en esa búsqueda por sacar el arte de las galerías para ofrecerlo al pueblo en los sitios que él acostumbra recorrer diariamente” (Flores, 1972a).

Su ideal de un arte que se expusiera no en los recintos museísticos sino en las calles ya tenía sede, incluso contemplaba los tiempos de realización y los soportes a su pintura y establecía el destinatario final de su producción: los transeúntes.

De manera organizada la realización de la utopía llegaría en junio de 1972, lo que Flores denominó Arte Abierto.

EL ARTE ABIERTO COMO ANTECEDENTE

A finales de la década de los sesenta del siglo pasado, la intervención artística deja de ser discurso y se llega a la acción, la materialización de la utopía de Flores, aquella en la que soñaba convertir la ciudad en una gran galería y acercar el arte a todo tipo de espectadores se hace realidad.

El Arte Abierto fue un arte urbano, cuyo centro de acción fue básicamente la ciudad de Toluca, tuvo su origen en 1968, cuando un grupo de artistas encabezados por Leopoldo Flores intervinieron parte de algunos edificios públicos, algunas calles, banquetas, azoteas y hasta la misma Plaza de Armas se transformó en objeto artístico. Fue hasta junio de 1972 cuando inicia como un movimiento organizado. Leopoldo Flores

expone *100 Hecatombes*, que integra un mural pancarta, pintura sobre el piso y un diseño efímero sobre el muro del entonces Mercado Hidalgo.

El nacimiento del Arte Abierto conlleva una crítica a la política cultural que se origina precisamente en un recinto dedicado a promover las manifestaciones artísticas: la Casa de Cultura de Toluca.

Este recinto se encontraba en el primer cuadro de la ciudad, en el edificio ubicado en el lado oriente de la Plaza de Armas, actualmente Palacio del Poder Legislativo del Estado de México, por tanto, al prolongar la exposición, Leopoldo Flores se adueña de la plancha del zócalo y lo atraviesa de lado a lado, en dirección oriente-poniente. De esta manera, el arte se sobrepone al simbolismo de la Plaza de los Mártires⁴ con una nueva metáfora: la matanza intelectual de los seres humanos. Así lo escribió Ariceaga:

“Cien hecatombes” es más que un título al azar. En esta exposición, Leopoldo conserva la unidad temática. La despiadada crítica, elocuentísima, a un sistema bastante reconocible, en el que los hombres son manejados como manadas: el hombre animalizado al que se le ha evitado cualquier forma de individualismo: al que se le conduce al mando del grito, el latigazo y el amagamiento de los jinetes: el hombre buey, incapaz de oponerse a ser llevado al matadero y procesado en canal. En uno de los cuadros (que son ocho cuadros), y tal vez el más impresionante, un hombre ha pasado a ser presa de los “tablajeros” y cuelga, de cabeza, junto a zaleas.

Y viene un símbolo más importante. Esa misma crítica que parte de la galería de la Casa de la Cultura, la de los cuadros, se continúa en un enorme lienzo que sale a la calle, se prolonga por el piso y es parte, ya no de los visitantes de la exposición, sino de los que caminan por afuera de la Casa

⁴ Durante la Independencia, 100 insurgentes fueron fusilados en esta plaza para evitar más brotes de insurrección, desde entonces se le denominó Plaza de los Mártires.

de la Cultura, de lo que está fuera de ella. La pintura de Leopoldo Flores ha dejado de pertenecer a un recinto exclusivo y manifiesta su aspiración a ser de la calle, de la ciudad, del país, del mundo. El que visita la galería, entonces, se pregunta hasta dónde llegará esa manada que brota de los cuadros, a dónde va esa pintura (Ariceaga, 1972).

Esta nota periodística es relevante porque refiere al nacimiento del mural pancarta, al del Arte Abierto y a la relación de la obra con el peatón. Años más tarde, los “tablajeros”, que en las obras de la serie *Cien Hecatombes* sacrifican al hombre, serán los principales colaboradores y mecenas de Leopoldo Flores en la intervención en la ciudad universitaria de Toluca, de esta manera, saldarán, sin reflexionarlo, la cuenta simbólica por el sacrificio de humanos en la exposición, en un hecho sin precedentes y, sin saberlo, la historia cerrará también con ellos el ciclo del Arte Abierto.

Por consecuencia lógica, las reflexiones siguieron a las acciones, *Cien Hecatombes*, con su apropiación de la plaza pública, fue el inicio de las intervenciones en la ciudad de Toluca, un arte urbano que integró el sentido del artista en la plancha de concreto de la Plaza Cívica, escenario histórico de alegría y tragedia, fiesta y religiosidad. Y con estas acciones, el arte integró al espectador en el hacer de la obra, en su lectura y en su significación.

Años más tarde, los integrantes del grupo Arte Abierto se apropiaron de las instalaciones del inmueble de lo que había sido el Mercado 16 de Septiembre,⁵ los artistas, en sus respectivas especialidades, empezaron a atraer a la gente y a mostrar las posibilidades culturales que podía albergar dicho inmueble: “Dos grupos teatrales empezaron a actuar, siendo motivo de atracción de una gran cantidad de gente y Leopoldo Flores inició un mural en la fachada del Mercado 16 de Septiembre, siendo ayudado en su

⁵ Actualmente este edificio se conoce como *Cosmovitral*, alberga un jardín botánico y el monumental vitral de Leopoldo Flores.

trabajo por ciudadanos que se acercaban curiosos de su trabajo y pedían brochas para auxiliarle” (“Manifestación de arte en el viejo mercado”, 1976).

Es notable la colaboración del público en la creación de la obra, en el interés que estas intervenciones despertaba entre los pobladores, además, cabe destacar la transición de un público pasivo a uno participativo en una ciudad donde el arte contemporáneo aún no había arribado. Es interesante considerar la apropiación simbólica del edificio que albergó por bastantes años el mercado de la ciudad y el tradicional tianguis de los viernes.

Así, con la participación del público en la creación y recepción de las intervenciones urbanas, se empezaba a cumplir uno de los propósitos del grupo Arte Abierto: sacar el arte de los recintos culturales oficiales, principalmente los museos, y hacerlo llegar a todas las capas sociales sin la imposición de ideas: “En un manifiesto repartido entre la población, se expresa la tesis de que el arte debe tener un completo acceso a toda la colectividad, la cultura debe llegar a todas las capas sociales, además de que debe impedirse cualquier tipo de manipulación ideológica, así como de la degeneración de nuestra identidad latinoamericana” (“Manifestación de arte en el viejo mercado”, 1976).

Las intervenciones artísticas del grupo pugnaban por una libertad ideológica e incluso intentaban rescatar una identidad no sólo mexicana, sino de toda América Latina. A pesar de manifestar lo contrario, las acciones artísticas, que realizaban los integrantes de Arte Abierto en los espacios urbanos de la ciudad, contenían las ideas del grupo, mensajes visuales que a diversos sectores sociales no agradaban y motivaban a sus detractores para realizar atentados contra las intervenciones. Al ser destruido el mural pancarta que estaba ubicado sobre los muros del antiguo Mercado 16 de Septiembre, en el centro de Toluca, el mismo Flores y otros artistas declararon:

Es a todas luces indignante que un esfuerzo por sacar el arte a la calle, para ponerlo a disposición de su mejor depositario, el pueblo, sea censurado de esta manera. Se presume —indicaron los artistas— que tal atentado lo hicieron viles “porros”, gente manipulada por politiqueros de cuarta o viles inconscientes que no saben distinguir la gardenia de la alfalfa.

Por tal motivo, Leopoldo Flores, Matinef, Antonio Hernández Jáuregui, José Trinidad Aguilar, Alejandro Ariceaga, Luis Antonio García Reyes, Guillermo González (y una lista interminable de preocupados por la cultura en la entidad), repudiaron rotundamente el acto vandálico (“Destruyen el mural del mercado”, 1976).

Hacer llegar el arte al pueblo, a pesar de agresiones y vandalismo, se constituyó como el propósito fundamental del Arte Abierto. No obstante, las acciones para acercar el arte a las masas como justificación de las intervenciones en espacios públicos, fue bien vista por otros artistas:

El pintor Orlando Silva considera que la acción de hacer florecer el Arte Abierto es importante, porque así se hace partícipe al pueblo del desarrollo de las bellas artes [...] por ello es necesario que el gobierno ayude para que se logren las metas [...] La acción de Leopoldo Flores, al iniciar el Arte



Leopoldo Flores, al margen derecho, pintando un mural pancarta sobre el muro norte del antiguo Mercado Hidalgo, *ca.* 1974 (Bernardo Luis Campos Salazar, cortesía del MULF)

Abierto, es positiva, ya que el intento de que la cultura y el arte se proyecten al pueblo, es una necesidad; pero necesariamente tiene que apoyar este esfuerzo el gobierno (“Cojea el desarrollo cuando el Gobierno no impulsa la cultura”, 1976).

Cuando el grupo de Arte Abierto argumentaba la tesis de un arte para todos y se luchaba por sacarlo de los museos, se refería al arte y a los museos en general, pues en Toluca sólo existían dos recintos museísticos: un museo dedicado a las Bellas Artes, ubicado en lo que fuera el Convento de las Carmelitas, y cuya colección estaba compuesta de pinturas pertenecientes a los siglos XVI y XVII, y la Sala de Arte Contemporáneo creada por el mismo Leopoldo Flores en la Casa de Cultura, pero en este tenor se empieza a delinear la ideología del grupo, colocar el arte en las calles, intervenir los espacios urbanos como medio de comunicación y para despertar la conciencia social, así lo afirmaban: “El arte no debe seguir prisionero en los museos, ni mendigando subsidios, sino ser una comunicación más directa con el pueblo, indicó el renombrado pintor ‘Polo’ Flores, al mismo tiempo que anunció que se pugnaré por un arte distinto, de mayor vitalidad” (“Manifestación de arte en el viejo mercado”, 1976).

Incluso el gobernador del Estado de México opinó sobre las intervenciones artísticas en la ciudad:

Luego de afirmar que el arte y la cultura deben ser parte de la vida del pueblo y no sólo de grupos exclusivos, el gobernador, doctor Jorge Jiménez Cantú, declaró que el “Arte Abierto” que iniciaron artistas encabezados por Leopoldo Flores, es positivo, por lo que esa acción será apoyada por el Gobierno [...] y dijo que el arte y la cultura tiene que llegar al pueblo, por ello “felicito a Leopoldo Flores y a los artistas que iniciaron este movimiento” (“Positivo el Arte Abierto: Jiménez Cantú”, 1976).



Se aprecia la aprobación del Arte Abierto por el entonces ejecutivo estatal, paradójicamente, el Estado consiente el arte de protesta, que, a través de signos y códigos, hace manifiestas las demandas sociales. De este modo, nuevamente se acepta al arte público como lo hicieron en su momento los políticos respecto a los grandes muralistas mexicanos de principios del siglo xx, un arte con ideología diferente a la del partido en el poder, y contraria al sistema económico prevaleciente, discursos visuales respaldados y fomentados desde el gobierno, incluso otorgando los muros de los edificios públicos. Octavio Paz (1987: 55) anota la contradicción de otorgar espacios legitimadores para plasmar temas de protesta. Así, aunque se apoyó la iniciativa y se anunció la ayuda del gobernador del Estado de México a estas intervenciones para que el arte llegara al pueblo, la historia demuestra que nunca se proporcionó algún tipo de apoyo económico para la realización de los proyectos artísticos en la ciudad.

A la fecha, aún se desconocen todos los integrantes del grupo Arte Abierto, pues en las notas periodísticas sólo aparecen los nombres de los líderes del movimiento y los participantes en las intervenciones no recuerdan o no quieren mencionar el nombre de todos. Después de una revisión hemerográfica, se han podido conocer los nombres de algunos de ellos y su actividad artística. En julio de 1976 se publicó una noticia referente a la creación del grupo:

Héctor Sumano, uno de los pintores locales señaló que: Los artistas se han constituido en un Comité de Arte Abierto, el cual realizó su primera actividad el viernes pasado, justamente en un costado de lo que fuera el mercado 16 de septiembre [...] Agregó que el Comité lo integran principalmente Trinidad Aguilar, de la comisión de teatro de la Universidad Autónoma del Estado; Antonio Hernández Jáuregui, también de la compañía de teatro de la UAEM; Francisco Montes de Oca, del taller de folklore de la UAEM; José Luis Franco

y un grupo de pintores; Raúl Cásares y Antonio García Reyes; así como los integrantes del grupo *Aratmósfera* que integra a Leopoldo Flores, David Guízar y varios más (“Apoyo popular al Comité Pro Arte Abierto”, 1976).

Es decir, Leopoldo Flores era el integrante de un grupo denominado *Aratmósfera*, nombre de la obra que se estaba pintando en el cerro de Coatepec en la ciudad universitaria.

Otra referencia indica la presencia de los integrantes: “Al tomar las instalaciones del antiguo mercado participaron en el evento los equipos de trabajo de Flores y Franco [Leopoldo Flores y José Luis Franco], en el aspecto pictórico; Trinidad Aguilar y Antonio Hernández Jáuregui con sus grupos de teatro y Francisco Montes de Oca con su guitarra folklórica” (Engels, 1976).

Los integrantes fundadores del grupo eran: Héctor Sumano Magadán, pintor; Trinidad Aguilar, teatro, UAEM; Antonio Hernández Jáuregui, teatro, UAEM; Francisco Montes de Oca, folklore, UAEM; José Luis Franco, pintor; Raúl Cásares; Antonio García Reyes; Leopoldo Flores y David Guízar, pintores, grupo *Aratmósfera*.

Para 1973, el Arte Abierto se internacionaliza, el maestro Flores se convierte en el segundo artista mexicano (el primero fue Rufino Tamayo) invitado a exponer en el Salón de Mayo y cubrir la fachada del Museo de Arte Moderno de París con su *Pancarta VII, Homenaje a Pablo Picasso*.⁶ Así lo refiere el crítico de arte Antonio Rodríguez:

Colocado en la fachada occidental del Museo de Arte Moderno de París, el MURAL-PANCARTA del artista toluqueño no sólo llenaba el ámbito de la terraza y de las escalinatas del Museo, se veía también desde la importante avenida

⁶ El mural pancarta se expuso meses antes de la muerte de Pablo Picasso, por lo que constituyó un homenaje en vida, del artista mexicano, al pintor español.

de New York, que sigue el curso del Sena desde la Plaza de Alma hasta los jardines del Trocadero, que se yerguen frente a la Torre Eiffel (Rodríguez, 1973).

También José Manuel Caballero-Barnard emite su opinión sobre esta participación:

Este joven artista que aún no aparece en los libros de arte ni en las crónicas, siendo esta la primera vez que se le toma en cuenta, sin embargo, es el artista del estado de la actual generación que más alto ha puesto el pendón regional del arte, y esto lo hizo precisamente en la capital espiritual del arte, en la ciudad de París.

Leopoldo Flores es invitado por las autoridades culturales francesas a presentar su obra en el Salón de Mayo, en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París, y él asiste llevando consigo un mural-pancarta de 120 mts. (20m. x 6m.). Esta pieza es colgada en la fachada del edificio, no sabemos si por interesante o por que no cupo en el interior.

Fue esta actitud de los franceses lo que casi obligó al Instituto Nacional de Bellas Artes a abrir las puertas de “su” palacio, a la obra de Flores y así en diciembre de 1973 el artista toluqueño recibió el homenaje que se le debía en plan nacional (Caballero-Barnard, 1974).

Y así fue, el INBA lo invita a exponer parte de su obra, pero en México es aún mayor el impacto cuando invade la explanada, el vestíbulo y algunas salas del Palacio de Bellas Artes con los enormes murales-pancarta titulados *A la Opinión Pública* y *Telegrama Urgente a las Juntas Militares* y otros siete de menores dimensiones, más 120 odres pintados. Como consecuencia de esta exposición, el director del Palacio de Bellas Artes fue despedido.

En cuanto a la recepción estética de sus intervenciones, Rodríguez (1973) afirmó que la respuesta de los transeúntes a los murales pancarta realizados en París “suscitó inquietudes y los sacó de su apatía en relación al arte moderno, además, a muchas personas, las obligó a preguntar y hacerse a sí mismos preguntas”. Y al solicitar a Flores su apreciación sobre la respuesta del público mexicano, mencionó: “Por ahora todavía no puedo emitir una opinión cimentada acerca de la impresión que el público tenga de la obra, no obstante que el día de ayer a la inauguración asistió una gran cantidad de público así como los más destacados críticos de arte del país” (“Flores espera la reacción pública”, 1973).

En 1981 Flores fue invitado a la Sexta Jornada de Cultura Mexicana en París, misma que se inauguró con sus murales pancarta *Retorno de la gran manada* y *Desembarco de los marines* realizados *in situ* sobre la Plaza Beaurbourg del Centro Georges Pompidou, donde se percibe la expectación que provocó en el público, incluso una mujer pidió ser parte de la obra y se rodó por varios minutos sobre uno de los murales.

Con la experiencia plástica de las intervenciones tanto en México como en Francia, y con el arribo de los murales pancarta al Palacio de Bellas Artes como culmen –hasta ese momento– del Arte Abierto, con el patrocinio y la mano de obra de diversos gremios y sectores de la sociedad, Leopoldo Flores encabeza en agosto de 1974 el monumental proyecto de intervención artística en la ciudad universitaria de Toluca al que nombraron *Aratmósfera* y que les llevaría a los artistas cuatro años de trabajo, aunque, sin saberlo, estarían creando una de las obras plásticas más grandes del mundo y con ella concluiría el periplo plástico del Arte Abierto.



Leopoldo Flores despierta la curiosidad del espectador cuando pinta *Retorno de la gran manada* en la Plaza Beaubourg del Centro Georges Pompidou, París, 1981 (autor anónimo, cortesía del MULF)

EL CONTEXTO CULTURAL Y ARTÍSTICO

La historia cultural en la ciudad de Toluca tiene sus inicios con la creación, en 1884, de los primeros museos: el del Estado de México (ubicado en el predio que actualmente ocupa el Palacio de Gobierno de la entidad)⁷ y el Gabinete de Historia Natural “Dr. Manuel M. Villada”, dentro de las instalaciones de la Universidad, museo que, a pesar de que permaneció cerrado por varios años, y después de varias remodelaciones, a la fecha continúa abierto al público.

Durante más de 50 años no se crearon más espacios museísticos. Es hasta 1945 cuando el gobernador Isidro Fabela dota nuevamente de recintos culturales a la ciudad de Toluca con la inauguración de los museos de Bellas Artes y de Arte Popular (el cual, al inaugurarse el Centro Cultural Mexiquense en 1987, se transforma en la Biblioteca “José María Heredia”).

En 1963, durante el mandato del gobernador Gustavo Baz Prada, se inician los trabajos de la ciudad universitaria de Toluca, ubicada en el cerro de Coatepec, que se inaugura el 5 noviembre de 1964.

En 1965, durante la gestión del Lic. Juan Fernández Albarrán, el Museo de Arqueología e Historia ya había sido demolido para dar paso a la edificación del Palacio de Gobierno, y se ubicó en el Parque Matlatzinca con el nombre de Sala de Arqueología del Estado, el cual abrió sus puertas en 1968.

La desaparición de este museo trajo como consecuencia la concentración de acervo de diferente índole en el Museo de Bellas Artes (ubicado a escasos 200 metros de distancia), así lo refiere Abraham:

⁷ Aurelio J. Venegas en su obra *Guía del viajero en Toluca*, publicada por primera vez en 1884, brinda un panorama bastante detallado de la ubicación, arquitectura, administración y colección de este primer museo del Estado de México.

Al desaparecer del centro de la ciudad el Museo de Arqueología, Historia y Ciencias Naturales, junto con otros inmuebles, el Museo de Bellas Artes recibió toda clase de objetos y colecciones: numismáticas, de historia natural (mariposas, insectos, fetos, etcétera), históricas (objetos de la lucha de independencia, los grilletes con que fue apresado Manuel Alas), de charrería (espuelas, estribos del siglo XVI, etcétera) y de pinturas de artistas locales (como Matilde Zúñiga). Todos esos acervos fueron refundidos en arcones por varios años (2001: 305).

Por lo tanto, la ciudad seguía sin un museo dedicado al arte.

En 1975, bajo el gobierno de Carlos Hank González, se funda la Orquesta Sinfónica del Estado de México, que aún permanece. Cabe recordar que en este periodo se determina que el Mercado 16 de Septiembre—ubicado en pleno centro de la ciudad y que cobijaba a su alrededor el tradicional “tianguis de los viernes”—, deje de funcionar como tal y darle un nuevo uso a la construcción. El tianguis se traslada a la explanada del nuevo mercado “Benito Juárez García”, en donde también se inaugura una nueva terminal de autobuses. En este año se da apertura a la plaza “Fray Andrés de Castro”, en el interior de los Portales ubicados en el centro histórico de la ciudad.

En este periodo y referente a la promoción cultural, escribe Abraham: “se llevaban a cabo infinidad de actividades: cine-clubes, talleres de danza, recitales de poesía, festivales, teatro guiñol, investigaciones socioantropológicas y publicaciones” (2001: 306).

Las actividades culturales estaban sustentadas básicamente por los grupos artísticos pertenecientes a la UAEM, sobresalían los grupos de teatro y de folclorismo.

A pesar de que la ciudad de Toluca contaba con varios museos, uno dedicado a las Bellas Artes, este último resguardaba, además de los objetos ya mencionados, obras del siglo XVI. Se observa entonces la falta de

espacios culturales dedicados a las manifestaciones artísticas vanguardistas o a las nuevas inquietudes de los artistas de la década. Leopoldo Flores fue quien comenzó con el acopio y exposiciones de obras de artistas con renombre e inició, a través del intercambio de su propia obra, la colección del actual Museo de Arte Contemporáneo ubicado en el Centro Cultural Mexiquense, primero en la antigua Casa de Cultura, que estaba ubicada en lo que hoy es el Hotel Plaza Morelos, después en su sede que actualmente es la Cámara de Diputados, edificio vecino al Palacio de Gobierno.

Este entorno cultural y artístico sirve de marco para comprender las inquietudes de los artistas para exponer sus creaciones, la falta de espacios culturales dónde hacerlo y, principalmente, la carencia de un público local con experiencia visual ante las nuevas manifestaciones del arte. El mismo Flores, consciente de la situación, identifica en los peatones un público potencial. Pero no sólo las carencias mencionadas contribuyeron para arrebatar los espacios urbanos, también los factores sociales y políticos fueron determinantes.

EL ENTORNO POLÍTICO-SOCIAL

La intervención artística de la ciudad universitaria de Toluca presentó algunos problemas: la obtención de permiso por parte de las autoridades universitarias, cuestiones técnicas y formales, definición del mensaje, selección de símbolos y narración visual, escasos recursos económicos, problemas de individualidad dentro del grupo, obtención de la mano de obra, entre las principales. Pero no se debe olvidar que el entorno político-social también alienta, define y condiciona las intervenciones artísticas en los espacios urbanos, y ésta, con más de 22 000 metros cuadrados de superficie intervenida dentro de un campus universitario y durante más de cuatro años no fue la excepción.

Cabe mencionar que la ciudad de Toluca es considerada por el imaginario social como pasiva, tranquila, fría, incluso el dicho popular de “Toluca, buen gente, no mata, nomás taranta, quita cobija y te echa a la barranca” perfila la naturaleza de los habitantes: inalterables, moderados, silenciados, indiferentes, apáticos, desinteresados.

No obstante, los procesos de industrialización y urbanización que se vivieron en la ciudad en el último cuarto del siglo pasado, generaron una dinámica diferente y la transformó tanto en su traza urbana como en la integración social, cambios provocados, principalmente, por la inserción en la dinámica laboral de personas provenientes de otros estados.

Al revisar las fuentes informativas de los años setenta del siglo xx de la ciudad de Toluca, se percibe un entorno político que permeó hacia otros sectores sociales, escenario que para los artistas plásticos integrantes del grupo Arte Abierto se convirtió en fuente de inspiración, como pretexto para experimentar e innovar, para cimentar su quehacer artístico en una realidad local, a fin de encauzar el arte dentro de un contexto vigente, real, y en su mayoría, de inconformidad.

Se hace referencia a estos movimientos sociales para situar el contexto en el que se realiza la intervención artística en el campus universitario de Toluca, su correlación con los movimientos políticos y sociales, la posible coyuntura histórica que se dio para que, de cierta manera, una vez que irrumpe en el escenario artístico, se denominara como un arte con sentido social, para lo cual fue necesario identificar a los movimientos sociales y vislumbrar la posible codependencia o alineación ideológica, política o social que hubiera prevalecido.

Durante la década de los setenta del siglo xx, la ciudad de Toluca se vio inmersa en una serie de movimientos sociales que transformaron significativamente su entorno cultural, político y artístico. En opinión de Aranda, los movimientos sociales son aquellas

acciones colectivas que se han presentado a lo largo de la historia de la humanidad, siempre bajo el signo de la protesta y la lucha por cambiar el estado de cosas, por determinadas reivindicaciones o derechos; y dependiendo de la época, circunstancia y lugar, abarca desde las revoluciones y políticas, hasta los nuevos movimientos estudiantiles, ecologistas, de género y los derechos humanos, pasando por los movimientos clásicos de la clase trabajadora y de los partidos políticos (2001: 173).

Si se considera la anterior opinión, se deriva que el conocimiento de los movimientos sociales que se suceden en una ciudad, evidencia, en cierta manera, el sentir de la sociedad, así como la necesidad de modificar los procesos o estructuras sociales. De esta manera, las inconformidades que se presentan en las diferentes estructuras sociales y políticas se traducen en acciones de protesta a fin de hacer manifiestas las demandas.

La historia de Toluca presenta, además de las resonancias por los conflictos estudiantiles del 68, algunos movimientos sociales importantes que van desde los movimientos estudiantiles universitarios hasta las manifestaciones de inconformidad por los asuntos de la tenencia de la tierra, pasando por las luchas magisteriales, de los sindicatos o de los vendedores ambulantes. Lo anterior permite contar con un mosaico heterogéneo de descontentos, movilizaciones, organización social y alianzas políticas y sociales para defensa de variados intereses.

No obstante, al momento de conocer la historia y delimitar estos movimientos sociales que se llevaron a cabo en la ciudad de Toluca, se percibe que sólo algunos sirvieron de fuente para la intervención urbana del maestro Flores en la ciudad universitaria, por la vecindad temporal, por la inmersión que en ellos se tuvo, la fuente ideológica, la protesta, las inconformidades, el margen de movimiento e injerencia con la manifestación plástica.

A fin de situar el entorno en que se desarrolló la intervención artística en el campus universitario, se han seleccionado sólo tres movimientos sociales que se presentaron entre los años de 1972 y 1978, y, a manera de resumen, brindan un panorama general de lo sucedido.

El primer movimiento social a considerar se llevó a cabo entre 1972 y 1976 y fue el movimiento estudiantil universitario, que, aún en la vorágine que dejó la matanza de Tlatelolco en 1968, sin lugar a dudas se ha constituido como uno de los movimientos sociales de más impacto en la ciudad de Toluca, en consideración de Aranda:

Surgió por demandas universitarias, en una concepción de la Universidad como espacio no sólo de análisis y producción de conocimientos, sino además con un compromiso serio y activo con las causas populares, en una etapa del desarrollo de la UAEM en que se registraron las primeras expresiones de crítica y reflexión, sobre todo con relación al gobierno de la misma; así como por problemas académicos al interior de la institución, y la falta de una definición clara de su papel ante los problemas sociales (2001: 174).

Este movimiento tuvo su antecedente en 1971, cuando, promovido por una organización ligada al Partido Revolucionario Institucional (PRI), surgió la demanda de establecer la Preparatoria Popular en la ciudad de Toluca, sin embargo, como lo documenta Aranda, “a casi un año de establecida la solicitud, el movimiento fue abandonado y fueron los mismos estudiantes de la preparatoria los que continuaron con la queja apoyados por la organización independiente Activistas Universitarios Revolucionarios (AUR), quienes se hicieron cargo de continuar con el mismo” (2001: 176-177).

A pesar de no ser aceptada la demanda, se gestó una relación entre los estudiantes y activistas con diversas causas y movilizaciones populares, especialmente con sindicatos en lucha por su independencia orgánica o por reivindicaciones laborales; así como con diferentes movimientos sociales a los que siempre les brindó apoyo y la difusión de sus peticiones. En el movimiento de estudiantes de la Preparatoria Popular se tomaron las instalaciones del edificio central de la Universidad, y “al no haber acuerdo, los invasores fueron desalojados por la fuerza pública y algunos de ellos encarcelados” (Peñaloza, 1992: 144).

En el movimiento estudiantil de la UAEM, hubo manifestaciones en diferentes facultades, dentro de las cuales surgieron grupos organizados de estudiantes, como “los Popoca”, en la Facultad de Medicina o “los Cocolos”, que iniciaron en la Facultad de Humanidades y poco a poco se extendieron a otras escuelas, grupos que, a pesar de no conseguir que se cumplieran todas sus solicitudes, sí lograron, al menos los líderes, conseguir prerrogativas.⁸

Como se observa, los movimientos estudiantiles de esa época marcaban la pauta dentro de los movimientos sociales, y la UAEM se constituía como el punto nodal de la mayoría de ellos. Y nuevamente en esta casa de estudios se vuelve a presentar otro movimiento estudiantil entre los años de 1976 y 1977, en su incansable lucha, como afirma Aranda:

Por terminar con una de las rémoras del autoritarismo y el control vertical al interior de la Universidad, así como con la subordinación de la institución al gobierno estatal, ya que se impulsaron un conjunto de demandas eminentemente estudiantiles, por las que fue necesario organizarse y reclamar a las autoridades (2001: 177-178).

⁸Véase Peñaloza (1992: 142-162), donde se brinda un panorama general de estos movimientos.

Sin embargo, a pesar de que los movimientos estudiantiles iniciaban en el seno de la Universidad, la intervención de otros sectores sociales y la unión de demandas particulares fueron creando una urdimbre social y política, como lo expresa Aranda, estudioso de estos movimientos sociales en la ciudad de Toluca: Fue el acercamiento y el apoyo solidario con multitud de agrupaciones tanto sindicales como populares, en la defensa de sus legítimos derechos, en un proceso de identificación con las causas del pueblo, y la necesidad que tenían sus movilizaciones de contar la fuerza que los estudiantes le imprimían (2001: 178-179).

Este acercamiento fue con sindicatos de obreros, agrupaciones campesinas, choferes, maestros y vendedores ambulantes, cada uno con sus demandas en específico, quienes avizoraban en la fuerza de los movimientos estudiantiles, una oportunidad de alianza para lograr en conjunto una mayor repercusión social y como consecuencia, una posible conquista de respuestas favorables a sus demandas, así que no tuvieron inconveniente en realizar alianzas, bajo el estatuto de “la unión hace la fuerza”.

En ese sentido, los movimientos estudiantiles universitarios contribuyeron directamente a “despertar la conciencia social acerca de la necesidad de cambios, y sobre todo lo indispensable que resulta la toma de acción para construir un mundo menos injusto y desigual para la mayoría de la población” (Aranda, 2001: 182-183).

El segundo movimiento social de importancia y relevancia para el tema de este libro se llevó a cabo dentro de la misma UAEM entre los años de 1976 y 1978, pero en esta ocasión, no son los estudiantes los manifestantes, sino los trabajadores de la institución, quienes pretendían la creación del Sindicato Independiente de Trabajadores de la UAEM (SITUAEM). Los trabajadores, aprovechando el anterior movimiento estudiantil, demandan

mejores condiciones laborales y establecen una alianza con los estudiantes a fin de obtener beneficios particulares en ambos grupos, pero uniéndose para conformar un conjunto de más fortaleza.⁹

Finalmente, el tercer movimiento social se da entre 1973 y 1976 cuando otro sector de maestros, pero ahora ya no de la Universidad, sino del magisterio estatal, exigía mejores condiciones salariales al gobierno del Estado de México, y al ser rechazadas las demandas de aumento, en mayo de 1974 se lanzaron a las calles de Toluca, “acción en la que resultaron duramente reprimidos por la policía. Pero esto, lejos de influir en el ánimo de los manifestantes, los radicalizó y contribuyó a definir más claramente los propósitos de la manifestación (Aranda, 2001: 188).

Se advierte entonces que los movimientos sociales que se llevaron a cabo entre 1972 y 1978 en la ciudad de Toluca, generaron cambios en la escena social y política, particularmente los promovidos por los alumnos de la UAEM, los que, por la herencia histórica de los estudiantiles de Francia y México en 1968, fueron la punta de lanza en el ámbito local, ya que a partir de ellos, se detonan los de otros grupos sociales. Así, en su mayoría y de manera organizada, cimbraron las actitudes de la población e irrumpieron en la tranquilidad de una ciudad “fría”, despertando de esta manera, o al menos intentando, una conciencia social.

Al igual que hicieron los artistas plásticos en el movimiento estudiantil del 68, en la ciudad de Toluca los integrantes del grupo Arte Abierto fueron quienes acompañaron las marchas y apoyaron a estudiantes y maestros en sus demandas con enormes mantas que carecían de textos, pero que contenían mensajes expresados por medio del color, la forma y la composición. De esta manera, los artistas, además de dejar a un lado el trabajo individual y solitario de su taller, de su habilidad y disposición

⁹ Véase Peñaloza (1992: 163-169).

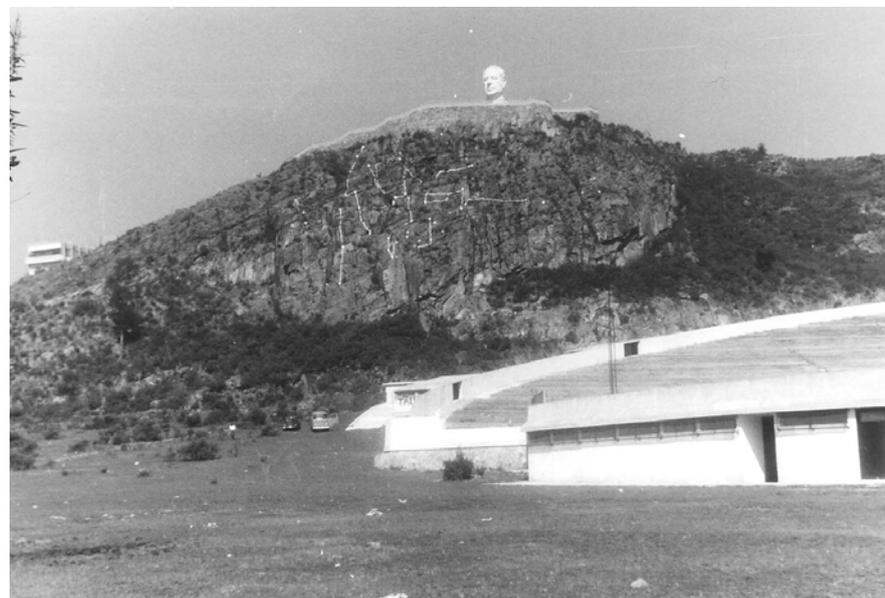
para integrarse con la población, y de su capacidad para lograr convencer que los manifestantes abanderaran sus demandas con murales pancarta, generaron en la ciudad una manera diferente de producción, circulación y consumo en sus obras. De este modo, el arte trascendió su sentido estético y, al integrarse a las protestas de la población, asumió una función de comunicación social.

La aportación de los murales pancarta que el grupo Arte Abierto elaboró para apoyar a los movimientos sociales y su participación en las marchas, fueron acciones plásticas significativas y determinantes para la intervención que Flores encabezó en la ciudad universitaria, ya que facilitaron la participación de algunos sectores de la población, tanto en la aportación de materiales como en la creación misma de la obra.

En conclusión, no se puede desligar la intervención artística en la ciudad universitaria de Toluca con su entorno social y político, ni tampoco se podría comprender la creación de esta monumental obra fuera del contexto histórico. El artista, su obra y el receptor están inmersos en los conflictos de su época, sólo así se comprende la naturaleza de la intervención, su sentido contestatario, la participación de una población considerada fría y apática, así como la tesis de Flores: el arte como vehículo de demanda social.

BITÁCORA DE LA INTERVENCIÓN

Comenta Leopoldo Flores que la idea de intervenir la ciudad de Toluca estuvo siempre latente –y como ya se ha mencionado, dejó de ser utopía en junio de 1972, cuando interviene la Plaza de los Mártires–. No obstante, recuerda que particularmente la idea de pintar el Cerro de Coatepec y las gradas del estadio universitario se le ocurrió una mañana de 1971, cuando



Vista del cerro al inicio de la intervención, *ca.* 1974 (Bernardo Luis Campos Salazar cortesía del MULF)

caminaba por la calle Xinantécatl, actualmente Paseo Vicente Guerrero, al observar sin vida la parte rocosa y percatarse que el estadio universitario no se ocupaba, ya que pocas veces se realizaban juegos deportivos, por tanto, las gradas del estadio, carentes de público, siempre presentaban la tonalidad del concreto (Flores, entrevista personal efectuada en la sala “A” del Museo Universitario “Leopoldo Flores”, Toluca, México, 30 de enero, 2004).

En ese momento tuvo la idea de intervenirlo, resultaba atractivo estética y significativamente, ya que se trataba del espacio de la Universidad, lugar donde se origina el conocimiento, y pretendía además, tres objetivos básicos: “rebasar los límites de la pintura mural, romper con los cánones del muralismo universal y dar un nuevo giro al concepto del arte de la

época” (Leopoldo Flores. Carta mecanografiada no publicada *ca.* febrero de 1975, cortesía del MULF).

Así, la idea de pintar el cerro la mantuvo por cerca de tres años, de 1971, cuando la piensa por primera vez, hasta 1974, cuando inician los trabajos de la intervención.

Como ya se ha apuntado anteriormente, la figura humana, como forma y significado, se estableció como el tema central en la estética de Leopoldo Flores, por tanto, no es de extrañar que en sus inicios, el contenido de la intervención y el mensaje que se pretendía transmitir asignaba a la figura antropomorfa toda su carga simbólica, así, en 1974 el argumento a comunicar era “La liberación del hombre actual”, aunque tres años después, en septiembre de 1977 el artista señaló: “Mi pintura se llama *El nacimiento de la luz*. Son figuras humanas que [se] van enterrando en ella” (Idalia, 1977). Se nota que, a pesar de cambiar el título original, la figura humana prevalecía, con su carga significativa, en la composición.

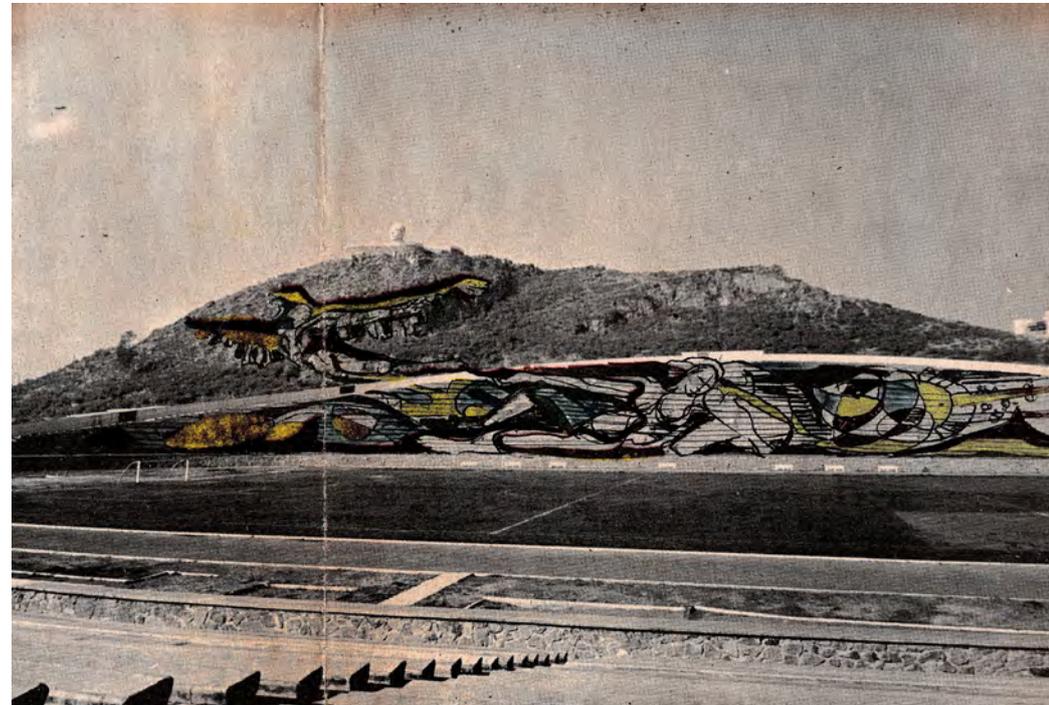
Para lograr lo anterior, la tesis planteada por el artista consistía:

En utilizar las formaciones rocosas del cerro como parte central de la obra y, a continuación, incorporar los elementos circundantes del área seleccionada, como la maleza, los árboles, las construcciones y la atmósfera misma. Dado el cambio de estaciones, los elementos orgánicos, al igual que el cielo, al variar de color se incorporarían al conjunto pictórico sin haber divorcio entre el área pintada y la natural, no obstante las mutaciones que esta última pudiera sufrir. El nombre que se dio al experimento fue *Aratmósfera* (Leopoldo Flores.

Boceto de la intervención directamente elaborado sobre una hoja de periódico. Se aprecia una figura femenina sentada sobre las gradas del estadio y otra sobre la parte rocosa con los brazos-alas abiertos, en vuelo ascendente, 1974 (*El Sol de Toluca*, 30 de marzo de 1974, cortesía del MULF)

Carta mecanografiada no publicada *ca.* febrero de 1975, cortesía del MULF). El argumento para dar el nombre de *Aratmósfera*, fue la utilización de los elementos naturales dentro de la composición. Para esto, el artista declaró: “he debido enfrentarme al cambio de la luz solar. He hecho un estudio en relación al movimiento de rotación y traslación terrestre. Manejo el cambio de estaciones, el cambio de noche y día” (Idalia, 1977).

Para no interferir con los colores de la naturaleza, se planteó utilizar únicamente rojo, amarillo, blanco, negro, y sus variantes. De esta manera el azul y verde no fueron considerados, así lo explicó el maestro Flores: “No utilicé los azules ni los verdes, porque la misma naturaleza me los está proporcionando. Mi cuadro es además cambiante, porque en primavera hay tonos de profundos verdes, que se van transformando en ocres para el invierno. Los colores no disparan, sino que se incorporan. Es una obra que está pensada en relación a la mutación natural de los elementos” (Idalia, 1977).



De esta manera se observa que, además de abarcar un área extensa con la pintura, también la vegetación, los caminos y hasta el cielo forman parte en la composición de la obra, la cual, desde su creación, nunca ha sido la misma; y los tonos de la vegetación cambian dependiendo la época del año: verde intenso en temporada de lluvias y ocres durante la temporada de sequía; de igual manera, la percepción en las formas, colores y sombras, es diferente dependiendo de la intensidad y dirección de la luz natural debido a la hora del día en que se observe.

Como se trataba de intervenir el cerro y el estadio que formaban parte de la ciudad universitaria de la UAEM, Leopoldo Flores solicitó la autorización correspondiente al H. Consejo Universitario, el mismo Flores reseña: “al principio no me quisieron dar permiso para hacer ese trabajo y decían que llevarlo a cabo era una locura. Pero cuando vieron que no pedía dinero para la obra me extendieron el permiso deseado” (Cuesta, 1977). Éste le fue otorgado durante la sesión del 30 de abril de 1974.

La autorización para llevar a cabo el proyecto no fue bien vista por algunos estudiantes, particularmente de la Escuela de Arquitectura, quienes así lo manifestaron:

Durante las últimas semanas del mes de abril del presente año, los diarios locales publicaron la noticia en la cual se daba a conocer la decisión tomada por el H. Consejo Universitario de la UAEM, en el sentido de que se había autorizado al pintor Leopoldo Flores la realización de un gran mural dentro de las instalaciones universitarias de Coatepec [...] A todo esto la base universitaria ni siquiera fue informada acerca de dicha decisión (al menos que se crea que los charros, la F.E.U. y los consejeros alumnos, son representantes de la base).

Pocos días después, el primero de mayo, dentro de la farsa que montan anualmente la burguesía y sus representantes (gobierno-líderes charros),

elementos del sector magisterial encabezados por el sindicato corrupto, desfila en una marcha de “protesta” con el fin de “exigir” al gobierno un aumento de salarios; para esto, y debido al terreno que han ido perdiendo los charros dentro de la base magisterial se realiza un despliegue de propaganda, con pancartas, carteles, mantas, etc., con el fin de impresionar a la opinión pública y aún a la base magisterial, cosa que definitivamente no lograron. Dentro de este excesivo despliegue de propaganda destacaron varias pancartas pintadas por Flores, en las cuales, según él, fue plasmado un arte “puro”, sin ningún tipo de “contaminación ideológica”, es decir un arte “sin compromiso”; “el arte por el arte”. Estas declaraciones, reafirman una vez más su posición que en ocasiones anteriores había manifestado a la opinión pública por medio de la prensa local (“El ‘Super-Mural’ de Leopoldo Flores en la UAEM”, 1974).

El entorno político-social de la ciudad de Toluca incidía en la percepción estudiantil acerca de la intervención en la ciudad universitaria y daba cuenta que seguían de cerca la producción plástica del maestro Flores y su participación con sus murales pancarta en los movimientos sociales, y aunque reconocen sus “cualidades” como artista, le piden no llevar a cabo la intervención, alejarse del mecenazgo de la burguesía e identificarse con el pueblo.

Los estudiantes pasaron de las palabras a las acciones, así lo escribe Sánchez Arteché (*ca.* 2004):

La agresiva compañía contra el artista llegó a su límite el 20 de julio de ese año, cuando un grupo de desconocidos penetró en el edificio central de la Universidad para destruir algunas obras de los alumnos de Flores, que estaban siendo expuestas en ese sitio. La rectoría acusaba del atentado a los extremistas de izquierda, pero éstos a su vez aseguraban que el vandalismo procedía de los sectores oficialistas. Nunca fueron aclarados los hechos,

pero la realización de la obra coincidió con una época de movilizaciones, huelgas y confrontaciones que culminaron con la renuncia de un rector en los primeros meses de 1977.

Los estudiantes rechazaron ser los causantes de los destrozos, y respondieron con otro escrito, en donde afirmaban que:

Ante la situación creada por los recientes sucesos acaecidos el pasado 20 de julio, en los que un grupo de porros bajo el efecto de estimulantes, causó una serie de destrozos tanto en la exposición de trabajos de los alumnos de Leopoldo Flores, así como en las mismas instalaciones del edificio central de la U.A.E.M., y que ha dado motivo a declaraciones y acusaciones totalmente infundadas por parte de las autoridades universitarias hacia alumnos de diferentes escuelas tales como el Instituto de Humanidades, la Preparatoria Popular, así como de la Escuela de Arquitectura [...] consideramos es muy evidente la actitud de los señores clericales de la rectoría, cuando señalan inmediatamente como culpables a los grupos no alineados e inconformes con su régimen despótico, sin antes realizar ningún tipo de averiguaciones [...] y por otra parte, el hecho de que, cuando el pintor J. Hernández Delgadillo obsequió a la base estudiantil de la U.A.E.M. DOS MURALES, uno realizado en febrero y el otro en octubre del '73, y estos fueron destruidos por el exrector fascista Ortiz Garduño, ninguno de los sectores oficialistas de la U.A.E.M. manifestó la más mínima protesta y que sin embargo los hechos ocurridos se califican como “atentados a la cultura” evidencia una clara actitud oportunista y servil tanto de rectoría como de los charros de la F.E.U., y algunos maestros preparatorianos.

Ante esta situación, como miembros de la base de la Escuela de Arquitectura y como universitarios, exigimos [...] Que las autoridades universitarias se disculpen públicamente por haber lanzado acusaciones en

contra de estudiantiles que nada han tenido que ver con el conflicto (“Al pueblo en general... A los estudiantes de la UAEM- La actitud servil y clerical de las autoridades universitarias”, 1974).

Hasta el crítico de arte Antonio Rodríguez (1974) emitió su opinión ante estos hechos:

En Toluca, capital de uno de los estados más importantes de la República, acaba de suceder algo que nos evoca la teoría y la práctica de Goebels: un grupo de “estudiantes” (¿de qué y para qué?) quemó los cuadros de una exposición de pintura que con obras de sus alumnos había presentado el gran pintor Leopoldo Flores en la máxima casa de estudios de su ciudad natal.

Al parecer, los estudiantes que tan bien se preparan en el dominio de la cultura para servir a la humanidad quemaron los cuadros por considerarlos burgueses y, por lo tanto, indignos de vivir en una sociedad proletaria como la nuestra. Es posible que estos avanzadísimos estudiantes pretendan llevar la revolución socialista a cabo por medio de fogatas anti-pictóricas... Un poco de aguarrás, un cerillo una fogata y ¡listo! habremos alcanzado la sociedad libre que se basa en el lema: a cada uno según... los cuadros que queme. Debemos sin embargo reconocer que la quema de cuadros en la Universidad del Estado de México no es sólo obra de estudiantes minados por el virus de la intolerancia. Este acto fue precedido por otro del antiguo rector de la misma universidad (Garduño) que se permitió borrar un mural de conocido pintor mexicano.

Garduño hizo borrar el mural; en revancha un grupo de estudiantes quemó un retrato de López Mateos que había en la alta casa de estudios; y estas dos importantes hazañas llevaron a un tercer grupo —el de los incendiarios— a quemar el día 20 de julio, un lote de cuarenta pinturas de otros estudiantes. Mal síntoma este. Cuando un rector o un estudiante atentan contra una obra

de arte se están pasando a sí mismos un certificado de gorilas. Y de gorilas –de la derecha o de la izquierda– todo se puede esperar.

Al margen de estas reacciones y declaraciones, Leopoldo Flores ya contaba con el permiso, no obstante, se calculaba que el presupuesto requerido rebasaría los tres millones de pesos. La primera idea para obtenerlo fue solicitarlo al gobierno del Estado de México, el gobernador Hank González prometió su apoyo, pero después, por motivos de austeridad, siempre no fue posible, así lo explica la crítica de arte Raquel Tíbol (1974):

A la hora de las realidades se le dijo que el gobierno estatal se había definido por la austeridad y que siempre no. Para entonces ya había cundido el entusiasmo popular [...] Al enterarse por la prensa sobre la negativa oficial, la Unión de Tablajeros (¡oh benditos chorizos de Toluca!) acudieron espontáneamente a decirle al artista que todos sus miembros se habían impuesto una cuota para adquirir materiales.

A este respecto, también Sánchez Arceche (*ca.* 2004) explica: “De manera insólita, fueron los dirigentes de la Unión de Tablajeros los primeros en acercarse al maestro y ofrecerle ayuda. El 9 de agosto [de 1974], luego de hacer una colecta entre sus agremiados, entregaron botes de pintura roja, negra, amarilla y blanca por una suma de cinco mil pesos”.

Tocante a esta aportación también Flores comenta: “Así, un día la Asociación de Tablajeros de Toluca me mandó llamar y me dijeron: mire maestro, nosotros no sabemos que va usted a hacer, pero creemos que vale la pena apoyarlo y como nosotros no sabemos pintar, aquí le traemos muchos, muchos botes de pintura” (Rivera, 2000: 14).

Pero no sólo se recibió el apoyo de los tablajeros, otras agrupaciones también participaron de manera entusiasta: la Asociación de Peluqueros



De arriba abajo: Leopoldo Flores, Marco Antonio Tourley y Héctor Sumano, sobre la roca del cerro, 1974 (autor anónimo, cortesía del MULF)

se ofreció como mano de obra, y la Asociación de Universitarias programó diversos actos para recabar fondos.

Finalmente, pasando por alto el revuelo de inconformidad por parte de algunos estudiantes, con los aportes otorgados por los diferentes gremios y una parte de sus propios recursos, así como la participación del estudiante Héctor Sumano Magadán, el pintor Marco Antonio Turlay y otros toluqueños dispuestos a aportar su trabajo, Flores puso manos a la obra. Primero acondicionaron, al pie de la parte rocosa del cerro, un taller en las instalaciones del estadio, el cual sirvió también para el resguardo de los materiales.

El 6 de agosto de 1974 dieron inicio los trabajos de la intervención artística, así lo escribe Leopoldo Flores en la bitácora¹⁰ que fue llevando el proceso: “A las 8:00 a.m. nos reunimos en el taller [...] decidimos tomar las herramientas, e ir discutiendo la realidad camino al cerro, llegando a la cima [...] todos nos unimos a [...] sacar insectos, alacranes, orugas, topes, a destruir raíces [...] y presentar todas las vírgenes formas, que guardaba la tierra de los años”.

Esa primera y memorable jornada duró tres horas. Tres días después, a las diez de la mañana, llegaron los líderes de la Asociación de Tablajeros para aportar cinco mil pesos en botes de pintura.

Los primeros tres meses de trabajo consistieron básicamente en quitar, de acuerdo con estimaciones de Tibol (1974), aproximadamente “15 mil toneladas de hierba y tierra de la parte rocosa del cerro”. Otras opiniones más medidas indican que “para limpiar el cerro tuvo que echarse mano de una gran parte de la población que levantaron más de treinta toneladas de tierra en ocho meses” (Cuesta, 1977). Aún sin contar con el dato exacto

¹⁰ En 2004, Leopoldo Flores dona al Museo Universitario que lleva su nombre, algunos murales-pancarta, los bocetos para el Cosmovitral, su mural “El Hombre Universal”, y también la libreta en la cual realizó anotaciones sobre la intervención en la ciudad universitaria.



El taller, 1974 (Bernardo Luis Campos Salazar, cortesía del MULEF)

de la cantidad de escombro retirado, se reconoce el esfuerzo para llevar a cabo esta titánica tarea.

La siguiente operación se llevó a cabo del 25 al 30 de octubre de ese mismo año, cuando el Cuerpo de Bomberos de Toluca arrojó cerca de 200 mil litros de agua para lavar la roca. De esta manera quedó preparada la superficie para aplicar la pintura, misma que se aplicó con brocha. Así, mientras los bomberos terminaban con la limpieza, el 29 de octubre se inició con el trazado de las enormes figuras de la composición. No obstante, realizar trazos a una altura de 30 metros, sobre una superficie rocosa y con el riesgo de caer, no era tarea sencilla.

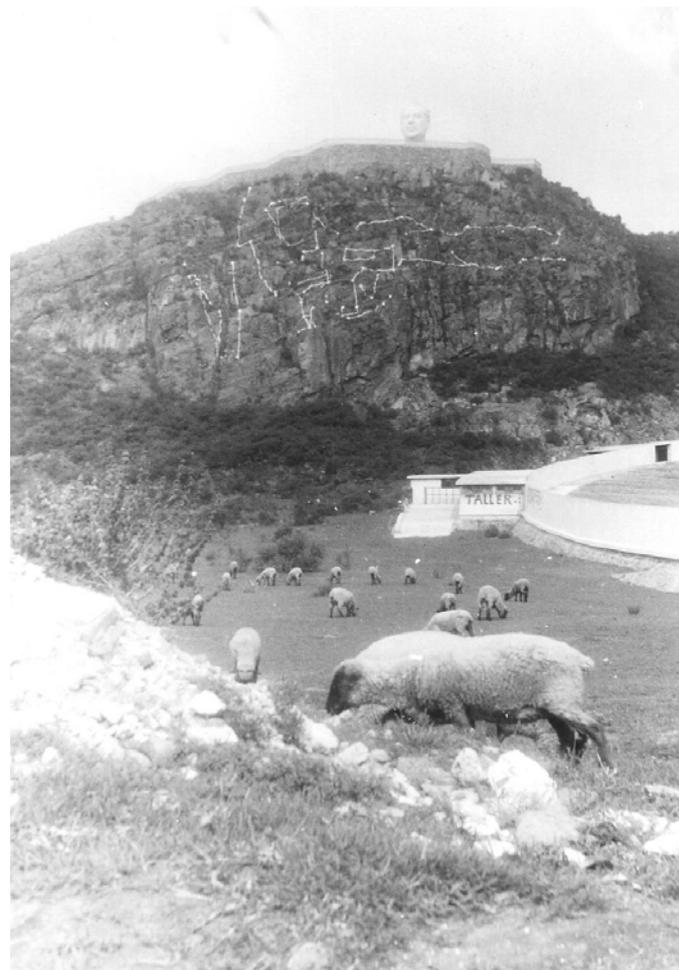
Para indicar los trazos, menciona Flores, “necesité de dos ayudantes, a los que enviaba señales con un aparato receptor y transmisor. Así se iban marcando puntos sobre la roca. Más tarde empezamos a llenar los puntos, y así empezaron a surgir las figuras” (Idalia, 1977). Para dar estas indicaciones a Héctor Sumano y Marco Antonio Tourley, sus dos ayudantes, el maestro Flores se colocó a una distancia aproximada de 800 metros, por lo que alguna vez él comentó: “casi casi hice el trabajo con un pincel larguísimo” (Cuesta, 1977).

De esta forma, modificando el boceto original debido a la imperfección del terreno, colocando puntos de color blanco sobre la superficie rocosa, y luego uniéndolos mediante líneas de color amarillo canario, las figuras que integran la composición se hicieron visibles. Tal es así que el día 8 de noviembre, ya la red que abarca toda la zona rocosa y el bíceps de una figura humana estaban casi terminados. Ese día hasta el director del periódico *El Sol de Toluca*, David Alvarado, subió a pintar.



Elementos del Cuerpo de Bomberos de Toluca arrojando agua para lavar la roca, 1974 (autor anónimo, cortesía del MULF)

El 14 de diciembre de 1974 se iniciaron los trazos de lo que los artistas denominaron “El Sol Proletario”, ubicado del lado Norte.



Vista de la intervención con los primeros trazos, 1974 (Bernardo Luis Campos Salazar, cortesía del MULF)



La sociedad y algunos especialistas en arte se mantenían al pendiente del progreso de la intervención. En marzo de 1975, ya cuando las figuras de la composición eran visibles, Raquel Tibol, crítica de arte de origen argentino radicada en México, recorrió el cerro de Coatepec y al preguntarle un reportero su opinión sobre la intervención plástica comentó: “Pues yo creo que a la criatura esta, hay que dejarla crecer, para dar una opinión más seria, más sólida, por ahora. Me parece que el esfuerzo es muy importante, es una experiencia muy válida. Creo que puede llegar a tener un valor paisajístico de gran importancia, es una integración plástica en el contexto de la ciudad” (Garduño Ramírez, 1975).



La crítica de arte Raquel Tibol en su visita a la intervención, 1975 (autor anónimo, cortesía del MULF)

Leopoldo Flores al pie de la intervención. Es visible el trazo de la red y del bíceps sobre la parte rocosa, 1975 (Bernardo Luis Campos Salazar, cortesía del MULF)



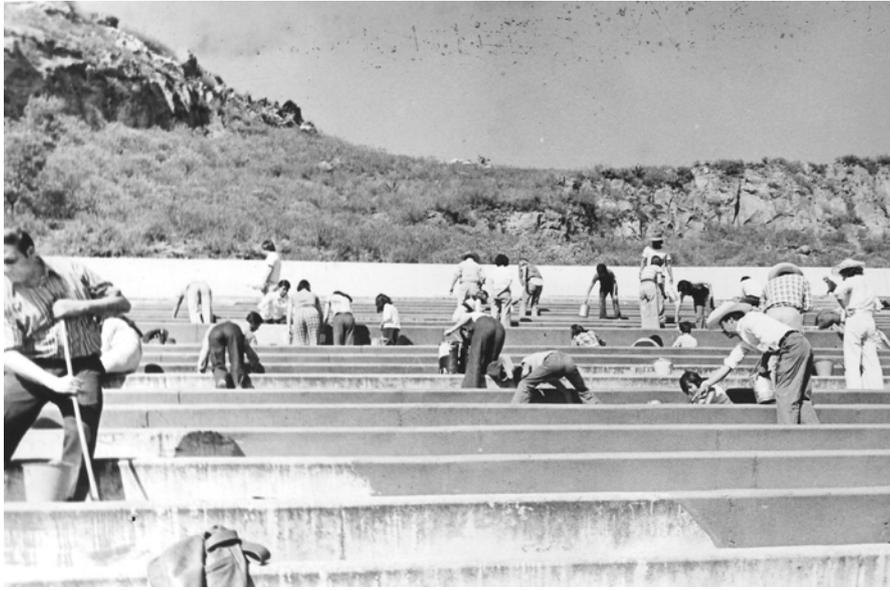
La crítica de arte Raquel Tibol conversando con Flores durante su visita a la intervención, 1975 (autor anónimo, cortesía del MULF)

Además, Tibol se sorprendió al percatarse de que para no desperdiciar pintura, los artistas utilizaban una brocha común y corriente –que se desgastaba fácilmente por el roce constante contra lo áspero de la roca– en lugar de pistola de aire, esta última además presentaba una dificultad para emplearla en la parte de los acantilados, por los cuales se descolgaban los ayudantes amarrados a una cuerda ordinaria, que ataban de la balastrada de protección ubicada en el mirador, donde se encuentra el monumento a López Mateos.

El 26 de abril de 1975 Leopoldo Flores viajó a París invitado a dar una conferencia sobre la intervención y presentó también una exposición sobre murales-pancarta. Regresó el 2 de junio y se reincorporó a las jornadas de trabajo. El 17 de octubre se empezó a pintar la manada en la parte izquierda del cerro.



La gente apoyando en la aplicación de la pintura, 1976 (Bernardo Luis Campos Salazar, cortesía del MULF)



Los entusiastas pobladores apoyando el arte, 1976 (Bernardo Luis Campos Salazar, cortesía del MULF)

A principios de noviembre de 1975, nuevamente se hace manifiesta la inconformidad con el proyecto cuando alguien ordenó tirar escombros en una zona ya pintada del cerro. A pesar de esto, la intervención continuó y el 26 de noviembre, es decir, un año tres meses de iniciado el proyecto, se comenzaron con los trazos en el estadio.

Como resultado de una convocatoria, el domingo 28 de marzo de 1976 se considera como una jornada para recordar debido a la respuesta de la población para participar en la creación de la obra. De esta manera lo escribió Flores en la bitácora:

Hoy fue un día de los más importantes desde que iniciamos los trabajos de *Aratmósfera* convocamos a la población a trabajar con nosotros en el estadio.

Llegaron más de 900 gentes entre ellos un magistrado estatal y un grupo de mazahuas, gente increíble, niños, ancianos hombres y mujeres en la primera reacción masiva de Coatepec [...] Pintamos 1800 m² en un solo día (Flores, 1974-1976).

Esta participación masiva en la realización del proyecto no pasó desapercibida para los críticos de arte, Antonio Rodríguez (1976) lo reseñó así:

Por el especial interés que esta obra reviste para la historia del muralismo en México (y en el mundo) hemos tenido el cuidado de seguir, más o menos de cerca, y con frecuencia en forma directa, su laboriosa realización. Podemos por ello reseñar, ahora, uno de los capítulos más originales de su proceso: el que en días pasados se desarrolló cuando ¡400 personas! aceptaron participar en la monumental pintura que, a partir del cerro, se prolonga en el estadio universitario de la ciudad de Toluca.

En respuesta a un llamamiento que el pintor dirigió a la población para que trabajaran con él en la referida obra, se presentaron cuatrocientos muchachos y muchachas que, con un entusiasmo poco común, se lanzaron a la empresa de pintar la gradería del referido centro deportivo.

No se trataba, por supuesto, de improvisar, sino de cubrir, con colores previamente escogidos, las superficies indicadas por el dibujo, lo que todos hicieron con verdadero fervor, a pesar del esfuerzo físico que significaba pintar, durante horas, bajo los ardientes rayos del sol.

La anterior no fue la única jornada de participación de diversos sectores de la población, el 10 de abril de 1976, aunque con menos asistencia, se llevó a cabo otra labor en la intervención. El mismo crítico escribe:

Ayer en Toluca se produjo algo inusitado en el arte que, por alcanzar proporciones de acontecimiento cívico, merece ser comentado fuera del ámbito de la crítica de arte. Doscientas personas de diversos sectores de la población —estudiantes, maestros, obreros, empleados—, se entregaron a la tarea de pintar el cerro que se levanta a la salida de Toluca, en el camino hacia Morelia.

Obviamente no se trata de pintores, menos aún profesionales y ni la menor duda cabe de que no recibieron por su trabajo —jubiloso, sí, pero pesado también—, la más insignificante remuneración.

¿Por qué, entonces, dedicaron varias horas de su domingo para pintar la gradería del estadio universitario que se abre en las faldas del Coatepec?

Primero, porque consideran suya la obra de arte público que el pintor de Toluca, Leopoldo Flores, está realizando con increíble abnegación, en su tierra natal; segundo, porque nunca el pueblo ha rehusado dar su aportación, voluntaria, a lo que considera importante; tercero, tal vez, porque estas doscientas o más personas fueron motivadas por el ejemplo (Rodríguez, 1976a).

Las anotaciones en la bitácora se realizaron del 6 de agosto de 1974, día en que iniciaron los trabajos de la intervención, hasta marzo de 1976, por tanto, no se registraron actividades de los dos años restantes. No obstante se conoce del desarrollo del proyecto por las fotografías que se tomaron del proceso y las notas periodísticas que seguían apareciendo en los diarios, de esta manera, y según estimaciones de varios críticos, se pintaron más de 22 mil quinientos metros cuadrados en un lapso cercano a los cuatro años, con jornadas de trabajo que iniciaban a las seis de la mañana y concluían cerca del mediodía, ya que, como lo expresó el mismo Flores, el calor no se soportaba.



Gente que respondió a la convocatoria de Leopoldo Flores, 1976 (Bernardo Luis Campos Salazar, cortesía del MULF)



Niños apoyando en la aplicación de la pintura, 1976 (Bernardo Luis Campos Salazar, cortesía del MULF)



No importa la edad para participar, 1976 (autor anónimo, cortesía del MULF)



Algunas personas que aceptaron la invitación para participar en “una jornada por el arte”, 1976 (autor anónimo, cortesía del MULF)



Vista de la gente que asistió en apoyo a Leopoldo Flores, 1976 (Bernardo Luis Campos Salazar, cortesía del MULF)

A principios de septiembre de 1977 la intervención estaba a punto de ser concluida:

Leopoldo Flores ha trascendido el muralismo. En su afán creativo, concibió y realizó la idea de incorporar la naturaleza al panorama urbano, logrando un monumental cuadro en el cerro de Coatepec, a un extremo de Toluca. Veintidós mil ochocientos metros cuadrados integran su trazo, que incluyen no únicamente las faldas del cerro, sino el estadio universitario.

Durante cuatro años, trabajó el artista en su proyecto. Para él significaba una actitud ante la vida, ante el arte. Con su obra, pretende afirmar la presencia del hombre en el esquema total de la naturaleza, y convertir a ésta en parte de la creación del hombre: la ciudad.

La tarea fue toda una experiencia. El cuadro está terminado. No hubo ni habrá acto de inauguración. En estos momentos el artista da los últimos toques, y calcula que en tres meses más dará la última... ¿pincelada? “Lo más importante es haber realizado la obra” [...] Porque quizá en el fondo, Leopoldo Flores persigue el sueño de todo ser humano: la inmortalidad. Pero él pidió su auxilio a dos de las fuerzas más grandes que conoce: la naturaleza y la ciudad (Idalia, 1977).

De esta manera, la idea concebida en 1971, llegaba a su fin en enero de 1978 y con ella terminaba también el Arte Abierto.

LOS PROYECTOS DE RESTAURACIÓN Y MEDICIÓN

Primera restauración

En 1994, 20 años después del inicio de la intervención y 16 de concluida, cuando ésta ya presentaba graves problemas de deterioro, un equipo de profesores y estudiantes de la UAEM y de la preparatoria particular “Morelos”, ubicada unas cuadas al oriente de ciudad universitaria, solicitaron el apoyo del entonces rector de la UAEM, Marco Antonio Morales Gómez, quien apoyó con los insumos materiales, y así, con la ayuda de diversos grupos ciudadanos, emprendieron trabajos para su primera limpieza y restauración, éstos fueron realizados entre 1994 y 1996. Uno de los líderes del proyecto, Juan Maccise Naime, ofrece su testimonio acerca de esa restauración:

La inquietud por restaurar el mural nace en el año de 1993, a fin de rescatar tan importante obra pictórica. En ella participamos maestros y alumnos de la Escuela Preparatoria “Morelos”, así como la sociedad civil.

El primer paso fue solicitar la autorización del maestro Leopoldo Flores, aunque él ya no quiso participar, ya que le había dedicado muchos años y no tenía la intención de volver a subir al cerro, sí aprobó las labores. El paso siguiente fue llevar a cabo la limpieza del cerro, recuerdo que eran tardes enteras y el trabajo era muy arduo. Retirar la hierba y la tierra requirió mucho tiempo, fueron cientos de bolsas las que se utilizaron para facilitar el trabajo, ya que en ellas se depositaba la hierba, tierra y basura.

En un principio la gente no se animaba a participar, sin embargo es una obra que debido a su magnitud, entusiasmo; aspecto que se manifestó en el avance de las actividades de restauración. Fue así que de manera progresiva se incrementó el número de participantes, siendo días enteros de trabajo

durante tres años. El número diario de colaboradores era muy variable, pues nunca se realizó un programa para las actividades respectivas.

La obra se realizó con el apoyo de comerciantes del centro de la ciudad, amigos y familiares y principalmente de la UAEM a través del Dr. Carlos Martínez Real, quien fungía en ese entonces como secretario de Rectoría (Maccise, entrevista personal efectuada en las instalaciones del Museo Universitario “Leopoldo Flores”, Toluca, México, 12 de julio, 2004).

Esta primera restauración consistió en el repintado de la obra, particularmente en el área de las gradas del estadio, quedó pendiente la parte rocosa del cerro, considerando el riesgo para los participantes debido a que los acantilados superan los 30 m de altura.

No obstante, ante la carencia de una investigación respecto a la composición original y que, debido al avanzado deterioro, no eran visibles todas las formas, al repintar se perdieron detalles de la obra, como los hombres con cabeza de cerdo que se localizaban en la parte sur del cerro.

Años después, al preguntarle a Maccise Naime los motivos que le orillaron a liderar la restauración de la intervención, con todo el trabajo que implicaba y el presupuesto requerido para hacerlo indicó que: “si se puede pintar una montaña, entonces podré realizar cualquier otra empresa por difícil que sea” (Maccise, entrevista personal efectuada en las instalaciones del Museo Universitario “Leopoldo Flores”, Toluca, México, 12 de julio, 2004).

El proyecto de medición

El 7 de enero de 2003 se presentó, bajo iniciativa de la maestra en Historia del Arte Bertha T. Abraham Jalil, entonces directora del MULF, el proyecto

de investigación multidisciplinaria “Medición del mural *Aratmósfera* en ciudad universitaria”, cuyos objetivos principales consistían en medir, de la manera más exacta posible, sus dimensiones, y determinar si, en su género, se trata del mural más grande del mundo o si en su momento llegó a serlo, con el fin de obtener un récord avalado por instancias internacionales y así diseñar y poner en marcha una estrategia informativa y promocional que posibilitara tanto el conocimiento de la propia obra como la asistencia de público local, nacional e incluso internacional al MULF.

En ese entonces, y hasta la fecha, el Polyforum Siqueiros, ubicado en la ciudad de México, promueve, en su Gran Foro Universal, el espectáculo de luz y sonido “La Marcha de la Humanidad”,¹¹ “durante el cual, la plataforma gira mientras se escucha la voz de David Alfaro Siqueiros describir el mural más grande del mundo”.¹² El mural de Siqueiros mide cerca de 7 000 mil metros cuadrados, en tanto que *Aratmósfera*, nombre de la intervención del maestro Flores en la ciudad universitaria, llegó a cubrir más de 22 500 metros cuadrados de superficie entre cerro y estadio, es evidente que su magnitud supera en más de tres veces la del recinto ubicado en la avenida Insurgentes de la ciudad de México, de ahí la hipótesis planteada por los integrantes del proyecto de que podría ser considerado «el mural más grande del mundo». Sin embargo, esta afirmación carecía (y aún lo hace) de una medición rigurosa, con sustento para confirmarla o corregirla, todavía es necesario un estudio cuya metodología, apoyada en equipo especializado, la compruebe.

Dado que la medición era el aspecto determinante para demostrar la hipótesis, se planteó la posibilidad de integrar alumnos y profesores

¹¹ *La Marcha de la Humanidad* de David Alfaro Siqueiros fue inaugurada en 1971, es una obra catalogada como “esculto-pintura” que muestra innovaciones técnicas, pero el discurso y la manera en que se presenta continúa siendo del muralismo tradicional.

¹² Según se lee en el material promocional de esa institución

de tres facultades (mismos que apoyarían en el proceso de la segunda restauración): Ingeniería, Geografía y Planeación Urbana, a los cuales se les propusieron dos alternativas de trabajo: la primera consistía en la integración de equipos independientes de profesores, investigadores y alumnos que utilizando metodologías, técnicas e instrumentos de su especialidad realizaran la medición para comparar después sus resultados, o bien la conformación de un solo equipo multidisciplinario que llevara a cabo esta labor, y presentara al final un solo documento de conclusiones. Se avaló la segunda propuesta.

También se llegó a considerar el planteamiento de un plan integral, en caso de obtener un récord internacional, mismo que integraba una estrategia de posicionamiento mucho más compleja y ambiciosa, e incluso podría implicar la formación de otros equipos multidisciplinarios encaminados a emitir un diagnóstico para fines de restauración o conducentes a la organización de recorridos turísticos, entre otros, pero la medición y obtención del récord eran indispensables para poder sustentar el diseño de un programa integral al respecto.

Por otra parte, aunque la iniciativa de medir la intervención se originó en el MULF, su instrumentación debía contar con el aval de las coordinaciones generales de Difusión Cultural e Investigación Científica de la UAEM, así como de las direcciones y consejos académicos de las facultades participantes. Este aval no se solicitó. No obstante, se llevaron a cabo cinco reuniones de trabajo dentro del periodo del 23 de enero y hasta el 7 de marzo de 2003. Las jornadas incluyeron diversas actividades, desde la presentación de los integrantes, charlas con el maestro Leopoldo Flores, revisión de acervo fotográfico, hasta un recorrido físico por los alrededores del mural.

La primera reunión se llevó a cabo el 23 de enero de 2003, en la cual se presentaron a los integrantes del equipo, se hizo el planteamiento del proyecto y se calendarizaron los trabajos a desarrollar, éstos incluían, como

primer paso, conocer la delimitación física de la intervención, para así llevar a cabo la medición por dos métodos distintos, uno para la parte del cerro y otro para el estadio. Los representantes de la Facultad de Geografía estarían a cargo de la medición de la tribuna del estadio.

La segunda reunión se efectuó una semana después, el día 30 de enero, durante la cual, los integrantes del proyecto informaron sobre las encomiendas asignadas, derivadas de la reunión anterior. Además, se establecieron como tareas: contactar a los representantes del Record Guinness para conocer parámetros y metodologías que establecieran nuevos récords; invitar al maestro Flores para aclarar dudas respecto a los límites físicos de la intervención; conseguir en préstamo una “estación total” para facilitar el trabajo topográfico; lanzar una convocatoria a los estudiantes universitarios a fin de que colaboraran como voluntarios en la limpieza y recuperación de la intervención; verificar con el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) las posibles experiencias en casos similares al proyecto.

De esta manera, y para cumplir con las tareas encomendadas, se pidió información a Record Guinness respecto a los tiempos, costos, características de la solicitud, entre otros. Posteriormente, al recibir esa información, de inmediato se mandó vía correo electrónico la solicitud con la idea de obtener el reconocimiento internacional.

En la tercera reunión, realizada el 13 de febrero, en compañía del maestro Flores, se llevó a cabo el recorrido físico por el estadio y algunas partes del cerro.

Para el 27 de febrero, día en que se realizó la cuarta reunión, ya se contaba con la respuesta de Record Guinness a la solicitud de considerar a la intervención en ciudad universitaria como la más grande del mundo, empero se informó que la contestación no era la esperada, los organizadores del organismo internacional respondieron que no entraba en categoría alguna.

Esto desanimó a los integrantes del proyecto, y para la quinta reunión celebrada el 27 de marzo ya no asistieron los profesores representantes de las diferentes facultades.

A pesar del entusiasmo inicial, el proyecto se quedó sólo en eso, ya no se le dio continuidad, pero sirvió como plataforma para el plan de limpieza y restauración presentado un año después.¹³ De esta manera, no fue sino hasta el mes de septiembre de ese mismo año (2003) cuando el personal del MULF, y previendo una posible autorización, llevó a cabo, con un flexómetro ordinario, una medición aproximada para determinar los litros de pintura a utilizar, y la cantidad requerida por color. En esa ocasión sólo se pudo medir la gradería del estadio y la barda perimetral, obteniendo, en metros cuadrados, los siguientes resultados: el color negro abarca 2 192.43; el blanco 2 420.47; el rojo 3 169.78; el amarillo 3 019.40; el gris 2 314.89; y el rosa 1 266.18, lo que da como resultado que el área a repintar era de 13 603.15 en la gradería del estadio y 776 en la barda, lo que suma un total aproximado de 14 383.15 m². A este total faltó agregarle las superficies de la fachada del estadio y la del cerro, esta última bastante difícil si no se cuenta con la tecnología adecuada. No obstante, esta medición, aunque no del todo exacta, dio la pauta para determinar el presupuesto requerido en pintura, brochas y cepillos.

Segunda restauración

La segunda limpieza y restauración se planteó en junio de 2004, a sugerencia de Abraham Jalil, entonces directora del MULF, y con el apoyo en la gestión del ex rector de la UAEM, Jorge Guadarrama López, director de Museos Universitarios, quienes, aprovechando el momento histórico,

¹³ En junio de 2004.

solicitaron a Rafael López Castañares, rector de la UAEM, llevar a cabo los trabajos de limpieza y restauración para que tuviera una buena presencia, ya que en el estadio se llevaría a cabo la Universiada Nacional 2005. La autorización se otorgó y los trabajos se realizaron en el mes de abril de ese año.

Originalmente se pretendía que fueran los alumnos de las diferentes facultades ubicadas en el campus los que realizaran el trabajo, mas, por la premura del tiempo, fueron algunos trabajadores de la Universidad quienes la llevaron a cabo, previas charlas con personal del MULF, mismos que les informaron de la importancia histórica y estética de la obra.

Para iniciar con los trabajos, los directivos del museo convocaron a Leopoldo Flores; al líder de la primera restauración, Juan Maccise Naime; también estuvieron presentes por parte del MULF, el historiador Alfonso Sánchez Arteche, Ricardo Hernández López, coordinador técnico; Nélida Rebeca Flores Ortiz, jefa de Relaciones Públicas; y por parte de la Escuela (hoy Facultad) de Artes de la Universidad, Javier López Castañares.

La intención de la convocatoria fue para aclarar algunos puntos: identificar los límites visuales de la obra, determinar la cantidad y características de la pintura a utilizar (considerando los datos obtenidos de la medición en el estadio en 2003), estimar el tiempo requerido de los trabajos, corroborar con el artista las líneas, formas y colores que integran la composición, asimismo establecer la ubicación, contenido y material de soporte para las cédulas informativas. En esta ocasión se contó con el apoyo de restauradores profesionales, encabezados por Mariluz González Uribe, jefa del Departamento de Restauración de la Coordinación de Museos Universitarios de la UAEM, quienes emitieron el dictamen del estado que guardaba la obra y la mejor manera de llevar a cabo la restauración.

De esta manera, en abril de 2005 dieron inicio los trabajos de limpieza de la zona rocosa del cerro y de la gradería del estadio, esta última se realizó con cepillos de alambre, con lo cual se eliminaron líquenes de las bancas

del estadio. Posterior a esta etapa iniciaron los trabajos de aplicación de la pintura.

En esta segunda restauración también se realizaron los acuerdos necesarios con el fin de que la empresa Coca Cola, quien patrocinaba las actividades deportivas y cubría con anuncios de sus productos la barda perimetral poniente del estadio por la parte interior, retirara los mismos. De esta forma se logró repintar y darle la continuidad a la composición, como en la versión original.

A pocos días de iniciadas las labores surgió una pugna por los créditos de la limpieza y restauración, en abril de 2005, firmado por Arturo Espinosa, el periódico *Reforma* publicó los avances de los trabajos y, según la publicación, Maccise Naime aparecía como el creador de la obra. Esta noticia molestó al maestro Flores, quien respondió con una nota en el periódico *El Sol de Toluca*, diciendo que la dirección de su museo era provinciana y que la directora sólo estaba para promover a sus amigos y familiares.

Las declaraciones siguieron y éstas finalizaron a mediados de 2005 con la destitución de la directora. De nueva cuenta la política determinó los rumbos del arte, de sus promotores, actores y gestores.

Tercera restauración

Para 2011, nuevamente la institución es sede de la Universiada Nacional, y al igual que en la justa deportiva de 2005, se consideró que una repintada a la intervención daría realce al evento. Ya con la experiencia obtenida en la anterior restauración, se inician los trabajos en diciembre de 2010, y de igual manera, son los trabajadores de la UAEM quienes realizan las tareas de limpieza y aplicación de pintura. Los trabajos se facilitan debido a que todavía eran visibles las líneas y las zonas de color.

No obstante las tres restauraciones, desde su creación y a la fecha, no ha existido un programa permanente de mantenimiento de la obra ni de parte de la UAEM ni de los gobiernos municipal, estatal o nacional. Se han aprovechado los momentos coyunturales para mantener la intervención, mas siempre ha estado expuesta a las inclemencias del tiempo y a los actos de vandalismo. No hay que olvidar que, a pesar del empleo de pintura de calidad, y que ha perdurado por más de 40 años, su naturaleza es efímera.

Actualmente, y aunque las acciones de limpieza y restauración han ayudado, la obra presenta deterioro, incluso durante su creación, al momento de estar concluyendo la parte rocosa del cerro, las primeras secciones intervenidas ya presentaban crecimiento de hierba, decoloración y desprendimiento de capa pictórica.

LA IDEOLOGÍA DEL GRUPO: EL MANIFIESTO

El 6 de agosto de 1974 iniciaron los trabajos de intervención en el campus universitario, pero fue hasta el 16 de julio de 1976 cuando se publica la ideología de los integrantes del proyecto. Todo inició:

Con la toma simbólica del inmueble del antiguo mercado “16 de septiembre” ubicado en el centro de la ciudad encabezada por Leopoldo Flores y otros artistas, tanto de Toluca como del Distrito Federal, y con esta acción revolucionaria se sentaron las bases de un “Arte Abierto” en el que el pueblo podía participar libremente en las artes plásticas, poesía, teatro y canto nuevo (“Pintura, poesía, canto y teatro llegaron al pueblo, 1976).

A pesar de que durante años el maestro Flores afirmó que su pintura estaba libre de ideología, durante la toma del edificio se repartieron, entre el público participante, volantes en los cuales se difundieron las ideas centrales del grupo, en uno de ellos se dice que:

El arte y la cultura dejarán de ser actividades privativas de intelectuales y grupos privilegiados, para proyectarse abiertamente al pueblo y lograr un mejor desarrollo social de la entidad; el arte y la cultura dejarán la prisión de los museos y teatros para manifestarse en lugares públicos, logrando la participación de las masas populares (“Pintura, poesía, canto y teatro llegaron al pueblo”, 1976).

Arrebatarse el arte a las minorías y darlo a las masas, argumentos con un claro sentido socialista prevaleciente, aún en la década de los setenta, y que sustenta todo el quehacer artístico del grupo encabezado por Flores, principio que soporta no sólo el proyecto en ciudad universitaria, sino todas las intervenciones urbanas que realizaron en Toluca con su inherente transformación estética y visual de la ciudad:

La tesis que sostenían estos artistas era: lograr un arte que muestre su vitalidad fuera de los recintos; un arte en el que participen las grandes mayorías. Queremos establecer una comunicación más directa con el pueblo, porque consideramos que el artista es solamente un vehículo, un instrumento para manifestar el espíritu universal que hermana al hombre con el hombre (“Pintura, poesía, canto y teatro llegaron al pueblo”, 1976).

Está claro que si la protesta con los discursos visuales no era suficiente, el grupo de artistas que intervino la ciudad universitaria, arremetió también con el lenguaje escrito, después de la participación de más de 400 personas el domingo 28 de marzo de 1976 tanto en la aportación de materiales como para pintar la gradería del estadio universitario, Leopoldo Flores (1976) publicó, como líder del grupo, un manifiesto que resumía los mensajes ya expresados por más de una década de trabajo del Arte Abierto, que a la letra dice:

ARTE ABIERTO

MANIFIESTO A TODOS LOS SERES HUMANOS

El artista como receptor transmisor de movimientos sociales es corresponsable de su época. Estamos conscientes que para el testimonio sólo hay un momento. Este es nuestro tiempo, ésta nuestra responsabilidad.

El arte como semiología universal debe estar al alcance de todos, debe manifestarse abierta y libremente fuera de los claustros donde hasta ahora se le tiene prisionero.

No queremos ser responsables de la pasividad. Estamos contra el contemplador estático. Deseamos la participación del público.

Estamos contra los apáticos, los tibios, los parásitos, los inactivos. Pretendemos un arte que represente a nuestra generación.

Llamamos:

A los artistas, a los estudiantes, a los profesionistas, a los campesinos, a los obreros, a los intelectuales, a los burócratas, a los políticos, a las amas de casa, a los militares, a todos los seres pensantes.

El arte que nos han heredado es un arte para minorías privilegiadas.

Debemos desligarnos ya de nuestros ancestros, olvidémonos de los mitos.

No podemos ser cómplices de los que piensan en la esterilidad creativa de nuestra generación. Debemos manifestar nuestro hacer, más acorde con nuestro momento, un arte joven, un arte dinámico, un arte revolucionario, un ARTE ABIERTO.

Toluca, México, agosto de 1976

Por el Comité Arte Abierto.

LEOPOLDO FLORES.

Para analizar el contenido de la publicación firmada por Flores, se consideran algunos componentes propuestos por Verón (cit. por Mangone y Warley, 1994: 63-64), particularmente los que se refieren a los colectivos de identificación y destinatarios; así como a los diferentes modos de aparición del destinador, el destinatario y las identidades: descriptivo, didáctico, prescriptivo y programático.

Así, de manera general, el componente descriptivo ofrece el balance de la situación pasada y una lectura de la actual; en el aspecto didáctico no se describe, sino que se evalúa, se brinda una ley general que sirve para interpretar los hechos, es la “zona didáctica” del discurso político; el componente prescriptivo es el orden del deber, un imperativo que funciona en el establecimiento de leyes impersonales frente a las cuales se sitúa el destinador; finalmente en el componente programático, se presenta el deber ser, a lo que se compromete el enunciador. Cabe recordar que un manifiesto es:

Un escrito en el que se hace pública una declaración de doctrina o propósito de carácter general o más específico [...] que se presenta necesariamente como contestatario [...] da a conocer determinados valores que serán interpretados en un espacio público, donde se juega el carácter de su circulación y recepción. En este sentido su importancia social se relaciona con la conformación e identificación de un determinado grupo (Mangone y Warley, 1994: 18).

De esta forma, la argumentación del manifiesto se vincula con el de la dimensión polémica, y para lograrlo, existe una construcción discursiva de un blanco o contradestinatario que intenta persuadir a los indiferentes.

En lo referente al manifiesto del Arte Abierto, en la primera parte se presenta, de modo explícito, la designación de un colectivo que asume una postura y se denominan como un “nosotros”. Es también un documento

con pretensiones universales, el colectivo se dirige a todos los seres humanos para hacer patente que a ellos les corresponde una responsabilidad a fin de dar testimonio de lo que sucede en su época, principalmente de los movimientos sociales.

El argumento central es que el arte debe estar al alcance de todos, no estar enclaustrado en los recintos museísticos, donde ha estado prisionero. También solicitan que cambie el papel del espectador, de ser meramente contemplativo a uno activo, no se especifica cómo lograrlo ni en qué consiste esa participación.

El texto arremete contra aquellos a quienes va dirigido, porque históricamente la actitud del que mira el arte ha sido pasiva, es así que en la mitad del discurso se les denomina apáticos, tibios y parásitos.

De ahí que, en la segunda parte del manifiesto, se les hace un llamado a ciertos grupos sociales, en su calidad de receptores, son sectores amplios aunque enumerables, pero finaliza en un metacolectivo singular, es decir, sin fragmentación ni cuantificación: los seres pensantes.

De forma prescriptiva se hace patente el deber ser, al pedir desligarse de los ancestros y olvidarse de los mitos para enunciar las características de un arte acorde al momento: joven, dinámico, revolucionario y abierto.

De esta manera, a través de una publicación en un periódico local, y después de ya varios años de declarar algunas tesis que daban sustento a las intervenciones en los espacios urbanos, se hacía pública la ideología del grupo, las intenciones comunicativas de las obras y se justificaban, en parte, por su acción plástica en el campus. En este sentido, es importante considerar el trasfondo histórico que contextualiza el contenido del manifiesto porque definía la importancia del actuar en ese momento como el apropiado para protestar, es decir, aprovechar el entorno político de huelgas y marchas, al tiempo que los firmantes se hacían responsables de ser los portavoces de las demandas sociales. Como afirman Mangone y

Warley “el aquí y el ahora de su emisión entregan las notas necesarias para superar la distancia hermenéutica que implica todo estudio extemporáneo” (1994: 78).

Por lo general, el pintor abreva del entorno en el cual vive y muestra su obra a sus contemporáneos, es con ellos con los que pretende mantener comunicación a través de sus pinturas, pocas veces piensa en hacer llegar sus discursos visuales y escritos a sociedades futuras. El contexto determina, por tanto, las condiciones en las cuales se produce, circula y consume la obra, la técnica, la crítica, los ideales pretendidos, el sentir de la generación y el estado de las cuestiones estéticas. De este modo los creadores plásticos han sido voceros de las inconformidades sociales, políticas o religiosas que privan en su época, “al aprender del medio que nos rodea, los artistas (con sus excepciones, claro) no se han olvidado de las masas. Todo lo contrario. Desde hace mucho tiempo, ser portavoz del proceso de corrupción social ha sido parte fundamental en la labor creativa de artistas, humanistas e intelectuales” (Valero, 1983: 88).

En la publicación se enfatiza que el artista recibe y transmite a las masas y pregona que el arte debía salir de los museos y estar expuesto en la calle para lograr una comunicación más directa con el pueblo. Y, aunque es entendida la oposición del grupo a la exposición tradicional del arte en los museos para hacerlo llegar a más espectadores, la historia nos muestra que la idea de que llegue a las masas no es privativa de la década de los setenta, ya se han mencionado en el primer apartado de este libro algunos ejemplos.

La cuestión es que a pesar de hacer llegar las obras a públicos no entendidos en el arte, no existe la certeza de que los mensajes sean comprendidos tal cual se pretendieron, ya que, como afirma Valero “no se puede dar un arte de masas mientras las masas no hayan llegado al punto mínimo de maduración que se requiere para empezar a asimilarlo” (1983:

88). Sin embargo, habrá que analizar si la población toluqueña estaba madura para captar sin ambigüedades el discurso plástico contenido en la intervención de la ciudad universitaria.

De esta manera, tanto la intervención como el manifiesto construyen un sistema de significados, un metalenguaje que convierte al artista en mesías de la sociedad, en donde se asume un papel fundamental como traductor de las problemáticas sociales e intenta arrebatar, como un nuevo Prometeo, el arte de los museos para entregarlos a los espectadores que transitan fuera de los templos dedicados a la musas.

LA INTERVENCIÓN: TRANSFORMACIÓN Y RESIGNIFICACIÓN DEL ESPACIO URBANO

Escribir sobre la historia de una ciudad obliga a considerar un espectro múltiple de aspectos y circunstancias vinculadas entre sí y casi imposible de separar. El periplo de las ciudades, una vez delimitado un espacio físico, es vasto en transformaciones, innovaciones, trazas, edificios, parques, plazas, puentes, entre otros, todo encaminado a cumplir funciones para hacerle al ser humano una vida cotidiana más cómoda y confortable.

El arte es uno de los elementos de cambio que han modificado sustancialmente las ciudades y ha impactado en la traza urbana, modificado la normatividad, la percepción y la valoración estética a lo largo de los siglos, el arte mismo es detonante en la reestructuración de la funcionalidad de la urbe, así lo asegura también Aragón, quien afirma que “la historia de la ciudad es la historia de una triple proyección que motiva en el centro urbano, e íntimamente unidos: el medio, el hombre y el arte” (1974: 14).

Como se ha visto, la ciudad de Toluca, capital del Estado de México, es un ejemplo de transformación por el arte derivada de la utopía de un artista plástico quien a lo largo de su trayectoria ha modificado las funciones y

la estética del entorno urbano. El maestro Flores, con lo que él denominó Arte Abierto, se apropió de muros en los edificios más importantes de la ciudad, un cerro, un estadio y un antiguo mercado; la composición de sus obras de gran formato invade paredes, escaleras y cúpulas de edificios. En ciertas ocasiones sus murales-pancarta cubrieron fachadas y se prolongaron sobre el pavimento de plazas y calles, participaron en manifestaciones y rompieron para siempre la monotonía de una ciudad fría, tanto en el clima como en la actitud de los pobladores.

En la geografía del arte contemporáneo, Toluca tiene un lugar, como lo afirma Sánchez Arteché, debido a “esta voluntad expropiadora de espacios, que venció a la inercia de la masificación y el caos citadino, para devolver a la gente su derecho al placer estético” (2002: 41).

La intervención en la ciudad universitaria transformó el espacio urbano, es imposible no verla cuando uno camina por la parte oriente o norte del campus, es visible a varios kilómetros de distancia y aunque, en los años setenta, cuando la realizaron, no había obstáculos a la vista que permitieran su apreciación al caminar sobre las calles aledañas, al día de hoy, algunos elementos naturales o urbanos como zonas arboladas, un puente peatonal, edificios universitarios o un módulo bancario, ocultan y desvían la mirada del público al competir con la obra artística y al integrar otros códigos para significar nuevas lecturas.

Además de transformar físicamente el espacio de la ciudad universitaria, los integrantes del proyecto asimilaron los conflictos sociales y políticos contemporáneos, así como la carencia de espacios culturales y de museos para detonar un discurso visual en el cual interpretaban y hacían manifiesto un arte de protesta, acorde con las demandas de los sectores sociales de la época, discurso que no encontraba eco en los pocos espacios museísticos, y donde no tenían legitimidad. De esta manera hicieron patente una década de inconformidades de los integrantes del grupo que a su vez representan

los de una sociedad urbana plásticamente muda, como lo afirma Alma B. Sánchez, “los discursos visuales interpretan y representan el universo urbano (actores sociales, identidad social, política, etcétera), proyectan las circunstancias históricas en la cuales se desenvuelven los artistas e influyen en su interpretación inmediata de la vida cultural y política del país” (2003: 15).

La intervención presentó códigos sociales importantes, durante su realización se convocó a la población en general para participar en la experiencia creativa y de ésta generar una reflexión del pueblo sobre el momento histórico, basado en la comunicación, significación y recepción estética de la obra de arte.

El arte en los espacios públicos, casi siempre, conlleva por naturaleza un mensaje ideológico. Para lograr penetrar en este universo urbano conformado por diferentes actores sociales, y despertar una conciencia social, los artistas que participaron en la intervención de la ciudad universitaria, al igual que todos los colectivos surgidos en esas décadas en diferentes ciudades, dejaron de lado su individualidad e integraron sus acciones a una colectividad de creadores que compartieron problemas y sentido de conciencia, con lo cual la identidad de los artistas se diluyó en pro de una comunicación significativa con la sociedad en general y se transformó en una identidad colectiva sustentada en una estética definitoria de intereses ideológicos comunes entre los integrantes del grupo, lo cual es una situación compleja, porque había intereses estéticos, de liderazgo, de poder y, por si fuera poco, de fama y reconocimiento.

Lo anterior conduce a “la adopción de un nombre como autodefinición pública; la elaboración de pronunciamientos ideológicos (textos, manifiestos, autodefiniciones) sobre el papel social del artista, la producción artística colectiva y la construcción de una organización multi grupal” (Sánchez, 2003: 25).

La situación social, política y cultural de Toluca se constituyó como el detonante para la irrupción del arte en los espacios urbanos, y al igual que los artistas en algunas partes del mundo y en la ciudad de México,

los creadores radicados o vecinos de Toluca se unieron con la intención de sumar esfuerzos para estimular, a través de su intervención, la reflexión de la población en torno a los acontecimientos sociales que ocurrían.



CAPÍTULO II

LA CONSTRUCCIÓN VISUAL

A partir de la propuesta de Roman Ingarden (cit. por Sánchez, 2005: 26-27), aplicada a la literatura, se construye y presenta una manera de analizar la estructura de una intervención plástica en un espacio público que contempla cinco dimensiones, y considera aquellos que, independientemente de la recepción estética, conforman una obra: 1. Área de intervención o impacto visual, 2. Elementos formales, 3. Categorías visuales, 4. Identificación de figuras y 5. Relación entre signos.

De esta manera, si se considera que el artista funciona como filtro de una realidad, es decir, que del entorno significa y presenta sólo parte de ella, se entiende entonces que la intervención artística es un esquema de ese contexto, una traducción de las ideas flotantes en la sociedad a una acción o a una forma, regularmente reconocible por la mayoría de los espectadores, por consiguiente, la propuesta artística no abarca la totalidad de la realidad, en ella se encuentran elementos que el artista no alcanza a presentar o representar, por técnica, omisión, o decisión del autor, o porque simplemente la obra no puede contener todas las cualidades o mensajes del entorno. Ese “faltante” de su discurso plástico, esa ausencia es a lo que Ingarden denomina como “puntos de indeterminación” y al proceso de encuentro entre el receptor y la obra, o mejor dicho el mensaje de la obra lo denomina “concreción”.

Por tanto, es necesario conocer las dimensiones que presenta el artista para conocer cuáles de ellos percibe el espectador.

ÁREA DE INTERVENCIÓN O IMPACTO VISUAL

Esta dimensión considera la extensión del área intervenida por el artista o el grupo, o el alcance visual que proyecta, es decir, el radio de acción dentro del cual es visible. La intervención en la ciudad universitaria

rebasa los 22 000 m² y la pintura sobre el cerro es perceptible hasta los cinco kilómetros de distancia aproximadamente.

ELEMENTOS FORMALES

Línea

En cuanto al manejo de la línea, aunque prevalece el color, se nota que hay dibujo, y Flores utiliza líneas completas, las formas se configuran con atención

preferente a lo lineal y a los perfiles. La línea recorte, la cual se comporta como frontera entre la forma de un objeto y su contexto, es compatible con el espacio –que, a una distancia apropiada– se considera plano, los trazos sirven para recortar regiones y aplicar color, tal como se observa en la que sirve de frontera entre los círculos que se localizan uno en el cerro y otro en la gradería del estadio. La línea crea formas precisas y firmes, aunque, al paso de los años y de las restauraciones, ha perdido claridad.

En las gradas contrasta el tratamiento dado a la figura humana, la cual se presenta en escorzo y, con la ayuda del color, presenta un ligero modelado, en las figuras restantes la línea funciona sólo como recorte.



Vista de la intervención desde la cancha de fútbol, 2014 (Ámbar Chimal)



Círculo en el cerro (sol eclipsado), 2014 (Ámbar Chimal)



Círculo en el estadio (sol radiante), 2014 (Ámbar Chimal)

Perspectiva

Todo ocurre sobre un paisaje plástico que se prolonga del estadio hacia el cerro. Existe una vista natural que sustituye la perspectiva pictórica, cabe recordar que la perspectiva es la manera que hace posible la visualización del espacio pictórico, según unas leyes intuitivas o experimentales de manera racional. Su enunciación a través de los tiempos es variada y tiene diversos condicionamientos: unos formales, como el manejo del espacio, de la proporción, de la profundidad; otros conceptuales, como la jerarquía de los personajes o el sentido religioso. En este caso, las figuras se presentan en un mismo plano, y la proporción o diferencia de tamaño no se debe a condiciones conceptuales, sino a la adecuación de las formas en el espacio tridimensional.



Vista de la intervención donde se aprecia la proporción y la ubicación de las formas, 2014 (Ámbar Chimal)

En la intervención, aunque no existe una secuencia de planos bien definidos ni una línea de horizonte, se emplean la proporción y ubicación de las formas, mas no basadas en la ley de la proporcionalidad. Si se observan los círculos, tanto el del cerro como el del estadio, el primero es de menor dimensión, e indica que está en un segundo plano, pero no es proporcional al segundo ni presenta una jerarquía menor. De igual manera, la figura humana que se presenta en la parte izquierda del mural –la que se encuentra con el torso sepultado–, y de la cual se observan sólo el abdomen y las piernas, es de mayor tamaño que la figura central en la composición del estadio, pero la proporción sólo obedece a la utilización de los espacios y adaptación de las formas en la zona rocosa del cerro.

Se crea así una perspectiva en la que los personajes y objetos tienen el tamaño que les corresponde según el lugar que ocupan en los diferentes planos naturales y en adecuación al espacio físico.

Hay otras figuras antropomorfas con cabezas de cerdo pintadas sobre la roca del cerro con una escala humana, pero a lo largo de los años perdieron su detalle y ya no son visibles.

Composición

Uno de los aspectos principales en la composición pictórica es la distribución de los elementos en el espacio, y la utilización de figuras geométricas en una pintura consigue situar los elementos de manera ordenada para su visión comprensiva por parte del espectador. El espacio es el marco en el que el pintor sitúa los personajes o los objetos del tema que desarrolla, y para esto lo estructura de formas diversas. Lo que vemos no es una mimesis de la realidad, sino una nueva situación que pervive en el artista y que representa a través de sus obras, creando una realidad



Figura humana que funciona como eje central y ordena las formas en torno a ella, 2014 (Ámbar Chimal)

plástica. Si se considera la obra en su conjunto (cerro, graderías y fachada del estadio), Leopoldo Flores presenta en la intervención una composición cerrada, es decir, hay un eje central (figura humana) que ordena las formas en torno a él, los elementos actúan de forma independiente dentro de la intervención, y aunque en su totalidad estructuran un código visual, cada uno mantiene su independencia respecto a los demás.

A pesar de que la figura humana pintada en la gradería del estadio funciona como centro de atención para el espectador, no lo es para los demás elementos de la composición.

No hay un foco de atención que guíe las miradas de los rostros pintados sobre las rocas del cerro: el rostro superior mantiene la vista hacia la parte derecha de la composición, mientras que el rostro inferior observa hacia la izquierda, así, cada uno dirige la vista hacia puntos opuestos, los brazos

de la figura central se dirigen hacia la derecha de la composición, mientras que las cuatro serpientes se orientan hacia el lado contrario.

El esquema que guía la disposición de los elementos en esta obra, es un triángulo invertido, cuyo vértice son las figuras que se ubican sobre la fachada del estadio, y cierran los otros dos ángulos, el izquierdo en el pie de la figura que se entierra y el derecho sobre la parte que corresponde al actual edificio del Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades de la UAEM, cuyo diseño presenta una forma de estrella. Se aprecia que el artista aprovecha la forma circular de la arquitectura del estadio como elemento compositivo para circunscribir y dar movimiento a los elementos dentro de él, es decir, la barda perimetral funciona como línea en la composición.

En el centro geométrico del triángulo se ubica una figura humana, con dirección de izquierda a derecha, que funciona como eje tectónico, ésta funge como el punto de atención, es así que los elementos de la composición se dirigen hacia ésta como centro del cuadro, en una composición centrípeta. Algunos elementos presentan su contraparte, las serpientes de la izquierda corresponden a las de la derecha, y la masa que conforman los elementos de la izquierda (sobre la parte rocosa del cerro) presenta su contraparte visual con el edificio en forma de estrella.

En la obra prevalecen las formas planas que adquieren un significado dentro de la composición, éstas se distribuyen de forma equilibrada. El artista ordenó los elementos para que cumplan su función en la obra. Es una composición estable, con una clara referencia con efecto tectónico en el cual no se altera la relación clásica entre el eje y las figuras de la intervención.

Se debe recalcar también que existe autonomía de las figuras o el conjunto de ellas, con lo cual cada una se expresa de manera particular, no se sacrifica su independencia en aras de una composición en masa, por tanto cada forma destaca de manera individual. En la intervención todas las figuras giran alrededor de la forma humana localizada en las gradas del estadio en el sentido inverso de las manecillas del reloj, así, en los tonos fríos –las gradas del estadio y la vegetación del cerro– se percibe el movimiento de las formas en contraposición con los colores cálidos que rodean a la figura central.

Luz

El manejo de la luz hace que el espectador no halle alguna dificultad en la percepción inmediata de los detalles, en este caso, por la naturaleza de la obra, todo está iluminado con la misma intensidad, la luz natural es el foco de luz externo de la intervención, pero hay variaciones lumínicas, por





Variaciones lumínicas, 2014 (Ámbar Chimal)

ejemplo; no se percibe la luz de la misma manera a las siete de la mañana que al mediodía o a la puesta del sol, incluso durante las estaciones del año, todo cambia durante la temporada de secas y la de lluvias. La intensidad de la luz natural es un factor importante en la percepción de la obra.

CATEGORÍAS VISUALES

Técnica

El acrílico es la técnica preferida por Leopoldo Flores, debido al menor tiempo de secado, lo cual le permite una rápida producción plástica, para esta obra utiliza el acrílico aplicado con brocha ordinaria directamente sobre

la roca del cerro de Coatepec, en el concreto de la gradería del estadio y en la roca de la mampostería de la fachada.

Color

En cuanto a esta categoría predomina en la intervención el color rojo, lo cual nos acerca visualmente a la obra. Enmarca este color a una figura antropomorfa cuyas fronteras están marcadas con los colores blanco y amarillo, de frente y con ambos brazos levantados hacia el lado derecho del mural. Sobre la parte que ocupa la pintura en la gradería del estadio, el rojo divide diagonalmente el mural en dos secciones. Resalta el color amarillo la figura humana, ya que la rodea en ambos lados.



Pintura acrílica sobre la roca, 2014 (Ámbar Chimal)

Textura

Existe textura táctil de grano extra grueso, debido al soporte en el que está pintado el mural. En la parte del estadio esta categoría se debe a la piedra de mampostería y al concreto y en la parte del cerro a la roca natural, lo cual marca una regularidad gradual, además presenta un contraste con la textura natural del cerro, tanto la tierra como la vegetación.

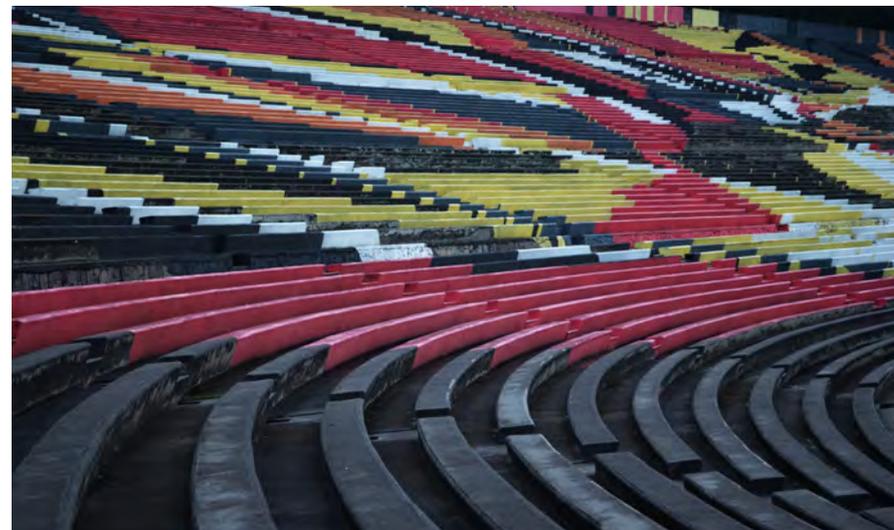
Posición en el plano

En la parte del estadio se prioriza la forma humana al centro de la composición y en un sentido vertical, también presenta un gran círculo a la izquierda y en la parte superior de la figura central. Ambas formas sobre el resto de los elementos que integran la obra.

Respecto a la parte pintada sobre el cerro, el círculo ubicado al lado derecho marca la dinámica de la composición, y los elementos restantes se ubican a la izquierda de éste.

Dirección

Presenta una dirección vertical descendente, indicado por la posición de la figura humana en el estadio.



Detalle. Textura en la gradería del estadio, 2014 (Ámbar Chimal)



Detalle del contraste de textura entre cerro y estadio, 2014 (Ámbar Chimal)

Temperatura

Es una obra de naturaleza cálida en cuanto a la gama de color utilizada por el artista, con lo cual, y debido al uso de colores primarios como el rojo y el amarillo, se acentúa el juego visual de la obra al contrastarlo con negro, gris y blanco, así como con los tonos fríos de las gradas y de la vegetación. Esta variable visual cambia radicalmente de acuerdo con la temporada del año, ya que los tonos verdes, producto de la naturaleza, se convierten en cálidos durante el otoño, cuando la vegetación, al no recibir el agua de lluvia, se seca.

Movimiento

Existe en la intervención un eje equilibrador en descenso y tres planos de tensión: la figura central, el círculo a su izquierda y el círculo sobre el cerro. Partiendo del eje de equilibrio, la figura humana se ubica en la parte estática del cuadro.

Cesía

Referente a la percepción en la distribución espacial de la luz, la obra presenta variantes dependiendo la hora del día, el clima y la estación del año, aunque de manera general es opaca, con una cualidad mate y con bajo grado de transparencia.

Vista de las figuras sobre la parte rocosa. Se nota la silueta con el torso atrapado por la tierra, ca. 1978 (Bernardo Luis Campos Salazar, cortesía del MULF)

IDENTIFICACIÓN DE FIGURAS

En la parte central del estadio se ubica una figura humana con el rostro en dirección al cerro, presenta las piernas separadas y los brazos levantados en línea recta hacia su derecha. A la altura de su cabeza y a la izquierda de la composición, se localiza un círculo. Existen cuatro serpientes, dos a cada lado de la figura humana y todas orientadas a la izquierda.

Sobre la parte rocosa del cerro se muestra un círculo en color negro, dos rostros, el de la parte superior de perfil con su brazo extendido hacia el acantilado, y el segundo en posición de tres cuartos con su mirada al lado contrario. Ambos personajes atrapados en una red. Del lado izquierdo un hombre con el torso dentro de la tierra, del que se observa las piernas y parte del abdomen.



RELACIÓN ENTRE SIGNOS

Existe una relación entre signos, se priorizan básicamente los siguientes: en lo que respecta a la gradería del estadio, la figura humana con marcado movimiento de los brazos hacia la derecha; el círculo en la parte superior izquierda; los colores rojo, amarillo y negro; las formas serpentinadas a ambos lados de la figura central; el triángulo invertido. En cuanto al cerro: el círculo en la parte derecha de la composición y la figura humana que se “entierra”.

Es una alusión al nacimiento de la luz simbolizado por una figura humana que emerge de la tierra rodeada por cuatro reptiles, en homenaje

al cerro de Coatepec (lugar de serpientes). A la izquierda se localiza un círculo luminoso semejando al sol proyectándose hacia el cerro como sol eclipsado en dualidad luz-oscuridad o nacimiento-muerte.

En el cerro los personajes están atrapados por una red empleada por los matlatzincas, grupo asentado en el valle de Toluca, quienes la usaban para asfixiar a sus prisioneros.

El hombre con el torso atrapado por la tierra, del que se observan las piernas y parte del abdomen, es el símbolo del destino humano.

En conjunto simboliza el ciclo cósmico del hombre que inicia con el nacimiento, la reproducción y la muerte, con la cual nuevamente la tierra lo recibe.



La dualidad de *Aratmósfera*, 2014 (Ámbar Chimal)



CAPÍTULO III

SIGNIFICACIÓN

LA AUSENCIA COMO CONSTRUCCIÓN DEL SIGNIFICADO

La ausencia, o mejor dicho, el concepto de ausencia, es una cuestión tanto de análisis como de reflexión de la raza humana, y radica en la reacción que tiene el individuo ante la no presencia de alguna divinidad, algún elemento de la naturaleza, cierto objeto, un sonido, un sentimiento o de otro ser humano.

Esta privación de ese algo nos permite acercarnos al mundo bajo ciertos patrones que a lo largo de la historia han establecido las culturas en diferentes espacios y tiempos.

Los seres humanos hemos construido el concepto del mundo a través de los sentidos, pero siempre se ha privilegiado el de la vista. Así, la contemplación de las obras de arte ha contribuido a pensar el mundo, a recrearlo, representarlo y, de cierta manera, a resignificarlo. Por tanto, acostumbrada la mirada a la mimesis, se trastorna este mundo cuando el artista omite en sus creaciones aquello que nos es lógico o conocido.

La ausencia tiene también su historia, su manera de abordarse y de pensarse, porque dentro de cada individuo existe un mundo subjetivo que establece parámetros y sensibilidades distintas para acercarse a ella. La pintura contribuye a conocer esa historia.

La privación en el arte participa en la construcción de sentidos: la omisión intencional de ciertas formas visuales, iconográficas o simbólicas por parte del artista acentúa, desde la creación de la obra, la polisemia de significados. Como afirma Elizalde (2010: 8): “Esta ausencia consiste también en la cancelación de lo superficial y lo innecesario, para destacar lo esencial. De esta manera se produce un vacío, un silencio en el plano gráfico para establecer el valor diferencial de los signos icónicos”.

Al respecto, afirma Guasch: “este silencio nunca es neutral, sino un elemento de diálogo que puede adoptar formas extremadamente

críticas, formas políticas de resistencia, como las que han asumido un buen número de artistas contemporáneos que se sirven del silencio como un compromiso, más allá del ornamento y la diversión y, sobre todo, el espectáculo” (2010: 18).

La ausencia en el discurso plástico es un medio fundamental para configurar y transmitir los significados del mismo. En el Renacimiento, por ejemplo, es notoria la luz en todos los detalles, si se pinta algo es para ser visto, por tanto, las imágenes son claras, nítidas, carentes de sombra, no obstante, la luz determina la forma. En cambio, en el barroco esa claridad se oculta, la ausencia de luz en ciertas partes de la composición permite apreciar los detalles, y ayuda al artista a dirigir la mirada del espectador sobre algunos puntos en particular, claramente por él determinados.

La intervención artística en la ciudad universitaria de Toluca es un ejemplo de cómo la ausencia contribuye a construir significados.

En esta obra colectiva es notoria la ausencia, la fragmentación o el ocultamiento de los elementos visuales, iconográficos y simbólicos: En primer lugar se puede mencionar la ausencia de paredes legitimadoras, la obra se aleja, ya sea por cuestiones estéticas, lúdicas o políticas, de los clásicos muros de exposición, del cobijo que éstos le pueda proporcionar. La intervención trasciende el mundo de los museos y se instala en la parte rocosa del cerro de Coatepec y en las gradas del estadio para intentar transmitir infinidad de mensajes. De esta manera, la obra irrumpió en una ciudad considerada por el imaginario social fría y pasiva, en un escenario de inconformidad caracterizada por los movimientos sociales de diferentes gremios de la población e impuso al arte una función social a partir de una realidad local existente.

Con esta intervención, el arte se transforma en vehículo de comunicación con el entorno social, lo cual no sería fructífero si la obra estuviera supeditada a los muros expositivos, carecería del sentido de

protesta que buscó el artista y seguiría dedicado, como lo afirma el maestro Flores, sólo para una minoría, o como él mismo los llama: los exquisitos.

También es notoria la falta del marco para delimitar la composición, por consiguiente, aunque la pintura abarca un área extensa, la ausencia de un límite visual permite al artista incluir en la obra a la vegetación, los caminos, la barda del estadio, la pista atlética, las gradas, las rocas, las personas, los edificios aledaños, incluso el cielo forma parte de la composición. Al incluir estos elementos y eliminar la frontera visual, el artista crea una pintura de dimensiones monumentales, no se sabe dónde inicia ni dónde concluye, porque como lo menciona el mismo artista, nadie sabe dónde termina la atmósfera.

Como se observa, el artista no aplica color en algunas partes del cerro o del estadio. La construcción estética fue otra, al estar ausente el color artificial, permite a la naturaleza reintegrarse a la obra, la cual, desde su creación, nunca ha sido la misma; los tonos de la vegetación cambian dependiendo la época del año: verde intenso en temporada de lluvias y ocres durante la temporada de sequía. El cielo mismo otorga al fondo variables de color: azul, morado, rojo, anaranjado, negro.

Es notoria la ausencia de un punto de luz en la composición, esto permite un juego visual cambiante: la percepción de las formas, colores y sombras es diferente al depender de la intensidad y dirección de la luz natural debido a la hora del día y las condiciones climáticas en que se observe.

Al continuar con la observación, se nota, en la parte izquierda del cerro, un hombre con el torso atrapado por la tierra, lo cual deja una serie de cuestionamientos: no se sabe si es un acto de sacrificio, una inmolación, la venganza de la naturaleza que devora a los seres humanos, un hombre que trata de escapar, una ofrenda, un acto de cobardía o de valentía, nacimiento o muerte.

De igual manera, al presentar en la parte rocosa del cerro, un sol y eclipsarlo, la significación se multiplica, el artista puede ocultar el sol, silenciar a la luz, el calor, el conocimiento. La luz como símbolo de la divinidad ha sido eliminada, o al menos ocultada: de esta forma, el artista presenta una desigual batalla entre el hombre y su deidad.

En esta apropiación del espacio urbano no está presente el tiempo, se sabe el periodo de realización, mas no el de representación; está ausente la edad, también la nacionalidad. Los nombres fueron silenciados, los seres humanos transmutaron, de ahí que el artista consideró incluir humanos con cabeza de cerdo: la vuelta al principio, a los mitos. Así, el artista intentó borrar las barreras temporales y espaciales al presentar una obra en la cual, pasado, presente y futuro se integran a un solo discurso artístico.

Cabe apuntar que, al revisar la historia del proyecto, es clara la falta de apoyo gubernamental, la no asignación de presupuesto obligó a buscar nuevas formas de financiamiento. En su realización participaron diversos sectores de la población, unos acudían, principalmente los domingos, a pintar; otros apoyaban con pintura y brochas. Sobresale el apoyo de los tableros y peluqueros de la ciudad, quienes mediante colectas lograron financiar parte de la intervención. El silencio del gobierno estuvo manifiesto al no apoyar la temática de una expresión colectiva de protesta.

Estas son algunas ausencias que presenta el maestro Flores en esta intervención y que, al estudiarlas como signos estéticos, invita de inmediato a establecer las mejores formas de abordarlas y conocer así la manera en que el artista, el espectador y los críticos, construyen los significados de las obras de arte.

En conclusión, la ausencia de movimiento, color, línea, tiempo, perspectiva, tema y narración en las obras plásticas crea en el espectador nuevos sentidos para percibir el mundo y comprender su realidad. Al omitir, distorsionar las formas o aplicar colores que no concuerdan con el concepto o la convención, la mente del receptor inicia otro proceso de significación.

Estas variantes marcan estilos y son materia de análisis para los historiadores del arte. Se debe comprender que de esta manera el artista es un hacedor no sólo de imágenes sino de experiencias sensibles.

La intervención en la ciudad universitaria es idea, acción, consenso, un cerro, artistas atrevidos, habilidad técnica, público participativo, realidad social, problema latente, inconformidad. Pero no todo se encuentra en la obra. Como se ha presentado, lo que está ausente o silenciado es lo que el artista intentó comunicar porque la ausencia es también una forma de presencia, es lo que, intencionalmente, deja sólo para sí.

LA MITOLOGÍA

A lo largo de la historia del arte, los artistas han recurrido a la mitología para tratar de mostrar una realidad social presente en determinada época. Los mitos son una reinterpretación de la historia antigua, de las fábulas de los dioses y de las hazañas de los héroes, como lo afirma Gadamer, “son sobre todo historias de dioses y de su acción sobre los hombres. Pero mito significa también la historia misma de los dioses” (1997: 17).

Como se ha hecho patente en las creaciones del maestro Flores, en el proyecto del campus universitario el mito también se constituye en forma y significado. Es a través de la mitología, apoyada de elementos simbólicos, que muestra una denuncia social. Mas la estética de esta intervención artística no presenta una narración, en esta creación el artista reinterpreta y crea versiones contemporáneas de la tradición pero acorde con la realidad de su tiempo y con la problemática percibida, ya que “el mito está expuesto constantemente a la crítica y a la transformación” (Gadamer, 2007: 17). De tal suerte que los mitos plasmados y reinterpretados en la monumental obra convierten al hombre

en un ser intemporal y universal, frágil y poderoso, creador y destructor. Parte de la explicación la proporciona el mismo maestro Flores:

El artista es un observador profundo y crítico de su tiempo. Sobre todo el pintor muralista, no cualquier artista plástico. Generalmente los que nos dedicamos al muralismo, tenemos esta obligación o esta necesidad de expresar nuestro tiempo. El artista es un cronista de la época que le toca vivir. No somos artistas exclusivamente para galería, no hacemos un arte exclusivamente para los exquisitos o los observadores de galerías, o los que se pliegan exclusivamente al arte que se realiza, que está de moda en las grandes ciudades. Los que nos dedicamos al muralismo, nuestra preocupación es contar lo que ocurre en nuestro momento, en nuestra época. Aunque para explicarlos recurramos a los arquetipos y a los mitos. El arte que concibo debe ser un arte acorde a mi tiempo, a mi momento, un arte antagónico, un arte agresivo. Eso es lo que quiero, eso es lo que hago (Conferencia de prensa que sirvió de marco al inicio del proyecto Acción-Caos en la sala "A" del Museo Universitario "Leopoldo Flores", 30 de enero, 2004).

Bajo esta declaración, se comprende entonces que el maestro Flores pretende, a través de sus creaciones, ser cronista de su época. A este respecto sobre el artista y su tiempo, citemos las palabras del mexicano premio Nobel Octavio Paz, quien plantea una pregunta y una respuesta similar:

¿Se puede ser un artista de su tiempo y de su país cuando ese país es México? La pregunta es la misma siempre y, no obstante, en cada caso es distinta. En verdad, la pregunta no es sino un punto de partida: responderla es internarse en lo desconocido, descubrir una realidad enterrada o descubrirnos a nosotros mismos (Paz, 1987: 290).

Por otra parte, en coordenadas temporales y espaciales diferentes a nuestro presente, una contestación que puede ayudar a comprender el apego del artista a la mitología la otorga el gran filósofo alemán Friedrich Hegel:

La mitología entera se concibe entonces como esencialmente simbólica. Lo cual quiere decir que los mitos, como creaciones del espíritu humano por raros y grotescos que parezcan, encierran un sentido para la razón [...]. Así cuando la razón encuentra estas formas en la historia, experimenta la necesidad de penetrar su sentido (Hegel, 2003: 123).

Penetrar su sentido, darle una respuesta razonable a una realidad simbólica, posiblemente esa es la clave de Flores, descorrer los velos de los arquetipos, creer que los mitos nunca mueren, intuir que siempre están presentes y resignificarlos en su tiempo y en su espacio, reasignarles tareas estéticas y simbólicas para atender, plásticamente, a la problemática social vigente en la época del artista, y así otorgarle a sus creaciones el sentido de intemporalidad.

Los mitos pertenecen al mundo intangible, al de las ideas, permiten pensar acerca de los orígenes, en los cambios del mundo natural y metafísico, en el desarrollo de la sociedad y de los individuos. Los mitos aterrizan en sonidos y en formas que se transmiten de generación a generación; son narraciones orales o visuales que expresan las creencias, la magia, el simbolismo o los ideales, perpetuados en su conjunto por las costumbres y tradiciones que hacen manifiesta la pertenencia a la comunidad e identifican un patrón de identidad que acentúa la vida en común. Por esta razón, cada grupo social busca su propio origen y establece la creación de su mundo, imagina a sus dioses y se engendra a través de ellos, con lo cual construye su pensamiento de eternidad y fin del mundo.

Sin embargo, a pesar de la naturaleza intangible de los mitos, el artista los materializa en sus aportaciones plásticas, los reutiliza, recrea y otorga nuevos significados para explicar la época que le toca vivir. Así, Flores juega con el sentido del tiempo, busca las convenciones y los arquetipos con signos, códigos y simbolismos para provocar una reflexión en sus contemporáneos.

El conocimiento en las sociedades se ha transmitido por medio de la narración, y para esto alguien cuenta y alguien escucha, existe de por medio una voz. El arte es lenguaje y voz al unísono. A través de signos se comunican las ideas, sensaciones y percepciones del mundo, toda narración visual es un juego estético, la identidad es una narración de las grandes acciones humanas, que deben ser contadas y transmitidas para que el hombre se regenere.

El fundamento de una comunidad y la naturaleza de su identidad es la narración: por qué y desde cuándo existe. Es la difusión del conocimiento como construcción social, que permite conocer la realidad. Explicar significa reproducir, como afirma Ignacio Díaz de la Serna, “no somos lo que hacemos, sino lo que contamos” (Comunicación personal, 19 de junio, 2008). Aunque nadie pregunta si es verdad lo que se cuenta, de la misma manera nadie pregunta si es verdad lo que se pinta.

En el siglo xx los seres humanos entendimos que la realidad es una perspectiva múltiple. Por tanto, en este nuevo siglo, no es de extrañar que el mito, con toda su fuerza simbólica, aún se constituya en el tema recurrente en la obra de Flores. Aunque en el Manifiesto de Arte Abierto, Leopoldo pide olvidarse de los mitos, paradójicamente es a través de ellos que la intervención en la ciudad universitaria trasciende el mundo de los museos y se instala en la parte rocosa del cerro de Coatepec y en las gradas del estadio, de este modo, a través del color y con referencias a personajes mitológicos es como el muralista pretende transmitir sus mensajes.

Más la estética de esta intervención artística no presenta una narración, el artista en su obra reinterpreta y crea versiones contemporáneas de los mitos, acorde con la realidad de su tiempo, a la problemática que percibe, experimenta con otros materiales y soportes no tradicionales, intenta nuevas maneras de presentar, comunicar y significar. De tal suerte que los temas planteados y reinterpretados intentan convertir al hombre en un ser intemporal y, como lo ha expresado Flores a lo largo de su trayectoria, en un ser universal. Mas, como afirma Sánchez Arteche:

No es literatura ilustrada. Arraigado en el sustrato onírico de los imaginarios colectivos, el arte monumental de Leopoldo Flores no se conforma con extraer de los relatos mitológicos una temática; por el contrario, recrea sus motivos como símbolos de una aventura nueva y en curso de realización, gestualizada en la toma de espacios públicos para legitimar su ocupación por el discurso plástico (2002: 42).

Así, el ideal del muralista mexicano aterriza en un espacio-tiempo, y su discurso plástico no escapa de las problemáticas vigentes ni de los mitos políticos y sociales. La intervención considera el cielo, la vegetación y las rocas, pero también visualmente incluye la enorme escultura de un personaje de la política mexicana, el ex presidente Adolfo López Mateos, con lo cual, la composición otorga valor al personaje, y, al menos para la vista, lo encumbra.

No obstante ser un pretexto plástico, los temas que se resignifican en los más de 22 000 m² pretenden ser de comunicación, significación y reflexión para la población en general, afanosamente sobre la roca y el concreto se despliega un gran espejo posmoderno en el cual los integrantes del grupo buscaron que cada espectador se mire no sólo al exterior de su cuerpo, sino al interior, hacia ese invento de la modernidad que algunos estudiosos

denominan psiquis, alma o espíritu. Esta monumental obra despliega temas contemporáneos que sorprenden tanto a la crítica social como a los entendidos en el arte, como se observa en las notas periodísticas de la época.

En esta obra efímera, los artistas involucrados con el proyecto intentaron comunicar algo más que composición, es una obra que, al paso del tiempo, trasciende al mismo artista en el laberinto posmoderno de las ideas y la identidad. Como ya se ha mencionado, es una obra que parece encumbrar el mito universitario de Adolfo López Mateos y lo hace con las mismas prácticas de propaganda política del PRI, cuando algunos dirigentes ordenaban pintar rocas de color blanco y colocarlas en los cerros para formar textos visibles a varios kilómetros de distancia.

En Toluca, estas prácticas se realizaron sobre el cerro de la Teresona, elevación vecina al de Coatepec, soporte de la intervención. Así, al igual que el proselitismo político, Flores deja mensajes que tatúan, de forma efímera, el paisaje. De esta forma, con esquemas populares de comunicación, resignifica los temas mitológicos para criticar a la sociedad de su tiempo –particularmente a los políticos– e intenta motivar a una participación colectiva de protesta.

EL MITO DE ÍCARO

Flores plantea cuestionamientos no sólo a través de la composición, sino de una construcción de significados, en la cual la principal protagonista, como ya se mencionó, es la mitología misma. Tiene un personaje central en la estructura de la obra, que se convierte en columna vertebral de toda la apropiación del campus universitario: Ícaro.

En la parte del estadio surge una figura humana rodeada de serpientes, (que también nos remite al mito del Edén y, por tanto, al origen). Sobre

el área rocosa del cerro y abarcando la mayor parte de la intervención, se presenta, al lado de un círculo que representa el sol, un hombre alado, en un movimiento de elevación. En la parte sur, sólo aparece la parte inferior del hombre, el torso está oculto por la tierra, es una caída de ese hombre volador, una figura humana que está siendo “devorada”. Así, el color, la línea y la forma giran en torno al escape eterno de la construcción del estadio, metáfora del laberinto que en la mitología griega Dédalo, padre de Ícaro, diseñó para contener al Minotauro. En el cerro de Coatepec se presenta el vuelo libertador del hijo mitológico que se eleva hacia el sol desobedeciendo al padre, y como consecuencia de esta insolencia, irremediablemente cae, pero no al mar como en la versión clásica, sino a las fauces de la tierra universitaria. De esta manera, Ícaro se convierte en el principio y fin en este intrincado laberinto plástico de ideas, él es el amanecer y ocaso de la composición, y Flores lo utiliza para transmitir un mensaje existencial que presenta a la sociedad de su tiempo a fin de explicar y pugnar por una libertad artística, una libre transmisión de ideas, o un reflejo de sí mismo como artista libertador y ejemplo a seguir.

Aunque, cabe aclarar, no es la primera vez que el artista presenta un ave o un hombre alado en sus creaciones. En 1974, durante la marcha de protesta de los integrantes del Sindicato de Maestros al Servicio del Estado de México (SMSEM), Flores pinta, sobre telas de grandes dimensiones, aves con las alas extendidas simulando el vuelo, en composiciones sin perspectiva y donde prevalecen los colores rojo y negro; en 1975, en su mural pancarta titulado *Movimiento por la Paz*, que coloca sobre la parte norte del antiguo mercado Hidalgo, por primera vez presenta, atado de brazos, un hombre con cabeza de ave, específicamente un buitre, mostrando las alas extendidas; en 1981, en su monumental obra del Cosmovital, presenta una síntesis del tema, aves que se convierten en hombres u hombres que se transforman en aves, en un concepto dual del bien y el mal, del día y

la noche, en un eterno ciclo del cosmos; en 1983 concluye este tema con dos pinturas de gran formato de la serie *El hilo de Ariadna*, la primera, en tonos cálidos, titulada *El vuelo de Dédalo e Ícaro* y la segunda, en tonos fríos y de menor dimensión, *La caída*. En consecuencia, Flores se refleja, tal vez sin meditarlo, como el Ícaro que trata de escapar del entorno social y político de su ciudad y su tiempo.

EL SACRIFICIO RITUAL

El muralista mexiquense permite entrever a través de su composición plástica un panorama particular del término tradicional de la muerte. En la intervención, al igual que en gran parte de su producción plástica, Flores presenta el tema del sacrificio, y como consecuencia congénita, el de complicidad y culpa.

En la obra del campus universitario está latente la posibilidad del sacrificio como elemento estético y socializador, al considerar que la integración humana se debe a la culpa, herencia natural del sacrificio. De esta manera, por el asesinato del otro, del semejante, existe la culpa perenne con la cual se puede ser cómplice y cargar con ella durante toda la existencia.

La obra presenta al sacrificio como imperativo para la vida, aunque se podría preguntar cuál es su sentido, dónde está su origen y cómo nos reconocemos en él. Las respuestas son difíciles y más cuando se quieren utilizar analogías y situarlas en un campo de convenciones y significados. Indagar mediante una arqueología el devenir del sacrificio es tarea complicada, sin tener un asidero sólido, porque si todo nuestro hacer, pensar y convivir en sociedad está condicionado por el sacrificio, entendido éste como medio y fin, entonces nuestra vida es una construcción

de sentidos y significados a través de una experiencia sacrificial; es decir, proyectamos hacia el porvenir, nos miramos en él, establecemos un pensamiento distante de nuestro presente y dirigimos hacia ese futuro nuestros pasos, simplemente basados en la repetición del acto primigenio de la inmolación de la divinidad.

Nosotros no construimos ni decidimos el destino, algunas culturas indican que son los astros y su eterna repetición los que van dictando los tiempos de las acciones. No se sabe si es válido que los seres humanos escapen a esas lecturas universales, lecturas de las cuales desconocemos los códigos precisos para su interpretación y, por tanto, hemos dependido de la subjetiva mirada de unos cuantos, también simples mortales; por ese motivo, “cada noche observamos las estrellas. No las perdemos de vista. Cada noche vemos la luna y cada día sabemos qué astro se acerca o se aleja de ella [...] si una noche no vemos nada, tenemos que ofrecer un sacrificio. Si durante muchas noches no viéramos nada, entonces ya no sabríamos dónde nos hallamos” (Calasso, 2001: 123).

Bajo este pensamiento, parece ser que el futuro ya está escrito, es decir: la libertad del hombre se encuentra establecida en las estrellas, así que su destino está trazado por una fuerza superior y sólo le queda aceptarlo sin derecho de réplica; al aceptar la lectura de los astros, el ser humano está, de cierta manera, sometido a su destino.

Al regresar a la problemática del sacrificio, si nadie sabe o son inciertos sus orígenes, su establecimiento, su repetición y, sobre todo, su legitimidad, surgen una serie de argumentos que conllevan a una reflexión filosófica, ya que se asume una culpa por ser, históricamente, cómplices del sacrificio ritual, entendido éste como la aceptación del don de una divinidad, es decir, de acuerdo con las ideas de Calasso (2001: 141-142), se acepta su muerte como regalo cósmico para asegurar la eternidad de la creación: Hay mundo porque la divinidad se ha matado.

De esta manera, al presentar a un hombre sacrificándose o siendo tragado por la tierra, no se sabe si por voluntad propia o arrojado por otros, Flores envuelve al espectador y lo hace cómplice del sacrificio, sea asesinato o inmolación, es decir, instaura en los espectadores el sentido estético de la culpa.

Al apropiarse de una parte de la ciudad, el muralista construye una sociabilidad a partir de la complicidad plástica, o sea, se parte de la premisa de que sin el sacrificio no somos ni hay sociedad y por ende mundo. Se mantiene la necesidad de que el hombre tome conciencia de su culpabilidad heredada histórica y simbólicamente para que exista y para pensar que somos quienes somos porque tiene vida ese lazo de complicidad con los demás.

En pocas palabras, si hay mundo es porque hay sacrificio. Esa es una idea que Flores, en una relación ontológica, deja entrever en su intervención. La realidad humana necesita del sacrificio, y el artista lo realiza en una metáfora plástica, de este modo la sociedad es el resultado de la complicidad con el otro, se es culpable por el sacrificio primigenio.

Sin el acto del sacrificio, el hombre permanece aislado y queda reducido a una abstracción y, por tanto, el sacrificio se torna prácticamente imposible. Para el sacrificio se requiere de una víctima y de un verdugo, “ante el poste del sacrificio se presentan por lo menos dos seres: la víctima y el que la estrangula con un lazo” (Calasso, 2001: 141). A partir de esto, el acto de conciencia considera que el sujeto se sociabiliza con otros pares a través, primero del sacrificio, y posteriormente de la expiación de la culpa, después, cuando hay una reflexión sobre la culpabilidad, viene nuevamente un retorno a la conciencia. Entonces, como ha ocurrido desde siempre, los hombres se reúnen para asumirla y compartirla, así lo reconoce también García (1988: 24): “la tribu celebró consejo. Era indispensable practicar un

inmediato y terrible sacrificio. No bastaría la inmolación de una cabra ni la ofrenda de los pálidos productos de la tierra. Como el pecado, el sacrificio debería ser humano y colectivo”.

El sacrificio se convierte así en uno de los pilares de la intervención en el cerro y el estadio; como consecuencia, esa subjetividad mantiene unida a la sociedad, porque nos reconocemos mediante el sacrificio, somos, en algún momento, resultado de ese don de los dioses, el sacrificio revela lo que somos, regula la existencia y a través de él el ser humano se acepta, a través de él existe, es aquel ritual que ocasionalmente se mira, pero que siempre está presente, es el anquilosamiento de mito que se comparte, la narración que se hereda.

De acuerdo con Calasso “el sacrificio exige un sujeto dual” (2001: 132). Es decir, el sujeto que se sacrifica y al mismo tiempo mira cómo lo sacrifican. Y por esa mitad de su espíritu que cede a la divinidad, el sacrificante “quiere que la divinidad le ceda el resto del mundo, sin volver a intervenir en él con su irrefrenable autoridad. El sacrificio tiende también a conquistar de la divinidad el permiso para utilizar el mundo” (Calasso, 2001: 141), de ese mundo que es parte de la divinidad que ella misma ha separado de sí.

El sacrificio cobra más fuerza cuando se lleva a cabo sobre una montaña, García (1988) cuenta una fábula donde también comparte la idea referente a este permiso para utilizar el mundo:

El viejo más respetado propuso la ofrenda: todos habían de sacrificarse, aunque sólo en parte, para aplacar la cólera divina. Atraían a la montaña la mitad de su espíritu para que lo devorasen las aves de rapiña. La otra mitad quedaría libre, rescatada por la mutilación voluntaria.

Uno a uno, los hombres se despojaron de la mitad de su espíritu[...] Alentados por la persistencia de la porción sacrificada, los hombres se creyeron

con derecho a emprender aventuras novedosas. En ellas emplearían la mitad del alma que conservaban.

Con audacia estipularon que la incesante expiación de su culpa les hacía dueños de pecar cuanto quisieran. Enseñaron esa costumbre a sus hijos: les despojaban primero la mitad del espíritu y después les otorgaban franquicia para entregarse a todos los crímenes.

Con el tiempo, los hombres arrebataron a los dioses sus secretos más ocultos, cumpliendo el requisito de sacrificar previamente una parte del espíritu (García, 1988: 24-25).

Y por esa apropiación del mundo a cambio del sacrificio, “todo el mundo vuelve a ser, sin saberlo, un inmenso taller sacrificatorio” (Calasso, 2001: 141).

De esta manera, el hombre se transforma en la culpa. La culpa nace de él, en su conciencia, actuación y reflexión. La complicidad nos determina como sujetos, pero si el prójimo no acepta su complicidad, la sociedad carece de sentido.

El acto sacrificatorio se centra en el ámbito de la subjetividad, y se mantiene perenne por el recuerdo y la repetición, no importa cómo se le denomine: sacrificio, asesinato, matanza, inmolación, experimento. La determinación del nombre nada cambia en la esencia, es el sacrificio como elemento de vinculación y garantía de permanencia en la sociedad, si se acepta, aunque no se comprenda, el elemento ritual, la sociabilidad y la existencia permanecen inmutables, deslizándose entre el pasado y el futuro, siendo la víctima quien da continuidad: “La víctima colma la laguna entre lo discontinuo y lo continuo. Pero, precisamente porque la colma, debe ser destruida” (Calasso, 2001: 212).

Flores comprende y presenta en la intervención de la montaña a un héroe mitológico que es al mismo tiempo un hombre de su sociedad, y a

pesar del acto de libertad, es un ser dual: sujeto culpable y sujeto víctima, así nada más: lo presenta sin nombre o sexo, privado de futuro o pasado, carente de sentido, sin religión. Lo relevante es que sirve como elemento plástico para reafirmar la vida en sociedad y asegurar la existencia, con el fin de vincular lo discontinuo con lo continuo, para determinar el futuro, el sentido, el horizonte de vida, con la intención de rescatar la conciencia, expulsarla y luego retornarla de nueva cuenta a los hombres, en un traslado de subjetividades necesarias. Y es muy claro, después del sacrificio: si podemos, en algún instante de nuestra limitada existencia, pensar que estamos vivos, es a partir de la presencia del otro, de ese otro, lógicamente, también culpable.

El mundo, como abstracción humana, es una convención, para lo cual se requieren mínimo dos sujetos, a partir de ello, el mundo adquiere significación, porque existen códigos para deconstruirlo y expresar puntos de vista, como asegura Eco, “si todos los procesos de comunicación se apoyan en un sistema de significación, será necesario descubrir la estructura elemental de la comunicación para ver si eso ocurre también a ese nivel” (2005: 57).

Pero este descubrimiento de las estructuras significantes es posible a través de la sociabilidad, y de esa cadena de significación que mantiene unidos a los individuos; no lo puede hacer un solo sujeto, es imposible, ya que no se tendría referente para diferenciar un código de otro, el protocolo no tendría razón de estar presente, no habría comunicación; el bien y el mal no tendrían sentido sin la presencia de alguien que lo juzgue, sin un parámetro para colocar la barrera dialéctica y delimitar al bien del mal. “Aunque todas las relaciones de significación representan convenciones culturales, aun así podrían existir procesos de comunicación en que parezca ausente toda clase de convención signifiante” (Eco, 2005: 57).

Existe la sociedad porque se percibe con los sentidos, se sabe que el mundo está allí, el prójimo es el referente, nuestro cómplice, el referente de la culpa, soy culpable para él y él es culpable para mí, ambos somos culpables de un acto de repetición, de un protocolo de simulación, porque si se elimina el sacrificio entonces no quedaría nada. Esta es sólo una manera de comprender no sólo la intervención en el cerro de Coatepec, sino todo el movimiento de Arte Abierto.

A pesar de que la pintura en la montaña es efímera, hay un recuerdo, una afirmación de la memoria que guarda el recuerdo del sacrificio, del hombre tragado por la tierra, porque la muerte tiene que estar presente para recordarlo, si no se puede recordar, por consecuencia, se hace imposible una narración de aquello que no ha sucedido, aquello de lo cual no se tiene la experiencia y la vivencia, porque en ese momento el ser social sería sólo virtualidad.

El sacrificio y la culpa viven en la memoria y se renuevan a partir del diálogo con los otros, resultado de la convivencia, de las experiencias, de la construcción del pensamiento derivado de nuestras relaciones en los diferentes momentos históricos y perennes por causa de la narración.

Eso es lo que ha logrado Flores con su apropiación de la montaña para presentar un sacrificio plástico de un dios o del ser humano en grandes proporciones. Como afirma Jiménez: “La memoria, por tanto, no es sino la reflexión profunda a través del lenguaje, una potencia del alma por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado” (1999: 7).

Flores permite vislumbrar que el arte y la vida son sinonimia, y fuera de eso no hay ninguna posibilidad. La vida da tumbos entre lo profano y lo sagrado, pero, como afirma Calasso “si el profano, o sea el profanador, devora lo que es sagrado, sagrado y profano se unen en una inaudita mezcla que hará para siempre imposible, a partir de ese momento, separarlos” (2001: 308). El arte es esa mezcla, es la narración de lo que ya no se realiza,

es la memoria, que da vida y aleja la muerte, es el momento de unión entre los dioses y los hombres. En consecuencia, Flores, quizá, se convierte en lo que siempre anheló ser: el cronista de su tiempo, porque su obra en el cerro es la memoria misma de los acontecimientos de su entorno, el vuelo libertador de sus contemporáneos, pero a la vez la caída de los ideales, en esa dialéctica tan recurrente del muralista.

El acto de contar es el acto de vivir, de perdurar y estar a un paso de la inmortalidad, es el juego en el que alguien cuenta y alguien más escucha. Si no hay sujetos no hay sociedad, si no existe la memoria no existe la narración, si no hay elementos que mantengan la abstracción denominada sociedad, no hay memoria, si no hay sacrificio no hay sociedad.

El sacrificio como acto o como conciencia; exotérico o esotérico, exterior o interior. La alteración del cosmos si el sacrificio no está presente. Flores sacrifica una figura humana, un hombre o un dios que es tragado por la tierra, pero no se sabe para qué es el sacrificio, o mejor dicho para quién y con qué sentido.

Aunque el sacrificio sea, en su contexto estético, ritual o simbólico, siempre simularemos que está presente en el momento exacto. Ya que el sacrificio es el vínculo entre el tiempo y el destiempo. Esto significa que probablemente hay un momento exacto para realizar el sacrificio. Posiblemente es el hombre, con su convención de tiempo imaginario y abstracto quien determina el instante adecuado para que se lleve a cabo. A la fecha no se sabe el tiempo del sacrificio estético que presenta Flores. Parece ser un juego terrible de la conciencia social, una simulación del sacrificio que permite a una sociedad seguir existiendo y asumiendo la culpa de una complicidad histórica:

El sacrificio opera la más tenaz fusión entre la sociedad y lo que queda fuera de ella[...] En el acto de la destrucción –aunque sólo sea de la hierba– se

afirma la culpa que sustenta la cultura: su alejamiento, su aislamiento de todo el resto, en cuanto aísla una cosa-víctima y la expone. Al dedicar la víctima a algo diferente de sí misma, la sociedad reconoce su propia dependencia de aquello de lo cual se ha desgajado. Y al mismo tiempo mantiene lo externo a distancia, ofreciéndole la víctima en lugar de ofrecerse a sí misma (Calasso, 2001: 153,154).

Es válido entonces el argumento estético de Flores de que la sociabilidad se construye a partir de la complicidad. Posiblemente sin el sacrificio, sin la culpa del asesinato, la sociedad no existe, porque, sin ese peso de conciencia, si se carece de memoria histórica, si el ser humano se aleja de la responsabilidad simbólica del acto sacrificatorio primigenio, se deja de ser un ente social y se convierte en un simple objeto, sin sentido, sin memoria, sin civilización, sin religión, sin futuro. Es el sacrificio el universal que da coherencia como sociedad, ya que se comparte, además de la culpa, el miedo, la inseguridad y el temor a la ira de la divinidad. Aún se anhela la seguridad que brinda ese ente superior con poder sobre todo el mundo natural.

Todavía la conciencia y el acto de reflexión no permite mirar el mundo desde afuera, tal vez por eso el hombre sigue viviendo en sociedad, hasta averiguar quién es el culpable o el afortunado legitimador del asesinato, tal vez en esta simulación plástica del acto de sacrificio se pretenda encontrarlo. Pero mientras eso suceda, la obra permanecerá unos años más, hasta que las condiciones climáticas lo determinen. Sólo quedará en la memoria de los que la miraron y con ello, asistieron al sacrificio de un semejante en una sociedad que busca respuestas. Desde la puesta del sol hasta el amanecer, para Flores todos son cómplices, todos tienen parte de esa culpa.

Más el sacrificio continúa hasta nuestros días y no como mera simulación, ya no nos contentamos con el sacrificio simbólico, la violencia está presente en todas partes, el asesinato se ha desprendido del cerro y se ha instalado en otros sitios urbanos.

Quién puede reparar lo irreparable. Expresa Baudelaire en *Las flores del mal*: “¿Podemos sofocar el viejo, el largo Remordimiento, que vive, se agita, se enrosca y se alimenta de nosotros como el gusano de los muertos, como de la encina la oruga? ¿Podemos sofocar el implacable Remordimiento?” (1998: 157). El sacrificio tiene sus lamentaciones, la culpa también las tiene.

Flores, con su intervención, altera la recepción del espectador y la pasividad visual de una ciudad tranquila y fría. Por varias décadas, su obra presenta signos que han sobrevivido al paso del tiempo, a más de 40 años del inicio del proyecto, aún queda el sacrificio como un acto de comunicación y significación visual.

Los habitantes de Toluca necesitan del sacrificio para asegurar la existencia y para seguir viviendo en sociedad, como lo menciona Gadamer: “El ser humano no es el dueño de la íntima certeza de existir sobre el mundo del sí mismo” (1998: 376). Es la culpa compartida la que mantiene al hombre en sociedad, la determinante del sentido, el día que no exista la culpa, quizá ese día el ser humano será libre, pero también estará vacío, habrá una sombra rondando en el mundo exterior, hasta que otro demiurgo se inmole, y no se sepa qué hacer con el cadáver. La intervención en la ciudad universitaria de Toluca es la metáfora de la eterna repetición, del fuego eterno, del Gólgota con sus migajas, es la culpa perenne, la reiterada simulación del sacrificio, la monstruosa repetición de lo mismo.



CAPÍTULO IV

LA RELACIÓN CON EL ESPECTADOR

En esta parte se consideran aquellas opiniones o respuestas que la sociedad emitió sobre la intervención artística.

En la historia del arte, básicamente se han privilegiado y considerado sólo los criterios emitidos por los expertos en el arte, recordemos que son ellos quienes, de manera general, han contribuido, orientado o modificado la recepción de ciertas obras. Pero también existen aquellas opiniones de la gente común, o como los denominaría Bourdieu, los “privados de capital cultural”, en quienes escasamente se han cimentado los estudios del arte.

Así, este capítulo está integrado por tres partes: en la primera se aborda la participación de los pobladores en la realización de la intervención; en la segunda se presentan los comentarios emitidos por los espectadores; finalmente, en la tercera parte se muestran los comentarios de dos críticos que siguieron de cerca el proyecto de Flores en la ciudad universitaria de Toluca.

LA PARTICIPACIÓN DEL PÚBLICO EN LA PINTURA DEL CERRO Y DEL ESTADIO

Sin lugar a dudas, un proyecto que requería aplicar pintura en más de 22 000 m², necesitaba, además de los cuatro años de trabajo, de un presupuesto estimado en tres millones de pesos y de la participación de la población para que colaborara tanto en la limpieza de la zona como en la aplicación de la pintura. Pero en una ciudad donde el imaginario social perfila a los habitantes como apáticos, cabría preguntarse los motivos que impulsaron a la población para colaborar.

Cabe recordar que la participación de la gente inició desde las primeras acciones del Arte Abierto, durante las cuales acudían como espectadores curiosos, luego los artistas los invitaban a pintar. “Todo ello responde a

un movimiento que el pintor [Flores] denomina ‘arte abierto’, pues, se lanza sobre el asfalto de las calles (cuando no están empedradas) contra las bardas y las azoteas para crear conjuntos plásticos en los que a veces participan los nunca suficientemente azorados vecinos” (Cuesta, 1977).

Así, se fue haciendo costumbre mirar a Flores y los integrantes del grupo realizando sus murales pancarta en el centro de la ciudad y a la gente colaborando en la elaboración de los mismos.

Para la obra en la ciudad universitaria, la relación inicia cuando algunos sectores de la población, al conocerse que el gobierno estatal no apoyaría con recursos el proyecto, intentan ayudar a Flores, porque “para entonces ya había cundido el entusiasmo popular. Los toluqueños querían tener pintado un cerro que expresara plásticamente ‘La liberación del hombre actual’” (Tibol, 1974a).

De esta manera, como ya se mencionó en la bitácora de la intervención, las asociaciones de tableros y peluqueros se impusieron cuotas con el fin de comprar material para realizar la obra. Así, además de la aportación de pintura y brochas, la gente se sumó a los trabajos de limpieza del cerro para dejar la roca limpia y, con esto, Flores y sus dos ayudantes pudieran avanzar en el trazado de figuras. Se desconocen los motivos que estas asociaciones tuvieron para tal acción, pero su aporte fue importante.

A dos años de iniciado el proyecto, se consideró incluir, para lograr avances en los trabajos, a diversos sectores de la población. Se distribuyeron carteles dentro del campus universitario y en diversas zonas de la ciudad, invitando a la gente a una “acción colectiva por el arte”.

La invitación tuvo efectos positivos, de esta manera, los domingos 28 de marzo y 10 de abril de 1976 acudieron varios cientos de personas de diferentes edades a pintar. Esta participación sorprendió incluso a los críticos de arte. Referente a la cantidad de gente que asistió, del primer domingo comenta Rodríguez (1976) “uno de los capítulos más originales

del proceso fue cuando 400 personas aceptaron participar, sin pago alguno, en la monumental pintura”.

Al segundo domingo la cantidad disminuyó, se estima que fueron 200 personas. Es difícil conocer los motivos que los impulsaron, aunque, el mismo Rodríguez (1976a) afirma que existieron tres razones fundamentales: “primero, porque consideran suya la obra de arte público [...]; segundo, porque nunca el pueblo ha rehusado dar su aportación, voluntaria, a lo que considera importante; tercero, tal vez, porque estas doscientas o más personas fueron motivadas por el ejemplo”.

Sean esos los motivos o algunos más que difícilmente se sabrán, no se debe olvidar que en el contexto político social las marchas y manifestaciones estaban a la orden del día, por tanto, la unión de los sectores otorgaba fuerza a sus demandas y el apoyo recíproco se tornaba necesario.

Por otro lado, como se mencionó en el capítulo destinado a los grupos que intervinieron en la ciudad de México, salvo las consultas a diversos sectores sociales realizadas por los integrantes del Taller de Investigación Plástica (TIP), para determinar el estilo o los contenidos de los murales, donde incluso era la misma gente la que aportaba materiales y mano de obra, no es frecuente la participación de la población en estos aspectos. Regularmente, como también lo afirma García Canclini: “el poblador común no decide sobre las formas ni los contenidos ni la variedad ni el número ni el abigarramiento de tales mensajes. Son otros los que establecen sus códigos, la cuota de realismo, de pop o de kitsch, los órdenes estético y conceptual en medio de los cuales debemos circular” (1992: 215).

A pesar del apoyo monetario, en especie o con mano de obra, la población de la ciudad de Toluca no decidió sobre la realización, ubicación, el tema, los elementos formales ni el mensaje a transmitir. Fueron los artistas quienes determinaron el sitio, establecieron los códigos formales, estéticos, significativos e ideológicos. Por tanto, fue nula la participación de

los habitantes en los mensajes visuales que se transmiten en la intervención y se concluye, entonces, que fue una obra impuesta por los artistas.

LA RECEPCIÓN ESTÉTICA

En este libro también se consideran, como parte fundamental en el análisis de la intervención, los juicios del espectador común, regularmente no tomados en cuenta por los historiadores del arte. Desafortunadamente las opiniones no son vastas ni se pueden estimar como una representatividad de la relación que guardaba la intervención con el total de la población. No obstante, brindan el panorama para conocer el impacto que la obra tuvo en aquellos que vivieron la realización del proyecto, en las posibles lecturas realizadas y en las significaciones generadas. Hubiera sido favorable haber escuchado o leído los comentarios de niños, señoras, maestros, artistas, políticos, obreros, peluqueros, tableros, y demás integrantes de la población, empero, de aquellos que lograron expresarse en los medios escritos se rescatan y valoran sus opiniones dentro del contexto social, cultural y político en el cual se produjo. Se tiene así la respuesta de la población ante la apropiación del espacio público por un grupo de artistas y la presencia de códigos visuales pocas veces vistos en la ciudad de Toluca.

La selección de comentarios presentados no se considera simplemente como anecdótico, sirve como parte del análisis de la recepción estética y ayuda a contextualizar la relación entre los artistas, obra y población. Se está consciente que la emisión de estos juicios también está inserta en un contexto social, político y laboral, por tanto, es necesario mantener la debida distancia y considerarlos dentro del entorno histórico.

Se sabe, como lo asegura Freedberg, “que en la mayoría de las veces el contexto condiciona las respuestas frente a la imagen” (1989: 11), pero,

de cierta manera, son la única vía para comprender la relación de las intervenciones urbanas con el público transeúnte, que si bien rara vez se manifiesta sobre las cuestiones formales, sí expresa, de manera recurrente, el sentir individual ante la apropiación de un espacio público destinado a cumplir funciones ciudadanas.

Queda claro que las opiniones integran aspectos sobre la personalidad del que la emite, e influye su amistad o aversión hacia los artistas. Tal vez son respuestas básicas, pero indican la relación de la intervención con el espectador.

Por bastantes años los estudios relativos al arte han considerado diferentes categorías de análisis: algunos refieren sólo al artista; otros sobre el objeto así como sus motivos y temas; algunos más incluyen la técnica; estudios más recientes consideran la tarea de los medios de difusión, como el museo, la galería o las publicaciones. Empero, salvo los trabajos de Bourdieu, Freedberg y Eco, son todavía escasos los estudios que consideran la historia del arte desde el punto de vista del espectador, es decir, se ha priorizado el objeto más que el sujeto que lo consume.

Al revisar teorías específicas que aborden respuestas del público ante el arte, se constató que, salvo David Freedberg,¹ quien analiza el poder de las imágenes sobre los espectadores, no existen estudios sobre las respuestas no eruditas referentes al arte.

Por tanto, el estudio sobre la intervención en la ciudad universitaria estaría incompleto si no se analizara la relación con el que la ha mirado.

¹ Revisar David Freedberg (1989). *El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra. En esta obra, y como el mismo autor lo aclara, no presenta una teoría concreta sobre las respuestas a las imágenes, sino testimonios del poder de las imágenes que los historiadores del arte han suprimido.

De esa manera se puede contrastar el sentido de la intervención urbana con el percibido por el receptor.

Las opiniones del público

Una intervención artística con tales dimensiones, en un campus universitario desde el cual emanaban los movimientos sociales, en la ciudad donde el arte contemporáneo no había llegado, donde, en cuestión de arte, sólo había un museo dedicado a las pinturas pertenecientes al siglo XVI y, habitada, en su mayoría, por un público sin la experiencia visual ni los elementos estéticos para decodificar los mensajes en la obra, tenía que llamar la atención.

Al darse a conocer el proyecto, algunos espectadores hicieron públicos algunos comentarios, más por cuestiones políticas que estéticas.

Como ya se mencionó al inicio de la investigación, en la década de los setenta hubo movimientos de protesta, principalmente huelgas y marchas, acciones que se originaron en la UAEM, por tanto, los estudiantes, maestros y trabajadores de la institución estaban inmersos, primero, en las cuestiones políticas propias de la universidad y, en una segunda etapa, apoyando las demandas de otros sectores de la población.

La trayectoria artística de Flores, catalogado como un artista de protesta, le suma un elemento más a las opiniones. Incluso, cuando realizaba sus intervenciones en el centro de la ciudad se le miraba como un enemigo, así lo expresa Garduño (1976): “Desde que salió a la calle y pintó con la ayuda del pueblo un mural efímero por la voluntad de los enemigos del arte, el destacado pintor toluqueño Leopoldo Flores, es el hombre más temido de Toluca. Es algo así como el enemigo público número uno”.

Por tanto, su solicitud de permiso para intervenir el cerro y el estadio dirigida al Consejo Universitario no escapó a las críticas de los mismos universitarios, particularmente alumnos de la entonces Escuela de Arquitectura, quienes opinaban que el maestro Flores: “Es un buen pintor, un gran colorista, es decir, sus obras poseen ciertos valores plásticos, pero no obstante esto, es muy criticable su ‘apoliticismo’ y su egocentrismo, el cual lo lleva a realizar obras subsidiadas por la burguesía [...] Si Flores pretende hacer de su arte, un arte popular, debe clarificarse e identificarse con el pueblo y dejar de colaborar con la clase dominante” (“El ‘Super-Mural’ de Leopoldo Flores en la UAEM”, 1974).

A pesar de reconocer al maestro Flores como “buen pintor” y “gran colorista”, y que sus obras poseen ciertos valores plásticos, la inconformidad estaba centrada en la poca claridad del artista sobre las cuestiones políticas y en que, apoyado por la burguesía, sólo realizaba acciones para su beneficio propio. Paradójicamente, contaba con el apoyo de aquella minoría a quienes abiertamente intentaba arrebatar el arte.

Referentes a las formas y su significado

Por otro lado, al margen de las cuestiones políticas, las formas que plantea Flores en la intervención sí son reconocidas, a pesar de que algunas de ellas tienden a la abstracción:

Flores ha venido trabajando con una imagen que es en él persistente: la imagen del hombre, pero Flores no la desea como si fuese un retratista, según él, esto corresponde al siglo XIX, al siglo de los buenos retratos, cuando el artista pintaba la efigie y el alma del modelo, pero de un modelo en especial. No, Leopoldo no busca ni efigies ni espíritus de personas

determinadas, incluso cuando lo ha hecho, creemos que ha fallado [...] No, repetimos, Flores busca la imagen de toda la humanidad y esta imagen trata de plasmarla no a través de un físico, sino a través de una acción (Caballero, 1974: 241-243).

De acuerdo con la cita anterior, el autor hace notar que la técnica de Flores no es la adecuada para la realización de retratos, y cuando lo ha hecho, los resultados no han sido satisfactorios. No obstante, le reconoce la persistencia en la figura humana que represente a todo el conglomerado llamado humanidad.

De esta manera, el espectador transfiere los problemas individuales y sociales a la forma antropomorfa que presenta el artista, y le asigna no sólo la categoría de representación local, sino de alcances universales. Sánchez Arteché afirma que la obra de Flores “no puede ser comprendida sin interpretar el contexto de sus condiciones de producción y recepción: Surge la crisis de una realidad convulsa, inestable, fluctuante y, si no se diluye en los incidentes de una biografía personal es porque ha elegido como sujeto de la acción plástica la imagen universal del hombre en movimiento, la humanidad en el tiempo” (2002: 41-45).

De igual manera, se afirma que “sólo Leopoldo Flores revoluciona esta técnica [la del muralismo mexicano de los años veinte] al ocuparse del hombre en general, de sus preocupaciones y angustias, de sus ambiciones y sus luchas por una vida más justa [...] da el gran salto de la temática localista a la universal que afecta e incumbe a todos los hombres” (Flores, revolucionario y genio del muralismo, 1983).

Se entiende que el discurso de un arte que represente al hombre universal fue permeando más por las declaraciones del artista que por las cuestiones formales de su obra.

Los mismos estudiantes de la Escuela de Arquitectura que protestaron por el permiso otorgado al muralista para llevar a cabo el proyecto en el campus universitario, también observan la forma antropomorfa que se muestra en la ciudad universitaria, incluso llegan a identificar otras y a interpretarlas:

Aquellos cerdos que en muchos de sus cuadros se encuentran pintados, pretenden representar al hombre enajenado por la violencia, el egoísmo, el dinero, y ante todo plantean un ser irracional y sin sentimientos que destruye todo lo que se encuentra a su paso y que finalmente se autodestruirá. [La intervención] es eminentemente de protesta y de denuncia [...] repugnantes cerdos sedientos de la sangre (“El ‘Super-Mural’ de Leopoldo Flores en la UAEM”, 1974).

Los estudiantes se referían a las figuras humanas con cabezas de cerdo pintadas en la parte sur del cerro, mismas que presentan una dificultad visual para apreciarlas a cierta distancia debido a su escala humana en contraste con la gran dimensión de las demás figuras.

Asimismo, los alumnos asignan a los cerdos la irracionalidad y la violencia, la enajenación y el egoísmo. Queda claro que reconocen la naturaleza contestataria de la obra y enfatizan los adjetivos calificativos de las formas que representan a los animales.

Pero no sólo los estudiantes perciben las formas antropomorfas con cabezas de cerdo, otras opiniones confirman esta representación y, además, se sienten directamente aludidos por la metáfora visual en la cual se igualan algunas características de este animal con las del hombre, así lo expresa Caballero: “Flores es más incisivo aún. Nos compara con los cerdos, nos lo dice claramente y en forma muy cruda, casi ofensiva” (1974: 241-243).

La dimensión

Por otra parte, otro elemento que los espectadores consideraron en sus opiniones es la magnitud del proyecto, al referirse a Flores mencionan que “su descomunal ‘atmosfera’ que consiste en llenar los espacios irregulares de una montaña con plastas de pintura que se riegan entre los intersticios y rugosidades hasta cubrir 22 800 metros cuadrados de superficie” (Cuesta, 1977). No se sabía, ni se sabe aún, la extensión exacta de la intervención, pero, cuando no se menciona un número, se otorgan adjetivos calificativos como descomunal, monumental, gigantesca, enorme...

El mensaje

Recordando que la tesis de Flores considera al arte como vehículo de comunicación y significación, algunas personas afirmaban que la intervención:

Aparte de lo que pueda representar como esfuerzo y como creación artística original, no sólo no comunica cosa alguna interesante para el pueblo que los contempla ni mucho menos reflejan en su temática siquiera el más somero estudio de la problemática social de la gente a quienes van destinados según el decir del artista. Como pura experiencia y no más [...] dentro del ideario se meten o se envuelven a grupos y comunidades populares que no sólo no saben de qué se trata sino están por completo ausentes de los “mensajes” de la obra (Cuesta, 1977).

Los espectadores reconocían la originalidad del proyecto y el esfuerzo físico para llevarlo a cabo, mas se entiende que no quedaba claro el mensaje que

Flores quería transmitir, incluso se especifica que ni los mismos participantes involucrados en los trabajos lo conocían. De ahí que solicitaban a los artistas clarificar el significado o el mensaje de la intervención:

Todavía no vislumbramos el proyecto de Leopoldo Flores, ni en sus alcances sociales ni en sus aportaciones plásticas en función de sus mensajes [...] Esperamos que nuestras reservas se disiparan aclarando el significado del proyecto. No ha sucedido así cosa que atribuimos a nuestra propia culpa para asimilar prontamente y con certeza sus valores. Lo único que nos preguntamos, sin embargo, es que si estas dudas, estas explicables reservas, son nada más nuestras. ¿Quién podría respondernos? (Cuesta, 1977).

Se observa que, incluso, el espectador asume una culpa por no encontrar el significado y de esta manera valorar la intervención en su justa dimensión, aunque también se pregunta si estas dudas particulares no serán de la mayoría de la población.

Sobre la relación obra-naturaleza

Al momento de considerar la tesis de integrar la obra a la naturaleza y los cambios en la percepción consecuencia de los cambios derivados por las estaciones del año, existe una opinión en la cual el espectador arremete contra Flores:

Algo más de la entrevista que le hicieron [...] Dice: “El arte atmosférico (!) es la combinación entre los colores de la naturaleza y los que el hombre, como ser creador, como artista, puede producir” (mas no

producirá otros colores que aquellos logrados ya por la naturaleza desde hace un chorrall de tiempo, como creadora, como artista –aunque quién sabe–) [...] “El ejemplo más claro es el mural que hice en compañía del pueblo en el cerro de Coatepec. La gente se puede dar cuenta que en esa obra no se utilizan colores como el azul del cielo como el natural de las rocas o las hierbas que llegan a crecer” (porque no les queda otro remedio) [...] “Y es que esos colores están en perfecta armonía con los que se utilizaron en la obra. Es raro, pero poca gente se ha dado cuenta” (pa lo que le importa) “de que los colores que yo utilicé varían según la estación y la hora del día. Con esto quiero decir que antes de realizar la obra se tomaron en cuenta los movimientos de rotación y translación de la tierra. ¿Comprenden ahora por qué se le llama arte atmosférico?”.

“Claro que el arte atmosférico tiene el defecto” (¿un arte defectuoso?, ¿zas!), “de no ser de bastante” (es decir, mucha) duración. Es un arte que sólo pueden gozar las personas que viven en el tiempo en que se crea” (¿caray!), y ¿para qué se tiran los billetes con el fin de que las generaciones futuras gocen el arte del Polo Flores, si no es un arte tan durable –no diré como el arte del hombre de Altamira, quien mejor hubiera nacido en Toluca, sino como el arte de Leonardo Da Vinci, ese genio que casi pudo pasar por toluqueño–? (Nikito Nipongo, 1980).

Queda claro que la obra y el artista tenían sus detractores. Y cómo no tenerlos en un ambiente social de inconformidad política, social y cultural. Menciona Caballero que Flores “es sin lugar a duda el más inquieto de todos los artistas de la nueva generación, lo que lo ha convertido en el más criticado al mismo tiempo que el más admirado, es el artista de polémica, el artista que no satisface a nadie ni a sí mismo” (1974: 241-243).

El artista renovador del muralismo

En contraparte, otros sectores de la población consideran al artista un renovador del muralismo mexicano: “Más que por ser el inventor reconocido de nuevas formas de expresión plástica Leopoldo Flores tendría que ser estudiado como renovador del viejo concepto de muralismo porque, en un mundo asfixiado por muros, salvó la respiración del arte para devolverla a los perdidos horizontes de la naturaleza no roturada y al todavía diario milagro de la luz solar” (Sánchez Arteche, 2002: 41-45).

Otros lo catalogan como visionario e insertan la intervención en la ciudad universitaria dentro de un muralismo revolucionario: “Este trabajo es sin duda una importante aportación a la pintura [...] el pintor de Toluca es por su temática, su técnica y su congruencia entre el pensamiento y la obra, el más importante pintor del momento en el muralismo mundial” (Flores, revolucionario y genio del muralismo, 1983).

La apropiación del espacio público

La apropiación del espacio público también fue considerada por algunos espectadores, desde aquellos que catalogan sus murales pancarta como desfiles carnavalescos hasta otros que lo consideran como una forma de legitimación artística. Dentro de los primeros se apunta que:

Por la vía sensacionalista tan peculiar a los comportamientos clásicos de los pintores y de los poetas, vanguardias agresivas de periódicos y necesarios escándalos en los demasiado trillados campos del arte, Leopoldo Flores ha emprendido, sucesivamente, desfiles carnavalescos, los “murales-pancarta” destinados a los exteriores de los edificios, decoraciones murales que se extienden de los planos verticales a los pisos y hasta las escaleras (Cuesta, 1977).

En cuanto a los segundos se menciona lo siguiente: “Leopoldo Flores no se conforma con extraer de los relatos mitológicos una temática; por el contrario, recrea a sus motivos como simbología de una aventura nueva y en curso de realización gestualizada en la toma de espacios públicos para legitimar su ocupación por el discurso plástico” (Sánchez Arteché, 2002: 41-45).

Flores recurrió a los mitos para resignificarlos dentro de la sociedad de su tiempo. Efectivamente, las formas dentro de la composición son bastante “legibles” para realizar una “lectura”, recordando que los mensajes tenían como destinatarios a los obreros, campesinos, amas de casa, estudiantes, maestros, albañiles, mecánicos, entre otros. No obstante, como afirma Eco, “cualquier forma de arte, aun si adopta las convenciones de un discurso común o unos símbolos figurativos aceptados por la tradición, funda su propio valor en una novedad de organización del material dado que constituye en cada caso un aumento de información para el usuario” (1992: 206).

Es decir, la transmisión del mensaje radica también en la manera de presentarlo, incluida su espectacularidad por la dimensión. Y en esto Eco tiene razón, Flores presenta un arte novedoso, con un soporte no tradicional y en una escala monumental con lo cual la obra adquiere su propio y legítimo valor.

Sin embargo, y como se aprecia en los comentarios del público, es factible que el mensaje de la intervención, debido a la novedad de los signos presentados, provocara confusión entre los espectadores, por consecuencia los mensajes de protesta no fueron claros y quedaron como meras composiciones plásticas.

Como consecuencia, la intención de hacer manifiesta una inconformidad, quedó, más que un mensaje ideológico, en un experimento artístico debido a que en el proceso de comunicación entre la obra y el

receptor, Flores no hizo patente la estructura elemental que permitiera la interpretación, porque definitivamente, como lo asegura Eco, “aunque todas las relaciones de significación representan convenciones culturales, aun así podrían existir procesos de comunicación en que parezca ausente toda clase de convención significativa” (2005: 57).

Las opiniones del público, unas a favor de los artistas y de la obra, otras en contra, brindan un panorama más objetivo de la recepción estética de la intervención, trascienden el estatus de anecdótico y se sitúan en el campo del análisis, con lo cual se logra tener un acercamiento al sentir histórico, estético, simbólico y político de las diferentes miradas que se han posado sobre ella a lo largo de ya cuatro décadas.

LA CRÍTICA DE LA INTERVENCIÓN ARTÍSTICA EN LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE TOLUCA

La crítica de arte se ha sustentado en diferentes categorías de análisis que consideran valores de diferente índole para “calificar, de manera elogiosa o peyorativa, una obra” (Camón, 1965: 358), sobre todo la pintura. La crítica siempre ha estado en el ámbito de la subjetividad, debido a que no escapa del valor subjetivo de la maleabilidad emocional del crítico ante la creación plástica y su opinión ha dependido del canon, jerarquías, técnicas, idealismos y valores.

La obra que encabeza Leopoldo Flores en el campus universitario de Toluca encierra en sí una compleja indeterminación para su crítica. Para los fines de este libro interesa conocer la manera como se relacionó la intervención con los especialistas –porque, al final de cuentas, el crítico es también consumidor del arte y, por tanto, destinatario final de los mensajes en ellos implícitos. Sobresalen los trabajos realizados por Raquel Tibol

(n. 1923) y Antonio Rodríguez (1908-1993), cuyo nombre verdadero era Francisco de Paula Oliveira, portugués nacionalizado mexicano. Ambos críticos con una vasta trayectoria dentro de la historia del arte mexicano, la primera llegó a México en 1953, invitada por Diego Rivera, mientras que el segundo arribó en 1939. Sus comentarios son relevantes debido al seguimiento que le dieron a la intervención de Flores en la ciudad universitaria de Toluca.

LA CRÍTICA DE RAQUEL TIBOL

Ella inicia su acercamiento con la intervención desde que se entera de la negativa del gobierno para apoyarla, y hace un comentario alusivo a los tres millones de pesos requeridos:

No sólo el gobierno del Estado de México está obligado a ayudar a Leopoldo Flores, sino también la iniciativa privada, porque Flores le ha dado nombre a Toluca por más de tres millones de pesos [...] en el Estado de México, donde se encuentra la mayor concentración de capital, en donde operan grandes monopolios nacionales, tanto el gobierno, que auspicia a la iniciativa privada, por cierto sin ningún interés popular, como la propia iniciativa privada, deben cooperar con esos tres millones de pesos que se necesitan para una gran obra, ya que para ellos, eso significa una migaja[...] cooperar para la obra de Leopoldo Flores significaría seguir adelante con la dignificación de una ciudad que tanto lo necesita, puesto que casi no tiene prestancia, color ni sabor a excepción del de sus chorizos [...] si les ha tocado en suerte tener en Toluca a un pintor de la categoría de Leopoldo Flores, deben aprovecharlo, evitar que emigre a la capital del país en donde podría ganar mucho en las galerías. Además, Leopoldo tiene ya un prestigio con el que ha dado brillo

a Toluca y publicidad por más de los tres millones de pesos que necesita, entonces ¿por qué no dárselos? (Tibol, 1974a).

En opinión de Tibol, tanto el sector público como el privado debieron apoyar económicamente al proyecto, dado que brindaría beneficios a la ciudad. No aclara en particular cuáles serían, sólo argumenta que le daría “color” y la dignificaría.

También contextualiza la obra respecto a otras de gran importancia que se realizan en México, pero la intervención le parece la más insólita y creativa, además porque se trata de un cerro “que expresará plásticamente ‘La liberación del hombre actual’ [...] con trabajo voluntario glorificarán [...] la liberación del hombre de las fuerzas oscuras” (Tibol, 1974).

A esta especialista la obra le parecía un esfuerzo importante, una experiencia muy válida con valor paisajístico de gran importancia debido a la integración con el contexto de la ciudad.

El domingo 9 de marzo de 1975, cerca de las cinco de la tarde, Tibol realizó una visita a la ciudad universitaria, y en el diálogo con Flores mencionó que “el color de la roca es algo así como un ocre sucio que proyecta poco [pero con] los grises [...] ya resalta el color [...]. Ese rojo quedó de impresión, está notable” (Garduño Ramírez, 1975).

No hizo mayor referencia a los elementos formales o de significación, pero cuando se le preguntó que si la fuerza del arte pictórico radica en el asombro que se puede provocar en el público respondió:

el asombro en cualquier tipo de espectáculo y el arte, tiene mucho de esto como cualquier situación visual, hay espectacularidad, lo que evidentemente es importante, pero hay gente que hace una espectacularidad vacía, intrascendente, sin talento y hay quien sí sabe armar el gran espectáculo, llamar la atención, yo pienso que el obligar a ver es importantísimo en el

arte, gran parte del arte del siglo XX está en la obligación que el arte plantea al espectador, ya que éste escapa más fácilmente a formas más complacientes y más ahora, cuando se encuentra con la tremenda competencia de una movilidad visual dentro de las casas, que es la televisión (Garduño, 1978).

Tibol considera la competencia del arte con los medios masivos y hace referencia a los artistas que realizan obras sin sentido, vacías, intrascendentes y sin talento.

Asimismo, la crítica clasificó a Flores dentro del *Land Art*, y lo comparó con el rumano Christo (n. 1935), famoso por sus embalajes de islas, esto al hacer una referencia a la visita que hizo el artista ecológico a México. Además, la comparación incluyó a otros como el argentino Nicolás García Urriburu (n. 1937), quien inició en esta corriente en 1968, cuando, durante la Bienal de Venecia, tiñó de verde fosforescente los canales de esa ciudad; al francés Bernard Borgeaud (n. 1945), quien modificó los reflejos del sol sobre la superficie del mar; al holandés Marinus Boezem (n. 1934), quien activó la arena para formar una tromba; al escultor inglés Barry Flanagan (1941-2009), por impedir el proceso de la marea en las playas; finalmente con el norteamericano Mike Heizer (n. 1944), por cavar en zonas desérticas. Así lo manifestó Tibol (1976):

En México, Leopoldo Flores [...] el landartista más destacado. Es el inventor de los murales-pancartas [...] y de una pintura en un cerro [...] La enorme pintura, que cuando esté terminada tendrá 12,500 metros cuadrados, abarca no sólo una parte de la montaña, sino la gradería del estadio, logrando una integración atmosférica del elemento natural y el bloque arquitectónico. Debido a que se produce a la intemperie, el arte ecológico está destinado a desaparecer. Leopoldo Flores ha empleado materiales buenos para prolongar lo más posible la presencia pictórica en las laderas del cerro.

Se mencionan a los artistas con los que realizó la comparación y sus obras ejecutadas dentro de esta corriente para hacer algunas precisiones.

Si bien la intervención de Flores tiene como soporte la parte rocosa de un cerro, comparte algunas características del *Land Art*, pero también difiere en otras.

Conviene recordar que esta corriente artística, también conocida como arte de la tierra o arte ecológico, surge a finales de la década de los sesenta del siglo XX, cuando algunos artistas, principalmente norteamericanos y europeos, comienzan “a desarrollar una serie de diseños, conceptos y proyectos a partir de técnicas y materiales nuevos y poco convencionales aplicados a entornos y dimensiones nuevas, el paisaje como motivo artístico alcanzó una dimensión inesperada y antisimbólica” (Lailach, 2007: 7). Así, el paisaje pasó a convertirse en material plástico y se empezaron a utilizar a los elementos naturales (ríos, lagos, playas, zonas rocosas, bosques, zonas desérticas) como soportes de sus obras con la intención de alterar, mediante un mínimo de intervención, la superficie de la tierra. Regularmente son obras que armonizan con el medio ambiente, efímeras, de dimensiones monumentales que realizan en sitios remotos, alejados de las grandes concentraciones urbanas y, por ende, del espectador, quien llega a conocerlas sólo por los registros fotográficos o de video en alguna galería o museo.

Este tipo de creaciones artísticas conllevan mensajes de reflexión sobre la relación del hombre con la naturaleza, por tanto, son aceptadas por el público, particularmente por los grupos ecologistas. Para la realización de las obras se requiere un presupuesto elevado, gestionar los permisos correspondientes ante las autoridades y, sobre todo, convencer a ecologistas de que no habrá afectación al paisaje, flora o fauna del lugar.

La intervención de Flores comparte algunas similitudes con el arte de la tierra, específicamente en tres aspectos: es efímera, monumental

y utiliza como soporte una zona rocosa del cerro. No obstante, no está ubicada en un sitio distante, sino en un espacio urbano, por tanto, la relación con el espectador es directa; no se consideró el mínimo de intervención, al contrario, la aplicación de pintura es bastante notable; no es armónica con el medio natural; no se negoció con grupo ecologista alguno; y, finalmente, el sentido de la obra no es sobre la reflexión del hombre con la naturaleza, sino del artista con la sociedad y las autoridades. Tibol apoyaba el proyecto de Flores porque era partidaria del arte de provocación, que por sí mismo obliga a mirarlo, que es espectacular, capaz de subvertir los esquemas de producción y recepción. Afirmaba que “si los artistas que manejan otro tipo de imágenes más estéticas no recurren a los elementos de provocación, me parece que simplemente están viviendo fuera de su obra” (Garduño, 1978).

LA CRÍTICA DE ANTONIO RODRÍGUEZ

Por su parte, el crítico portugués también dio seguimiento a la realización de la obra y comentó que:

En Toluca, donde un equipo de tres artistas se ha adelantado, en varios aspectos, al resto del país, se ha realizado un muralismo poliforme de gran variedad y riqueza.

Después de haber convertido sus murales-pancarta en murales móviles que durante la manifestación del pasado primero de mayo recorrieron las calles de Toluca, Leopoldo Flores, a quien debemos la pintura mural integral y orgánica de la Casa de la Cultura (criminalmente interrumpida), se lanza ahora a una de las más ambiciosas hazañas del muralismo en el mundo.

Leopoldo Flores pinta actualmente un mural grandioso que abarca la gradería del estadio universitario y el cerro que le sirve de fondo. Proyecto ambicioso que requiere varios años de trabajo, muchos colaboradores, procedimientos y técnicas nuevas –el artista ordena, desde lejos, por medio de emisoras y receptoras radiofónicas, cómo deben sus ayudantes realizar los trazos y pintar– el mural-cerro-estadio de Toluca unirá a la urbe y la naturaleza, ya que, integrado al paisaje, será visto también desde la ciudad y la iluminará con un aliento nuevo.

Indiscutible aportación a una forma del arte que se propone ser tan público como lo fueron, en el pasado, los arcos de triunfo, las grandes y suntuosas plazas o las torres y minaretes que se veían desde todas partes, el gigantesco mural de Leopoldo Flores es también la afirmación de una voluntad creadora (Rodríguez, 1976b).

Se rescatan varios puntos de la opinión de Rodríguez: afirma que los integrantes del grupo rebasan a otros artistas, es decir, son la vanguardia plástica en México; contextualiza la producción del grupo Arte Abierto, conoce sus antecedentes y sitúa la intervención histórica y socialmente; clasifica la obra como un mural poliforme de gran variedad y riqueza, asimismo la cataloga como una hazaña única en el mundo; enfatiza la unión de la urbe con la naturaleza; finalmente, reconoce la voluntad del artista para culminar con el proyecto a pesar de las dificultades económicas, técnicas y de los años de trabajo requeridos.

También el crítico resalta la singularidad de la obra a nivel mundial: Hace tiempo señalamos en estas columnas el inicio de una obra que por sus dimensiones y características carecía de paralelo en la historia de la pintura, por lo menos en los últimos siglos.

Por el especial interés que esta obra reviste para la historia del muralismo en México (y en el mundo) hemos tenido el cuidado de seguir, más o menos de cerca, y con frecuencia en forma directa, su laboriosa realización (Rodríguez, 1976a).

Sin embargo, no emite juicios sobre cuestiones formales o de significación. Y luego de apuntar que cerca de 400 personas participaron pintando en un domingo, refiere:

Tal es el significado que se desprende de este gran *happening*, o acto de participación colectiva, que en el terreno de la pintura carece de antecedentes, por lo menos en lo que se refiere en el número de personas que en él participaron y a la magnitud de la obra.

La pintura del Coatepec, por medio de la cual Leopoldo Flores se propone unir la ciudad a la Naturaleza, se convirtió, así, en la pintura de un conglomerado.

Es por medio de iniciativas como éstas que el pueblo –hombres, mujeres, niños, estudiantes, obreros, campesinos, indígenas– se sentirán intrínsecamente unidos a la obra de arte.

Este se vuelve, así, tarea común, no sólo de genios, sino de todo el pueblo (Rodríguez, 1976).

Rodríguez cataloga a la intervención como un *happening*, debido a la participación del gran número de personas en la aplicación de la pintura y asegura que en la historia del arte no había antecedentes, aunque después reflexiona y aclara que al menos en el número de participantes y en lo referente a la monumentalidad. Tiempo después hizo comentarios sobre la seriedad, el compromiso y el esfuerzo de Flores:

Al principio, creyeron muchos que la pintura del cerro constituía una vacilada. Ya se dieron cuenta, hoy, al advertir el esfuerzo de más de dos años del artista, de que se trata de un intento serio de incorporar la naturaleza a la urbe –y viceversa–, por medio del arte y también, de armonizar el arte con la naturaleza, valorando a los dos [...] será una pintura única en el mundo [...] por múltiples motivos –valor artístico, significado filosófico de sus principios [y] ejemplo de participación colectiva a un importante trabajo– (Rodríguez, 1976a).

El crítico resalta, en cuanto a lo físico, la armonía del arte con la naturaleza, y referente a lo ideológico, el significado filosófico de sus principios (aunque no aclara cuáles), y no olvida la participación de los diferentes sectores sociales. Existe otro comentario donde lo recalca:

Nunca satisfecho con sus anteriores logros o sediento de otros más ambiciosos, se lanzó a la audaz tarea de pintar un cerro, el de Coatepec de Toluca; al final de cuatro años de esfuerzo alcanzó su meta, uniendo la naturaleza a la ciudad que es el ámbito del hombre, por medio de una pintura de veinticuatro mil metros de superficie.

Christo el búlgaro, que se hizo famoso empacando montañas con sus telas de plástico, prácticamente oculta a la naturaleza, la sustrae de la mirada. Leopoldo Flores, al contrario, pone en ella la impronta del arte, la vuelve más humana, pero no la altera al menos no la adultera. Su gran acierto consiste precisamente en pintar con gamas de colores que se ajustan a la naturaleza en sus diferentes horas del día y del medio; cuando el sol brilla con más intensidad y cuando declina en el horizonte.

Ni la vegetación que la lluvia hace brotar en el suelo ni el polvo dorado de las grandes sequías, rompe la fusión armónica que él se propuso establecer en la naturaleza.

Arte, Arte Atmosférico llamó él a su pintura. Atmosférico, Arte Ecológico podrían llamarle otros.

Yo me permitiría llamarle arte de los que no se contentan ni con lo doméstico ni con lo cotidiano; arte que une la ciudad al campo y el campo a la ciudad, por medio de colores, formas, líneas, propósitos, al final de una lucha que al principio fue solitaria, que al fin logró despertar la participación de campesinos, estudiantes, empleados, maestros, en una tarea verdaderamente colectiva.

Leopoldo Flores logró convertir un sueño que parecía delirante, inconmensurado, en una realidad tan audaz y tan increíble como lo había sido el mismo sueño (Rodríguez, 1978).

En el anterior comentario incluso coloca a Flores por encima del búlgaro Christo, al asegurar que este último opaca a la naturaleza, la esconde, mientras que Flores la humaniza. Se nota que Rodríguez percibe los cambios en la obra de acuerdo con la estación del año y durante el transcurso del día. De igual manera se da cuenta de la tesis de Flores para que la intervención elimine la barrera física y conceptual entre el campo y la ciudad

El último escrito que dedica a la obra es el siguiente: “Dios luchó con la tiniebla para crear la luz. Leopoldo Flores –y no hay herejía en la comparación porque el hombre es un dios de sí mismo– luchó con la luz intensa de México para crear su propia luz. De ello resultó la bella y original obra –un discurso o poema de luz– que el pueblo de Toluca tiene el privilegio de ver en el corazón de su ciudad” (Antonio Rodríguez *ca* 1978. Documento manuscrito, cortesía del MULF).

Valgan las siguientes palabras como comentario a la cita anterior y para definir el papel de los críticos de arte a lo largo de los últimos años:

¡Esforzada y no agradecida tarea la de transcribir en palabras las formas tantas veces inefables de pintores y escultores! ¡La de hacer accesibles dialécticamente unas creaciones generadas en el misterio de la inspiración artística! ¡La de evocar con recursos verbales todas las sutilezas de unas creaciones que cuenten con el puro efecto sensorial de colores y formas! Y ello agravado hoy por la falta de recursos descriptivos. Por la ausencia del hombre y de sus dramas. Por la inhibición del artista ante la realidad que pueda ser comunicada. Todo esto ha conducido a que hoy la tarea crítica esté lindando con la literaria de creación. El crítico tiene que rellenar con teorías el vacío del lienzo [...] Cuando el artista se deja manejar formas vivas, el crítico tiene que convertirse en cantor de sueños, es decir, en poeta (Camón, 1965: 374-375).

A pesar de la experiencia de los críticos ni Tibol ni Rodríguez basan sus comentarios refiriendo a categoría formal, visual o técnica alguna. Ambos optaron por centrar sus aportes en la voluntad creadora, enfatizando la proeza de realizar una obra de grandes dimensiones, así, al final sólo queda la poesía para valorar la obra de Flores.

En la década de los setenta la experimentación fue una constante para los artistas, la difusión del arte buscó también nuevas maneras de hacer visible el trabajo de los creadores plásticos, en consecuencia, la crítica de arte también sondeó nuevos elementos para realizar su trabajo. Al respecto Eco comenta:

Una situación típica del arte de los años sesenta y que se origina en lo que con fase convencional se ha calificado como la “crisis de lo informal”. Es difícil decir si se trata de una crisis histórica producida por las condiciones típicas de inestabilidad de toda obra que instaura un código autónomo y totalmente

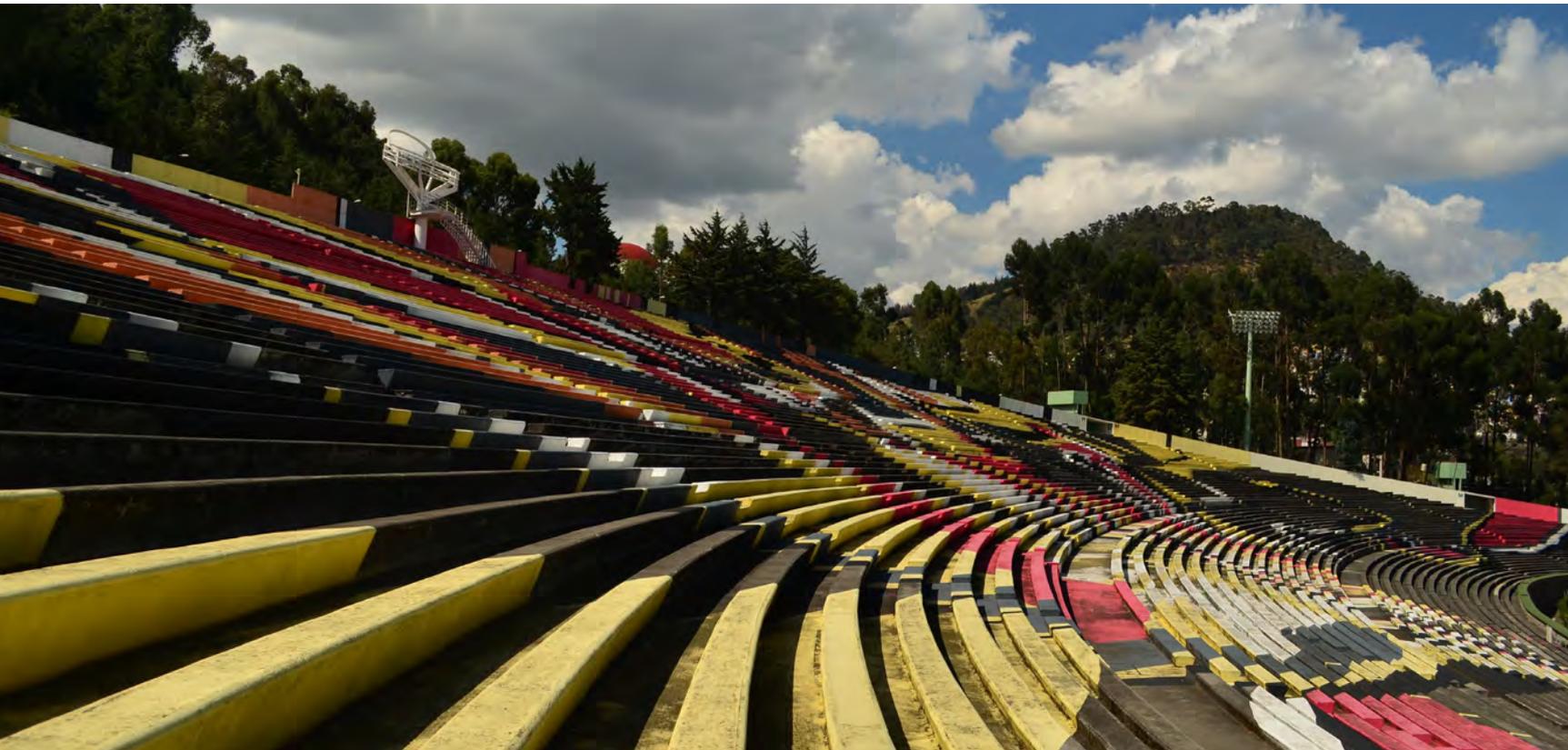
inédito. Con todo, se puede afirmar que se trata de una crisis –de una situación interrogativa– que afecta a muchos sectores artísticos (2005b: 251).

Como consecuencia de esta “atipicidad”, los críticos de arte buscaron también elementos acordes con los nuevos tiempos, pero, como afirma Bourdieu, “siempre tienden a aplicar a las obras de su época categorías de percepción heredadas” (2010: 83).

En conclusión, los retos a la mirada son vastos, rescatar las opiniones del espectador y analizarlas para construir una historia del arte paralela a

la obra es tarea complicada, sobre todo porque, como asegura Escobar: “‘la teoría de la recepción’ ha abierto perspectivas nuevas al analizar el destino que dan los públicos a los discursos a mediáticos y letrados y considerar las experiencias y deseos propios con que los vinculan, así como la diversidad de mediaciones que establecen con esos circuitos culturales distintos” (2008: 11).

Reiterando, es difícil la construcción de una historia del arte a partir de la recepción estética, pero habrá que empezar en algún tiempo y espacio, ese puede ser el aquí y el ahora.



Vista panorámica desde las gradas, 2014 (Ámbar Chimal)

REFLEXIONES FINALES

Es indispensable considerar el entorno político mundial en general, y el latinoamericano en particular, de la década de los sesenta y setenta del siglo XX para comprender la toma de las calles por parte de los artistas. Una etapa de la historia caracterizada por guerras, golpes de estado, logros científicos y manifestaciones estudiantiles. Estas condiciones políticas y sociales incitan a los artistas a trasgredir las fronteras institucionalizadas de los museos y los apremia a instaurar nuevas maneras de producir, circular y consumir el arte.

Las creaciones artísticas que se ubican en la calle rebasan los límites estéticos y se sitúan en la frontera de lo social y político. Así lo establecen los artistas urbanos latinoamericanos desde los últimos años de la década de los sesenta hasta la fecha, ya que intervenir los espacios urbanos significa para los creadores buscar, además de nuevas técnicas y soportes para la obra, las fuentes de inspiración en la propia realidad local, en los problemas cotidianos y políticos, estos últimos, además de otras condiciones históricas y sociales concretas, asumen también un papel importante al determinar el curso de los movimientos artísticos a partir de una correspondencia entre éstos y el arte. Y son las declaraciones, los manifiestos, las acciones, la puesta en escena de signos y códigos estéticos mediante las intervenciones urbanas y, por consecuencia, la alteración estética e ideológica de las ciudades, las que rescatan las historias del arte a nivel regional.

En México, a partir de los años sesenta del siglo pasado, los artistas se han sumado a los diferentes sectores de la población que habitan la capital del país, y capitalizan en obras la matanza de los manifestantes en Tlatelolco como bandera para demandar a las autoridades gubernamentales soluciones a las problemáticas sociales que padecen. Es en este contexto que la producción, circulación y consumo de las manifestaciones artísticas se vincula con ideales de justicia social y se asume como elemento de comunicación y significación con la sociedad.

A partir de las marchas, la apropiación del espacio público se vuelve una constante y los artistas crean discursos visuales con temáticas vigentes que incluyen signos propios de la demanda. Los motivos de las intervenciones artísticas son variados, desde la modificación estética de la zona donde habitan los artistas, hasta la reflexión crítica a las políticas culturales vigentes.

Es en este modo de producción y circulación del arte cuando el papel que asume el espectador que transita por las calles se torna, entonces, prioritario, al constituirse como el destinatario, y, por tanto, quien debe comprender el sentido del mensaje expuesto para que la obra cumpla con el sentido propuesto por el artista.

Los colectivos surgidos en México basaron su accionar en un arte con mensajes dirigidos a las masas y, mediante planteamientos estéticos e ideológicos, realizaron sus obras con bajos presupuestos, e intentaron trascender en el medio artístico arropados por un trabajo ligado a los conflictos sociales.

Con esto hubo una ruptura o, mejor dicho, una emancipación del arte con los museos en el momento en que los artistas distanciaron sus creaciones de unos cuantos grupos de élite y buscaron acercarlo a miradas no expertas en cuestiones estéticas. Para esto, el artista dejó el trabajo solitario del taller e integró a sus creaciones las demandas de una sociedad en efervescencia social y política.

Las obras del Arte Abierto que encabeza Leopoldo Flores en la ciudad de Toluca se constituyen en fuentes que permiten conocer las actitudes de los artistas locales frente a la sociedad en general y, de forma particular, al público no especialista en arte, con lo cual se reconstruye la historia del arte de los grupos y artistas sin historia, marginados, hasta cierto punto, por la historia del arte universal.

Leopoldo Flores transitó en la década de los setenta del siglo pasado con aportaciones plásticas politizadas, específicamente la intervención en

la ciudad universitaria, la cual trasciende el sentido estético y se instala en el político, mas no como un mero hecho aislado, sino como resultado de un entorno donde los conflictos sociales se articularon con las necesidades de creación y producción del arte de la ciudad.

El análisis expuesto en este libro permite establecer las relaciones entre la intervención y el contexto histórico, y, al paso de los años, comprobar que la obra se mantiene dentro del discurso planteado en el momento de su creación, pero el entorno y el público ha cambiado, lo cual conlleva a la pérdida del mensaje original y a la resignificación de la obra.

Queda claro el aspecto político como determinante de la obra, el discurso ideológico de la intervención y la idea de que el mensaje no era claro para la población, porque el proyecto desbordó el sentido estético y se instaló en el político, proceso que parte desde la misma solicitud para llevarlo a cabo cuando Flores causa revuelo entre la comunidad estudiantil, quien liga al muralista con ciertos sectores privilegiados económicamente y lo catalogan como un artista burgués.

Estas vicisitudes para su realización, los comentarios, las relaciones con autoridades gubernamentales y la inconformidad de los estudiantes y maestros, indican que el proyecto se politizó, y más que comprender la intervención desde sus aspectos formales, algunos sectores de la sociedad de Toluca la consideraron un objeto de poder político. Además, la manera de apropiarse del espacio universitario corresponde a las formas de propaganda política utilizada entonces, es decir, hacer visible un mensaje sobre un cerro con el fin de que llegue a más espectadores.

Para esto, el maestro Flores, inmerso en esta realidad de marchas y huelgas, propone un mensaje estético en la ciudad universitaria, pero, de igual manera, también construye uno ideológico mediante los elementos formales y visuales arropados por declaraciones y manifiestos. No obstante, el mensaje no llegó al público como el artista lo planteó, está claro que

los espectadores nunca comprendieron las tesis que proyecta el discurso visual ni quedaron claros los elementos, las formas, la composición o los temas, difícilmente identificaron personaje alguno, además, con el paso de los años, los procesos de comunicación y significación se perdieron, en consecuencia, el sentido de protesta se disipó.

A pesar de emplear la figura humana como temática central de la intervención, ésta perdió la esencia comunicativa desde su mismo nacimiento. Faltaron los documentos sobre los alcances de la misma, o no se hicieron públicos, faltó documentar el proceso del proyecto, clarificar las formas, manifestar o argumentar el por qué ciertas figuras y, sobre todo, darlos a conocer.

Por otro lado, al desplegar el arte en un espacio público, se está consciente de que, tanto artista como obra, están expuestos a una crítica más amplia, y no sólo de los especialistas. A pesar de no contar con todas las evidencias acerca de la recepción estética, los comentarios de la “gente común” brindan un panorama sobre el tema, aunque es notoria la ausencia de los códigos elementales para decodificar la intervención.

Por su parte, los especialistas en arte no dedicaron abundantes comentarios referentes a las cuestiones formales de la intervención, es evidente que ahondaron más sobre la capacidad emprendedora de Flores y sobre las múltiples complicaciones presupuestarias, aunque enfatizan su asombro por la monumentalidad de la obra, llegando, incluso, a colocarla dentro de un nicho único dentro de la historia del arte universal.

La crítica actual del arte requiere incorporar a las cuestiones formales y visuales de la obra, los elementos históricos, políticos, religiosos o sociales para una construcción crítica objetiva, y debe incluir, por supuesto, los comentarios, anécdotas y experiencias del público, de esta manera la esfera temporal en la cual se produce, circula y consume el arte, estará integrada por un mayor número de elementos para su valoración.

La crítica de arte, aunque aparentemente anquilosada, también está en un constante proceso de evolución, aunque siempre, por una sencilla lógica, a la zaga de la producción artística. Al revisar los comentarios vinculados con la intervención de Flores en la ciudad universitaria y compararlos con los actuales referentes a las nuevas formas artísticas de expresión se nota que aún perduran en los críticos los sistemas personales de valores y experiencias añejas que integran la esfera de lo subjetivo y, por tanto, el espectador carente de la experiencia visual o, en palabras de Bourdieu, “los faltos de capital cultural” no tiene una guía que le permita soportar su mirada inexperta hacia las tendencias recientes, con lo cual, el arte, aunque esté en la calle, sigue siendo para unos cuantos.

El arte urbano transforma y resignifica, por un lado, los espacios de la ciudad al presentar o alterar los códigos visuales; y, por otro, obliga a los artistas a dejar de lado la individualidad y la protección de los talleres; también desestabiliza las políticas culturales y las instituciones legitimadoras al arte. Asimismo, de alguna manera, obliga a los transeúntes a mirar, a hacerse preguntas que los conduzcan a una reflexión, quizá sean momentos de consumo artístico pasajero, pero como afirma Flores, “si por un segundo miran la obra, la pisan o la escupen, no importa, la obra ha cumplido su función”.

Las intervenciones urbanas, por tanto, deben ser analizadas bajo tres enfoques: el primero desde la obra en sí, con sus características formales; segundo, desde el entorno, es decir, considerar a la obra como parte de un momento histórico, y, en tercer lugar, desde el espectador, con sus particulares capacidades de interpretación. De esta manera se contará con un espectro amplio para llevar a cabo el proceso de significación.

Tradicionalmente los estudios concernientes a la obra de Leopoldo Flores se han centrado en sus murales dentro de los edificios públicos, en el Cosmovital o en su obra de caballete, en este libro se rescata la historia

de una obra que, a pesar de la monumentalidad y de los 40 años expuesta, y aunque parezca increíble, no es conocida por la mayoría de los habitantes de la ciudad de Toluca, quienes se han habituado a mirarla no como una manifestación artística, sino como parte del paisaje.

Así, este estudio, a la par de analizar la intervención en la ciudad universitaria desde sus dimensiones histórica, formal, de significación y de recepción estética, valora el proyecto en sí mismo y reconoce la trayectoria, la visión, el esfuerzo físico y la calidad artística de Leopoldo Flores. Además rescata una etapa contestataria, dinámica y atrevida del artista, escasamente considerada por los historiadores, pero que sustenta técnica, estética e ideológicamente sus creaciones posteriores.

Se recupera también parte de la memoria del Arte Abierto que duró más de una década, y se contribuye de esta manera al rescate del arte del Estado de México en general, de la ciudad de Toluca y de su campus universitario más importante en lo específico, tema casi olvidado dentro de la reconstrucción histórica de la entidad.

Con esto se marca la pauta para documentar y analizar tanto lo que acontece en la ciudad universitaria como en el arte urbano venidero, con más complicación en su análisis por la cada vez más corta naturaleza efímera, y deja atrás los metalenguajes en busca de los mensajes individualizados que, de igual forma, pretenden alcances universales.

La intervención del cerro y del estadio de la ciudad universitaria ha perdurado por más de 40 años, quizá dure algunos más, pero en un futuro la naturaleza implacable borrará todo vestigio de pintura y tal vez sólo quede el recuerdo de los artistas atrevidos que dedicaron cuatro años de su vida para llevarla a cabo, quedará también como remembranza la participación de la gente de sectores sociales a quienes la falta de experiencias visuales no impidió colaborar para apoyar un proyecto artístico de tal magnitud, por tanto, los comentarios, los escritos, las fotografías y las notas rescatados

para este libro, y lo que se escriba y publique sobre esta intervención en un futuro cercano, será la única memoria que perdure, esa es la importancia del presente trabajo, esa es la tarea de los historiadores del arte.



BIBLIOGRAFÍA

- Abraham Jalil, Bertha Teresa (2001), “Los museos en Toluca: su devenir en la historia”, en Guadalupe Yolanda Zamudio Espinosa y José María Aranda Sánchez (coords.), *Valle de Toluca: devenir social y cultural*, México, UAEM.
- Abraham Jalil, Bertha Teresa (2005), “Recorriendo los testimonios de violencia”, en *Leopoldo Flores: Testimonios de violencia 1972-2005*, México, UAEM.
- Adler, Judith (1986), “Revolutionary Art and Art of the Revolution”, en Eder, Rita y Mirko Lauer, *Teoría Social del Arte. Bibliografía comentada*, México, UNAM.
- Aquino, Arnulfo y Jorge Perezvega (2004), *Imágenes y símbolos del '68. Fotografía y gráfica del movimiento estudiantil*, México, UNAM.
- Aragón Echegaray, Enrique (1974), *Fisonomías de la ciudad*, México, Departamento del Distrito Federal.
- Aranda Sánchez, José María (2001), “Algunos de los principales movimientos sociales durante el siglo XX en el Valle de Toluca”, en Guadalupe Yolanda Zamudio Espinosa y José María Aranda Sánchez (coords.) (2001), *Valle de Toluca: Devenir social y cultural*, México, UAEM.
- Baudelaire, Charles (1998), *Las flores del mal*, España, Edimat.
- Bayón, Damián (1987), *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI, 6ª ed.
- Bourdieu, Pierre (2010), *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*, Argentina, Siglo XXI.
- Caballero-Barnard, José Manuel (1974), “Monos, cerdos y pancartas”, en *De Teotihuacán a Tolloca: Un viaje a través del tiempo y del color. Crónica de la pintura en el Estado de México*, México, Gobierno del Estado de México.
- Calasso, Roberto (2001), *La ruina de Kash*, España, Anagrama.
- Camón Aznar, J. (1965), *Las artes y los días*, Madrid, Ed. Sucesores de Rivadeneyra
- Craven, David (2002), *Art and Revolution in Latin American 1910-1990*, China, Yale University Press/New Haven and London.
- Eco, Umberto (1992), *Obra abierta*, España, Planeta-Agostini.
- Eco, Umberto (2005a), *Tratado de semiótica general*, México, DeBolsillo.

- Eco, Umberto (2005b), *La estructura ausente, introducción a la semiótica*, México, Random House Mondadori.
- Escobar, Ticio (2008), *El mito del arte y el mito del pueblo, cuestiones sobre arte popular*, Santiago de Chile, Metales Pesados.
- Freedberg, David (1989), *El poder de las imágenes: Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra.
- Gadamer, Hans-Georg (1997), *Mito y razón*, España, Paidós.
- Gadamer, Hans-Georg et al. (1998), *Diccionario interdisciplinario de hermenéutica*, España, Universidad de Deusto.
- García Canclini, Néstor (1992), “Monumentos, carteles y graffitis”, en Hellen Escobedo, (coord.) *Monumentos mexicanos: de las estatuas de sal y piedra*, Madrid, Conaculta/Grijalbo.
- García Ramírez, Sergio (1988), *Teseo alucinado y otros minotauros*, México, UNAM, 3ª ed.
- Goldman Shifra, M. (2008), *Perspectivas artísticas del Continente Americano: arte y cambio social en América Latina y Estados Unidos en el siglo XX*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México/INBA.
- González Rosas, Blanca (2003), “1968, detonante del arte mexicano contemporáneo”, en Armando Ponce (coord.) (2003), *México, su apuesta por la cultura*, México, Grijalbo/Proceso.
- Hegel, Friedrich (2003), *Lecciones sobre la estética*, España, Editorial Mestas.
- Hijar, Cristina (2008), *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, México, UAM/Conaculta/INBA.
- Hijar Serrano, Alberto (2007), *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX*, México, Conaculta/INBA/CENIDIAP.
- Jiménez, Diego Jesús (1999), *Pablo Neruda, confieso que he vivido*, México, Millenium.
- Lailach, Michael (2007), *Land art*, Alemania, Taschen.
- León Cazares, María del Carmen (1982), *La plaza mayor de la Ciudad de México en la vida cotidiana de sus habitantes (siglos XVI y XVII)*, Serie Estudios número 5, México, Instituto de Estudios y Documentos Históricos A.C.
- Mangone, Carlos y Jorge Warley (1994), *El manifiesto, un género entre el arte y la política*, Argentina, Biblos.
- Montero, Martha Iris (2001), *Burle Marx: el paisaje lírico*, Hong Kong, Gustavo Gili.
- Paz, Octavio (1987), *Los privilegios de la vista* (tomo III), México, FCE.
- Peñalosa García, Inocente (1992), *Reseña histórica del Instituto Literario de Toluca (1828-1956)/Reseña histórica de la Universidad Autónoma del Estado de México (1956-1992)*, Toluca, México, UAEM, 2ª ed.
- Rivera González, Rodolfo (2000), “Entrevista al artista Leopoldo Flores”, 2000 D.C., México, UNAM/UAEM/IMC.
- Sánchez, Alma B. (2003), *La intervención artística de la ciudad de México*, México, Conaculta/Programa Nacional de Educación/Instituto de Cultura de Morelos.
- Sánchez Arceche, Alfonso (2002), “Del mural-pancarta a la ciudad-galería”, *Museo Universitario Leopoldo Flores* (ilus.), México, UAEM.
- Sánchez Arceche, Alfonso (2005), “Leopoldo Flores, su hacer en el tiempo”, en Berta Taracena, *Monumentalidad y movimiento en el arte de Leopoldo Flores* (Ilus.), México, IMC.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1979), *Sobre arte y revolución*, México, Grijalbo.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (2005), *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, México, UNAM.
- Taracena, Berta (2005), *Monumentalidad y movimiento en el arte de Leopoldo Flores* (ilus.), México, IMC.
- Valero, Francisco (1983), *Diálogos con el arte*, México, SEI.

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

- “Al pueblo en general [...] A los estudiantes de la UAEM- La actitud servil y clerical de las autoridades universitarias” (1974, julio 26), *AURA*, Boletín Informativo de la Escuela de Arquitectura de la UAEM, núm. 10, Toluca, México, Publicación mimeográfica. Para facilitar la lectura, los errores ortográficos y mecanográficos han sido corregidos.
- “Apoyo popular al Comité Pro Arte Abierto” (1976, julio 19), *Rumbo*, Toluca, México, p. A3.
- Ariceaga, Alejandro (1972, junio 22), “Leopoldo Flores: ¿continuador del muralismo?”, *El Sol de Toluca*, Toluca, México, p. B2.
- Ariceaga, Alejandro (ca. 1972a, julio s.f.), “Leopoldo Flores: Toluca puede ser una gran galería popular”, *Rumbo*, Toluca, México.
- “Cojea el desarrollo cuando el Gobierno no impulsa la cultura” (1976, julio 18), *El Sol de Toluca*, Toluca, México, pp. 1,5.
- Cuesta, Rosendo (1977, septiembre 11), “Las naves y los locos”, *Revista Mexicana de Cultura de El Nacional México*, p. 4.
- De la Serna, Crespo (1968, junio 7), “Miscelánea de exposiciones”, *Novedades*, México.
- “Destruyen el mural del mercado” (1976, julio 19), *El Sol de Toluca*, Toluca, México. pp. 1,2.
- “El ‘Super-Mural’ de Leopoldo Flores en la UAEM” (1974, junio), en *AURA*, Boletín Informativo de la Escuela de Arquitectura de la UAEM, núm. 9, Toluca, México. Publicación mimeográfica. Para facilitar la lectura, los errores ortográficos y mecanográficos han sido corregidos.
- Elizalde Valdés, Lydia (2010, septiembre), “Vacío y silencio en soluciones gráficas”, ponencia en el Congreso Internacional de Artes y Humanidades Arte y silencio, representaciones del silencio, silencios en la representación, México, Facultad de Bellas Artes, Universidad Autónoma de Querétaro.
- Engels, Luxemburgo (1976, julio 17), “Blancas y negras”, *El Noticiero*, Toluca, México, p. 2.

- “Exposición de Leopoldo Flores en los EE. UU.” (1967, octubre 23), *El Sol de Toluca*, Toluca, México, p. 2.
- “Flores espera la reacción pública” (1973, diciembre 7), *El Noticiero*, p.8.
- “Flores, revolucionario y genio del muralismo” (1983, mayo 4), *El Sol de Toluca*, Toluca, México, p. A2.
- Flores, Leopoldo (ca. 1972, julio, s.f.), “El arte debe salir a la calle”, *El Heraldo de Toluca*, Toluca, México.
- Flores, Leopoldo (ca. 1972a, julio, s.f.), “Toluca puede ser una gran galería popular”, *Rumbo*, Toluca, México.
- Flores, Leopoldo (1974-1976), *Bitácora de Aratmósfera*, documento manuscrito no publicado.
- Flores, Leopoldo (1976, agosto 19), “Manifiesto de Arte Abierto”, *El Sol de Toluca*, Toluca, México.
- García G., Rodolfo (1967, diciembre 17), “La venganza de Ariel: el triunfo de Leopoldo Flores”, *El Sol de Toluca*, Toluca, México, p. 1 y ss.
- Garduño Ramírez, Ricardo (1975, marzo 14), “Dice Raquel Tibol: El mural de Leopoldo Flores: presencia plástica”, *El Sol de Toluca*, Toluca, México, p. 6.
- Garduño Ramírez, Ricardo (1978, mayo 23), “La consagración y el prestigio no cuentan o no deben contar para el artista: Raquel Tibol”, *El Sol de Toluca*, edición de aniversario, Toluca, México, pp. 1 y 4.
- Garduño R. Guillermo (1976, julio 30), “La actitud de Leopoldo”, *Extra de El Sol*, Toluca, México, p. 1.
- Guasch, Ana María (2010, septiembre), “El silencio, visiones y representaciones”, ponencia en el Congreso Internacional de Artes y Humanidades Arte y silencio, representaciones del silencio, silencios en la representación, México, Facultad de Bellas Artes, Universidad Autónoma de Querétaro.
- Héctor, Carlos (1969, octubre), “Calderón y Flores pugnan por el diálogo entre el pintor y el pueblo”, *El Sol de Toluca*, Toluca, México, pp. 1-4.
- Hernández López, Ricardo (2004, octubre), “Leopoldo Flores Valdés: una mirada a su trayectoria”, *Sociedad y cultura*, Órgano informativo de la Benemérita Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística Correspondiente en el Estado de México, pp. 8-11.
- Idalia, María (1977, septiembre 4), “Leopoldo Flores prefiere formatos grandes: pinta sobre las montañas”, *Excelsior*, pp. B1 y 2.
- “Inauguró el Señor Presidente la exposición del Pintor Flores V.” (1961, mayo 18), *El Sol de Toluca*, Toluca, México, p. 1.
- Lara, Jorge (1961, junio 6), “¿Ismos...? Nada de eso, nuestro horizonte es ilimitado”, *El Sol de Toluca*, Toluca, México.
- Lara, Jorge (1966, diciembre 11), “Leopoldo Flores y su reencuentro en París con las corrientes estéticas”, *El Sol de Toluca*, Toluca, México, p. 1.
- “Leopoldo Flores en París” (1966, agosto 28), *El Noticiero*, Toluca, México, p. 7.
- “Manifestación de arte en el viejo mercado” (1976, julio 16), *El Sol de Toluca*, Toluca, México, p. 1.
- “Muy concurrida la exposición de Leopoldo” (1968, mayo 25), *El Noticiero*, Toluca, México, p. 4.
- Nava Rodríguez, Esteban (1959), “Exposición de dibujo y pintura de Leopoldo Flores”, Catálogo de la exposición (Tríptico), Toluca, México, Museo de Bellas Artes/Dirección General de Turismo.
- Nikito, Nipongo (1980, marzo 31 y abril 2), “Perlas japonesas”, *Unomásuno*, México.
- “Pintura, Poesía, Canto y Teatro llegaron al pueblo” (1976, julio 16), *El Sol de Toluca*, Toluca, México, pp. 1,6.
- “Positivo el Arte Abierto: Jiménez Cantú” (1976, julio 19), *El Sol de Toluca*, Toluca, México, pp. 1, 2.
- Rodríguez, Antonio (1973, enero 7), “Un mural en las calles de París”, *Revista Cultural de El Universal*.

- Rodríguez, Antonio (1973a, enero 7), “Hacia un museo de arte moderno en Toluca”, *Revista Cultural de El Universal*.
- Rodríguez, Antonio (1974a, agosto 5), “Fascismo de izquierda: quema de pintura en Toluca”, *Diario de México*, México, pp. 2 y 10.
- Rodríguez, Antonio (1974b, julio 16), “Naturaleza y urbe ligadas por el arte”, *El Universal*, núm. 56, Toluca, México.
- Rodríguez, Antonio (1976a, marzo 29), “400 pintores en una obra mural sin precedentes”, *Diario de México*, México, pp. 2 y 16.
- Rodríguez, Antonio (1976b, abril 11), “1976- Toluca: Movilización cívica para una obra de arte”, *El Universal*, México, pp. 1 y 7.
- Rodríguez, Antonio (1978, mayo), “Leopoldo Flores vuelve más humana a la naturaleza”, *Pulso*, Toluca, México, pp. 52-53.
- Sánchez Arteche, Alfonso (ca. 2004), *Aratmósfera*, documento no publicado.
- Sánchez García, Alfonso (1964, julio), “En Toluca hay mucho qué pintar”, *Toluca, Una ventana del Estado de México*, año I, núm. 6, Toluca, México, pp. 10-13.
- Tibol, Raquel (1974a, septiembre 25), “Arte y público”, *Excelsior*, México.
- Tibol, Raquel (1974b, agosto 13), “Tres millones de pesos una migaja para la gran obra de Leopoldo Flores”, *El Sol de Toluca*, Toluca, México, 1ª secc., p.1.
- Tibol, Raquel (1976), “Leopoldo Flores extralimita el hacer artístico”, *Kena*, núm. 305, México, pp. 62 y ss.

ÍNDICE FOTOGRÁFICO

DIRECCIÓN GENERAL DE COMUNICACIÓN UNIVERSITARIA, UAEM pp. 6-7, 10, 11, 17.

ÁMBAR CHIMAL, pp. 31, 32, 37, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 98, 112, 116.

AUTOR ANÓNIMO, CORTESÍA DEL MULF, pp. 35, 50, 56, 59, 61, 62, 63, 66.

BERNARDO LUIS CAMPOS SALAZAR, pp. 46, 47, 55, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 84.



Historia, significación y recepción estética de la intervención artística de Leopoldo Flores en el Estadio Universitario Alberto "Chivo" Córdoba de Ricardo Hernández López, se terminó de imprimir en noviembre de 2014, en los talleres de Lithokolor S.A. de C.V. La edición consta de 500 ejemplares.

