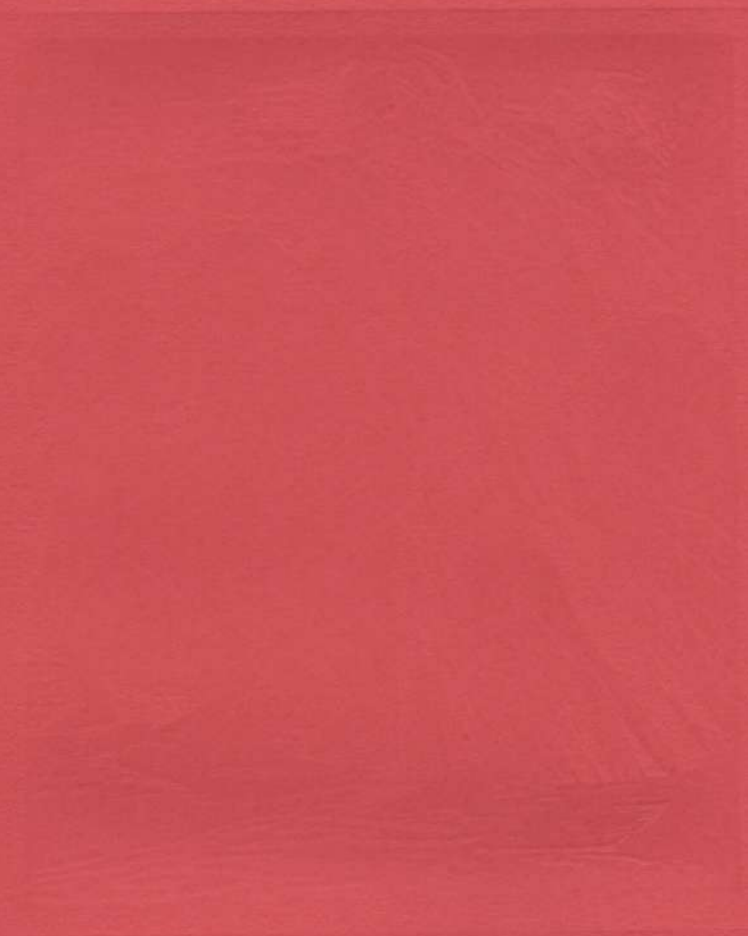
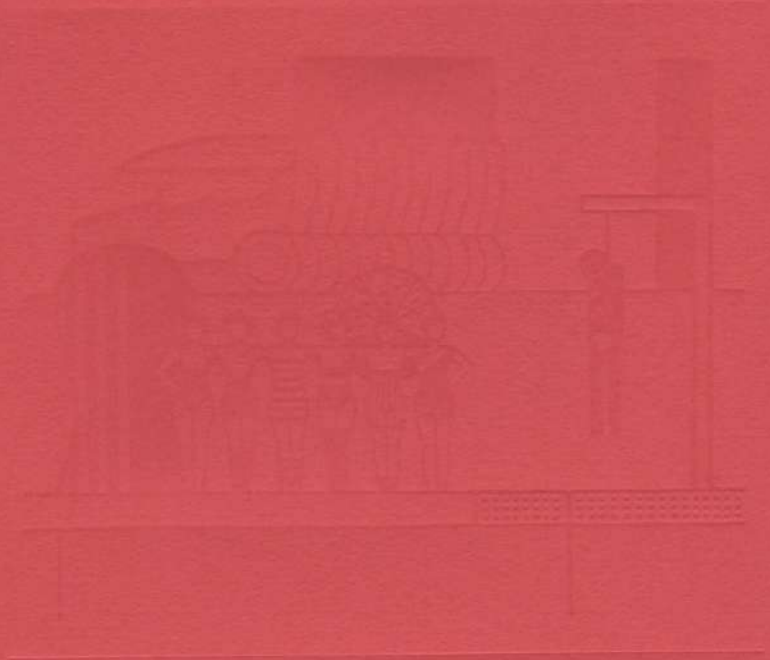




De Posada a Isotype, de Kollwitz a Catlett: diálogos de arte gráfico político. *Alemania—México 1900—1968*





De Posada a Isotype,
de Kollwitz a Catlett:
diálogos de arte
gráfico político.

Alemania—México
1900—1968

De Posada a Isotype, de Kollwitz a Catlett: diálogos de arte gráfico político. *Alemania—México 1900—1968*

Comisariado y editado por
Benjamin H. D. Buchloh
Michelle N. Harewood



CALAVERA REVOLUCIONARIA

El arte gráfico ha sido siempre una nota marginal en las historias oficiales del arte. Una técnica considerada menor, anti-tecnológica, y casi anacrónica, que se convierte en la protagonista de la presente exposición. Fruto de una investigación profunda, *De Posada a Isotype, de Kollwitz a Catlett: diálogos de arte gráfico político. Alemania – México 1900-1968* revela la forma en que un lenguaje tan popular y accesible sirvió como potente herramienta política para un amplio número de movimientos artísticos internacionales.

Comisariada por Benjamin H. D. Buchloh y Michelle N. Harewood, la muestra pone de relieve las posibilidades del arte gráfico para generar representaciones críticas, universalmente accesibles y capaces de funcionar como herramientas pedagógicas emancipadoras. Asimismo, se analizan los vínculos entre las culturas gráficas de Alemania y México en el siglo XX, debido sobre todo al exilio mexicano de artistas, críticos e intelectuales alemanes.

La exposición aborda los distintos usos de las técnicas del grabado a través de cuatro casos de estudio. En México, José Guadalupe Posada moviliza la resistencia política contra el poder y la explotación en la imagen de las calaveras; la alemana Käthe Kollwitz sitúa la iconografía de la muerte en las condiciones concretas de género y clase. Por su parte, el colectivo Taller de Gráfica Popular defiende que el arte gráfico es el más idóneo para representar su lucha contra el fascismo y su apoyo a causas como la nacionalización de los recursos mineros y petroleros; y la escultora y grabadora afroestadounidense Elizabeth Catlett adapta la iconografía y la técnica gráfica de Kollwitz en favor de la causa feminista y del Movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos. La muestra se cierra con una sección dedicada a Isotype, el proyecto que pusieron en marcha los austriacos Otto Neurath y Marie Reidemeister-Neurath y el artista alemán Gerd Arntz con el objetivo de crear un código sígnico nuevo y universal que posibilitara la fácil transmisión y asimilación de principios económicos, políticos y sociológicos que, a su juicio, eran esenciales para propiciar un proceso emancipatorio de las clases trabajadoras.

Estamos ante una exposición ambiciosa, que nos brinda la oportunidad de adentrarnos en un episodio tan apasionante como poco conocido de la historia del arte del siglo pasado. Reúne más de 450 obras, muchas de ellas procedentes de importantes colecciones privadas e instituciones artísticas internacionales, como The Metropolitan Museum of Art y el MoMA de Nueva York, The Art Institute of Chicago, la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos en Washington, el Centre Pompidou de París, o el Kunstmuseum de La Haya. A todas las entidades colaboradoras quiero expresar desde aquí nuestro agradecimiento por abrirnos a otras lecturas de la creación artística.

Miquel Iceta i Llorens
Ministro de Cultura y Deporte

En un contexto en el que nuestra vida está cada vez más condicionada por la lógica de los algoritmos y la digitalización, tendencia que la pandemia ha intensificado, el Museo Reina Sofía ha querido fijar su mirada en un conjunto de prácticas y experiencias artísticas articuladas en torno a la reivindicación y el uso crítico de técnicas gráficas consideradas obsoletas como la xilografía, el grabado en madera, el linóleo o la litografía. Lo hacemos en dos exposiciones concebidas casi como un díptico –esta de índole más histórica, que nos acerca a un episodio muy poco conocido del arte de la primera mitad del pasado siglo, y *Giro gráfico. Como en el muro la hiedra*, centrada en la gráfica política latinoamericana desde la década de 1960 hasta la actualidad– con el convencimiento de que dichas prácticas están dotadas de una dimensión poética y política disruptiva que nos lleva a confrontarnos críticamente con nuestro presente.

La experiencia fundamental en torno a la que gira la muestra es el Taller de Gráfica Popular (TGP), un colectivo fundado en 1937 en México que llegó a alcanzar una gran relevancia internacional en las décadas de 1940 y 1950, cuando se generaron iniciativas similares en países como Perú, Colombia, Brasil o la Unión Soviética. Surgido en el contexto del México posrevolucionario, el objetivo del TGP era poner las artes gráficas al servicio de las clases trabajadoras, del fortalecimiento de formaciones políticas progresistas y de la lucha contra el fascismo. Para ello, de manera premeditada deciden valerse de herramientas gráficas tradicionales y no de técnicas más novedosas como la del fotomontaje –con la que en esos años estaban experimentando artistas como John Heartfield o Josep Renau–, pues consideraban que eran más adecuadas para desarrollar un trabajo pedagógico y comunicativo emancipador. Con ellas produjeron una ingente cantidad de folletos, carteles, panfletos y grabados en torno a cuestiones como la nacionalización de los recursos mineros y petroleros o el derecho a la tierra de las poblaciones indígenas.

El núcleo fundador de este colectivo fue un grupo de creadores mexicanos –Raúl Anguiano, Luis Arenal, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Ángel Bracho y Alfredo Zalce– que procedían de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y eran muy críticos con el muralismo, ya que lo veían como un arte que necesitaba de la intermediación del Estado, lo que lo alejaba de lo popular. Frente a ese muralismo institucionalizado, ellos concebían el trabajo con medios gráficos tradicionales como una «máquina de guerra», por utilizar la terminología de Félix Guattari y Gilles Deleuze, es decir, como materiales de lucha generados de manera rápida y a muy bajo coste y que, por lo tanto, se podían difundir masivamente y resultaban fáciles de descodificar.

Desde casi sus inicios colaboraron con el TGP artistas procedentes de otros países, tanto exiliados europeos que huían del fascismo y el nazismo como creadores afroestadounidenses –por ejemplo, el pintor Charles White o la escultora y grabadora Elizabeth Catlett– que encontraron en México una receptividad que se les había negado en su país natal. Entre los europeos, destaca Hannes Meyer, director de la Bauhaus de Dessau de 1928 a 1930 –bajo cuya dirección artística se publicó en 1943 *El libro negro del terror nazi en Europa* que incluye imágenes

realizadas por 22 artistas del TGP– o el crítico, historiador del arte y editor alemán Paul Westheim, figura central de la cultura artística de la República de Weimar. Su ensayo *El grabado en madera*, de 1921, nos cuenta Benjamin H. D. Buchloh en el texto con el que se abre el presente catálogo, fue una de las fuentes de inspiración fundamentales de la «idea y el deseo de armar esta exposición».

Según Buchloh, tras el exhaustivo estudio genealógico de la técnica y el medio xilográfico que hace Westheim en el libro, hubo un intento de definir una variante alemana de la modernidad, una suerte de linaje autóctono cuya máxima culminación sería, a su juicio, la producción gráfica de autores posexpresionistas como Max Beckmann, Otto Dix y George Grosz, de quienes podemos ver una importante selección de porfolios en la muestra. Años más tarde, partiendo del análisis de figuras como las de José Guadalupe Posada o Leopoldo Méndez, Westheim plantearía que el grabado en madera había jugado un papel similar en el caso de México. Establecía así una conexión entre dos tradiciones artísticas y culturales que, más allá de sus lógicas diferencias, tenían en común que estaban ligadas a países con un acceso tardío a una conciencia nacional.

No podemos obviar, en todo caso, que tras la voluntaria recuperación de las técnicas tradicionales del grabado que se produce en aquellos años, también subyace una cierta aspiración romántica de búsqueda de universalidad y autenticidad, al modo que lo hace Paul Gauguin en las xilografías que realiza en las Islas Marquesas a finales del siglo XIX. Al no estar mediadas por tecnologías industriales, estas técnicas permitían un vínculo más profundo con la obra, a la que dotaba, además, de un carácter más universal.

Ese ideal romántico no es el objeto de nuestro interés, pero sí poner en valor la dimensión poliédrica del consciente ejercicio de apropiación anacrónica –tanto a nivel técnico como iconográfico– que los artistas representados en la muestran llevan a cabo. Esa apropiación nos interesa tanto por su carga política –porque con ella busca, por decirlo en términos contemporáneos, salir de la zona de confort del arte burgués, estableciendo un diálogo abierto con las clases trabajadoras– como por la lectura alternativa, *bastarda*, de la modernidad que posibilita. Hay que tener en cuenta que la historiografía artística contemporánea, cuyas bases teóricas se establecen, en gran medida, durante este periodo, con su concepción lineal del progreso y su fetichista fe en la innovación formal, ha infravalorado, cuando no directamente ignorado, a estos artistas. Resulta ilustrativo a este respecto el desdén, no exento de machismo, con el que el crítico estadounidense Clement Greenberg trata a la grabadora alemana Käthe Kollwitz en el obituario que escribe tras su muerte en 1945. Texto donde no solo le recrimina su nulo interés por la innovación técnica, sino también su excesivo apego hacia lo narrativo y su inclinación al sentimentalismo.

Kollwitz, que nunca se esforzó por dejar de ser lo que en la terminología de la crítica moderna se consideraba un artista «retardatario», fue artífice de una obra de vocación empática y contenido político explícito que ejerció una gran influencia en numerosos artistas gráficos posteriores, en varios miembros del TGP y,

de manera muy especial, en el de Elizabeth Catlett. En la exposición, la obra de Käthe Kollwitz se confronta con la del mexicano José Guadalupe Posada, otra gran figura del grabado de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. Situados en extremos casi opuestos del espectro geopolítico y artístico –la obra de Posada es de naturaleza caricaturesca y satírica, mientras la de Kollwitz tiene una fuerte dimensión dramática–, ambos comparten su inequívoco compromiso con las clases más desfavorecidas y su legado converge en el TGP.

En un singular recorrido genealógico por la historia del arte gráfico político de la primera mitad del siglo XX, la muestra dedica, casi a modo de coda o contrapunto dialéctico, una sección específica al proyecto Isotype, puesto en marcha por los austriacos Otto Neurath y Marie Reidemeister-Neurath y el artista alemán Gerd Arntz pocos años antes de la creación del TGP. Fusionando la abstracción constructivista con el lenguaje de la figuración, los promotores de este proyecto aspiraban a crear un vocabulario gráfico universalmente legible que permitiera explicar principios políticos, sociológicos y económicos complejos. Es decir, compartían la vocación pedagógica y de difusión masiva de Posada, Kollwitz y el TGP, aunque en su caso no había una voluntad anacrónica.

La exposición *De Posada a Isotype, de Kollwitz a Catlett: diálogos de arte gráfico político. Alemania – México 1900-1968* nos invita, por tanto, a desbordar la lectura hegemónica de la historiografía artística al remarcar, por un lado, la importancia histórica de la relación cultural que en aquellos años se estableció entre Alemania y México, vínculo geográfico muy diferente de los que tradicionalmente se han solido destacar. Y, por otro, al poner de relieve la vigencia y potencialidad política y estética de las prácticas que, valiéndose de técnicas de creación gráfica a menudo anacrónicas, llevaron a cabo artistas ligados a estos dos países. Prácticas donde, anticipándose a tendencias muy relevantes dentro de la creación artística contemporánea, lo colectivo tenía una gran centralidad y se daba un valor casi programático a la función militante, comunicativo-pedagógica y empática del arte.

Manuel Borja-Villel
Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Índice

12 *De Posada a Isotype, de Kollwitz a Catlett: diálogos de arte gráfico político. Alemania–México 1900-1968*
Benjamin H. D. Buchloh

1. De Posada a Kollwitz

24 *Paul Westheim y México. El crítico de arte como cosmopolita*
Peter Chametzky

32 *¿La xilografía como técnica vanguardista?* Das Holzschnittbuch *(1921), de Paul Westheim*
Kirsten J. Burke

36 *El nuevo grabado en madera mexicano. Posada**
Paul Westheim

54 *Posada y lo «popular»: producción y constructos sociales en el México de antes de la Revolución**
Thomas Gretton

72 *Käthe Kollwitz**
Elizabeth McCausland

80 *Käthe Kollwitz. En la muerte de la gran grabadora alemana**
Paul Westheim

104 *Kollwitz y la iconografía de la muerte*
Benjamin H. D. Buchloh

136 *Kollwitz y Dix. Guerra*
Benjamin H. D. Buchloh

160 *Principio y fin de la caricatura. Beckmann, Grosz, Seiwert y Arntz*
Benjamin H. D. Buchloh

Página 3

José Guadalupe Posada
Calavera revolucionaria (Adelita)
ca. 1910/1930

* Textos históricos

2. El Taller de Gráfica Popular

170 *Estampa y lucha.*
*80 años del Taller de Gráfica Popular, 1937-2017**
Helga Prignitz-Poda

200 *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Grabados contra el fascismo, 1934-1938*
Bay ByrneSim

204 *Anna Seghers y México*
Peter Chametzky

208 *Diego Rivera**
Anna Seghers

240 *El Taller de Gráfica Popular.*
*Doce años de obra artística colectiva. Prólogo**
Leopoldo Méndez

242 *El Taller de Gráfica Popular.*
*Doce años de obra artística colectiva. Introducción**
Hannes Meyer

254 *De la Bauhaus al TGP y viceversa.*
Léna Bergner y Hannes Meyer
Kristie La

258 *El arte gráfico social en México**
Georg Stibi

302 *El nuevo grabado en madera mexicano.*
*Méndez**
Paul Westheim

342 *Impresiones del encarcelamiento.*
Los 13 grabados *de David Alfaro Siqueiros*
Sarah C. Rosenthal

348 *Los mineros de Francisco Mora.*
Desenterrar la historia del grabado
Sarah W. Mallory

356 *Mariana Yampolsky*
Helga Prignitz-Poda

374 *Elizabeth Catlett en el Taller de Gráfica Popular*
Helga Prignitz-Poda

3. Isotype

390 *Gerd Arntz*
Lynette Roth

400 *De la revolución a la reforma.*
Del constructivismo figurativo de los Progresistas de Colonia al Isotype de Léna Meyer-Bergner en México como estrategia antimperialista, 1920-1946
Sandra Neugärtner

418 *Otto Neurath y Isotype**
Marie Reidemeister-Neurath

449 Lista de obras

De Posada a Isotype, de Kollwitz a Catlett: diálogos de arte gráfico político. Alemania–México 1900–1968

Benjamin H. D. Buchloh

Entre las muchas fuentes de inspiración conocidas –y otras tantas presumiblemente desconocidas– que desencadenaron la idea y el deseo de armar esta exposición y este catálogo, hay una que destaca por encima de todas: el encuentro con *Das Holzschnittbuch* [El grabado en madera], el libro de Paul Westheim publicado en Potsdam en 1921[1]. Figura central de la cultura artística de Weimar –no solo como crítico, sino como historiador del arte y director de *Das Kunstblatt*, una de las revistas de arte más importantes de la Alemania de Weimar–, Westheim era hasta hace poco un personaje casi por completo olvidado, o, en todo caso, mucho menos conocido y estudiado que su amigo y coetáneo Carl Einstein[2]. El libro de Westheim sobre la técnica y el medio xilográfico aspira a reconstruir la evolución de la antigua práctica del grabado: parte de las fuentes chinas y japonesas, pasa por los inicios de la cultura xilográfica alemana en los siglos XIV y XV, y llega hasta el presente. Paradójicamente, sin embargo, la arqueología del grabado que hace Westheim parece estar dedicada de modo subliminal al peculiar proyecto de definir una variante alemana de la modernidad, un linaje autóctono cuya máxima culminación él advertía en las xilografías del expresionismo alemán.

Pese a que su arqueología situaba los orígenes de la xilografía en las prácticas asiáticas, Westheim trató de conceder a una técnica manifiestamente transnacional una serie de rasgos propios de la ficción de una cultura de un Estado-nación concreto. Más asombroso todavía es que esta recodificación de la cultura del grabado, que pasaba de un carácter internacionalista a uno nacional específico, se diera también más tarde en otros escritos de Westheim cuando –después de verse obligado a emigrar a México en 1941– amplió el horizonte de las características geopolíticamente determinadas del medio y las dotó de las necesidades particulares de un Estado-nación mexicano emergente, posrevolucionario, y las reconoció en las figuras más importantes de la producción del grabado mexicano, desde José Guadalupe Posada a Leopoldo Méndez[3].

Para iluminar este subtexto un tanto desconcertante del libro de Westheim, basta con mirar al otro lado de la frontera, a Francia, con cuya pintura y cultura gráfica modernistas Westheim estaba tan familiarizado en la década de 1920 como con la obra de sus contemporáneos expresionistas alemanes[4]. La xilografía había estado prácticamente ausente del modernismo francés del siglo XIX y principios del XX. En Francia, desde Édouard Manet y Honoré Daumier, la litografía se había convertido

en la técnica de impresión de una modernidad tecnológicamente mediada, que permitía un ritmo de producción vertiginoso y una mayor cantidad de distribución (a la que pronto seguirían formas industriales del grabado en metal). Asimismo, la semejanza icónica y la proximidad procedimental de la litografía con el proceso fotográfico transmitían a sus espectadores y lectores de origen urbano una accesibilidad comunicativa y una referencialidad innovadora. La excepción más conspicua a este régimen de principios de la cultura impresa en la Francia de finales del siglo XIX fue la serie de xilografías que Paul Gauguin realizó para su revista *Le Sourire* en 1899, en las Islas Marquesas. Esta fastuosa recuperación de una técnica artesanal anticuada confirma que la xilografía como medio primitivizador respondía a un deseo creciente de una universalidad transhistórica de la experiencia y de autenticidad transcultural: la voluntad de que los temas y las imágenes no estuvieran sobre todo mediados por tecnologías industriales, sino que se basaran en una materialidad supuestamente más profunda, donde la técnica xilográfica mantendría un vínculo mítico con la *madera*, con la materia, cuando no con la naturaleza como ficción de maternidad.

Sin embargo, entre los pintores más eminentes compañeros de Gauguin, desde Georges Seurat hasta Paul Cézanne, desde Pierre Bonnard hasta Odilon Redon, ninguno parece haber intentado resucitar la xilografía como una regresión intencionada a las estructuras míticas de percepción, experiencia y representación de la vivencia humana universalmente accesible. El ejemplo más llamativo quizá sea el de Seurat. Precisamente por haber plasmado en la ejecución de sus dibujos y pinturas los principios dominantes de la reproducción tecnológica –la fotografía y la deconstrucción digital de la representación icónica–, Seurat, como no podía ser de otra manera, nunca produjo grabados. En el contexto de las prácticas artísticas francesas posteriores al periodo de 1900-1910, la técnica obsoleta solo podía encontrarse en la producción gráfica de artistas manifiestamente *retardataires* como Félix Vallotton y, más tarde, André Derain o Maurice de Vlaminck, que trataban de resistirse a una modernidad cada vez más autocrítica que quedaba fuera de su alcance. El ejemplo más llamativo de las reflexiones de un vanguardista sobre la obsolescencia de la técnica se encuentra en las primeras prácticas gráficas de Pablo Picasso. El grabado más famoso de su primera época, *Le repas frugal* [La comida frugal, 1904], todavía abrazaba y celebraba las grandes tradiciones técnicas del grabado. Es el segundo grabado que realizó el artista y revela su dominio de los registros tonales más refinados del aguafuerte y el aguatinta. Cuatro años más tarde, en *Nature morte au compotier* [Naturaleza muerta con frutero, 1908], Picasso dio un sorprendente giro radical en uno de los actos más provocadores de descualificación de la cultura gráfica, produciendo una obra que parece destinada principalmente a las maravillas artesanales de sus propios grabados del periodo azul/rosa, igual que sus primeros cuadros cubistas habían echado por tierra la tradición pictórica. Al reducir las inscripciones e incisiones gráficas a las líneas casi mecánicamente destiladas y literalmente des-figuradas del grabado anti-icónico en punta seca, al acercarse al umbral de la abstracción, el complemento del refinamiento tonal del aguatinta merece calificarse, en el mejor

de los casos, como una reflexión autocrítica sobre los procesos de producción de la propia marca gráfica. Los grabados cubistas de Picasso representan precisamente la conciencia de que no solo había llegado el momento de desafiar las convenciones del dibujo y la pintura, sino también de cuestionar todo el aparato heredado de formas académicas de conocimiento y competencia artesanal que la cultura de la imprenta había interiorizado y respaldado de forma unánime[5].

Así, al abordar una figura como Käthe Kollwitz, una de las grandes artistas *retardataires* del siglo XX, y la contradictoria recepción de su extraordinaria obra gráfica –tanto su falta de reconocimiento como una de las modernistas europeas como el considerable éxito de sus prácticas como modelo para los artistas surgidos fuera de los perímetros de la cultura modernista europea, desde la Unión Soviética de los años veinte hasta la República Popular China de los cincuenta, y, en el contexto de nuestro proyecto expositivo, su influencia en los grabadores mexicanos y en los artistas afroamericanos que trabajaron en México desde finales de la década de 1930 hasta la de 1950–, es preciso aclarar tres hilos de sobredeterminación histórica que están íntimamente entrelazados. En primer lugar, cabe considerar las motivaciones de Kollwitz, durante las tres primeras décadas del siglo XX, para insistir en el aparato interiorizado de tradiciones iconográficas y técnicas manifiestamente anticuadas que habían constituido su práctica desde finales del siglo XIX[6]. En segundo lugar, tenemos que comprender las motivaciones de algunos de los críticos e historiadores cruciales de la modernidad –ya sean los llamados formalistas angloamericanos, como Roger Fry y Clement Greenberg, o los historiadores del arte social francés, como Pierre Francastel– para excluir a Kollwitz de las formaciones discursivas en sus versiones de la historia de la modernidad[7]. En tercer lugar, y es lo más importante para lo que nos interesa aquí, tenemos que entender los factores que determinaron las disposiciones y contraidentificaciones rotundamente positivas entre las diferentes comunidades geopolíticas que se comprometieron con la obra de Kollwitz como un modelo ejemplar y como un punto de partida de su propia producción de grabados políticos críticos y artísticos. Estas van desde la reacción entusiasta de Anatoli Lunacharski, que la invitó a visitar la Unión Soviética en 1924 y la declaró un modelo para la emergente estética del realismo socialista, hasta la aceptación sin fisuras de la obra de Kollwitz por parte de las feministas estadounidenses de las tres primeras décadas del siglo XX, articulada en el brillante ensayo inicial de Elizabeth McCausland sobre Kollwitz, publicado en 1937 y seguido de un segundo ensayo en 1941, y que culminó en la adaptación casi programática de la iconografía y los procedimientos gráficos de Kollwitz por parte de algunos de los miembros del Taller de Gráfica Popular (TGP) desde 1937 en adelante, un hecho particularmente visible en la obra de Elizabeth Catlett en el TGP en 1946[8].

No hay duda de que las razones más evidentes para no reconocer la importancia de Kollwitz y la negativa a aceptarla dentro del canon modernista obedecen a una historiografía del arte europea (y americana) profundamente marcada por la indiferencia masculina hacia las mujeres artistas –cuando no por la discriminación directa–, para así respaldar las demandas ideológicas y los conceptos hegemónicos de

una cultura modernista masculina a lo largo de todo el siglo XX. A este respecto, no hay ejemplo que articule mejor la jerarquización agresiva de los criterios de género y la condescendencia de la doxa hegemónica (masculina) de una estética modernista que el obituario extremadamente despectivo que Greenberg le dedicó a Kollwitz en 1945:

> Dotada al parecer de gran talento, su simpatía por los oprimidos y la gente que sufre la inspiraba tanto como la distraía. Los problemas que se plantea en sus aguafuertes y litografías se resuelven a veces con bastante éxito, pero siempre dentro del marco académico, con las mismas luces y sombras que hubiera utilizado Rembrandt, aunque con más ansiedad. Es en las xilografías, en las que la silueta y la textura muestran la influencia de Munch, donde intenta alcanzar una mayor intensidad en la expresión. Aquí la fuerza es tal que a uno lo frustra que no sea mayor. La pasión que le inspiraba el tema exigía una pasión complementaria por la técnica, para compensar así un cierto exceso inevitable. Como este exceso permanece –en nuestro fracaso por no conmovernos tanto como creemos que deberíamos–, su arte nunca alcanza la esfera en la que se mueven Goya y Daumier. Sin embargo, Käthe Kollwitz no caerá en el olvido; su seriedad y su pasión moral son suficientes para crear una personalidad duradera, cuando no un arte perdurable[9].

Greenberg acierta al situar a Kollwitz dentro de una trayectoria histórica de dominio del grabado que va desde Rembrandt hasta Francisco de Goya y Daumier. Kollwitz, que se consideraba casi autodidacta en las disciplinas gráficas, había adquirido por su cuenta una competencia excepcional en el grabado y la litografía. Al mismo tiempo –probablemente debido a la atracción subliminal de la particularidad regional y la especificidad de la nación–, Kollwitz se sentía extrañamente atraída, e incluso influenciada, por las peculiares facetas de las tradiciones gráficas alemanas del siglo XIX, bastante provincianas aunque técnicamente muy logradas, que conocía de una breve tutela de Karl Stauffer-Bern en la Berliner Künstlerinnenschule [Escuela de Mujeres Artistas de Berlín]. Stauffer-Bern había introducido a Kollwitz en la obra y los escritos de Max Klinger, cuyos grabados, increíblemente realistas (que culminaron en su porfolio *Der Handschuh* [El guante, 1879-1881]), habían transformado el aguafuerte en formas más industrializadas del grabado en metal. Dado que el fracaso del desarrollo de una esfera pública burguesa verdaderamente crítica en la Alemania del siglo XIX había provocado la ausencia de convenciones de género en la caricatura artística radical (como en Daumier o Grandville), la ambición de Kollwitz de elaborar relatos de oposición política se debatía desde un principio entre la gravedad de cumplir con las exigencias autoritarias de la tradición patriarcal y de alta cultura del grabado, de Rembrandt a Goya, y las exigencias no menos graves de un realismo de patetismo y empatía que articulara una crítica política que comprometiera a sus comunidades imaginadas de la clase obrera alemana en general, y a las mujeres en particular[10]. Así pues, se impone aclarar aún más por qué Kollwitz se resistió a los proyectos radicales de una descualificación

modernista del grabado y la pintura a través del medio fotográfico, el más vehemente de los cuales surgió en el Dadá berlinés de la década de 1920. En ese mismo momento, Kollwitz retomaba la xilografía como instrumento de agitación para dirigirse al público de la clase obrera, y se negaba a admitir que la fotografía ya desafiaba *de facto* las reivindicaciones políticas de la cultura impresa tradicional, como se aprecia en su porfolio *Krieg* [Guerra, 1922-1923, pp. 142-149].

Surge así un curioso problema de múltiples asincronías, algo no muy frecuente en la historia de la modernidad. En primer lugar, tenemos que abordar la paradoja de que Kollwitz llegara a dominar por sí sola el aparato de las técnicas elaboradísimas de los grabadores artesanos. Por lo tanto, poseía y ponía en práctica un exceso de habilidades justo en el momento histórico en que estas afloraban como los objetivos epistemológicos e históricos de la descualificación subversiva por parte de cualquier práctica artística de vanguardia que se quisiera seria. En segundo lugar, y es una paradoja aún mayor, está el hecho de que fuera una mujer la que incorporara con éxito este asombroso conjunto de prácticas y competencias artesanales típicamente masculinas. Basta con imaginar al Picasso del *Repas frugal* delante del aguatinta *Beim Dengeln* [Afilando la guadaña, 1905, p. 99] de Kollwitz para hacerse una idea de la amenazante rivalidad que habría supuesto esta mujer artista, que además era alemana. En tercer lugar, con el auge del cubismo, a medida que la modernidad evolucionaba, la estética de la empatía no se convirtió precisamente en una de las principales motivaciones de la vanguardia. La solidaridad revolucionaria podía figurarse en cualquier momento. Una llamada a las armas, una hermandad (masculina) progresista, sistemas de codificación clandestinos que solo debían compartir los iniciados: estas fueron algunas de las motivaciones clave de los movimientos radicales de vanguardia del siglo XX. Dado el espectro de la modernidad, que va desde el pudor hasta el rechazo absoluto pasando por la indiferencia, no es de extrañar que la estética de la empatía de Kollwitz acabara siendo rechazada.

1. Paul Westheim no fue el primer crítico e historiador del arte importante en abordar las especificidades de la tradición gráfica alemana. Wilhelm Worringer –uno de sus maestros– ya había publicado en 1912 un estudio clave sobre la historia de la ilustración de libros medievales y de la Edad Moderna temprana, y Max J. Friedländer había dado a imprenta en 1917 la primera versión de su estudio sobre las xilografías de los fondos de las colecciones gráficas de Berlín. Véase Wilhelm Worringer, *Die Altdeutsche Buchillustration*, Leipzig, R. Piper, 1912; y Max J. Friedländer, *Der Holzschnitt*, Berlín, Handbücher der Staatlichen Museen zu Berlin, 1917.

2. Un primer estudio importante sobre las actividades de

Westheim como crítico y editor en la Alemania de Weimar fue el escrito por Lutz Windhövel, *Paul Westheim und das Kunstblatt*, Colonia, Böhlau Verlag, 1995. En la literatura anglófona, fue el ensayo de Peter Chametzky sobre Paul Westheim el que recuperó detalles de la biografía y la obra de este eminente crítico de Weimar y luego historiador de la escultura azteca y maya durante su vida en el exilio mexicano. Véase Peter Chametzky, «Paul Westheim en México: *A Cosmopolitan Man Contemplating the Heavens*», en *Oxford Art Journal*, vol. 24, nº 1, 2001, pp. 23-44 (reproducido en una versión revisada en el presente volumen, pp. 24-31).

3. *Das Holzschnittbuch* fue traducido al español por la esposa de Westheim, Mariana Frenk-Westheim, y se publicó en México en 1954 con extensos apéndices que incorporaban la obra de los grabadores mexicanos Posada y Méndez. Véase *El grabado en madera*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

4. Es evidente, por ejemplo, en el ensayo de Westheim que trata precisamente esta cuestión. Véase Paul Westheim, «Deutsche und Französische Kunstanschauung», en *Für und Wider: Kritische Anmerkungen zur Kunst der Gegenwart*, Potsdam, Gustav Kiepenheuer, 1923, pp. 33-48.

5. La culminación histórica de las reflexiones críticas y autoaniquiladoras del grabado se produjo en 1959, cuando Marcel Duchamp realizó un grabado a punta seca en el que simplemente deletreaba la palabra «non» en letras mayúsculas sobre la superficie del grabado. Véase la edición de Pierre-André Benoit, *Première Lumière*, PAB, Alès, 1959.

6. Kollwitz visitó París en 1901 y en 1904, donde descubrió la obra de artistas franceses de finales del siglo XIX, algunos mayores y otros más cercanos a su propia generación, como Théophile Alexandre-Steinlen, Pierre Bonnard, Eugène Carrière, Edgar Degas y Henri de Toulouse-Lautrec. Bajo el impacto de esos descubrimientos, Kollwitz no tardaría en trascender los límites del arte alemán. Es curioso que los estudiosos hayan desatendido la cuestión de si también descubrió la obra de Vincent van Gogh. Es tanto más sorprendente por cuanto Van Gogh realizó una serie importante de 18 dibujos centrados en la vida empobrecida de los tejedores en la ciudad holandesa de Nuenen, donde vivió en 1883-1884, serie que parece anticipar el compromiso de Kollwitz con este tema en su primer gran porfolio de grabados, *Ein Weberaufstand* [La revuelta de los tejedores, 1897-1898, pp. 87-93].

7. Para una descripción exhaustiva no tanto del rechazo formal modernista como de las reacciones excluyentes debidas a motivos ideológicos y políticos por parte de las autoridades masculinas imperiales con motivo de la primera exposición de Kollwitz, *Ein Weberaufstand*, véase Jay Clarke, «Kollwitz, Gender, Biography and Social Activism», en Louis Marchesano (ed.). *Käthe Kollwitz: Prints, Process, Politics*, Los Ángeles, Getty Research Institute, 2020, pp. 40-56: «Cuando Kollwitz inauguró *La revuelta de los tejedores* en la Grosse Berliner Kunstausstellung [Gran exposición de arte de Berlín] de 1898, el jurado votó para que se le concediera una medalla de oro. Cuando el ministro de Cultura, Robert Bosse, vio la lista de candidatos a la medalla, escribió al emperador Guillermo II: "El premio propuesto para Käthe Kollwitz me preocupa. […] En vista del tema de la obra y de su ejecución naturalista, que carece por completo de elementos atenuantes o conciliadores, no creo que pueda recomendar su reconocimiento explícito por parte del Estado". El emperador Guillermo II habló de la concesión a un grupo de personas que le escuchaban: "Les pregunto, caballeros, si una medalla para una mujer no sería ir demasiado lejos. Eso supondría prácticamente la degradación de cualquier distinción elevada. Las distinciones y las medallas están para que las luzcan en el pecho los hombres que las merecen"» (p. 42). Pero el desprecio fóbico con el que se censuró la obra de Kollwitz bajo el imperio guillermino no fue menos evidente en la reacción de la esposa del emperador, Augusta Victoria, cuando vio el primer cartel que publicó Kollwitz: «Para su primer cartel, encargado por los organizadores de la Deutsche Heimarbeit Ausstellung en Berlín en 1906, Kollwitz ilustró a una proletaria agotada. La emperatriz Augusta Victoria, esposa del káiser, se sintió tan ofendida por la imagen compasiva de una mujer con exceso de trabajo que hubo que cubrir todas las piezas expuestas al público antes de que aceptara asistir a la exposición». Louis Marchesano, «Introduction», en *Käthe Kollwitz*, óp. cit., p. 22.

8. Elizabeth McCausland, «Käthe Kollwitz», en *Parnassus*, vol. 9, nº 2, febrero de 1937, pp. 20-25 (reproducido en el presente volumen, pp. 72-78). El segundo ensayo de McCausland se publicó como introducción a un porfolio de reproducciones litográficas de la obra de Kollwitz realizada por Curt Valentin, marchante alemán emigrado. Véase *Käthe Kollwitz: Ten Lithographs*, Nueva York, Curt Valentin, 1941. Para una excelente descripción de la recepción de la obra de Kollwitz y su suerte cambiante en América, véase Jean Owens Schafer, «Kollwitz in America: A Study of Reception», en *Woman's Art Journal*, vol. 15, nº 1, primavera-verano de 1994, pp. 29-34. Una excepción notable a la exclusión modernista es la exposición, en 1936, de los grabados de Kollwitz junto a los de George Grosz y Otto Dix, dos importantes exdadaístas que se comprometieron con prácticas radicales contra la guerra, en una muestra de grabados antibelicistas de artistas alemanes comisariada por Jere Abbott en el Smith College de Northampton, Massachusetts. En las notas introductorias para la exposición, Abbott aborda la cuestión del arte y la propaganda: «A menudo pensamos, y no deja de ser un error, que el gran arte es descriptivo o social, pero cuando el mensaje y la ejecución se funden con el mismo fin, el resultado es una creación artística tan absolutamente conmovedora que no ha lugar a que los elementos existan por separado. Es entonces cuando se advierte el estrecho vínculo entre la propaganda y el arte como su medio». Véase Jere Abbott, «Note», en *War: Drawings, Water Colors, Lithographs: Grosz-Kollwitz-Dix*, Smith College Museum of Art, 11 de noviembre-6 de diciembre de 1936. En la muestra se incluyeron 23 grabados de Kollwitz.

9. Clement Greenberg, «Art», en *The Nation*, 15 de diciembre de 1945, p. 669, reimpreso en Clement Greenberg, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 2, ed. al cuidado de John O'Brian, Chicago, University of Chicago Press, 1986, pp. 45-46.

10. En Alemania funcionaba un tipo de caricatura popular muy extendido, fulminante en la segunda mitad del siglo XIX, en todo tipo de revistas y periódicos, de los cuales el *Simplicissimus* es el más famoso. Kollwitz colaboró con el semanario alemán (fundado por Albert Langen en 1896) de 1908 a 1910. Para él hizo varios dibujos por encargo, titulados *Bilder vom Elend* [Retratos de la miseria], que comentaban la situación de las mujeres empobrecidas mostrando la miseria, el hambre, la mortalidad infantil y el alcoholismo. Con todo, cabe distinguir este género vernáculo de la trayectoria estética y política de la caricatura desarrollada en Francia desde Daumier hasta Grandville, pero que no encontró un conjunto de prácticas correspondientes en Alemania hasta la llegada de Grosz y John Heartfield, ya en la segunda década del siglo XX.



St. Christoph. 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts.

PAUL WESTHEIM

DAS HOLZSCHNITTBUCH

MIT 144 ABBILDUNGEN NACH HOLZSCHNITTEN DES VIERZEHNTEN BIS ZWANZIGSTEN JAHRHUNDERTS

1.–9. TAUSEND

GUSTAV KIEPENHEUER / VERLAG / POTSDAM 1921



Aus einer Blockbuch-Ausgabe der Apokalypse S. Johannis. 15. Jahrhundert.



Aus einer Blockbuch-Ausgabe der Apokalypse S. Johannis. 15. Jahrhundert.

Paul Westheim
Das Holzschnittbuch, Potsdam,
Gustav Kiepenheuer Verlag, 1921



Albrecht Dürer: Die apokalyptischen Reiter. Aus der Apokalypse. 1498.



Albrecht Dürer: Tempelgang der Maria. Aus dem Marienleben. 1511.



Edvard Munch: Selbstbildnis. 1910.



Edvard Munch: Sterbezimmer.

intuitiv sich ihrem ganzen Ausdrucksreichtum erschließt. In der Monographie von Glaser ist einiges darüber gesagt worden, wie er verhältnismäßig spät, erst im zweiten Jahrzehnt seines Schaffens, zur Graphik gekommen ist, und zwar als ein Mann von bestimmtem Kunstwollen, aber ohne alle die Vorkenntnisse, an die die Spezialisten der graphischen Gewerbe gemeinhin ein ganzes Studium zu wenden pflegen. Ihm handelte es sich darum, Bildgedanken, zyklische Folgen, die ihn beschäftigten und für die die Malerei zu anspruchsvoll geworden wäre, zu gestalten. Er ist insofern auch nicht — wie es der prämoderne Graphiker fast immer war — Spezialist, der sich



José Guadalupe Posada: Calavera zapatista

editorial de Vanegas Arroyo, Manuel Manilla ya tiene muchos años al servicio de la casa. En 1892 Manilla deja de trabajar, en 1895 muere, aproximadamente a la edad de sesenta años. Se conocen de él algunos centenares de estampas, grabadas en planchas de una aleación de plomo y zinc. Tan dudoso es que sean suyos todos los que se le atribuyen como es seguro que son de él muchos de los grabados anónimos de la segunda mitad del siglo. Nacido en pleno romanticismo, es romántico porque lo es su época. Pero aunque en gran parte de su amplia producción se queda dentro de lo convencional, un número considerable de sus trabajos



Manuel Manilla: Ojos que te ven...

se eleva notablemente por encima del nivel contemporáneo. Logra caracterizar con acierto y existen de él algunas estampas asombrosas por su estructura. Entre ellas figuran sus escenas de toreo y de circo y la hoja que reproducimos, uno de sus mejores grabados (*fig.*



Manuel Manilla: El toro embolado

abajo): un joven enamorado, asido de la reja que le cierra el paso hacia la amada. Las masas blancas y negras están enérgicamente contrastadas; su gradación revela una fina sensibilidad. En sus "calaveras", llenas de ingenio, emplea una escritura artística del todo propia y personal. Cuando Posada empezó a trabajar en la editorial, Manilla, mucho mayor, era para él el gran experto. Lo admiraba, y es muy posible que estampas como la de la escena de amor le hayan enseñado algo.

En Mérida, Yucatán, vivió Gabriel Gaona (1828-1899), que con el seudónimo de *Pícheta* —"tomado del vocablo francés Pichet", según dice Jaime Orosa Díaz en su monografía del artista— creó un gran número de grabados en madera para el semanario sati-



Manuel Manilla: Escena de amor



Pícheta: Monos en actitud y traje de literatos

rico-político *Don Bullebulle*. De quince de estas estampas, que por su finura artística y perfección técnica son todas ellas pequeñas obras maestras, conserva el Museo de Mérida las tablas de madera de zapote. Después de desaparecer la revista, que alcanzó apenas un año de existencia, Pícheta fundó una academia de pin-



Alberto Beltrán: Alegría

bio, como en manos del maestro de escuela." El estilo corresponde a este propósito. Es conciso, claro, sencillo. El tema es inmediatamente comprensible.

Si Posada es el fiel intérprete de las penas y alegrías del pueblo mexicano, de su alma y espíritu, Leopoldo Méndez es indudablemente su heredero espiritual y artístico. Y lo que Orozco significa como pintor muralista lo significa Méndez en el campo suyo, el de las artes gráficas. Dice Méndez, en su prefacio al pequeño álbum de Posada editado por el Taller de Gráfica Popular

(que tiene para el bibliófilo el atractivo especial de que las estampas se tiraron de las planchas originales), que el maestro trabajaba como un relojero: sus trabajos "marcan las horas y los momentos de la vida del pueblo de México. . . Posada convenció a su pueblo, como es posible convencer a todo pueblo de la tierra, con su arte de alta calidad técnica e identificado con sus aspiraciones". Me parece que en estas frases expresa la meta que él mismo persigue: un arte que sea al mismo tiempo mexicano y universal, identificado con las aspiraciones del pueblo y de la más alta calidad técnica y artística. Siqueiros escribió alguna vez: "Méndez es el grabador potencialmente más representativo y valioso del movimiento moderno de las artes plásticas de nuestro país."

Méndez nació en la ciudad de México, en el año de 1902. Cuando se derrumba la dictadura de Porfirio Díaz, tiene ocho años. A la generación suya ya le toca conservar y defender las conquistas de la Revolución. Posada, valiente luchador contra el porfirismo, había



Leopoldo Méndez: De Juan de la Cabada: *Incidentes melódicos del mundo irracional*

Es muy probable que Méndez se haya basado en esta experiencia práctica para desarrollar su estilo gráfico. Un estilo que evita las amplias superficies, peligrosas porque fácilmente producen un efecto de cartelón; que trabaja con fuertes contrastes de segmentos blancos y negros y suaviza este contraste introduciendo en los negros pequeñas rayas —rayas finas o vigorosas— y pequeñas superficies blancas. Contemplando sus composiciones comprendemos que ese gran artista que es Leopoldo Méndez, poseído por la ambición del artesano magistral, sienta —como él mismo lo dijo alguna vez— la fruición del tallar y grabar, la alegría de la creación gráfica.





EL ESTAMPADO DE IMAGENES EN EL MÉXICO ANTIGUO

El estampado de imágenes es en México una vieja tradición. Hasta hay razones fundadas para suponer que es una de las más viejas. Las pintaderas, llamadas más comúnmente sellos —pequeños objetos de barro cocido, destinados a reproducir mediante impresión el dibujo grabado en ellos—, se han encontrado en estratos pertenecientes a las culturas llamadas arcaicas, por ejemplo en Tlatilco, que tuvo su época de florecimiento hace aproximadamente tres mil años; y el hecho de que se hayan hallado y sigan hallando en enormes cantidades por todas las regiones y en las capas correspondientes a todas las épocas del hombre precortesiano es prueba de que la práctica de estampar imágenes estaba ampliamente difundida en el México antiguo.

El procedimiento de imprimir dibujos grabados en una tabla se empleaba desde tiempos inmemoriales en Asia: en China, Caldea, Asiria y Persia. En Europa no se conocía hasta el siglo XIII de nuestra Era, cuando empezaron a utilizarse cilindros de madera en el estampado de telas. Podemos suponer con bastante seguridad que la América precolombina inventó la técnica de la impresión de imágenes independientemente del Viejo Mundo.

Los sellos conservados son casi todos de barro coci-

1.
De Posada a Kollwitz

Paul Westheim y México. El crítico de arte como cosmopolita

Peter Chametzky

1. Orígenes

En 2001 publiqué un ensayo acerca del crítico de arte, historiador y editor Paul Westheim y el lugar que ocupó entre los intelectuales centroeuropeos antifascistas exiliados en México, en el que abordaba aspectos de su origen judeoalemán y cómo esto marcó su fructífera carrera en el exilio[1]. Por aquella época, había otros investigadores que también se interesaban por la carrera mexicana de Westheim[2]. En 2016, una exposición organizada por Natalia de la Rosa y Gonzalo Vélez en el Museo de Arte Moderno de Ciudad de México, *La Colección Paul Westheim. El sentido de la forma*, presentaba e interpretaba obras de los fondos del museo y de otras colecciones afines a su estética formalista, basada en la psicología de la empatía. La exposición captaba la esencia de la contribución de Westheim y su particular trayectoria, y la comparaba con la de otros exiliados centroeuropeos y personas que habían viajado antes a México[3]. En lugar de dejar que su experiencia mexicana influyera en su trabajo sobre la cultura europea o le concediera una oportunidad para explayarse en ese escenario «exótico», Westheim centró su atención y su empeño en la cultura y el arte mexicanos[4]. No hay duda de que su obra causó un impacto mayor en su país de adopción y en el resto de Latinoamérica y el mundo hispanohablante, donde popularizó y brindó un marco de análisis tanto para el arte mexicano antiguo como el moderno.

Westheim (1886-1963) había nacido en Eschwege, un pueblo del Alto Hesse, en Alemania; fue el primero de los dos hijos de Jeannette Oppenheimer y del viajante y encuadernador Aron Westheim[5]. La enseñanza superior lo llevó primero a Darmstadt y después a Berlín, donde se trasladó en 1906 para estudiar Historia del Arte bajo la tutela de uno de los fundadores de la disciplina, Heinrich Wölfflin (1864-1945). Las comparaciones formalistas de Wölfflin en pares de términos contrapuestos –pictórico/lineal, forma cerrada/forma abierta– marcaron la visión de Westheim y la de varias generaciones de estudiosos del arte. Es probable que en Berlín asistiera a las clases de Wilhelm Worringer (1881-1965), cuya tesis *Abstraktion und Einfühlung* [Abstracción y empatía], escrita en 1907 y publicada en 1908, brindó una justificación teórica clave para el movimiento expresionista en ciernes[6].

En 1933, Westheim huyó de Berlín y se refugió en Francia para escapar del nazismo. En París, hasta 1940, muy comprometido con diversas organizaciones antifascistas de escritores y artistas exiliados, escribió para publicaciones como *Die Neue Weltbühne* [La nueva escena mundial], *Pariser Tageszeitung* [Diario de París], y *Das Wort* [La palabra][7]. A diferencia de muchos de los escritores y artistas involucrados en las organizaciones parisinas del exilio, Westheim no era comunista. Más que interpretar el fascismo como la forma más desarrollada del imperialismo occidental y el monopolio capitalista, Westheim prefería describirlo en términos de ignorancia y oportunismo[8]. Entre sus publicaciones se incluían dos novelas satíricas que parodiaban la ideología nazi y a los oportunistas pequeñoburgueses provincianos que explotaban el antisemitismo para sacar rédito económico. En los estudios germano-orientales que abordaban de forma pionera la cuestión del exilio de los intelectuales alemanes en general, Westheim era atinadamente definido como un «demócrata burgués»[9].

Tras la caída de Francia en junio de 1940, Westheim huyó hacia el sur. Gracias a los esfuerzos del Comité de Rescate de Emergencia y Varian Fry, así como del cónsul general mexicano en Marsella, Gilberto Bosques, Westheim obtuvo permiso de tránsito por la España de Franco para viajar de Marsella a Lisboa[10]. Desde la capital portuguesa, Westheim zarpó en el buque *Serpa Pinto* y llegó a Veracruz, México, el 16 de diciembre de 1941. Según su viuda y traductora, Mariana Frenk (1898-2004), Westheim desembarcó en México sin un centavo, sin saber nada de español y aquejado de glaucoma. En su segundo día en el país, apenas llegó a Ciudad de

México, visitó el Museo Nacional de Antropología, donde quedó vivamente impresionado por la colección de arte precolombino, y el Palacio de Bellas Artes, donde admiró en particular los murales de José Clemente Orozco. Al percibir esa fecunda relación entre pasado y presente, que debió recordarle la herencia gótica del expresionismo alemán, su reacción fue proclamar: «Dies ist ein Land in dem ein Kunstmensch leben kann» [Este es un país donde un artista puede vivir][11]. A las pocas semanas, asegura Frenk, había aprendido a leer en español, aunque no llegó a tener un dominio del idioma que le permitiera desenvolverse en el plano profesional, por lo que se dedicó a escribir y dar conferencias. En el transcurso de veintidós años se afianzó como una autoridad reconocida en arte mexicano, especialmente precolombino, y publicó cientos de artículos y una decena de libros mientras vivió en México; todos escritos en alemán y traducidos al español por la propia Frenk[12].

2. Un exilio cosmopolita

Edward Said describió el exilio como «la grieta imposible de cicatrizar impuesta entre un ser humano y su lugar natal, entre el yo y su verdadero hogar». Luego sugería un aspecto singular y en potencia positivo del exilio *intelectual*: identificarse con más de una cultura a la vez puede dotar a la visión de un escritor o artista de una originalidad que Said, también crítico musical, calificaba de «contrapuntística»[13]. En México, Westheim habría suscrito la analogía musical de Said, puesto que escribía sobre arte mexicano en contrapunto al arte y a la teoría del arte europeos. Sin embargo, rechazaba la creencia de que el lugar donde uno nace sigue siendo siempre el «verdadero hogar». En 1935, entrevistado por el periódico parisino *L'univers Israelite* acerca del exilio intelectual y artístico, Westheim desestimaba la idea de que el arte prosperara más en la tierra natal; como ejemplo, citaba a artistas judeoalemanes exiliados en Francia, como los pintores Jankel Adler y Gert Wollheim o la escultora Elsa Fraenkel, que se habían revigorizado en su nuevo entorno, al igual que le ocurriría a él en México.

A pesar de sus convicciones cosmopolitas, en sus textos sobre arte mexicano contemporáneo Westheim ofrecía interpretaciones que vinculaban el arte con las raíces étnicas, revelando así su admiración por las teorías de Worringer, en especial las que se encuentran en *Form in Gothic* (1912)[14]. Aun así, no creía que esos orígenes del arte mexicano lo convirtieran en una curiosidad etnográfica o que limitaran la fuerza afectiva de una obra. Su perspectiva era la de un progresista utópico y cosmopolita que veía en el arte el potencial de expresión de una identidad dinámica y en transformación, consciente de las tradiciones propias pero vinculada, gracias a su compromiso para «renovarse», con una amplia comunidad internacional. Creo que Westheim habría dado la razón al filósofo actual Kwame Anthony Appiah cuando reivindica que «el impulso de migrar no es menos "natural" que el impulso de asentarse», y que las consecuencias de las migraciones y del exilio pueden ser fructíferas[15].

Durante la posguerra, no obstante, Westheim se sentía asentado en México y afianzado en el estudio de ese arte que en adelante sería su principal dedicación. Al igual que la mayoría de los comunistas alemanes exiliados en México, el escritor Ludwig Renn regresó a Alemania poco después de la guerra, y con el tiempo asumió un cargo relevante en la cultura alemana oriental. Westheim le contestó así a una propuesta en mayo de 1946:

> ¡Renn, querido amigo!
>
> Agradezco tu cordial ofrecimiento para integrar un comité honorífico para la difusión de la cultura alemana en México, pero por mucho que me apetezca trabajar contigo personalmente, debo declinar tu propuesta.
>
> Como bien sabes, desde que tengo el placer de vivir en México me he dedicado sobre todo a la cultura mexicana.
>
> Durante diecisiete años consagré mi trabajo en la revista [*Das Kunstblatt*, 1917-1933] a la cultura alemana. El resultado: Hitler, *Mein Kampf*, Rosenberg, *Mythus*, los desnudos pornográficos de Ziegler que tantos admiraron en la «Casa del Arte Alemán». En nombre del pueblo alemán me despojaron de la ciudadanía alemana. Yo no soy de los que ofrecen la otra mejilla. En caso de que el pueblo alemán quiera ponerse en contacto conmigo, mi dirección es Av. Michoacán, 78bis, México, D. F.[16].

3. México y la emigración antifascista alemana

Durante la presidencia de Lázaro Cárdenas, desde diciembre de 1934 a diciembre de 1940, México emprendió una política exterior explícitamente

antifascista y una política interior populista de izquierdas[17]. Bajo el mandato de Cárdenas, México fue el único país —aparte de la Unión Soviética— que apoyó a las fuerzas españolas republicanas y el único país latinoamericano que condenó la intervención alemana e italiana en la Guerra Civil. Como es bien sabido, Cárdenas dio asilo al dirigente revolucionario ruso León Trotski en diciembre de 1936, y nacionalizó el petróleo en marzo de 1938, tensando con ello las relaciones con Estados Unidos, Gran Bretaña y Holanda. Más adelante protestó ante la Sociedad de Naciones contra la anexión de Austria por parte de Alemania, y puso en peligro lo que se había convertido en un importante mercado para el petróleo mexicano[18].

El México posrevolucionario, sin embargo, no abría sus puertas de par en par a los inmigrantes. De hecho, mientras que el régimen prerrevolucionario de Díaz había *favorecido* la inmigración con el propósito de reducir el porcentaje de población de origen indígena, los posrevolucionarios más «populistas» la desalentaban. Al igual que en tantísimos lugares, en México muchos veían a los inmigrantes como una amenaza tanto económica como racial. En palabras del sucesor de Cárdenas, el conservador Manuel Ávila Camacho, «en relación con los inmigrantes [...] siempre hemos preferido a aquellos que por su cultura y su sangre son más fáciles de asimilarse a nuestra nacionalidad»; o sea, los españoles[19].

En tiempos de la Segunda Guerra Mundial, México adoptó una política migratoria numéricamente restrictiva, aunque ideológicamente abierta. Valiéndose con gran acierto de las memorias de escritores alemanes exiliados en México —como Renn—, el filólogo alemán Fritz Pohle ofrece un mapa detallado de ese terreno[20]. Renn fue presidente de la asociación antifascista de exiliados alemanes en México, Bewegung Freies Deutschland [Movimiento por una Alemania Libre]. En las memorias de su periodo mexicano, *In Mexiko*, Renn señala que la población alemana preexistente en México contaba con alrededor de seis mil habitantes. Había terratenientes en el sur, había demócratas, había simpatizantes de los nazis. Entre los refugiados, Renn estimaba que llegaron unos sesenta miembros del Partido Comunista Alemán, algunos de los cuales eran destacados intelectuales y/o cargos del partido. Juntos formaban «el segundo mayor núcleo (después de Moscú) de la emigración comunista alemana en tiempos de guerra»[21]. Algunos de los más notables eran escritores como Anna Seghers[22], Egon Erwin Kisch, Bruno Frei y Bodo Uhse, y también oficiales del partido como Alexander Abusch, Otto Katz (alias André Simone) y Paul Merker, miembro del comité central del Partido Comunista Alemán y el de mayor rango fuera de Moscú. Merker, antiguo miembro del Reichstag, se convirtió en el principal líder de la organización dentro del grupo de México. El periodista Alexander Abusch, que viajó a bordo del *Serpa Pinto* con Westheim y había sido director del periódico del Partido Comunista *Die Rote Fahne* [La bandera roja], editaba el principal órgano de la comunidad alemana en el exilio, el boletín *Freies Deutschland/ Alemania Libre*.

Todos los comunistas alemanes que acabamos de mencionar regresaron a Alemania después de 1945 y asumieron lugares prominentes en la vida intelectual y las instituciones de la República Democrática Alemana (RDA). La labor realizada en México, en particular *Freies Deutschland/ Alemania Libre*, pasó a formar parte de la «prehistoria» de la RDA, y se convirtió en la prueba de su reivindicación como legítima heredera de la tradición antifascista democrática alemana. Publicada en Ciudad de México desde 1941 hasta 1946, *Freies Deutschland/Alemania Libre* tenía una tirada de unos cuatro mil ejemplares, y la dirigía el escritor mexicano Antonio Castro Leal con el apoyo del sindicalista e intelectual Vincente Lombardo Toledano. Aunque la mayoría de las colaboraciones se publicaban en alemán, se incluían declaraciones y llamamientos en español —en el primer número apareció un poema de Pablo Neruda— para demostrar la solidaridad de la comunidad alemana exiliada con los aliados y la causa antifascista, y expresar su gratitud a México por acogerlos. La publicación desempeñó un papel admirable en sus firmes y reiteradas condenas del antisemitismo y en su denuncia temprana del exterminio masivo de los judíos en la campaña del genocidio nazi, aunque pecó de optimismo al exagerar el grado de la resistencia interior en Alemania ante Adolf Hitler y las brutalidades de los nazis[23].

En México, Seghers presidió el Club Heinrich Heine, en memoria del poeta judeoalemán que acabó exiliado en Francia. Junto con el grupo Menorah, el club auspiciaba y promovía lecturas, charlas, debates y actuaciones. Westheim dictó allí conferencias

sobre el arte mexicano tanto antiguo como moderno. En una reunión conoció a la hispanista Mariana Frenk, que había llegado a México desde Hamburgo en 1930. Frenk pasó a ser la traductora de Westheim y, después de la muerte de su primer marido en 1957, su esposa. Sin la contribución de esta escritora y traductora, la carrera de Westheim en México no habría sido posible[24].

4. Un crítico de arte cosmopolita en México

Trece artículos aparecidos en *Freies Deutschland/ Alemania Libre* (1942-1945) constituyeron algunas de las primeras publicaciones mexicanas de Westheim. En el número de enero de 1942, su primer ensayo incluía una conocida anécdota: «Picasso recibe en su estudio parisino la visita de un soldado alemán, que le dice: "Soy pintor, señor mío, y eso no tiene nada que ver con la política. ¿Por qué hizo usted esa atrocidad del *Guernica*?"». «Pero, señor mío», contestó Picasso perplejo, «pensaba que las atrocidades las habían hecho ustedes». Durante los cuatro años siguientes, además de una miscelánea de artículos como el obituario de Käthe Kollwitz, una denuncia de Josef Thorak —escultor de monumentales desnudos musculosos, predilecto de la Alemania nazi— y una pieza sobre el pintor renacentista Matthias Grünewald, Westheim fue desviando su atención de Europa hacia México con trabajos como la serie de artículos sobre la estética de las pirámides precolombinas y un ensayo sobre «la muerte y el más allá en el México arcaico»[25].

Westheim apoyó desde el principio a los artistas mexicanos del momento, tanto a los de renombre como a los menos conocidos. En 1942 impartió una conferencia al grupo Menorah sobre los murales de Diego Rivera y Orozco[26]. En 1944 escribió una crítica elogiosa de la exposición de un joven paisajista, Juan Cisneros, en el Palacio de Bellas Artes, y de una muestra de una pintora estadounidense expatriada, Mary Plaisted. También reivindicó el valor de la obra progresista del colectivo Taller de Gráfica Popular.

En una reseña de 1943 en el periódico *Die Demokratische Post* [El correo democrático], Westheim comparaba las «visiones del color» del artista moderno guatemalteco, y mexicano de adopción, Carlos Mérida con Georges Braque y Paul Klee, pero afirmaba que «los llamados poemas del color surrealistas en realidad provienen de la tradición mexicana, desde los frescos de las pirámides al arte folclórico»[27]. Mérida y Rufino Tamayo eran artistas muy apreciados por los «indigenistas», puesto que étnicamente eran más indios que europeos y, en lo que a estilo y temática se refiere, sus obras se nutrían del arte anterior a la conquista. Sin embargo, para Westheim, esa herencia no era tanto biológica como psicológica, intelectual, y, en su conexión con la revolución mexicana, política. También subrayaba el continuo juego «en contrapunto» de lo moderno mexicano y de ascendencia europea[28]. Esta era su concepción de los artistas modernos mexicanos como Mérida y Tamayo, y también de Rivera, Orozco y Frida Kahlo, a los que calificaba de cosmopolitas[29].

A mediados de la década de 1940, Westheim publicaba también artículos en las traducciones españolas de Frenk en la revista de arte *ARS*, en la revista *El hijo pródigo* y en el suplemento cultural del periódico *Novedades*, *México en la cultura*[30]. Mientras trabajaba en *México en la cultura* desde 1948 a 1961 con el editor Fernando Benítez, colaboró en el diseño gráfico con los artistas Miguel Prieto y, después de 1956, Vicente Rojo. Seleccionaban y disponían reproducciones de obras de arte modernas europeas y mexicanas y las yuxtaponían con artefactos arcaicos o medievales para crear lo que Natalia de la Rosa describe como una forma de fotomontaje y una «herramienta mnemotécnica» personal, en la que se empleaban fotografías de obras de la colección privada de Westheim, que había perdido[31]. Entre los libros que se hicieron a partir de estas colaboraciones periodísticas tan creativas —ese *musée imaginaire*— destacan su estudio general del arte del México antiguo; un volumen teórico complementario, tratados sobre escultura, tela y cerámica precolombinas; y un estudio de motivos óseos en México y Europa, *La Calavera* (1953). De la Rosa advierte en *La Calavera* algunos de los montajes más expresivos de lo antiguo y lo moderno, en especial con la obra de José Guadalupe Posada, y sugiere que Westheim equilibró con gran eficacia las jerarquías «centro-periferia» entre el arte y la cultura de Europa y las Américas.

Buena parte del pensamiento de Westheim sobre el arte precolombino y sobre el arte en general se condensa en *Arte antiguo de México*, su estudio más completo[32]. En el prólogo, después de reconocer que había tenido «la fortuna de venir a este país y ver personalmente las obras maestras del México antiguo», Westheim declaraba que su objetivo era

«presentar una panorámica clara y metódica del curso evolutivo del arte precortesiano». Si bien el concepto de evolución es darwinista, la síntesis de Westheim estaba más en deuda con su maestro Wölfflin. De ahí que Teotihuacán sea «arte clásico» según los criterios de Wölfflin, puesto que se distingue por la frontalidad, la forma cerrada, la simetría, la repetición rítmica y la orientación axial[33]. Veía que el sur maya daba lugar a un arte «tropical rococó, anticlásico, caprichoso, exuberante» y caracterizado por «la línea sinuosa». A diferencia de Wölfflin, sin embargo, Westheim postulaba de manera explícita una base social del estilo artístico. Veía el arte maya —a la manera del rococó— como un arte en esencia aristocrático, como la expresión y la exaltación de una casta dirigente: en este caso, la teocracia feudal maya, «desmedidamente ávida de poder», un poder garantizado por la honda religiosidad de su pueblo[34].

Otra influencia en Westheim fue el historiador del arte Alois Riegl (1858-1905), de la Escuela de Viena. Riegl, que rechazaba la idea de que hubiera periodos artísticos «decadentes», proponía en cambio que el arte de cualquier época y lugar expresaba una voluntad artística (*Kunstwollen*) de una cultura determinada. Westheim recibió la influencia de Riegl en gran medida a través de Worringer, el teórico del arte alemán con quién había estudiado en Berlín. Westheim dedicó *Arte del antiguo México* «A Wilhelm Worringer, apreciado maestro y amigo», y le debe mucho a su *Form in Gothic*, donde este expone que el arte gótico «no guarda relación alguna con la belleza», sino que expresa «la mentalidad, la psicología de la Europa del Norte en la Edad Media»[35]. El enfoque de Worringer podía interpretarse y se interpretó como un posible fundamento para teorías raciales o biológicas de los orígenes del arte, pero no era esa la aproximación de Westheim[36]. Aunque en un movimiento worringeriano Westheim leyó a los artistas mexicanos contemporáneos como herederos de los aztecas y los mayas, nunca sostuvo que eso los encerrara en un nivel «primitivo» de creación o que su obra fuera únicamente la expresión de esa herencia. Rita Eder sostiene que Westheim también estuvo influido por el concepto de *dépaysement* —desorientación o extrañamiento (y también *exilio*)— del surrealista André Breton, que le permitía elogiar, como una *fuerza* monstruosamente sublime, la gran escultura azteca de Coatlicue: «cuanto más poder y terror, más fuerza estética»[37].

Westheim también leyó a conciencia estudios de arte precolombino mexicanos, alemanes y norteamericanos para ahondar en «el mito, la religión, la concepción de la naturaleza y la estructura social de los pueblos precolombinos»[38]. Siguió la estela de estudiosos alemanes de las Américas como Eduard Seler (1849-1922) y Walter Lehmann (1878-1939), cuyo libro de 1922 sobre el arte del México antiguo había editado Westheim para la serie de manuales sobre arte que dirigió en tiempos de Weimar, *Orbis Pictus*. Además de la influencia del erudito mexicano Alfonso Caso (1896-1970), su enfoque psicológico worringeriano guarda relación con el del también mexicano Justino Fernández (1904-1972) y el español José Alcina Franch, que escribió:

> En mi opinión, Paul Westheim es quien más cabalmente ha desarrollado la estética o la teoría del arte prehispánico. […] Este discípulo de Worringer trató de aplicar postulados clave de su maestro al arte precolombino de México. […] La cultura precolombina se hizo más accesible gracias a algunas de las contribuciones más importantes de Westheim, incluido su énfasis en la naturaleza fundamentalmente colectiva y mágico-religiosa del arte, y su reivindicación de que «el arte prehispánico no aspira a la belleza sino a la expresividad, a la fuerza de la expresión[39].

Westheim no era un investigador de archivo, ni tampoco arqueólogo, aunque visitó los principales yacimientos arqueológicos del país. No llevó a cabo «hallazgos» significativos ni cometió lo que académicos posteriores consideraron errores de datación, atribución y lectura iconográfica[40]. Sin embargo, como sostiene Alcina Franch[41], su estilo ensayístico, que combinaba la erudición con una estética modelada por la historia y la teoría del arte centroeuropeo, así como con una visión cosmopolita del arte moderno, hizo más accesible el arte precolombino a un público más amplio.

En su ensayo para el catálogo de la exposición del Museo Guggenheim de 1979, *Rufino Tamayo: Myth and Magic*, Octavio Paz escribe: «La reconquista del arte prehispánico habría sido una empresa imposible sin la intervención de dos factores: la Revolución mexicana y la estética cosmopolita de Occidente»[42]. Paz sostenía que, a raíz de la Revolución mexicana (1910-ca. 1920),

que derrocó al dictador Porfirio Díaz en 1911, la búsqueda de una cultura mexicana indígena, genuina, llevó a una exploración más profunda del material y el legado artístico de las civilizaciones prehispánicas. En su estudio clásico de la historia y la idiosincrasia mexicanas, *El laberinto de la soledad*, Paz escribe que, después del reinado oligárquico de Díaz, que favorecía a los terratenientes ricos «con la [máscara] del liberalismo», y en nombre del positivismo, la revolución era «un movimiento tendente a reconquistar nuestro pasado, asimilarlo y hacerlo vivo en el presente»[43]. Al reconocer la estética cosmopolita de Occidente, Paz señalaba también que la esencia de México combina tanto elementos indígenas americanos como europeos. Más aún, junto con la expansión colonialista hacia la mayor parte del resto del mundo, la cultura europea exportó también una identidad que *en sí misma* era mestiza y cosmopolita. El cosmopolitismo, según Appiah, cuestiona las concepciones esencialistas de la identidad, que abarcarían desde la afirmación de la superioridad de la cultura europea colonialista frente a la de las Américas (y otras regiones) para legitimar su hegemonía, hasta la reivindicación de los indigenistas mexicanos a una mexicanidad *genuina* exclusiva. El cosmopolitismo abraza el intento de comunicarse salvando las distancias que crean las diferencias nacionales, raciales, étnicas, religiosas o de cualquier otra clase en busca de creencias, intereses, aptitudes y gustos comunes[44]. En este ensayo sobre Tamayo, Paz reivindica ese momento utópico en la estética y la vida modernas con un ejemplo rotundo: «No, entender el arte precolombino no es un privilegio innato de los mexicanos. Es fruto de un acto de amor y reflexión, como demuestra el caso del crítico de arte Paul Westheim».

Al final del capítulo «La "inteligencia" mexicana» de *El laberinto de la soledad*, Paz habla de la mexicanidad como «una máscara que, al caer, dejará ver al fin al hombre»[45]. Westheim había identificado la máscara, junto con la pirámide y la greca escalonada, como una de las tres formas básicas de expresión del arte precolombino[46]. «La leyenda de Quetzalcóatl», escribió Westheim, «cuenta que, a fin de desconcertarlo y arruinarlo, su enemigo Tezcatlipoca le regaló un espejo. Cuando Quetzalcóatl vio su imagen reflejada, su fealdad lo aterró a tal punto que ordenó que le hicieran una máscara para cubrirse el rostro, sin la cual no se mostraría ante su pueblo. Es el primer vuelo de Quetzalcóatl, "La huida de sí mismo", la huida hacia otra personalidad, más elevada, más sublime».

La huida del propio Westheim no fue surrealista ni sublime. En 1945 escribió: «En dos ocasiones, la primera en Berlín en 1933 y de nuevo en París en 1940, la Gestapo me dejó sin blanca, así que, salvo la cabeza, no podía llevar encima nada de valor»[47]. Fue esa cabeza, y no una máscara de una identidad esencialista idealizada, la que lo sostuvo. Como se sentía tan en casa en México como en cualquier otro lugar, después de 1933 Westheim solo regresó a Alemania una única vez. En 1963 aceptó la invitación de la Fundación Ford y el Senado de Berlín para pasar seis meses allí como «artista residente». Llegó a Berlín acompañado de Mariana en noviembre, y retomó viejas amistades allí y en el resto de Alemania antes de sufrir un ataque al corazón que desembocó en su muerte el 21 de diciembre de 1963[48]. Yace enterrado en el cementerio judío de la Heerstraße, en Berlín, mientras que el Instituto Nacional de Bellas Artes de Ciudad de México honra su memoria con las exposiciones de la Sala Paul Westheim.

1. Peter Chametzky, «Paul Westheim in México: A Cosmopolitan *Man Contemplating the Heavens*», en *Oxford Art Journal*, vol. 24, nº 1, 2001, pp. 23-44. El presente ensayo es una síntesis y una puesta al día del anterior.

2. Dúrdica Ségota, «Paul Westheim (1886-1963): Expresionismo: un potencial universal», en Rita Eder (ed.), *El arte en México: autores, temas, problemas*, Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, pp. 321-340; Ines Rotermund-Reynard, «"Dieses ist ein Land, in dem ein Kunstmensch leben kann": Der Kunstkritiker Paul Westheim im Prozess der Akkulturation während der französischen und mexikanischen Emigration, 1933-1963» (Tesis Doctoral, Freie Universität Berlin y École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, 2007). Para otras publicaciones de Rotermund-Reynard sobre Westheim, véase Bernd

Fechner y York-Egbert König, *Paul Westheim: Kunstkritiker-Publizist-Sammler*, Berlín, Hentrich und Hentrich, 2017, pp. 123-124.

3. Véanse Natalia de la Rosa (ed.), *Paul Westheim. El sentido de la forma*, Ciudad de México, Museo de Arte Moderno, 2016 [cat. exp.]; y Natalia de la Rosa, «Paul Westheim y *México en la cultura*: Circuitos críticos, teóricos y editoriales entre México y Alemania (1941-1961)», en *I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas*, Buenos Aires, Espigas, 2017, http://publicaciones.espigas.org.ar/index.php/espigas/delarosa_paul [Última consulta: 14-12-2021].

4. Acerca de México como escenario «exótico» para los escritores alemanes, véase Anna Lürbke, *Mexikovisionen aus dem deutschen Exil: B. Traven, Gustav Regler und Anna Seghers,* Tubinga, A. Francke Verlag, 2000.

5. Véase Ulla Böttcher, «Paul Westheim», en Anna Maria Zimmer (ed.), *Juden in Eschwege: Entwicklung und Zerstörung der jüdischen Gemeinde*, Eschwege, autopublicación, 1993, pp. 236-238.

6. En la breve biografía basada en documentos de archivo que se publicó en el número 172 de la serie Jüdische Miniaturen dirigida por Hermann Simon, Fechner y König ponen en entredicho que realmente «estudiara» con Worringer o que siguiera algún tipo de estudios universitarios reglados. Véase Bernd Fechner y York-Egbert König, óp. cit., p. 77.

7. Véanse Keith Holz, *Modern German Art for Thirties Paris, Prague, and London: Resistance and Acquiescence in a Democratic Public Sphere*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2004; y Keith Holz, «Scenes from Exile in Western Europe: The Politics of Individual and Collective Endeavor among German Artists», en Stephanie Barron (ed.), *exiles + emigrés: The Flight of European Artists from Hitler*, Los Ángeles, Los Angeles County Museum of Art, 1997, pp. 43-56 [cat. exp.].

8. Véanse, por ejemplo, «Kulturbilder aus der deutschen Gegenwart» (1933), «Liebermann» (1935), «Kunst und Judentum» (1938), «Rassebiologische Ästhetik» (1938), «Die Geschichte von Rembrandt als Ghettomaler» (1942/1943), todos en Tanja Frank (ed.), *Paul Westheim: Kunstkritik aus dem Exil*, Hanau, Müller und Kiepenhauer, 1985.

9. Véanse Wolfgang Kießling, «Alemania Libre», en *Mexiko: Ein Beitrag zur Geschichte des antifaschistischen Exils, 1941-1946*, Berlín, Akademie Verlag, 1974, p. 326; y Tanja Frank, «Paul Westheim: Antifaschistische Kunstkritik», en *Mitteilungen der Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik*, vol. 21, nº 3, mayo-junio de 1983, pp. 11-13. Westheim se distanció de los conflictos intestinos entre la cohorte comunista en México, declarándose «partidario de la democracia». Bernd Fechner y York-Egbert König, óp. cit., pp. 66-68.

10. Véanse Mary Jane Gold, *Crossroads Marseilles, 1940*, Garden City, Nueva York, Doubleday, 1980, p. 398; y Rita Eder, «Benjamin Péret and Paul Westheim: Surrealism and Other Genealogies in the Land of the Aztecs», en Dawn Ades, Rita Eder y Graciela Speranza (eds.), *Surrealism in Latin America: Vivísimo Muerto*, Los Ángeles, Getty Research Institute, 2012, p. 79.

11. Mariana Frenk-Westheim, entrevista, 1 de diciembre de 1998. La frase aparecía publicada en Mariana Frenk-Westheim, «Paul Westheim», en *El Alcaraván: Boletín trimestral del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca*, vol. 3, nº 9, abril-junio de 1992, p. 5; Fritz Pohle, «Ein Autor sucht seine Bücher», en Martin Hielscher (ed.), *Fluchtort Mexiko*, Hamburgo, Luchterhand, 1992, p. 67; y *La emperatriz de México – Retrato de un cosmopolita: Mariana Frenk Westheim*, dirigida por Christiane Burkhard y Anne Huffschmid, México y Alemania, FONCA, Prysma Communication with Cause, 2006), en el minuto 26:58, https://vimeo.com/231771752 [Última consulta: 21-7-2021].

12. La carrera de Westheim en México no habría sido posible sin Frenk, traductora alemana del novelista Juan Rulfo y ella misma escritora. Véanse *Mariana Frenk-Westheim. Homenaje*, Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997 [cat. exp.]; y *La emperatriz de México*, óp. cit.

13. Edward W. Said, en «Reflexions on Exile», en Russell Ferguson (ed.), *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 1990, p. 357 [Trad. cast., *Reflexiones sobre el exilio*, Barcelona, Debate, 2005, p. 169].

14. Natalia de la Rosa subraya la deuda de Westheim con Worringer, al igual que hace Juan Cruz Pedroni, «Worringer en castellano: (Re)leer, traducir, editar», en *Separata*, 2ª serie, vol. 18, nº 26, septiembre de 2020, pp. 103-129.

15. Kwame Anthony Appiah, *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*, Nueva York, W.W. Norton, 2006, p. xviii. Véase también Peter Chametzky, *Turks, Jews, and Other Germans in Contemporary Art*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2021.

16. Carta de Paul Westheim a Ludwig Renn, 6 de mayo de 1946, Paul Westheim Archiv, Stiftung der Akademie der Künste, Berlín.

17. Véase Haim Avni, «Mexico–Immigration and Refuge», en *Cuadernos de trabajo del programa de Estudios Latinoamericanos*, nº 177, Centro Internacional para Académicos Woodrow Wilson, Washington D. C., 1989, p. 11.

18. Ibíd., pp. 4-7 y pp. 61-62; y Fritz Pohle, *Das Mexikanische Exil: Ein Beitrag zur Geschichte der politisch-kulturellen Emigration aus Deutschland (1937-1946)*, Stuttgart, Metzler, 1986, pp. 76-80.

19. Haim Avni, «Mexico», óp. cit., p. 45.

20. Fritz Pohle, *Das Mexikanische Exil*, óp. cit. Las primeras publicaciones académicas importantes sobre la emigración mexicana fueron la de Kießling, «Alemania Libre» y la de Hans-Albert Walter, *Deutsche Exilliteratur 1933-1950*, Stuttgart, Metzler, 1988.

21. Jeffrey Herf, *Divided Memory: The Nazi Past in the Two Germanys*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 40.

22. Véase mi texto en esta publicación, pp. 204-207.

23. Kathleen J. LaBahn, *Anna Seghers' Exile Literature: The Mexican Years (1941-1947)*, Nueva York, Peter Lang, 1986, pp. 36-43.

24. Véase el catálogo *Mariana Frenk-Westheim. Homenaje*, óp. cit.

25. Véase, por ejemplo, Paul Westheim, «Die Götter Streiken. Götter und Pyramiden. Teotihuacan», en *Freies Deutschland/Alemania Libre*, vol. 4, nº 1, diciembre de 1944, pp. 21-22 y 24; y «Versuch einer Aesthetik der Pyramide», en *Freies Deutschland/Alemania Libre*, vol. 4, nº 10, septiembre de 1945, pp. 19-21.

26. «Excursión artística: La realizó Paul Westheim», en *Novedades*, 13 de agosto de 1942; «Menorah: Excursión Artística», en *Mizrah*, 29 de julio de 1942; y «Plática sobre Clemente Orozco: La sustentó el conocido crítico de arte Paul Westheim en la Escuela

Nacional Preparatoria», en *Universal*, 29 de julio de 1942.

27. «Carlos Mérida», en *Die Demokratische Post*, 15 de octubre de 1943.

28. Continúa en su artículo «Carlos Mérida 70 Jahre Alt», en *Die Weltkunst*, 1 de diciembre de 1961, p. 7, que empieza con Mérida entrando en contacto con el amigo de Picasso, Jaime Sabartés, en Guatemala en la década de 1930.

29. Westheim dio una conferencia sobre Kahlo en febrero de 1954. La invitó a asistir, pero recibió una nota de su amiga Ella Panesce excusándola por motivos de salud. Ella Panesce, carta a Paul Westheim, 20 de febrero de 1954, Paul Westheim Archiv, Akademie der Künste, Berlín. Acerca de la evaluación de Westheim sobre Tamayo en relación al arte precolombino y la teoría de la relatividad, véase Dúrdica Ségota, óp. cit., pp. 335-336.

30. Véase Fritz Pohle, «Ein Autor sucht seine Bücher», pp. 67–68.

31. «Así como su crítica no olvidó el paso de los nazis por Alemania, el acomodo de sus imágenes remitió constantemente a este suceso, al publicar las propias fotografías de su colección perdida, como una forma de herramienta mnemotécnica», Natalia de la Rosa, «Paul Westheim y *México en la cultura*», óp. cit.

32. Paul Westheim, *Arte antiguo de México*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

33. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Múnich, Bruckmann, 1915 [*Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, trad. de José Moreno Villa, Madrid, Alianza, 2011, primera traducción en 1924].

34. En el ensayo «Reflexiones de un intruso», Paz escribe de su fascinación con las civilizaciones del México arcaico. «En esto último seguí la opinión de algunos historiadores mexicanos —Caso, Toscano, Westheim— que no compartían, sobre todo después del descubrimiento de los frescos de Bonampak, en 1946, las ideas de Thompson, Morley u otros sobre el carácter pacífico de las "teocracias" mayas». Octavio Paz, «Reflexiones de un intruso», en *Vuelta*, enero de 1987, pp. 20-26.

35. Wilhelm Worringer, *Form in Gothic*, Nueva York, Schocken, 1964, pp. 11 y 62. Sobre la entrañable correspondencia personal entre Westheim y Worringer, véase Bernd Fechner y York-Egbert König, óp. cit., pp. 77-82.

36. Véase Chametzky, «Paul Westheim en México», nota 58. Rita Eder atribuye la aproximación no racista de Westheim a la influencia de Carl Einstein, con quien Westheim había coeditado el *Europa Almanach* de 1925. Rita Eder, «Benjamin Péret and Paul Westheim», óp. cit., pp. 89-92.

37. Ibíd., pp. 90-91.

38. Paul Westheim, *Arte antiguo de México*, óp. cit., p. vii.

39. José Alcina Franch, *Pre-Columbian Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1983, p. 45.

40. Véase George Kubler, *Aesthetic Recognition of Ancient Amerindian Art*, New Haven, Yale University Press, 1991, pp. 141-143.

41. Véase José Gomez Sicre, «Pre-Columbian Aesthetics», en *Americas*, mayo de 1951, pp. 37-38; Nohemy García Duarte, «Paul Westheim, benefactor de la cultura mexicana: Benítez», en *Punto 7*, nº 345, 12 de junio de 1989, pp. 9-10; y Horacio Flores-Sánchez, «Paul Westheim: Un mexicano nacido en Europa», en *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, recorte sin fecha en el Paul Westheim Archiv, Akademie der Künste, Berlín.

42. *Rufino Tamayo: Myth and Magic*, Nueva York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1979, p. 19 [cat. exp.].

43. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, 2ª ed. revisada y aumentada [1959], México, Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 32-34.

44. La crítica poscolonial ha señalado que el privilegio de cruzar fronteras que gozan los europeos cosmopolitas modernos generalmente se ha negado a los pueblos colonizados, encerrados en lo que el antropólogo James Clifford critica como un «presente etnográfico» invariable. Véase Kwame Anthony Appiah, «Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial?», en Padmini Mongia (ed.), *Contemporary Postcolonial Theory*, Londres, Arnold, 1996, pp. 55-71; y James Clifford, *The Predicament of Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

45. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, óp. cit., p. 153

46. Paz alude al debate de Westheim acerca del talud-tablero en Octavio Paz, «El arte de México: Materia y sentido» [1977], en *Obras Completas*, IV, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 461-462.

47. *El pensamiento artístico moderno*, México, 1945, p. 1; citado en Fritz Pohle, «Ein Autor sucht seine Bücher», óp. cit., p. 67.

48. Bernd Fechner y York-Egbert König, óp. cit., pp. 88-105.

¿La xilografía como técnica vanguardista? *Das Holzschnittbuch* (1921), de Paul Westheim

Kirsten J. Burke

Cada técnica da pie a un estilo de historia distinto[1]. La historia de la pintura europea cuenta con *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos* (1550), un relato basado en una noción del origen antiguo, casi mítico, de la técnica, cuyos artistas forman parte de una insigne historia *in medias res*. El grabado, sin embargo, tiene su origen en un avance *técnico* más real. La imprenta y sus primeros productos pueden ubicarse en un lugar y en un tiempo concretos, la Alemania de Johannes Gutenberg, aunque su historia se ha visto moldeada mucho más tardíamente por la modernidad. La trayectoria del éxito o fracaso de la xilografía es complicada: no solo se ha visto determinada por sus cualidades estéticas y por su relación con artistas individuales sino también, en gran parte, por los imperativos de réplica de la impresión más como medio de mecanización que como técnica o materia. Y, aunque la impresión en relieve es la forma original de la reproducción mecánica, el auge de los procesos de grabado en metal hizo que la xilografía quedara obsoleta como medio o técnica «de masas» –hasta su reinvención como técnica moderna *vanguardista*, elogiada en virtud de su propia obsolescencia y actualizada con el trasfondo nacionalista tan propio del siglo XX–.

¿Qué motivó el regreso a la xilografía en el siglo XX? Su atractivo no radica en las propiedades técnicas antiguas ya superadas o en su reproductibilidad como una forma de grabado en sí, sino en una matriz más intangible de construcciones ideológicas que implican cierta proximidad con la experiencia colectiva, con la autenticidad ligada a la naturaleza y con referencias a la identidad del Estado-nación mediante una base física en la materia sin mediación de la imagen. En las primeras décadas del siglo XX, los grabadores alemanes de mentalidad progresista recuperaron la técnica xilográfica dentro de un contexto histórico-artístico marcadamente nacionalista. Este (re)surgimiento explica la publicación de *Das Holzschnittbuch* [El grabado en madera, 1921], una historia del grabado obra del crítico de arte judeoalemán Paul Westheim (1886-1963) que abarca quinientos años, desde Gutenberg hasta el expresionismo alemán[2]. Sin embargo, la xilografía no ocupa un lugar destacado dentro de los relatos canónicos de la modernidad o de la vanguardia, y la reivindicación que de ella hace Westheim para una empresa vanguardista parece paradójica, puesto que proyecta ideales utópicos sobre registros estéticos retrógrados de un medio obsolescente, así como una historia supuestamente «nacional» que iría alternándose con el intercambio internacional. El presente ensayo se propone hacer el primer análisis en profundidad del *Das Holzschnittbuch* de Westheim y de la pregunta subyacente: ¿por qué la xilografía? Westheim veía en los grabados en madera hechos por artesanos anónimos a finales de la Edad Media una autenticidad representativa del pueblo y una calidad arquitectónica comparable a la de las catedrales góticas alemanas. Es así como surge un modelo de la historia de la imprenta como historia nacional: Westheim sitúa los orígenes de la xilografía en la cultura gótica, le otorga una autenticidad fundada en la especificidad de la técnica, y celebra el expresionismo abstracto como una apoteosis de la tradición xilográfica de finales del medioevo a la que se ha devuelto la legibilidad universal.

Conocido sobre todo por su papel de director de la revista berlinesa *Das Kunstblatt* entre los años 1917 y 1933, Westheim fue crítico de arte moderno, partidario de la Neue Sachlichkeit o Nueva Objetividad y un autor prolífico[3]. En 1933 huyó de Alemania rumbo a París, donde siguió publicando ensayos y se convirtió en un crítico acérrimo de las políticas nazis[4]. Desde 1941 hasta su muerte en 1963, vivió en Ciudad de México y se granjeó reconocimiento como experto en arte mexicano antiguo y moderno[5]. En México, Westheim también retomó su libro de 1921 sobre el grabado en madera, del que en 1954 publicó una edición en español con

un nuevo capítulo sobre la xilografía en el México posrevolucionario[6]. Con todo, *Das Holzschnittbuch* sigue siendo prácticamente desconocido entre los historiadores del arte moderno y premoderno. En términos generales, la que se leía como la primera historia fiable de esta técnica era la *Introduction to a History of the Woodcut* [Introducción a una historia de la xilografía, 1935] de Arthur Hind, aún hoy considerada la única síntesis de la historia del grabado escrita en inglés, y posterior a otras investigaciones más breves salidas de la academia alemana como, por ejemplo, *Der Holzschnitt* [La xilografía, 1921] de Max J. Friedländer[7]. El vasto arco temporal que abarca Westheim, que va desde la Edad Media hasta la modernidad, es más que notable.

Westheim comienza *Das Holzschnittbuch* enmarcando la xilografía como una celebración de la colectividad, y afirma que el grabado surgió en parte por imperativos sociales y éticos. El propósito de Gutenberg, sostiene, era ofrecer una alternativa a la cultura de los manuscritos, que en el siglo XV estaban reservados a las élites[8]. Westheim señala asimismo la proliferación de naipes baratos que experimentó la época como ejemplo del nuevo acceso que la xilografía brindó a las masas, antes de centrarse en una xilografía de una sola hoja —una de las primeras imágenes xilográficas que se conservan en papel— con un san Cristóbal llevando al Niño Jesús (p. 18 arr.)[9]. Esta estampa sigue siendo objeto de debate entre los historiadores del arte, que proyectan en ella dos opiniones divergentes: la llamada visión pragmática, que insiste en que las primeras xilografías eran fruto de la colaboración entre un artista y un tallador de planchas; y el argumento «romántico», según el cual las planchas tuvieron que ser talladas por la misma persona que diseñó la imagen, puesto que los primeros artistas no habrían sido capaces de diseñar con tanto éxito una xilografía de esta clase sin un conocimiento profundo del material[10].

En el análisis que hace de *San Cristóbal*, Westheim articula una versión extrema de este argumento «romántico». A sus ojos, la imagen es nada menos que un monumento: cobra relieve a partir de unas pocas líneas de contorno, al mismo tiempo que conserva la claridad y la lisura fundamentales de la superficie xilográfica. Cada segmento lineal cumple una función necesaria sin dar la impresión de excesiva rigidez o sistematización: se trata de una obra de *arte*, no de mera mecánica, subraya el autor. La conciencia que el tallista tiene de las limitaciones físicas de la talla significa que debe cortar hasta el mismo corazón de la materia; y los contrastes acentuados y los efectos planos del medio gráfico hacen que el significado simbólico sea legible de inmediato[11].

Westheim se centra luego en la proliferación de los incunables xilográficos en el siglo XV, un laborioso proceso en el que imagen y texto se tallaban a mano directamente en la superficie de la madera antes de la adopción generalizada de los tipos móviles (p. 18 abajo). Sostiene que estas imágenes xilográficas las producían simples artesanos, ajenos a los impulsos ilusionistas o poco dados a los «dibujos artísticos y especulativos». La ingenuidad de estos artistas primitivos les permitió aprovechar la potente simplicidad de expresión de la xilografía a través de unos efectos tectónicos en la superficie labrada toscamente, sin que hubiera división del trabajo entre la persona que diseñaba y la que tallaba la imagen. Westheim también describe este fenómeno como exclusivamente alemán. En Italia, dice, la xilografía no tenía el mismo carácter popular y tan solo cumplía una función decorativa (*Vignettenschmuck*)[12].

Comparada con la cronología tradicional de la historia del arte, la «edad de oro» de la xilografía que Westheim fija en el siglo XV es un periodo extraordinariamente breve. Se derrumba con la incursión del llamado enfoque pictórico en las ilustraciones sobre la historia del mundo de la *Crónica Mundial* de Núremberg, de 1493[13]. En un fatídico golpe a la autenticidad de la xilografía, los «pintores» responsables del diseño de estas xilografías parecen no entender ya el proceso del grabado o la naturaleza de la propia madera, e intentan en cambio simular efectos de dibujo, aguafuerte o buril. Westheim se lamenta de que esta nueva clase de pensamiento «artístico» privilegiara las demostraciones de habilidad técnica y el potencial de reproducción en detrimento del contenido. En su opinión, el epítome del arte renacentista alemán, Alberto Durero (1471-1528), el primer grabador que alcanzó fama internacional, degradó aún más la técnica de la xilografía al mostrarse en exceso «original» (p. 19 arr.)[14]. El auge de los efectos realistas socavó el potencial expresivo y la calidad lapidaria propios de este medio. Así pues, contra lo que es habitual, Westheim cambia el papel que suele

atribuirse a Durero, al que considera el antihéroe del arte alemán y la figura que marca el inicio de una decadencia que duraría hasta el siglo XVIII.

El penúltimo capítulo, dedicado a la xilografía japonesa del XIX, supone un curioso alejamiento del enfoque germánico del resto del libro. Westheim señala que, de manera parecida a las primeras xilografías alemanas, las primeras xilografías de Asia oriental se iniciaron como monumentos «primitivos» de expresión espiritual[15]. Sin embargo, insiste en que ni el auge de la cultura xilográfica internacional moderna contribuyó demasiado al incipiente renacimiento del grabado alemán, ni los xilógrafos extranjeros alcanzaron las mismas cotas de autenticidad. Los japoneses, afirma, abordaron la técnica y el medio someramente en términos de efectos en la superficie y planos yuxtapuestos, mientras que los alemanes desplegaron un sentido arquitectónico de la monumentalidad y de la profundidad expresiva basado en una comprensión nórdica de la naturaleza de la propia madera. Primero el noruego Edvard Munch (1863-1944) y luego expresionistas alemanes como Emil Nolde (1867-1956) y Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) comenzaron a recuperar los procesos primitivos de la xilografía y la impresión a mano. Abordaron la superficie de la madera como algo más que un soporte pasivo o un medio mecánico, y reconocieron que cada trozo de madera aportaba su propia «vida interior» a la composición a través de las propiedades de la veta, la porosidad y la textura, que podían incorporarse al tema del grabado[16].

Cerrando el círculo que había iniciado al principio del *Das Holzschnittbuch*, Westheim describe el proceso de Munch en términos análogos al del artista anónimo de la primera xilografía de *San Cristóbal*. Munch adapta asimismo la elección del tema a la esencia del material con sus formas lapidarias y elementales y su «vida dinámica de la superficie» (p. 19 abajo)[17]. Después de Munch, los artistas del grupo Die Brücke no solo resucitaron la «originalidad y monumentalidad», sino también la «sencillez folclórica» y la accesibilidad de los antiguos incunables xilográficos alemanes, con su legibilidad instructiva[18]. La retórica westheimiana de una autenticidad basada en la naturaleza se asemeja a las metáforas del crecimiento orgánico que se leen en el manifiesto tallado a mano de Die Brücke (1906): hay un vocabulario compartido de arte, nación y naturaleza. En sí mismo un reflejo de un incunable xilográfico de finales de la Edad Media, *Das Holzschnittbuch* unifica y homogeneiza al crear una genealogía nacionalista de la xilografía, restando importancia a las influencias intermedias como el predominio de xilografías pintadas ya en el siglo XV o al posterior influjo internacional de los grabados japoneses.

Relatos como el de Westheim reconstruyen las cualidades retrógradas del medio como parte de un mito nacionalista inequívocamente moderno. Otros modos del grabado fueron descartados porque servían únicamente a los imperativos de reproducción o por estar contaminados por los efectos del «pintoresquismo», término que se asociaba al arte francés y que, como observa Robin Reisenfeld, señalaba «una estética elitista, materialista, artificial e importada que, en lugar de surgir del interior de la sociedad alemana, le era impuesta»[19]. La noción de una incursión «pintoresca» es fundamental para el argumento de Westheim sobre la pérdida de autenticidad original de la xilografía en el Renacimiento hasta su resurgimiento con la llegada de los expresionistas alemanes. Incluso cuando la xilografía prosperó a escala internacional, esta *historia* de la xilografía fue fiel a un linaje autóctono de ingredientes locales: madera alemana, línea, planitud, arquitectura, colectividad y espiritualidad alemanas[20]. De manera casi simultánea al proyecto de Westheim, los historiadores del arte Wilhelm Worringer (1881-1965) y Heinrich Wölfflin (1864-1945) celebraron nociones parecidas de linealidad expresiva y crecimiento orgánico en sus intentos —hoy fundamentales— de articular un estilo distintivo propio del arte alemán; Worringer llegó incluso a vincular las cualidades «abstractas» de la xilografía temprana, el carácter nacional alemán y las innovaciones de su época, y afirmó que «de hecho, en su forma más pura, toda xilografía es un poco un cartel»[21]. Del mismo modo, y es una historia aún menos conocida, en 1924, el comisionado federal de Bellas Artes, Edwin Redslob (1884-1973), consideraba que la xilografía aportaba un poderoso impulso formal e ideológico para la renovación de la gráfica publicitaria, que aprovechaba así a la vez su potencial nacional e internacional: «Solo porque otros pueblos tengan menos inclinación natural por la xilografía, no debemos creer que este medio carece de futuro. Al contrario, tendríamos que advertir que es precisamente aquí donde está la oportunidad para

que los artistas alemanes alcancen prestigio a escala internacional: a través del lenguaje expresivo formal de la xilografía»[22].

Esta mitificación de la xilografía sigue influyendo en los debates sobre el medio, aun cuando los aspectos nacionalistas se vean minimizados en favor de una versión más anodina de su retórica con respecto a los poderes elementales y expresivos de la xilografía. Para Westheim, el legado de esta xilografía anónima colectiva está histórica y geográficamente localizado, pero a la vez es también muy legible, ya que permite acceder a un nivel de verdad más allá de las apariencias superficiales o de las imitaciones de la naturaleza. Al mismo tiempo que su superficie, su medio y su técnica son la naturaleza, su proceso es tecnológica y socialmente revolucionario: acerca el arte a la «vida» y al pueblo. Incluso la propia obsolescencia de la xilografía podría reivindicarse como un registro primigenio de la materialidad repleto de significado tanto físico como metafísico. Del mismo modo, la autenticidad que Westheim y los expresionistas alemanes vieron en las primeras xilografías va más allá de su vocabulario formal o de la visualidad de su factura. Con su base elemental en la naturaleza y en la genealogía cultural colectiva, también facilitó el proyecto de una autentificación «natural» de la propia historia del arte nacionalista, una historia política contada bajo el aspecto de una historia del arte hecha de una manera aparentemente más prosaica: como una cuestión de historia del medio.

1. Agradezco a Benjamin H. D. Buchloh la invitación a escribir sobre *Das Holzschnittbuch*, así como las conversaciones sobre Westheim y la historia de la xilografía, que tanto me han hecho reflexionar. Gracias también a Joseph Koerner por sus útiles sugerencias, y a Bay ByrneSim por sus comentarios a las versiones anteriores del presente ensayo.

2. Paul Westheim, *Das Holzschnittbuch: Mit 144 Abbildungen nach Holzschnitten des vierzehnten bis zwanzigsten Jahrhunderts*, Potsdam, Gustav Kiepenheuer, 1921. Para una visión general de la carrera de Westheim, véase Lutz Windhöfel, *Paul Westheim und das Kunstblatt: Eine Zeitschrift und ihr Herausgeber in der Weimarer Republik*, Colonia, Böhlau, 1995; y Peter Chametzky, «Paul Westheim in Mexico: A Cosmopolitan Man Contemplating the Heavens», en *Oxford Art Journal*, vol. 24, nº 1, 2001, pp. 23-44. En términos generales, *Das Holzschnittbuch* solo ha sido mencionado en los debates de los Progresistas de Colonia y no ha sido objeto de ningún análisis en sus propios términos. Véase, por ejemplo, Lynette Roth, «The Cologne Progressives: Political Painting in Weimar Germany», tesis doctoral, Johns Hopkins University, 2009, en particular el capítulo 3 («Handwerk: The Role of the Craftsman»).

3. Lutz Windhöfel, óp. cit., pp. 268-311.

4. Peter Chametzky, óp. cit., p. 25.

5. Ibíd., p. 25.

6. Paul Westheim, *El grabado en madera*, trad. de Mariana Frenk, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

7. Arthur M. Hind, *An Introduction to a History of the Woodcut*: *With a Detailed Survey of Work Done in the Fifteenth Century* [1935], 2 vols., nueva edición revisada, Nueva York, Dover Publications, 1963; y Max J. Friedländer, *Der Holzschnitt mit 93 Abb. und 2 Tafeln*, Berlín, De Gruyter, 1921. Véase también Hans Körner, *Der früheste deutsche Einblattholzschnitt*, Mittenwald, Mäander Kunstverlag, 1979. Para un análisis del debate sobre los primeros grabados, véase David S. Areford, *The Viewer and the Printed Image in Late Medieval Europe*, Burlington, Ashgate, 2010, p. 5.

8. Paul Westheim, *Das Holzschnittbuch*, óp. cit., p. 13.

9. Ibíd., p. 10.

10. Richard S. Field, «The Early Woodcut: The Known and the Unknown», en Peter W. Parshall y Rainer Schoch (eds.), *Origins of European Printmaking: Fifteenth-Century Woodcuts and Their Publics*, Washington, National Gallery of Art; New Haven, Yale University Press, 2005, p. 24.

11. «Es wird das Wesentliche gegeben […] das Herz der Dinge», Paul Westheim, *Das Holzschnittbuch*, óp. cit., pp. 35-36.

12. Ibíd., pp. 90-93.

13. Ibíd., p. 95.

14. Ibíd., pp. 97-98.

15. Ibíd., pp. 147-149.

16. Ibíd., p. 157.

17. Ibíd., p. 179, 186.

18. Ibíd., p. 177.

19. Robin Reisenfeld, «Cultural Nationalism, Brücke and the German Woodcut: The Formation of a Collective Identity», en *Art History*, vol. 20, nº 2, 1997, p. 299.

20. Sobre la «ideología de la madera» alemana, véase Monika Wagner, «Wood–"Primitive" Material for the Creation of "German Sculpture", en Christian Weikop (ed.), *New Perspectives on Brücke Expressionism: Bridging History*, Farnham, Ashgate, 2011, pp. 71-88.

21. «Vielmehr ist jeder ehrliche Holzschnitt in seiner reinsten Gestalt ein Stück Plakat.» Wilhelm Worringer, *Urs Graf: Die Holzschnitte zur Passion*, Múnich, R. Piper, 1923, p. 16. Traducido y citado en Kathleen G. Chapman, *Expressionism and Poster Design in Germany 1905-1922: Between Spirit and Commerce*, Leiden, Brill, 2019, p. 51.

22. Edwin Redslob, «Der Holzschnitt in seiner Bedeutung für die Gebrauchsgraphik», *Gebrauchsgraphik*, vol. 1, nº 4, 1924, p. 10, citado y traducido en Kathleen G. Chapman, óp. cit., p. 79.

El nuevo grabado en madera mexicano. Posada*

Paul Westheim

José Guadalupe Posada es tan monumental porque ha comprendido esto. No hincha el episodio, no le confiere dimensiones que solo darían lugar a una falsa monumentalidad. Sus observaciones, asombrosamente perspicaces, reveladoras de una emoción prístina y vigorosa, las fija en la estampa, que le permite fustigar las condiciones imperantes, exhibir las miserias sociales, luchar contra la injusticia.

El arte mexicano, al que la situación social del país impuso como necesidad la «renovación de los contenidos», descubrió en las artes gráficas el instrumento adecuado para transmitir estos nuevos contenidos. La aspiración a cumplir con su tarea lo obligó a desarrollar su proprio estilo.

La originalidad artística del nuevo grabado en madera mexicano se debe a tres factores:

1) a la Revolución, la más poderosa transformación por que ha pasado el país, y gracias a la cual el pueblo mexicano cobró conciencia nacional, por primera vez desde el derrumbe del imperio azteca;
2) a una tradición, jamás interrumpida desde el siglo XVI, en que la estampa se hizo instrumento de la educación del pueblo;
3) al fenómeno José Guadalupe Posada, espíritu creador, que supo desarrollar en hojas gráficas de tamaño modesto un estilo tan personal a la vez que sobrepersonal, que pudo volverse, en el México posrevolucionario, base de toda la producción artística, no solo de las artes gráficas, sino también los murales.

De la Revolución mexicana surgió un nuevo tipo de artista: Orozco, Rivera, Siqueiros y, como grabador, Leopoldo Méndez —lo mismo que de la Revolución francesa surgió Jacques Louis David, inventor de una nueva finalidad artística: la «utilidad social», para usar su propia expresión. La Revolución mexicana, que sacudió al pueblo en todas sus capas, que penetró en la esfera vital de cada uno, proporcionó a la creación artística contenidos nuevos, importantes para todos y comprensibles para todos. En el siglo XIX la xilografía había logrado un efecto relativamente amplio ya solo como ilustración de libros de gran divulgación —y en cierto sentido los grabados de Posada fueron también ilustraciones, ilustraciones de corridos impresos en hojas volantes, aunque de hecho interesaba más la ilustración que lo ilustrado. El nuevo grabado en madera, cuando entra de lleno en el tratamiento de los problemas planteados por la Revolución, procura ante todo conservar su popularidad, sin la cual no puede sostenerse, y menos en México.

Por muy enérgicamente que este nuevo grabado en madera procure ser de su época, arraigarse en el presente sin recuerdo del pasado o, por los menos, emanciparse del pasado como vínculo y norma, es el lógico continuador de la tradición gráfica mexicana, y lo es por limitarse a las cosas del momento y de la época.

[…]

Se dice que fue Santiago Hernández quien publicó las primeras «calaveras» litografiadas; según otros, Manuel Manilla es el inventor del género. Este alcanza su cima artística con José Guadalupe Posada, cuyas numerosas «calaveras» son de sus obras maestras.

He aquí la tradición de que surge el nuevo grabado mexicano del siglo XX. Ha cambiado el estilo, han cambiado los contenidos. Pero estas dos tendencias hacia lo popular y lo actual subsisten; por la Revolución han cobrado mayor energía y profundidad.

Se ha dicho que gracias a la Revolución los mexicanos se descubrieron a sí mismos. En este sentido, José Guadalupe Posada (1852-1913) es uno de los más grandes y geniales precursores de la Revolución mexicana. Sus veinte mil grabados,

que tienen la autenticidad de lo documental, son una verdadera enciclopedia de lo mexicano.

Posada fue un artesano. El oficio —el dibujo, la litografía, la xilografía, la impresión— lo aprendió en su ciudad natal, Aguascalientes, en una pequeña imprenta cuyo dueño, Trinidad Pedrozo, era litógrafo y grabador en madera.

Trinidad Pedrozo editó un pequeño semanario progresista, *El Jicote*, cuyo atractivo principal eran las caricaturas litografiadas. La postura oposicionista del periódico provocó en Aguascalientes tanto escándalo, que Pedrozo tuvo que trasladar su taller a León, Guanajuato, adonde le siguió Posada. En *El Jicote* aparecieron sus primeros dibujos y caricaturas. En 1888 Posada fue a la capital a probar fortuna. Encontró un empleo de grabador en la editorial de Vanegas Arroyo. Esta editorial, la más grande en su género en México, publicaba literatura barata para las masas: oraciones, historias de santos, descripciones de casos raros, relatos de crímenes espeluznantes, milagros, comentarios, a veces humorísticos, a los acontecimientos del día, corridos y, para el Día de los Muertos, las «calaveras». Pliegos sueltos, hojas volantes, en todos los colores del espectro, por las que la gente pagaba uno o dos centavos. Posada se convierte en una estupenda atracción para la editorial. Resulta el artista ideal para este público, que se siente comprendido por él y que, a su vez, comprende el lenguaje plástico claro, conciso y llano en que él habla. Durante veinticinco años, hasta su muerte acaecida en 1913, aquel infatigable trabajador hace las ilustraciones que Vanegas Arroyo necesita para sus volantes y folletos, hace miles y miles de grabados, en que se halla captado intuitivamente, genialmente, lo que se llama «la opinión pública».

El rasgo singular en el arte de Posada —singular también dentro de los lindes del arte popular— no es que sus grabados sean descripciones magistrales del mundo de la gente pobre, de los diferentes tipos populares, de las escenas de la vida cotidiana. Lo extraordinario, aquello en que estriba su importancia social, históricocultural y también artística, es que haya logrado mostrarnos ese pequeño mundo tal como lo ven aquellos de que se compone: el hombre en la calle y en la pulquería, la mujer en la cocina, la comadre de los mercados. En esos grabados suyos, de tamaño pequeño, se expresa el pensar y sentir del pueblo. Del pueblo mexicano.

Un caso muy parecido es el del dibujante berlinés Heinrich Zille, contemporáneo suyo, como lo fueron Porfirio Díaz y Guillermo II. Observador agudo, tan agudo como Posada, se dedicó durante toda la vida a retratar el inframundo proletario de Berlín, el «quinto estado», como se le ha designado. «Mi medio», lo llamaba Zille. Posada no hizo otra cosa. También dibujó «su medio».

Pero no hacemos justicia a Posada si nos ocupamos solo del aspecto documental y costumbrista de su obra. Este hombre modesto, a quien durante su vida nadie había considerado artista; que trabajaba en su taller como artesano, un artesano a la antigua, creando obra tras obra sin sospechar siquiera que eran obras de arte, se forjó su propio lenguaje formal, su propio estilo gráfico.

Solo en sus primeros tiempos de León cultiva el grabado en madera, produciendo imaginería, cajetillas de cigarros, etc., en que no se aparta del estilo de la época. En el catálogo a la exposición de Posada en Chicago afirma Fernando Gamboa que «en México el grabado en madera se había prácticamente abandonando en la segunda mitad del siglo XIX. De las mil planchas originales que se han conservado de la obra de Posada, solo unas cuantas son de este material. Todas las demás son de la aleación que se usa para los caracteres de imprenta y que es suficientemente suave para trabajarla con la gubia y suficientemente dura para tirar varios miles de copias».

Pero ni siquiera este procedimiento es bastante rápido para dar abasto al trabajo en la editorial, a la enorme cantidad de volantes que tienen que salir lo más pronto posible, antes de que se haya volatilizado el interés por el caso espeluznante que acaba de suceder. Posada tiene que renunciar a la gubia, al grabado en el sentido estricto de la palabra, tal como Daumier abandonó la técnica del grabado en madera a favor de la litografía, procedimiento más rápido, cuando en las agitaciones políticas de la Revolución de Julio su colaboración en la revista *Caricature* le impuso velocidades vertiginosas.

Posada inventa para su producción *express* un procedimiento propio. Con una tinta química especial dibuja directamente sobre las planchas de zinc, les da un baño de algún corrosivo, y ya el clisé está listo para la prensa.

El punto de partida de Posada son los grabados mexicanos del siglo XIX, instrumento de propaganda de la Iglesia y de la agitación política.

Su estilo conciso y lapidario, que tiene la energía y monumentalidad del grabado en madera, se inspira sin duda alguna en la imaginería popular. Muchos elementos de sus grabados proceden de allá: el diablo con cuernos, garras y cola, las fauces del infierno que echan llamas, etc. Todo su repertorio de formas y figuras está arraigado en las representaciones del pueblo. Su manera de referir hechos no es jamás mero reportaje; es concentración a lo esencial, simplificación y potenciación a lo esencial con el fin de lograr el más intenso efecto plástico. Su objetividad corresponde siempre al mundo imaginativo de las masas. Al lado del aspecto social, este es su aspecto, digamos, poético.

Y como conoce el pensar y sentir del pueblo, sabe también que lo que bastaría para la gente culta, la escueta comunicación del hecho, no basta para el hombre de la clase humilde. El pueblo necesita la emoción para comprender. De ahí parte la expresión artística de Posada.

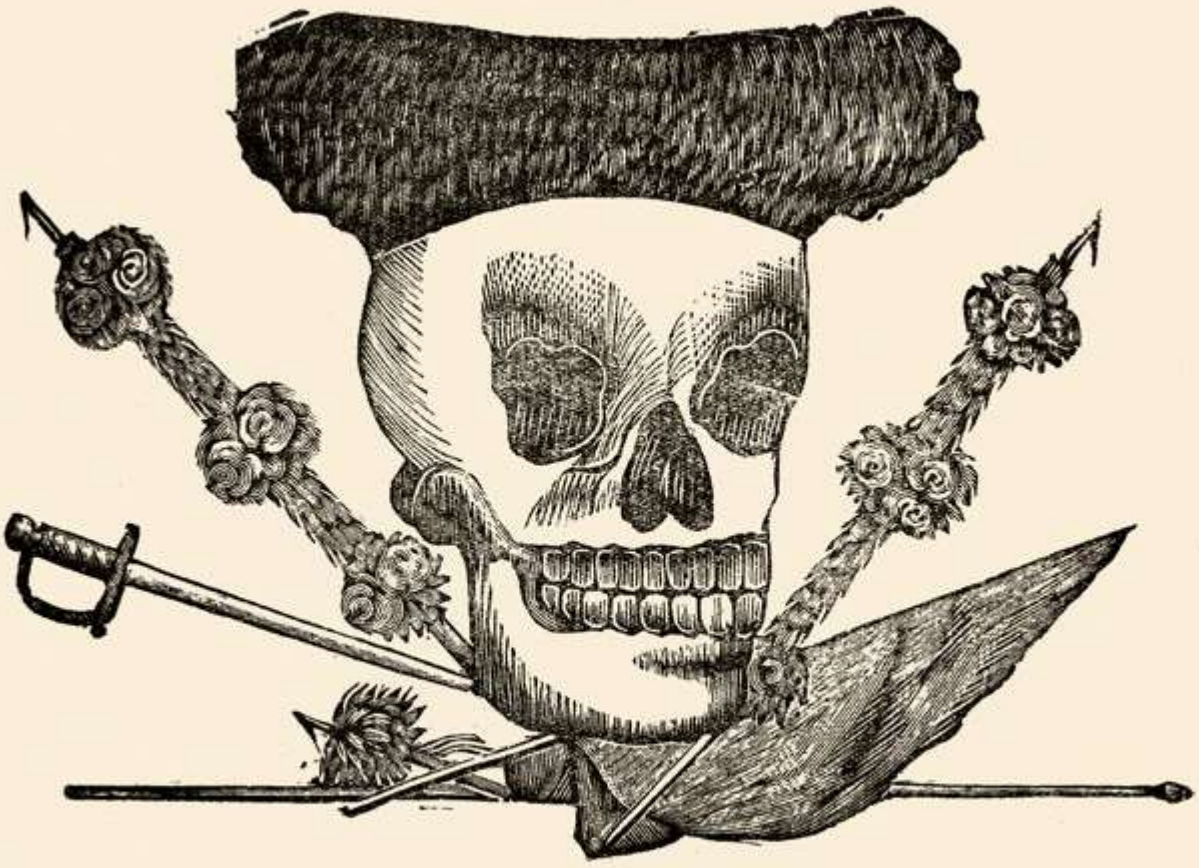
Escoge siempre el momento de la más alta tensión dramática y encuentra la forma que lo convierte en vivencia óptico-sensible. Aprovecha todos los recursos que ofrece el grabado para producir dentro de la superficie, mediante una estupenda distribución de los blancos y negros, movimiento dinámico, contrastes, ritmo, tensión. Contemplemos una vez desde este punto de vista, el de la estructura formal, la *Calavera zapatista* (p. 20 arr.): la vigorosa diagonal del cuerpo equino, que atraviesa vehementemente la superficie, corta la vertical del jinete, trazo de menor energía estructural, que parte de la punta del pie y llega hasta el sombrero, casi hasta el borde del grabado. Acentúan el movimiento diagonal, a la vez que lo interrumpen, el rifle y las calaveras amontonadas abajo. La masa de la bandera, arriba, equilibra el montón de calaveras abajo a la derecha. No cabe duda de que el efecto elemental del arte de Posada, y precisamente su efecto sobre las multitudes, se debe a esta estructura artística, que no es producto del azar, sino creación consciente.

Cuando Posada consigue, en 1888, su empleo en la editorial de Vanegas Arroyo, Manuel Manilla ya tiene muchos años al servicio de la casa. En 1892 Manilla deja de trabajar, en 1895 muere, aproximadamente a la edad de sesenta años. Se conocen de él algunos centenares de estampas, grabadas en planchas de una aleación de plomo y zinc. Tan dudoso es que sean suyos todos los que se le atribuyen como es seguro que son de él muchos de los grabados anónimos de la segunda mitad del siglo. Nacido en pleno romanticismo, es romántico porque lo es su época.

Pero aunque en gran parte de su amplia producción se queda dentro de lo convencional, un número considerable de sus trabajos se eleva notablemente por encima del nivel contemporáneo. Logra caracterizar con acierto y existen de él algunas estampas asombrosas por su estructura.

Entre ellas figuran sus escenas de toreo y de circo y la hoja que reproducimos, uno de sus mejores grabados (p. 20 abajo): un joven enamorado, asido de la reja que le cierra el paso hacia la amada. Las masas blancas y negras están enérgicamente contrastadas; su gradación revela una fina sensibilidad. En sus «calaveras», llenas de ingenio, emplea una escritura del todo propia y personal. Cuando Posada empezó a trabajar en la editorial, Manilla, mucho mayor, era para él el gran experto. Lo admiraba, y es muy posible que estampas como la de la escena de amor le hayan enseñado algo.

* Paul Westheim, «El nuevo grabado en madera mexicano», en *El grabado en madera*, trad. cast. de Mariana Frenk-Westheim, Ciudad de México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica nº 95, 1954, pp. 227-286.



CALAVERA "PONCIANISTA"

José Guadalupe Posada
Calavera «Poncianista»
1908/1930

Páginas 40-41
José Guadalupe Posada
Calavera «Las bicicletas»
ca. 1900



CALAVERA "LAS



BICICLETAS"



José Guadalupe Posada
El jarabe en ultratumba
ca. 1910

José Guadalupe Posada
El purgatorio artístico, en el que yacen las calaveras de los artistas y artesanos
1890-1909

EL PURGATORIO ARTISTICO

EN EL QUE YACEN LAS CALAVERAS De los Artistas y Artesanos.

En este Purgatorio sin segundo Los artistas se ven de todo el mundo.



He aquí el cuadro que nos representa palpablemente lo que es el principio de la vida y lo que es su inexorable fin. —"Hoy por tí y mañana por mí.

Cobijados están por un sudario
Artesanos y artistas á millares,
Y es seguro hallaría al que buscares
Por orden singular de abecedario.



AGUSTINILLO EL ALBAÑIL

Tú fuiste un buen albañil,
Cargaste sobre tus hombros
Los adoves, los escombros
Con dificultades mil.
Pusiste el tejamanil
Con una destreza rara,
Cargaste con tu cuchara
Al pasar á la otra vida,
Y hoy tu cara es convertida
En calavera muy rara.



BARBERO DE BARRIO.

Muchos prodigios hiciste
Con el pelo y con la barba,
Por eso no se te encarba
La loza en que escribiste.
Algunos cortados fiste
A la gente pasajera,
Mas ahora por tu tostera
Yaces dentro una mortaja,
Con tijeras y navaja
Para rasar calaveras.



CARPINTERO DE AFICION.

Tú hiciste muchos primores,
Como fueron todas puertas
Unas torcidas ó tuertas
Y otros malos muestradores.
Pero en fin, tus valedores
Que te quisieron de veras,
Vienen todos con sus ceras
Y muy piadosos á verte,
Que están por tu infausta suerte
Entre tantas calaveras.



DORADOR IMPERTINENTE.

A los hombres opulentos
Más de mil cuadros doraste
Y en todos muy bien quedaste
Y ellos también muy contentos.
Pero tuviste momentos
De tal torpeza y manera,
Que ninguno lo creyera
Pues hoy tienes en tus manos,
Los mejores guantes
Reyendo tu calavera.



ESCUADERNADOR DE FAMA.

Una biblioteca entera
A un doctor encuadernaste,
Y con él muy bien quedaste
Con obra tan placentera.
Y tu fama por do quiera
Con gran éxito brilló,
Todo el mundo la admiró,
Y en el libro de la muerte
Por la desdichada suerte
Tu calavera se vió.



FUSTERO ARRINCONADO.

A un hombre muy capaz
Famoso fuste le hiciste,
Pues por su suerte tuviste
Una madera inmortal.
Así no quedaste mal;
Mas al dar una carrera
En su lengua pujavera
Un golpe mortal se dió,
Por ello te ocupaste
A ser casi tú, calavera.



GRABADOR INTELIGENTE.

Tú serías buen grabador,
Pero toda tu destreza
Fue en libro de que fueras
A la tumba de cabeza.
Sacude allá la pereza
Y deja de ser lo que antes,
Que abrirías á los mercantes,
Y ahora en tu sepulcro labra
Con buriles elegantes
En tu obsequio una palabra.



HERRERO SIN FUERZA.

A tí no te irá tan mal
Si estás en el purgatorio,
Porque es muy cierto y notorio
Que tu oficio es congenial.
En la caldera infernal,
No sentirás ningún trastorno
Reviviendo en contorno
A todos tus parroquianos,
Y así echarás con tus manos
Las calaveras al horno.

El que quiera imponerse de estos esqueletos
Cinco centavos pagará completos.

LA CALAVERA OAXAQUEÑA



La Calavera valiente
Hoy acaba de llegar;

Todos quítense el sombrero
Que así la deben mirar.

Porque yo soy de Oaxaca
Y no hay hombre para mí,
Y ni á los más desalmados
Las de *arriba les pedí.*



No tolero que me insulten,
Charlatanas calaveras,
Que yo no soy hablador
Sino valiente deveras.

A cualquiera lo destripo;
No me tiento el corazón,
Y ninguno me haga menos,
Que lo despacho al panteón.

De nadie me sé dejar,
El miedo pá mí no se hizo,
Y á todos meto de golpes
Y al hecho sin compromiso

Todos me levantan *pelo*,
Conmigo nadie se mete,
¡Y sáquense los que quieran
Y vamos *chinche al piquete.*

En mi tierra no hay coyones;
Ni se rinden ni se rajan,
Y á todos los habladores
En el hoyo los encajan.

Si allí se fueran un poco
Se quitaran lo miedoso
Con el mezcal de *pechuga*
Y el mole prieto sabroso.

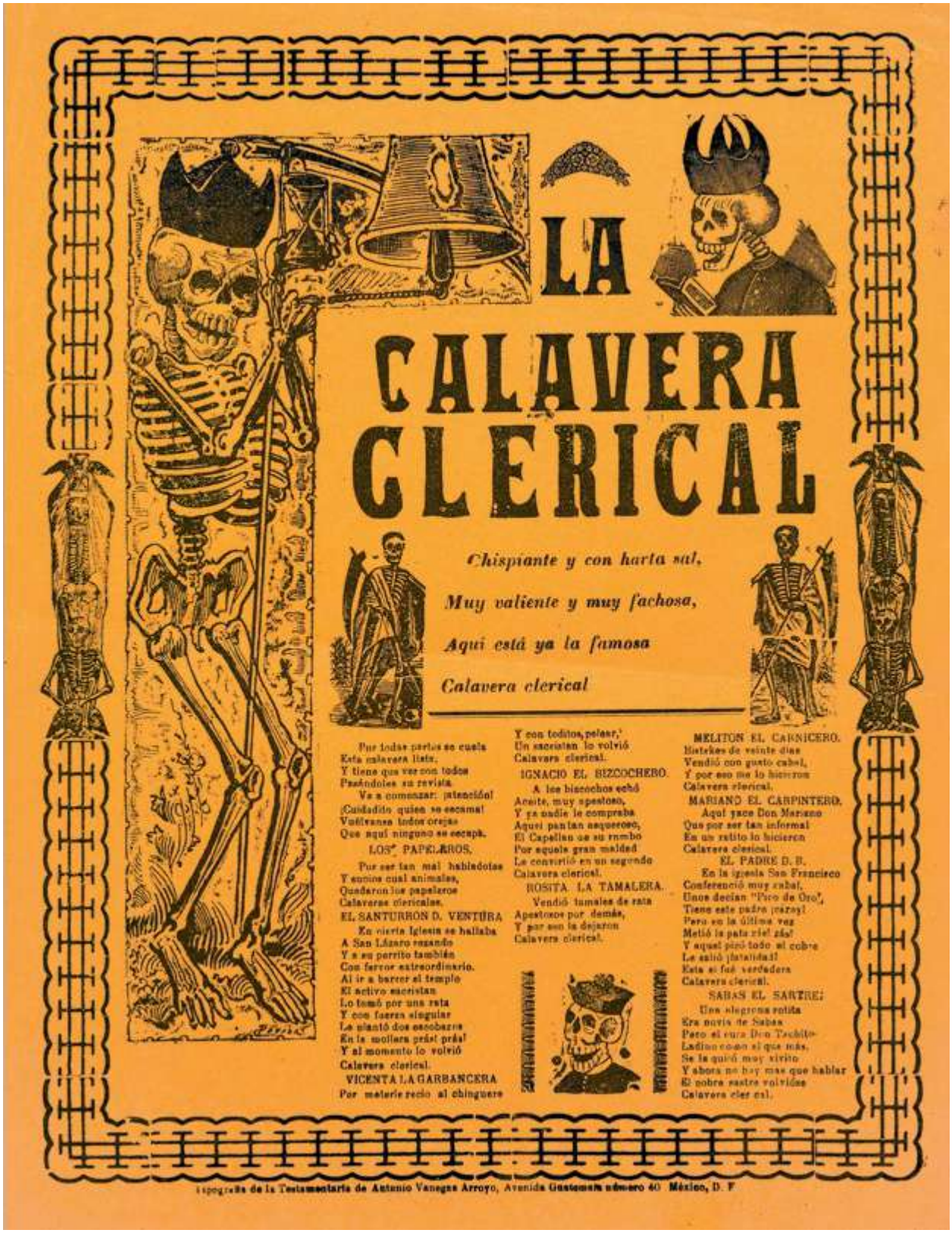




Allí cobrarán valor
Con un vaso de mezcal
Y con simpáticas chinas
De hermosura sin rival.



A mí ninguno me espanta,
Y yo de todos me río
Y la prueba es que le he brincado
Al brincador tapatío.



José Guadalupe Posada
La calavera oaxaqueña
1903

José Guadalupe Posada
La calavera clerical
1905



José Guadalupe Posada
Calavera de la prensa
1907



José Guadalupe Posada
Corrido «Las bicicletas»
ca. 1880-1910



José Guadalupe Posada
Gaceta Callejera: ¡Manifestación anticlerical!
1892



José Guadalupe Posada
Los siete vicios
ca. 1890-1910



Corrido "LOS 41"

José Guadalupe Posada
Los 41 maricones encontrados en un baile de la Calle de la Paz el 20 de noviembre de 1901
1901



José Guadalupe Posada
La muerte de un soldado revolucionario caído desde su caballo
ca. 1910



ALEGORIA DE REVOLUCIONARIOS



Corrido "LA MUERTE DEL GENERAL MANUEL GONZALEZ"

José Guadalupe Posada
Alegoría de revolucionarios
ca. 1880-1910

José Guadalupe Posada
Corrido «La muerte del general Manuel González»
1893



José Guadalupe Posada
Un hombre ahorcado, escena de la Revolución mexicana
ca. 1910



ASALTO DE ZAPATISTAS



Corrido: 'Fusilamiento del Capitán Cloromiro Cota'

José Guadalupe Posada
Asalto de zapatistas
ca. 1911

José Guadalupe Posada
Corrido «Fusilamiento del Capitán Cloromiro Cota»
1943



Corrido "LA CORONELA"

José Guadalupe Posada
Corrido «La coronela»
ca. 1880-1910



ZAPATA

José Guadalupe Posada
Emiliano Zapata
ca. 1880-1910/1930

Posada y lo «popular»: producción y constructos sociales en el México de antes de la Revolución*

Thomas Gretton

El presente ensayo plantea que una reinterpretación de las técnicas de grabado de José Guadalupe Posada (1852-1913), ilustrador de revistas y pliegos de cordel afincado en Ciudad de México de 1888 a 1913, comporta una revisión de la historia cultural mexicana durante ese periodo[1]. El ensayo se centra en las matrices que hizo Posada para el impresor y editor Antonio Vanegas Arroyo, y en cómo se utilizaron esas matrices, más que en la profusa obra de Posada para otro tipo de revistas ilustradas. Opera en un plano hipotético, interpretando esa producción de bajo coste en la que Posada trabajó en términos de una teoría de lo popular. Sobre la base de un examen minucioso de la materialidad, el estilo y la iconografía de Posada, el ensayo construye una interpretación del papel de sus grabados en la cultura y la industria editorial a cuyo éxito contribuyeron. Esa interpretación da pie a explorar de qué modo la idea de «pueblo» –y de la cultura «popular», a través de la cual más claramente se representó esa idea– actuó en los procesos de formación de las clases sociales y de la construcción nacional en el México moderno.

Según la bibliografía especializada, Posada elaboraba las imágenes para Vanegas Arroyo con dos técnicas afines. La primera consistía en crear superficies de estampación en relieve abriendo incisiones directamente en las planchas de metal tipográfico. La segunda era dibujar sobre una lámina de zinc con un medio resistente al ácido y a continuación grabar al aguafuerte la plancha, de modo que los trazos resaltaran en relieve sobre la superficie rebajada. Al igual que en el caso de las planchas de metal talladas, las matrices podían imprimirse entonces junto con el texto compuesto[2]. La bibliografía ha dado una visión laboriosa y directa de la obra de Posada, en un momento en que los procesos fotomecánicos que conquistaban la imprenta reducían la producción artesanal de las imágenes con el uso de métodos indirectos[3]. Las imágenes de Posada, y los artículos en los que Vanegas Arroyo las incorporaba, suelen interpretarse como la renuncia a una cultura capitalista homogeneizante que el «progreso» estaba imponiendo en México. De hecho, que se consideraran publicaciones «populares» dependía en gran medida de esta concepción de su rechazo a participar en el desarrollo de una cultura visual «de masas», modernizada y capitalista[4].

En otro ensayo he mostrado que esa aproximación técnica es incorrecta, y he demostrado cómo debía de trabajar Posada[5]. Hacía distintos tipos de dibujo sobre cartulina blanca o cartón recubierto con caolín comprimido bañado en tinta china, del cual podían sacarse líneas blancas (mediante el esgrafiado, por ejemplo). Esas imágenes se fotografiaban entonces sobre láminas de metal bañadas en una emulsión fotosensible, y se volcaban, grabando al aguafuerte la resultante placa fotográfica resistente al ácido, en planchas de línea que se estampaban en relieve. La técnica no era exactamente nueva. Empezó a desarrollarse a partir de la década de 1860 y hacia 1880 se había extendido en cualquier prensa. El esgrafiado para ilustrar planchas en relieve empezó a utilizarse a partir de la década de 1870. Posada parece haber sido uno de los primeros artistas gráficos en adoptarlo como sustituto directo del grabado en madera[6]. Como Posada incorporó enseguida esta nueva técnica que simplificaba el proceso, la adopción de una serie de rasgos estilísticos que parecían la antítesis de la simplicidad hace que sea necesario repensar las relaciones entre la asimilación de y la oposición a una «alta» cultura o una cultura dominante en su obra y, por tanto, en la cultura «popular».

En la acotada extensión de un artículo, hay ciertas cosas que tienen que darse por sobreentendidas. Que México estaba gobernado por un dictador bonapartista, que el país sentía la presión del imperialismo informal estadounidense, británico y francés, que aun así se modernizaba de un modo que concedía considerable autonomía económica y política, en la cual se incluía el desarrollo de una

capital y una cultura política «modernas», se da por sentado. También la premisa de que la obra de Posada se dirigía a la población de Ciudad de México y el Distrito Federal en primera instancia, a quienes sabían leer y escribir (aproximadamente la mitad de los habitantes), y a un mercado muy distinto del que ofrecían las élites políticas, económicas y culturales mexicanas. Se presupone también que entre la creciente población del Distrito Federal se contaba un proletariado industrial en aumento, gremios artesanales pujantes y cambiantes, un sector de servicios en pleno auge, así como una pequeña burguesía y un ejército cada vez más numeroso de temporeros, vagabundos, borrachos y delincuentes.

Se da por supuesto, sobre todo, que esa población variopinta de la capital, así como las élites de las cuales se diferenciaba, debieron de adaptar sus relaciones a los numerosos ejes de clasificación y desarrollo cultural: polaridad campo y ciudad, ignorancia y educación, riqueza y pobreza, respetabilidad y desprestigio, identidad étnica nacional y regional, y a las presiones del imperialismo informal[7].

La desigualdad de la alfabetización y el mal estado de la red de transporte en México sugieren que el mercado de Vanegas Arroyo se situaba principalmente entre la población metropolitana[8]. La dependencia de los vendedores ambulantes, así como los medios con que elaboraba sus artículos y el tipo de artículos que elaboraba, indican que sus impresos se vendían fundamentalmente entre los hombres menos prósperos y menos cultos de su potencial clientela metropolitana[9]. No resulta fácil definir este mercado primario con un término más preciso, y «popular» salva el escollo[10]. En un ensayo sobre el populismo, Ernesto Laclau señala que el concepto se emplea en el discurso político sin un sentido fijo, y que la bibliografía actual sobre el populismo suele ignorar este hecho: «"El pueblo" es un concepto sin un estatus teórico definido; a pesar de la frecuencia con que se emplea en el discurso político, su precisión conceptual no va más allá del nivel puramente alusivo o metafórico»[11]. Para Laclau, la idea de lo popular y del populismo solo puede entenderse como parte de un proceso de interpelación, y lo popular, en particular, como un complejo sintético-antagonístico respecto a la ideología dominante»[12]. Si he entendido bien, coincido plenamente con él y creo que estoy mostrando los mecanismos de un complejo de ese tipo en un caso concreto.

Pues aunque no dudamos en afirmar que la clientela de Vanegas Arroyo provenía de la mayoría más pobre de la población alfabetizada de Ciudad de México, no podemos ser tan categóricos al concebirla como un grupo, como un mercado potencial ya existente. Puede que sus principales rasgos en común fueran sumamente negativos, que los uniera una cuestión residual: en su mayoría no eran ni nativos americanos ni «españoles» de pura cepa, no eran campesinos, no eran miembros de la élite política o terrateniente, y no eran miembros de la respetable y sólida clase media. En tanto que lo que compartían era cierta sociabilidad en el ocio y los patrones de consumo, más que una experiencia común de relaciones y condiciones laborales, tampoco se los puede considerar fundamentalmente como una clase trabajadora. En estas circunstancias se puede entender el consumo de una de las imágenes de Posada como un posicionamiento en la cultura, más que como un acto que confirme una posición ya tomada. En este análisis utilizaremos las actitudes hacia la cultura de la élite inscritas en esos materiales impresos para indagar el sentido y la función de lo «popular» en el México de finales del siglo XIX.

***

Vanegas Arroyo se proclamaba un «editor popular»[13], sus contemporáneos reconocían su «popularismo»[14]. Posada trabajó en la década de 1890 para el periódico *El Popular,* y desde 1897 para su suplemento satírico, *La risa*[15]. Para Vanegas Arroyo y para los ámbitos en los que sus productos se elaboraban, se vendían y se consumían, la idea de «popular» entendida como «del pueblo» y la idea de popularismo como una postura cultural más o menos consciente tenía por tanto validez y era comprensible.

En la cultura mexicana del periodo no resulta apropiado entender «popular», en la acepción más marcada de nuestro idioma, como lo contrario de «impopular»[16]. Los debates europeos en torno a la cultura popular suelen plantearse en dos sentidos. Hay quienes han definido «popular» en contraposición a la élite, de modo que cualquier creencia, conducta o artefacto que no sea parte de la «alta» cultura se describe como «popular»[17]. Otros han identificado a un «pueblo» como un grupo que se distingue del «todo» en una sociedad, pero también de «todos» los excluidos de la élite o la alta cultura: desde esa posición, las creencias, las conductas y los artefactos propiamente «populares» son una parte de todos

aquellos que no pertenecen a la élite. El presente ensayo admite el postulado de que no todas las formas culturales que no pertenecen a la élite son «populares», pero rechaza que la singularidad de lo «popular» provenga de su relación con «el pueblo». Este ensayo entiende que los procesos de exclusión de la cultura de élite no son solo tecnológicos o económicos, sino específicamente culturales, y que provocan una serie de diferencias entre las culturas dominantes y las dominadas. Se desarrollará un concepto de lo popular como proceso cultural, más que como un atributo que pueda identificarse en los productos. «Popular» se toma aquí como el nombre de un proceso de diferenciación que de hecho puede excluir a un grupo de una cultura dominante, y no como un conjunto de formas y prácticas resultantes de una exclusión previa[18]. Esta versión de la noción de lo popular debería resultar más clara a medida que el artículo avance.

Pero «popular» adquiere también un registro político, con sus propias ambigüedades. Durante el porfiriato —el periodo comprendido entre 1876 y 1910 en el que Porfirio Díaz gobernó México, ya fuera en persona o, de 1880 a 1884, por personas interpuestas— la idea de «el pueblo» definió una relación de diferencia entre una élite consolidada y aquellos a quienes esa élite decía representar, legitimándose en ese papel: «el pueblo» pasó a ser también, por ese motivo, una relación de dependencia mutua. Además, «el pueblo» fue un concepto muy socorrido durante el periodo en que «nuevas» formas de relación y procesos políticos crecían a la par y, en cierto modo, en lugar de las relaciones entre las élites terratenientes y los campesinos. Lo «popular» sirvió para dar forma a una cohesión urgente a la desigualdad de las estructuras económicas y políticas, y sustituir la ideología de un «orden natural» en la jerarquía social por una ideología que transponía la idea de naturalidad al cuerpo metafóricamente orgánico del pueblo, a la corporeidad de la nación. Proporcionaba así un referente moral para la retórica de la construcción nacional, que permitió a las élites, invocando al pueblo como el cuerpo ético de la nación, reivindicar una relación de comunidad con aquellos a quienes gobernaban.

La modernización que tuvo lugar durante el porfiriato insertó de lleno a los hombres y mujeres mexicanos en una economía capitalista de producción (y consumo) dentro de un Estado-nación «liberal». Las transformaciones que promovían la idea de «pueblo» promovían también, por supuesto, la idea de «clase», que para muchos hombres y mujeres mexicanos que luchaban por salir adelante acabó siendo tan obvia como ya lo era para la élite dominante del país[19]. Sin embargo, en ciertos sentidos el concepto de «clase» no bastaba a la hora de experimentar la pertenencia a una capital, a una entidad política cuyo carácter «nacional», gracias al ferrocarril, el telégrafo y la transformación capitalista incluso del mercado de consumo doméstico, se estaba convirtiendo en una realidad mucho más cotidiana[20].

Esta oposición entre formas de pertenencia agrupa el registro cultural y el político de la idea de lo popular. En ese contexto es significativo que «el pueblo» sea una representación de la pertenencia que funcione mediante la inclusión de hombres y mujeres en las estructuras de consumo más que en la producción de bienes, esto es, más mediante su inclusión en el ocio que en el trabajo. El surgimiento de un pueblo fue esencial en la «modernización» tanto política como económica de México, aunque no se viera muy afectado por las políticas que se implementaron. El Estado controlaba un espectro demasiado limitado de las herramientas de aculturación, dada la naturaleza fragmentaria de la escolarización elemental[21]. La Iglesia apenas se interesaba por crear un pueblo[22]. Los empresarios, a través de políticas de empleo particulares y de la disciplina laboral, pudieron contribuir a atenuar o acentuar el desarrollo de una clase obrera, pero no a demorar o acelerar directamente el desarrollo de un «pueblo».

Nos enfrentamos, pues, a un elemento crucial de la «modernización» originado solo por causas indirectas, ninguna de ellas deliberada. En esas circunstancias parece razonable, quizá incluso necesario, plantear que periódicos como *El Popular* de Francisco Montes de Oca o los pliegos de cordel esporádicos de Vanegas Arroyo crearon el pueblo mexicano, en la medida en que esa producción permitió que un colectivo que de otro modo no se habría constituido compartiera una cultura, que compartiera y visibilizara que compartía una serie de aspiraciones, valores y hostilidades[23].

La identificación —de uno mismo o de los demás— con el pueblo, en lugar de con una clase social, permite entre otras cosas amoldar una relación, a la vez hostil y dependiente, a la realidad política y cultural emergente del Estado-nación. Así, a finales del siglo XIX, la idea de «el pueblo», y en concreto

el apelativo «popular», llegó a constituir un terreno relevante de la lucha de clases donde construir la identidad social. El terreno estaba delimitado en relación con, por lo menos, cuatro elementos fundamentales: las viejas y nuevas élites sociales y políticas (y su cultura); los «despojos» humanos del crecimiento urbano y los grupos sociales relegados por la modernización; la clase obrera emergente; y la nueva idealización dominante de la totalidad, la «nación». La palabra «popular» sirvió como término de diferenciación entre los grupos sociales existentes y los emergentes, y como reivindicación de la legitimidad respecto a algunos de los conceptos de «nación» en liza. Pertenecer al pueblo se convirtió en un emblema a la vez de marginalidad y de centralidad, en sentidos distintos para la coalición de la clase dominante, la clase obrera emergente y una serie de minorías y fuerzas sociales no tan fácilmente clasificables[24]. Para un observador, buscar un sentido fijo de lo popular, creer en cualquier reificación concreta, es errar el tiro.

Las aspiraciones y valores culturales de los grupos que en México acabaron por considerarse «el pueblo», y que en ocasiones se identificaban con ese nombre, eran variopintos y contradictorios. La respetabilidad, y la constelación de los valores que trae consigo –decoro, educación, disciplina, ambición– empezaban a surgir como una aspiración importante entre la nueva élite de la clase trabajadora mexicana, muy a la manera en que había ocurrido en la Europa industrial[25]. La respetabilidad, no obstante, tiende a implicar respetuosidad, y por tanto encaja mal con la lógica de lo popular[26].

Con el deseo de respetabilidad se amplió el margen de acción y se redefinieron las ambiciones «políticas» de los grupos urbanos de México que no formaban parte de la élite. Las luchas laborales adquirieron una dimensión manifiestamente política[27]. La oligarquía porfiriana nadaba entre dos aguas, intentando a veces reprimir y a veces integrar el movimiento obrero en ciernes, al típico estilo bonapartista[28]. Ambas reacciones tendían a incrementar la politización de los grupos implicados, aunque no necesariamente su politización *como trabajadores*[29].

Para aquellos habitantes de la ciudad excluidos del acceso a la riqueza y el poder había más de una base posible para la inclusión en la nación política. Aceptar la pertenencia a la clase obrera implicaba aceptar una reconfiguración cultural en el molde disciplinado y culto de la burguesía. A quienes se oponían a este particular camino hacia la integración, las creencias, los comportamientos y los artefactos asociados con lo «popular» brindaban una alternativa. Sin embargo, el deseo de participar en la vida de la nación *como pueblo* requería una doble distinción entre el discurso y los valores culturales de la élite y los de los nuevos contendientes por el poder. Esa distinción, no obstante, debía permitir también a los nuevos participantes dar la espalda a una antigua pero en modo alguno remota aculturación hacia las formas de vida campesinas, así que los grupos «populares» tenían que encontrar maneras de diferenciarse significativamente de tres formaciones culturales distintas: la cultura de la élite, la actitud de la clase obrera emergente hacia las prácticas culturales dominantes y la cultura de la pobreza rural.

Ese entramado de distinciones se resolvía inevitablemente en los patrones de producción y consumo, en particular de aquellos productos que son vectores de «cultura». Adquirir los productos de Vanegas Arroyo podía considerarse en varios sentidos una imitación servil de los comportamientos culturales de la élite, en la medida en que distinguía a sus consumidores de los más desfavorecidos. Pero esos objetos, y, sostengo, los hábitos asociados a ellos, eran también antagónicos a los valores de la élite. A través de los productos de Vanegas Arroyo los consumidores podían redefinir la irreverencia y el desprestigio en sus propios términos, ambas formas de hostilidad inasequibles para la clase trabajadora, y desarrollar una distancia con la cultura de élite basada no en una conciencia crítica de la opresión y la corrupción, sino en una forma contradictoria de participación en ella. La aculturación capitalista, sostenemos, produjo dialécticamente formas culturales tanto «proletarias» como «populares».

***

La carrera previa de Posada en Aguascalientes y León lo había consolidado como un reputado grabador, caricaturista e impresor, un profesional capaz de ofrecer ilustraciones a la altura de las que se publicaban en la prensa de ese periodo en cualquier lugar de Occidente[30]. En Ciudad de México, a partir de 1888 abasteció a la industria periodística y editorial de la capital con ese tipo de ilustraciones, al menos en parte directamente desde su propio taller de grabado. También encontró nuevos clientes, entre los que destacó Antonio Vanegas Arroyo, impresor y editor

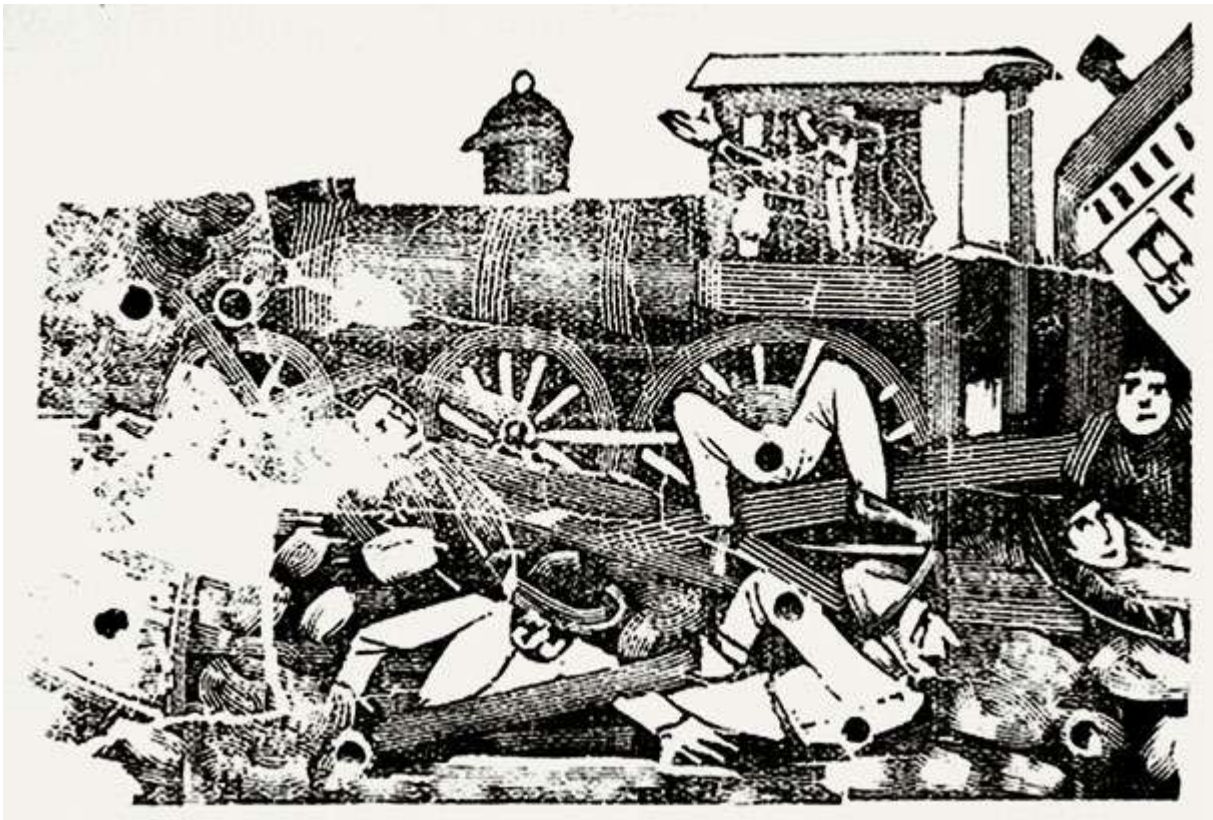
de pliegos de cordel y panfletos. Juntos, unieron fuerzas para sacar el mayor partido a las planchas en relieve, un medio que concedía inmensa libertad estilística al editor, al ilustrador y al diseñador, puesto que podía usarse para imitar la litografía, el dibujo a la pluma o la xilografía. No trataron de emplear la habilidad y la experiencia de Posada como cotizado ilustrador para producir imitaciones baratas de ese nuevo tipo de información visual fiel y prácticamente gratuita. En cambio, elaboraban imágenes que parecían toscamente dibujadas, talladas con ineptitud manifiesta, como si dispusieran de un conocimiento limitado de los códigos pictóricos posrenacentistas y un acceso nulo a las técnicas gráficas contemporáneas más eficaces.

De manera sistemática, a lo largo del cuarto de siglo en el que Posada colaboró con él, Vanegas Arroyo elaboró cancioneros y hojas volantes de aspecto ramplón. A menudo estaban muy mal impresos, con una tipografía irregular y fuentes mezcladas, en un papel de baja calidad. Los librillos que Arroyo hacía y publicaba solían estar mejor impresos que los pliegos de cordel. La ejecución de ese tipo de prensa podría considerarse, sin la evidencia de los libros, mera incompetencia. El modo en que Vanegas Arroyo trataba las planchas hechas a partir de la obra gráfica de Posada contribuía a degradar los pliegos que salían de su imprenta. La práctica corriente consistía en hacer un grabado en relieve sobre una lámina de zinc ligeramente más grande alrededor de la imagen. Este margen se rebajaba, y la lámina de zinc se clavaba con remaches en el borde oculto sobre un taco de madera para elevar la lámina a la altura de los tipos y dejarla lista para imprenta. Posada trabajaba habitualmente con este método cuando mandaba planchas a la prensa periódica; un claro ejemplo lo encontramos en *Asesinato y suicidio* (R, 133), que hizo para Arroyo. Una y otra vez, sin embargo, cuando se trataba de una ilustración para folletos esporádicos, él y Arroyo obviaban ese detalle. En las planchas así estampadas llaman la atención los remaches entintados, o las muescas que se horadaban en la imagen para encastrarlos. *Suceso nunca visto* (R, 170, remaches eliminados de la reimpresión publicada en B&A, 59) es un ejemplo de remaches a la vista, y en *La próxima ejecución de Francisco Guerrero* (B&A, 71) las muescas se aprecian en primer plano. En algunas planchas, como *El descarrilamiento de Temamatla* (R, 76, p. 59 arr.), los remaches parecen actuar como significantes tanto de la precariedad del impreso como de la violenta dislocación del siniestro ferroviario[31].

La reutilización de planchas fracturadas en esa imagen, al igual que los remaches a la vista, eran decisiones deliberadas. Las planchas se rompían al agrietarse por el desgaste de maquetar e imprimir a destajo. Cabe suponer que Arroyo remachara las piezas que se salvaban de nuevo en la plancha para completar una tirada prevista, pero también reutilizaba las planchas rotas, o las estereotipaba, con remaches, grietas, muescas y demás, y a menudo reutilizaba imágenes que evidenciaban la degradación[32]. No había necesidad de escatimar. Posada podría haber preparado una nueva plancha con una ilustración antigua o reelaborado el diseño, como hizo algunas veces[33].

Vanegas Arroyo, por tanto, manufacturaba objetos que llamaban la atención por su calidad tosca e improvisada, que parecían «de segunda». De algún modo inscribía en los propios objetos esa falta de valor mediante un intrincado sistema de signos donde la calidad del papel, la tipografía, el diseño y la impresión se combinaban con aquellos rasgos de la plancha que estaban bajo su control para expresar esa precariedad. Así, debemos colegir que era parte de una estrategia comercial, un aspecto de un producto diseñado para satisfacer una necesidad particular. Está claro que, en el negocio de Arroyo, los remaches, las grietas e incluso las muescas en las planchas se permitían, e incluso se explotaban, como parte de una estética, como parte de la degradación del material impreso.

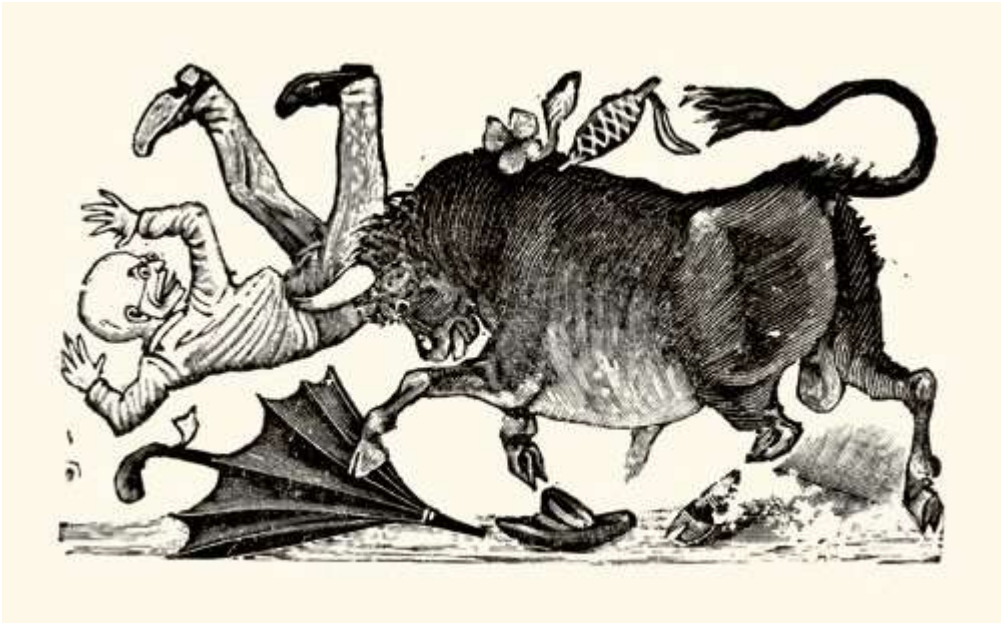
La actitud de Arroyo hacia las publicaciones periódicas confirma esta interpretación de que el estilo de sus grabados esporádicos era un alarde contra las ideas dominantes del valor y el decoro. Si bien editaba algunos semanarios y durante un tiempo dirigió *El centavo perdido*[34], los anuncios en la contracubierta de los pliegos que producía nunca mencionaban su labor en la prensa periódica. Se presentaba en cambio como editor de noticieros, cancioneros, cuadernillos y demás pliegos de cordel ocultando a ese público su prestigiosa e influyente faceta periodística. Tal vez se anunciara así porque entre su clientela había quienes no querían que el hecho de consumir cierta prensa de cordel los relacionara con la compra o la lectura habitual de un periódico, pero sentían la necesidad de informarse sobre noticias puntuales, si bien no con regularidad[35]. En otras palabras, en la decisión de Vanegas Arroyo





José Guadalupe Posada

Corrido del descarrilamiento de Temamatla, ca. 1890
El lobo y la zorra, ca. 1880-1910





José Guadalupe Posada

Cogida de don Chepito Torero, s. f.
Muy interesante noticia, ca. 1907-1911

de distinguir claramente su trabajo en la prensa no periódica del mundo de los diarios tal vez pesaran tanto consideraciones formales como de contenido.

Arroyo se presentaba como un promotor de noticias en un formato que rechazaba los imperativos culturales del periódico (regularidad, seriedad, un posicionamiento identificable y comprometido en la escena política) y alineaba deliberadamente las noticias, tal como se plasmaban en un impreso, con sus antítesis, con el cotilleo, el escándalo, los ciclos de la vida y la muerte, y las festividades del calendario religioso. Eso refuerza la idea de que vendía un material que aprovechaba y se beneficiaba de las ventajas del poder que trajo consigo la cultura del capitalismo avanzado, al mismo tiempo que, en diversos planos, creaba la impresión de que impugnaba ese poder y esa cultura.

Esa lógica de impugnación aparente —cuando en realidad surge de él— de un aspecto crucial del poder epistémico de la cultura burguesa, operaba también en el modo en que la obra gráfica (en contraposición a las planchas y los propios materiales impresos) se llevaba a cabo: en la «factura»[36].

Vanegas Arroyo contrató por primera vez a Posada cuando ya se había desarrollado cierto «estilo de la casa», que se asociaba sobre todo con el nombre de Manilla[37]. Desde principios de la década de 1890, en su obra para las publicaciones esporádicas de Vanegas Arroyo, Posada optó por adaptar su mano experta y su ojo avezado a crear imágenes que fingían adolecer de una falta de competencia cultural y un dominio limitado de la técnica y los recursos materiales requeridos para grabar en madera.

Resulta más fácil grabar a mano imágenes en «talla blanca» sobre madera de boj (o sobre metal tipográfico) que hacer grabados en relieve imitando los dibujos de línea negra sobre blanco. Exige menos delicadeza cortar el material de la superficie: cada movimiento de la herramienta puede delinear un contorno (igual que en un dibujo a pluma), mientras que, con el grabado en «facsímil», cada trazo de la impresión en negro tiene que hacerse como una cresta, tallada desde ambos lados. En 1889, sin embargo, ya no existía esa limitación técnica en la producción para la impresión tipográfica del trazo negro sobre un fondo blanco, y los dibujos a pluma (así como otras imágenes negro sobre blanco), no menos los de Posada, se reproducían generalmente como planchas de línea fotomecánicas. Posada podría haber producido, y Arroyo reproducido, ilustraciones en cualquier estilo gráfico que dejara marcas negras sobre el papel blanco, o, mediante el esgrafiado, líneas blancas sobre negro. Entonces, ¿por qué empezó a producir ilustraciones que imitaban la apariencia de los laboriosos bloques de madera tallada a mano, distinguiéndose tanto de las nuevas planchas de grabado a pluma como del otro formato dominante en el periodismo gráfico del siglo XIX, el xilograbado que en Inglaterra asociábamos con el *Illustrated London News*? Nuestra hipótesis es que la apariencia del material impreso de Vanegas Arroyo servía para que sus clientes sintieran la distancia de los procesos dominantes que inducían al consumo de comportamientos culturales «finos» y universos conceptuales «civilizados», a la vez que garantizaba que dichos procesos tuvieran lugar.

El estilo visual de Posada, con el cual nos referimos a la apariencia de las imágenes más que de los objetos, solo cobra sentido en cuanto elemento en este proceso de aculturación enmascarada, cuestionada y devaluada. Véase por ejemplo *Cogida de don Chepito Torero* (B&A, 155, p. 60 arr.). En una imagen como esta, Posada disimula y delata a la vez su destreza y dominio de los códigos visuales hegemónicos. El cuerpo del toro está ejecutado con un sobrio pero distinguido alarde de control en el movimiento, el contorno, la tonalidad y el escorzo. Don Chepito, por otra parte, aparece burdamente caricaturizado. El cuarto trasero izquierdo del toro, y el suelo que pisa, muestran las huellas del proceso de producción en la plancha. Cabe suponer que la muesca en la pata es el agujero de un remache colocado adrede, mientras que las manchas blancas floculentas en el suelo son probablemente el resultado de una «picadura», cuando el ácido ha atacado y borrado partes de la imagen. La combinación de la zafia caricatura plana y angulosa de don Chepito con la tosca factura de la plancha distrae de la sofisticación con que se invocan la presencia y la bravura del toro, y crea una apariencia en la cual queda enmascarada la maestría en la que estriba el poder de la imagen.

Muy interesante noticia (p. 60 abajo) es otro buen ejemplo. En su dominio de la técnica fundamental del escorzo, como se aprecia en los dos cadáveres, es impresionante. Por la tosquedad del tallado, la composición en friso de la figura central y la decidida falta de realismo pictórico en la representación de los demonios, la habilidad se esconde; o por lo menos queda oculta hasta que se observa con detenimiento el bebé. El dominio de la anatomía, de la maleabilidad

de la carne y del escorzo oblicuo es notorio. Como corolario de la crudeza y la brutalidad del resto de la escena, es necesario para el efecto particular de la imagen, pero hay otros aspectos que nos distraen de apreciar la sofisticación. Vanegas Arroyo utilizó esta plancha varias veces, cada vez más deteriorada, enfatizando el motivo del desmembramiento en la imagen e inscribiendo una falta de valor en el propio objeto (R, 12-13; B&A, 82).

En *La tierra se traga a José Sánchez* (B&A, 76) la composición circular, la hábil mezcla de los motivos caricaturescos y teatrales del fondo, el variado y vigoroso uso del punteado en primer plano, así como la expresividad en el rostro del protagonista, muestran que Posada trabajaba en evidente contacto con las competencias culturales hacia las que toda la producción de Vanegas Arroyo se orientaba en sentidos contradictorios.

La misma tensión entre un dominio gestual, informativo y expresivo de altísimo nivel, y la apariencia chapucera de descuido y tosquedad se puede identificar en muchas de las imágenes más célebres de línea blanca de Posada, como *El motín de los estudiantes*, de mayo de 1892 (B&A, 121, p. 63). Aquí sorprende particularmente la minuciosidad con la que se muestran los espectadores en primer plano y la bandera, en contraste con las figuras a la derecha de esta, esbozadas como monigotes, y el modo en que se ha mutilado el centro de la imagen, entre la bandera y el orador subido al carruaje, con lo que el realismo documental del conjunto se destruye por completo.

Este análisis de la obra de línea blanca en términos de destreza técnica y virtuosismo encubiertos puede aplicarse, con alguna que otra salvedad, a la obra de línea negra, que empleó cada vez más a partir de principios de siglo. Aquí da la impresión de que Posada nunca intentó disimular su habilidad gestual. Reelaboraba los originales fotográficos con un estilo inequívocamente propio, como en *El ahorcado—Revolucionario ahorcado por los hacendados* (B&A, 141) o *Zapata* (B&A, 131)[38]. También produjo sucintas crónicas al estilo de los «noticieros» como *El sacristán que se ahorcó en la catedral* (B&A, 104) o un *Pelotón de fusilamiento* no identificado (B&A, 1, 16)[39]. En la última figura de la derecha en esta última imagen se aprecia una tendencia a combinar el tono documental con el caricaturesco. Esa mezcla de lo cómico, lo caricaturesco, lo satírico y lo «realista» es quizá uno de los rasgos más destacados de la obra en trazo negro de Posada, y resulta «transgresor» a su manera. Puede verse en ilustraciones para crónicas como *La nueva Bejarano* (B&A, 67), impresos políticos como *Casa de enganches: contratas voluntarias* (B&A, 251), o en toda la serie de sus calaveras estampadas en negro.

A menudo se combina con una transposición de la apariencia tosca de la técnica en línea blanca. Allí la tosquedad se encontraba sobre todo en los gestos deliberados de Posada, reforzados por el uso de planchas rotas. Aunque hay algunas planchas de línea blanca fracturadas (T, 187), esa apariencia de precariedad se consigue generalmente con nuevos métodos. Mientras que el proceso del aguafuerte para los grabados en relieve de Posada solía ejecutarse con relativo esmero cuando trabajaba en línea blanca, la ejecución de sus grabados en línea negra dan muestras de ineptitud: véase, por ejemplo, la falta de profundidad en el primer surco de *La calavera revuelta de federales, comerciantes y artesanos* (B&A, 11, p. 64), o cómo la evidente falta de control de la resina resistente al ácido provoca o bien una mordida accidental, donde faltan líneas negras impresas, o bien motas de negro en áreas blancas, como ocurre en *Corrido. La inundación de León* (B&A, 39) y en *Corrido. La suicida María Luisa* (B&A, 100; R, 128). En muchos otros grabados, los blancos no se han rebajado lo suficiente para evitar que aparezcan impresos, particularmente alrededor de los márgenes de las planchas: *Emiliano Zapata* (B&A, 131) es un buen ejemplo de ello.

Vanegas Arroyo había desarrollado una prensa de cordel de apariencia vulgar, y no debería sorprendernos que ese estilo persistiera cuando la técnica predominante de la ilustración gráfica evolucionó. No hay duda de que sus productos eran baratos y burdos, pero hacía que esa vulgaridad resultara evidente, y recurrió a Posada, y a su habilidad como artesano del grabado, para que su obra potenciara y armonizara —en lugar de chirriar— con otras características de la producción y la estrategia comercial.

***

Un análisis temático de los grabados permite desarrollar la idea de lo popular como el nombre de una relación. La apariencia de estas ilustraciones, hemos apuntado, sirve sobre todo para distinguir a sus consumidores de los consumidores de las imágenes y la literatura «refinadas», al mismo tiempo que les brinda acceso a muchos aspectos de ese mundo. La iconografía construye una serie diferente

MEXICO, MAYO DE 1892 — NUM. 1

GACETA CALLEJERA

Esta hoja volante se publicará cuando los acontecimientos de sensación lo requieran.



El Motín de los Estudiantes.—Lluvia de piedras.—Los sucesos de la noche.—El café de la Concordia.—El Universo.—Heridos.

—

La *reelección* y la *no reelección* han venido á sacar á la sociedad mexicana del estado de marasmo en que se hallaba, despertando en todas las clases sociales, cuando menos, una curiosidad palpitante por conocer los movimientos de los dos bandos que se levantan ,y esperando el resultado de una cuestión que tiene que ser de muchas trascendencias, sea el que sea el resultado que ponga fin á este tan discutido asunto.

De todo punto imparciales en la cuestión, nos limitaremos á dar á conocer al público los acontecimientos que ocurran, puramente como relatores de los hechos, sin que tomemos partido en ninguno de los dos bandos que ahora luchan.

Los estudiantes de las escuelas Nacionales superiores, son los que, como en otras ocasiones, forman el alma de los dos campos *reeleccionista* y *anti-reeleccionista*. Los segundos organizaron para el domingo 15, una manifestación pública, que tuvo verificativo con su correspondiente programa.

Este programa fué ejecutado puntualmente, reuniéndose en el Jardín de S. Fernando, gran número de estudiantes y obreros que á las nueve de la mañana salieron de aquel punto siguiendo el camino señalado. En el trayecto, la comitiva aumentó de un modo colosal, formando una larguísima procesión que algunos calculan en cerca de cuatro mil almas. En la calle del Empedradillo dos jóvenes estudiantes pronunciaron discursos, subidos en un carro que conducía pulque. Frente al zócalo, un artesano se dirigió al pueblo, siendo de notar el buen juicio de su alocución y comprendiéndose desde luego que obedecía á convicciones muy bien razonadas, sin degenerar en apasionamientos necios ni en insultos que no deben figurar en tales casos. Se nos ha dicho que este Sr. es el redactor en jefe del periódico "El Fandango." En la calle de la Monterilla otro joven estudiante tomó la palabra. En la de Balvanera otro individuo que dijeron ser impresor, subió á un carro repartidor de carne y desde allí habló. En la Merced, un estudiante de la Escuela Normal pronunció otro discurso. En una casa de la calle de Jesús María, un anciano desde el balcón dirigió al pueblo una arenga y en la Academia un ciego tomó igualmente la palabra.

De regreso la procesión para San Fernando, por la Alameda un joven se subió á un coche para pronunciar una poesía. Por algún desorden cometido, un policía trató de llevarse á un joven; pero fue acometido por la multitud, y tuvo que huir refugiándose en una casa de la calle de la Mariscala. Continuó luego la comitiva hasta San Fernando donde por última vez tomaron la palabra dos jóvenes, disolviéndose luego la reunión

El día 16 el bando reeleccionista hizo su manifestación, figurando algunos gremios obreros, entre ellos los trabajadores de la fábrica de tejidos de San Antonio. Cuatro músicas acompañaban á los manifestantes, figurando en la procesión un carro alegórico.

Frente al Zócalo, algunos estudiantes del bando contrario atacaban la reelección, y sin que sepamos explicarnos el significado de ello, vimos volar algunas piezas de pan.

Al medio día, al salir los estudiantes de la Escuela Preparatoria, prorrumpieron en *vivas* y *mueras*, y en la misma calle de San Ildefonso se hallaban algunos soldados de la Gendarmería montada que trataron de disolver las masas, y fueron apedreados, siendo en este lance los faroles del alumbrado los que pagaron las injurias.

A las siete de la noche se habían citado los anti-reeleccionistas para reunirse en la calle de Sta. Inés. Antes de esa hora comenzó una bolita de estudiantes en la calle de San Ildefonso á poner en mala situación las cosas, y reunidos en el punto indicado, desfilaron para las calles de Plateros lanzando gritos desaforados y arrojando piedras á los faroles y á las casas. En el café de la Concordia hicieron pedazos los cristales y otro tanto pasó con el almacen "El Universo" de la calle de la Profesa, no conformándose allí con destrozar los cristales del aparador, sino que extrajeron de éste cuanto había. Siguieron rumbo á la Alameda y allí rompieron multitud de faroles, y en el callejón de López apedrearon á las hijas de la alegría que en él habitan.

La policía y la Gendarmería montada hicieron esfuerzos inauditos por reprimir el desorden; pero era absolutamente imposible contener aquellas masas frenéticas. Por el rumbo de Santa Ana, el escándalo llegó también á un grado extremo.

Se nos ha dicho que muchas desgracias personales han ocurrido siendo considerable el número de heridos tanto de los bolistas como de gendarmes municipales y de la montada, lo que puede muy bien ser, pues algunas de las piedras lanzadas han de haber causado perjuicios personales.

Imp. Santa Teresa núm. 1.—México.

José Guadalupe Posada
«El motín de los estudiantes», en *Gaceta Callejera*, nº 7, mayo de 1892

LA CALAVERA REVUELTA

De Federales, Comerciantes y Artesanos



Ya les prendieron sus cornas
A todos los zapadores,
Porque ya son calaveras
En el Panteón de Dolores.

Causa profundo dolor
Ver en qué tristes piqueras
Tienen las calaveras
De todo el Estado Mayor.

Sargentos, cabos y primeras,
Y soldados sin distinción,
Con el Parque de Ingenieros,
Todos calaveras son .....

Por hartarse de hotsuelos
Los del trece Batallón,
Hoy, en Cuautla Morelos,
Descansan en el Panteón.

El diez y siete comió peras
Y el séptimo, salchichón,
Y se volvieron calaveras
Y canillas del Panteón.

El diez y ocho regimiento,
Que no se fija en tonteras,
Ya hizo su campamento
Con podridas calaveras.

También á los del veintiocho,
Por hartones, sucumbieron.
El décimo comió bizcochos.
¡Ya todítos se murieron!

¡Todo ésto es muy atrós
¡Pobrecitos los del veinte,
Que juntos con el veintidós
Están pelando los dientes!

Los valientes artilleros
¡Qué tontos, derreras son....!
Los volvieron calaveras;
Calaveras del Panteón....

Escarmentados dragones,
Que andan siempre con pinolera,
Se volvieron á montones
Correspondes calaveras.

Generales,....Coronales,
Y Mayores sin charreteras,
Junto con los Capitanes....
Ya todos son calaveras.

Subtenientes y Tenientes,
Los asimilados, también,
Con éste duro vaivén.....
Calaveras son sin dientes.

Los alumnos del Colegio Militar,
Que estudian para hacer carreras,
Se quedaron calaveras,
Sin poderlo remediar....

Los rurales, con sus cueras
En esta triste ocasión,
Se encuentran ya en el Panteón
¡Calaveras!.....¡Calaveras!.....

Del cuartel, las vendedoras,
Se quedaron calaveras.....
Y también las soldaderas,
Junto con las zapadoras.

En la plaza, las enchiladeras
Y hasta la gente decente.
Todas son ya calaveras
Y están pelando su diente.

Los charritos de á montón,
Con las rotas y catrines,
Están haciendo festines.....
En las sombras del Panteón.

Julia y Petra, enchiladeras,
Con Luisa la calabaza,
Se volvieron calaveras,
Esqueletos de la plaza.

María y Juana, las fruteras,
Con Pepe, el del mazacotón,
Son todas calaveras.....
¡Despedidos del Mentón!

El Carnicero Simón
Y el pulquero de «La Alegría,»
Son canillas del montón;
Y acompañan á su tío.....

En este celebrado día
Les tocó la mala suerte.
A la madre y á Lucía;
Con ellas cargó la muerte.

El de la tienda de enfrente,
Dá tristeza y compasión,
Ya, el pobrecito inocente,.....
Tendido está en un cajón.

A Mariano el zapatero
Que mucho vino tomó
Se murió por parrandero;
Ya su suegra lo enterró.

En apartado lugar
Y en una polvienta losa,
Están los restos de Rosa;
Y allí le van á llorar.

Pancha, la tamalera,
Que en todas partes pasó
Con Rita la lavandera;
Los colmillos ya peló.

La vieja del rezongón
Que hizo plata con su queso,
No se llevó ni un pesos
Y ya está suerta en el Panteón.

También Lucas el torero,
Que parrandeó con placeres,
Por andar de mujeriego;
Todos son ya calaveras.

¡Pobrecita de Tonchita
Se murió por su tontera!
A esa tierna jovencita;
Presente á su calavera.....

Por tener mucho dinero
Ya Prudencio terminó,
El otro día lo mató
Un indino zapatero.

A Lucio el barrillero
Por andar con tortilleras,
Le robaron el dinero....
Lo dejaron calavera.

Ya la vida le costó
Del Jarabe á un jicarero,
Otro como él lo mató....
Por andar de parrandero.

Me causa pena y dolor,
A Luis, decir, que amaba....
Ayer su madre lloraba
Pues se murió por su amor.

En el Kiosco las floreras
Con todas sus hermosas flores,
Junto con los billeteros,
Son, calaveras en Dolores....

Las arrancadas fruteras,
Por tener tanta ambición,
Las hicieron calaveras....
Tristes momias del panteón.

Al ingrato del pelano,
Por andar de sillonero
Le dieron para su Entero....
Por andar tocando el piano.

También las costureras,
Que se visten con primores,
Se volvieron calaveras....
Corrompidas en Dolores.

Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 2a. de Sta. Teresa 43. México, Septiembre de 1911.—Se prohibe la reimpresión

José Guadalupe Posada
La calavera revuelta de federales, comerciantes y artesanos, 1911

de distinciones a partir de diferentes grupos y valores. Recuerda a sus consumidores tanto su diferencia como su proximidad con los campesinos empobrecidos y el lumpen urbano violento, reforzando inseguridades sobre el estatus y la frágil pátina de civilización[40].

Las ilustraciones de Posada para las hojas volantes de Vanegas Arroyo cubrían una temática limitada: crímenes, ejecuciones, castigos más sobrenaturales que mundanos, desastres, escándalos de los bajos fondos y hazañas de los bandoleros, así como una serie restringida de sucesos de la actualidad nacional e internacional[41]. Se presentaba en una serie limitada de formatos: corridos, ejemplos, noticiero ocasional y calaveras[42]. La imaginería de las calaveras tiene una resonancia simbólica y una variedad iconográfica mayores, pero por lo demás no se distingue marcadamente del resto de la obra que Posada produjo para Vanegas Arroyo. Predominan, por ejemplo, los escenarios urbanos, cuando se puede especificar una ubicación.

La vida en el campo estaba representaba en gran medida por medio de estampas de observancia religiosa (B&A, 144, 148), y de la imposición violenta de, y la resistencia a, la autoridad del Estado (T, 5-6)[43]. En algunas imágenes solo la indumentaria permite sugerir un escenario rural más que urbano. En el resto de la obra de Posada queda perfectamente claro que la camisa y los pantalones blancos, los sombreros y las sandalias también eran el atuendo de un gran porcentaje de habitantes de la ciudad, quizá particularmente de los inmigrantes más recientes (T, 54, 100; B&A, 122, 251), de modo que esas imágenes pueden ilustrar tanto la relación entre diferentes grupos urbanos como entre la ciudad y el campo. Es significativo que no haya una idealización de la vida campestre: al público de Posada no le interesaban los mitos bucólicos, o el pueblo como el espacio de la tranquilidad, la seguridad y la comunidad.

Dado que los principales temas son recurrentes y que Vanegas Arroyo adoptaba un enfoque tan laxo hacia el rigor documental de las imágenes, se impone analizar esta iconografía desde dos perspectivas distintas. Una consiste en enfatizar el peso de lo obvio; la otra, en mirar más allá de las reiteraciones del desastre, el altercado, el asesinato y la venganza para observar los detalles del mundo en el que ocurren esos sucesos.

Es obvio que el mundo está lleno de debilidades, amenazas y riesgos. El mundo secular se ve constantemente invadido por espíritus malignos[44]. Las personas se comportan como brutos, como salvajes. La brutalidad y el salvajismo destruirán a los desventurados y los incautos; el remordimiento y la desesperación destruirán a aquellos que se han arrancado la máscara de la respetabilidad, y si no, lo harán la soberbia y el Estado punitivo. Nos encontramos, pues, ante una imaginería que insiste en la fragilidad de la sociedad civil. El estallido de la violencia, asociado principalmente con amenazas a la familia, es el tema que destaca por encima de cualquier otro en la obra que Posada hizo para Vanegas Arroyo. Muy de vez en cuando aparecen malhechores elegantes de ciudad —como los despiadados atracadores de la joyería en *El robo de la profesa* (B&A, 89-96)—, pero lo que se representa más a menudo son altercados violentos en el seno de la familia, crímenes pasionales o arrebatos de locura, y en la abrumadora mayoría de los casos aparecen retratados pobres, delincuentes, depravados u otros elementos marginales. El quinto número de la *Gaceta Callejera*, de agosto de 1892 (B&A, fig. H) ejemplifica esa mezcla. Un hombre cuya indumentaria indica que es próspero y que acaba de llegar a la ciudad ha disparado a su amante reticente, que en el texto se identifica como una recién llegada de Pachuca. El hombre hiere (con un revólver del 44) a dos policías; el incidente tiene lugar en uno de los nuevos tranvías.

En varios de estos truculentos crímenes domésticos aparecen no solo el asesino y la(s) víctima(s), y, según el caso, espectadores horrorizados o petrificados, sino también demonios que incitan al criminal o lo llevan al infierno. Casi sin excepción, los demonios aparecen solo cuando un progenitor o un hermano es asesinado. Los demonios pueden intervenir para llevarse a un pecador al infierno en otras circunstancias: la niña calumniadora es un ejemplo (B&A, 57; T, 67), el don Juan Tenorio embustero y provinciano (B&A, 58; T, 65), otro. No resulta fácil ofrecer una lectura más simple de estos demonios que de la relación entre el mundo profano y el mundo de los espíritus en las calaveras. En el resto de Latinoamérica se ha dado un resurgimiento del «culto al diablo» en situaciones donde los comportamientos y las limitaciones del trabajo asalariado y el mercado se están imponiendo[45], de modo que cabe interpretar que los demonios de Posada son más «reales» que metafóricos. Pero si los leemos en clave simbólica, sin duda simbolizan la endeble pátina de racionalidad,

secularización, respetabilidad y la constante amenaza de que resurja un atavismo incontrolado e inoportuno.

Podemos interpretar esa temática dominante como la representación de la amenaza de lo que nos ocurrirá o podría ocurrirnos, como un *memento mori* o un símbolo de «si no fuera por la gracia de Dios», de pesimismo o de angustia. Otros aspectos de este imaginario pueden ayudarnos a explorar esta ambigüedad. Ofrecía mecanismos a través de los cuales sus consumidores podían identificarse no solo con quienes corrompían a sus amigos, mataban a sus padres o se enfrentaban al implacable pelotón de fusilamiento, sino verse diferentes. Por lo tanto, la representación de las jerarquías sociales era una preocupación clave. La indumentaria se observaba cuidadosamente: una camisa blanca y unos pantalones blancos significaban un momento particular en el proceso de crecimiento urbano. Los sombreros y los zapatos rara vez eran neutros. La gama de ropa de hombre representada en *La mujer de 100 maridos* (B&A, 246), con su diferenciación por medio del vello facial y el calzado, los pantalones, los sombreros, las polainas y las pajaritas revela claramente que Posada era consciente de la trascendencia social de las señas distintivas en la indumentaria masculina[46]. *Los patinadores* (B&A, 245) muestra que el vestuario podía representar tanto desclasamiento como clase. Aquí, el preso con bombín y traje andrajoso comparte los trabajos forzosos con un inmigrante y con un hombre que lleva la chaquetilla oscura típica de los ricos en el campo y unos pantalones anchos igualmente oscuros (el caballero debería llevar pantalones ceñidos con costuras decoradas), y anda descalzo. Estas incongruencias, construidas con esmero, introducen un elemento de ansiedad por el estatus en un mundo en que las apariencias desempeñan un papel esencial. *La miseria reinante* (B&A, 250), o *Los dramas de la miseria: un lanzamiento* (R, 103) muestran las penurias y la pobreza entendidas como un fenómeno urbano, que golpea a los habitantes bien vestidos y relativamente prósperos más que a quienes viven instalados en la marginalidad; para Posada la miseria era una representación del desempleo que podía socavar la estabilidad de la familia respetable, más que de la brega cotidiana de los peones y las clases bajas de la urbe.

Apenas se aprecia una hostilidad manifiesta hacia la élite mexicana; y, desde luego, escasea cualquier tipo de iconografía de esa élite. Un miembro de la burguesía, en cambio, aparece sistemáticamente ridiculizado. Don Chepito Marihuano, un viejo verde enclenque y calvo, es el protagonista de una serie de canciones cómicas, donde se lo ve apaleado por cortejar a la esposa de otro, revoleado por un toro, o reapropiado para ser el típico pelele burgués, avasallado por un imponente borracho campesino. Sin duda, como se trata de un miembro inestable de la élite cultural que aun así desea participar en actividades culturales no elitistas, don Chepito puede ser objeto de burla: los ricos de verdad y los bien educados tienen una existencia relativamente neutra en la obra de Posada. Las ilustraciones de don Chepito sirven para evitar que la burguesía participe en actos rebeldes e indecorosos; sugiere que el movimiento a través de una brecha cultural no es meramente transgresor, sino que es degradante.

El objetivo de la iconografía social de Posada no apunta tanto a distinguir las clases «populares» que adquirían sus ilustraciones de una élite «europeizada» como a ofrecer una serie de imágenes de los desarraigados y los desclasados, los pobres y los rebeldes, de la proximidad de la violencia, la pobreza y la desesperación en el mundo urbano para quienes no pertenecen a las élites. Su imaginario aborda estas cuestiones sin la contención burguesa, contemplándolas con una fascinación atónita. La iconografía y el material impreso desempeñan entonces papeles distintos, pero mutuamente dependientes. Los impresos diferencian a sus compradores de la élite y su «cultura» haciendo que su inclusión en las noticias de actualidad, en los productos de ocio y las publicaciones ilustradas modernas parezca tan transgresora como degradante. La función principal de la iconografía distingue ambiguamente a sus espectadores de la clase baja y su falta de «cultura», sugiriendo tanto la importancia como la fragilidad de esa diferencia. Esta doble distinción, tanto de un mundo por encima y de un mundo por debajo, es vital para comprender el trabajo que llevó a cabo el material impreso de Posada y Vanegas Arroyo, la construcción de una manera de concebir «el pueblo».

A pesar del protagonismo de la urbe en la iconografía de Posada y de un público «popular» predominantemente urbano, cuando había que dar una expresión visual a «el pueblo», solía encarnarse en la figura de un campesino con camisa blanca y sombrero, que nos recuerda la ambigüedad crucial de la idea. Encarna a la vez a un todo, los individuos que constituyen una nación, y a un colectivo dentro

de la nación: un grupo que rivaliza por el poder, una fuente de moralidad o de peligro moral, un particular segmento incorrupto o amenazado. Cuando Posada usaba esta figura del peón como «el pueblo», lo situaba en contacto violento con las fuerzas de explotación, con el Estado corrupto, con el capitalismo usurpador, con la «alta» cultura europea.

Los niveles de significado con los que Posada era capaz de trabajar pueden explorarse en una de dichas representaciones, *Proyecto de un monumento al pueblo* (R, 159). En este grabado con ecos del Laocoonte, unas serpientes identificadas como «miseria», «cacicazgo, «negreros y cabecillas» se enroscan alrededor de una mujer vestida con el traje tradicional maya, símbolo de la «raza indígena», alrededor de la figura central, el «pueblo», una figura con camisa blanca y sombrero y pantalones negros, y alrededor de un hombre con los mismos pantalones, una gorra, camisa y corbata, y un delantal donde se lee «proletariado»[47]. Eso significa que «el pueblo» no era solo el proletariado, sino también la población indígena. Era una entidad distinta, anterior y más importante, aunque no hostil al mismo.

La actitud hacia la respetabilidad cultural articulada en esta personificación era profundamente ambigua. Por un lado, la imagen utiliza como origen formal uno de los iconos más poderosos de la cultura clásica, el Laocoonte, pero en el pedestal sobre el que se alza la figura del «pueblo» se lee «Viva la penca». La «penca» es la hoja larga y carnosa del agave, con lo que la imagen representa ciertos aspectos irreductibles de las mesetas mexicanas. «Penca», sin embargo, es una palabra polisémica que coloquialmente se refería al dinero que la empresa pagaba a los jornaleros de las plantaciones de agave, de modo que el impacto del capitalismo en desarrollo en la economía mexicana rural quizá se celebre con cierta ironía. Asimismo, «penca» hace referencia a la hoja de un puñal, daga o cuchillo, y especialmente de un machete, así que evoca la violencia del campesinado y las clases bajas urbanas. Aun así, tal vez el sentido central de «Viva la penca» en este contexto se refiera al pulque y a la embriaguez etílica.

En esta imagen, el pueblo es evidentemente un concepto en que la dependencia en la cultura de la élite y la economía capitalista y la amenaza de la violencia contra ellas, la respetabilidad y la irreverencia, existen en necesaria y contradictoria simbiosis. La cuestión de si «el pueblo» debe entenderse como un todo o una parte puede remitir al uso del tópico del Laocoonte: Laocoonte murió con sus hijos. «El pueblo» ocupa su lugar: es posible, así, pensar en el pueblo como la entidad de la que emergen tanto la «raza indígena» como el «proletariado»; pero, en otro nivel de sofisticación cultural, los tres son claramente entidades distintas de importancia diversa. Más aún, las figuras aquí no están meramente representadas a través del tópico del Laocoonte; el tópico, como ejemplo paradigmático del legado clásico, es, por así decirlo, una de sus propias serpientes. Si el escultor helenístico hubiera tenido la clarividencia de incluir una cuarta (y larga) serpiente, se podría haber etiquetado como «aculturación capitalista».

La nación halló relativamente pocas representaciones colectivas directas en la iconografía de los pliegos de Posada. El Estado aparece insistentemente retratado en imágenes de represión, en particular del pelotón de fusilamiento. La mayoría de esas escenas parecen derivarse más o menos directamente de *La ejecución del emperador Maximiliano*, de Manet: otro ejemplo de cómo integraba Posada fuentes de las bellas artes en una cultura por caminos que evocan la violencia de las fuerzas aculturantes[48]. El Estado es un agente de castigo, eficiente y poco ceremonioso. Es una institución con la voluntad y el poder de imponer sus decretos, pero no hay una representación de la autoridad moral de la ley.

Otra forma de advertir la presencia del Estado en la obra posterior de Posada es a través del protagonismo que se concede a la agitación política y los movimientos revolucionarios. No está claro que a partir de esas imágenes se pueda interpretar que estaba de parte de la revolución de Madero o del levantamiento de Zapata, aunque muestran con claridad meridiana que el destino del país no era un asunto indiferente para los clientes de Vanegas Arroyo. Las imágenes también permiten afirmar que lo que distinguía la actitud de sus clientes hacia la violencia que se inició en 1910 de la del conflicto armado endémico previo fue que se veía como una lucha por el control del Estado, más que en contra de su control, y, por tanto, eran un signo de su incorporación, como pueblo, al drama nacional[49].

***

El objetivo de esta investigación ha sido vincular el negocio de Vanegas Arroyo y el papel que Posada desempeñó en él a los procesos de la fundación del Estado, de la construcción nacional, de la formación

de las clases sociales y la inclusión de los mexicanos en las relaciones de producción e intercambio necesarias para el mantenimiento del capitalismo nacional e internacional. El papel más significativo que el material impreso de Posada y Vanegas Arroyo desempeñó en estos procesos es fruto de su delineación del «pueblo» y lo «popular». La emergencia de una conciencia nacional «moderna» requiere una conciencia «popular», distinta pero dependiente de las conciencias de la «élite», del mismo modo que la conciencia proletaria require la emergencia contradictoria de otras formas, más «despreciables», de una conciencia no elitista, y no solo la existencia residual de maneras de ver el mundo con los ojos del campesino, el artesano o el sirviente. La producción de Posada y Vanegas Arroyo fue una parte constitutiva de ambos procesos.

Un aspecto fundamental para entender la cultura mexicana durante el porfiriato a través de la obra de Posada es que la presencia creciente del Estado, la conciencia paulatina de la existencia de una nación mexicana y la inserción progresiva en las relaciones sociales y conceptuales del capitalismo mercantil estaban inextricablemente ligadas a la experiencia cotidiana de una cultura del usar y tirar. Sin embargo, es en relación con el proyecto pedagógico del capitalismo –el modo en que el capitalismo debe reproducir la mano de obra, y la disposición para comprar bienes de consumo como medio de socialización en una cultura particular–, especialmente la necesidad contradictoria de las relaciones de clase con el capitalismo, donde, a mi entender, la producción de Posada y Vanegas Arroyo adquiere mayor interés. El sentido más relevante del material que hemos investigado era que se adquiría, o bien se consumía, como vía de enajenación del «excedente» de ingresos; era un objeto del que podría denominarse «consumo expresivo».

Esto nos lleva de nuevo a las características particulares del material en cuestión, en su momento histórico concreto. El flagrante rechazo del control de calidad, la elección de códigos visuales menos cultos y educativos, la apariencia menos acabada de los grabados exigen una explicación; referirlos a una hipotética estética popular es simplemente dar rodeos. Para encontrar una explicación hemos tenido que imaginar la actitud de las mujeres y los hombres mexicanos frente a una nueva y poderosa forma cultural: representaciones fieles del mundo visual prácticamente gratuitas, estructuradas por todas las convenciones culturales de la creación pictórica posrenacencista, transmitidas a través de una serie cambiante de sistemas de codificación tecnológicamente determinados, disponibles, de forma paradigmática, en las gacetas ilustradas. Las respuestas a esta nueva fuerza cultural fueron variadas. La reacción dominante fue una aceptación entusiasta del poder que traía consigo, del cual da fe el éxito de más de un millar de publicaciones ilustradas de cordel. Sin embargo, la imitación no fue la única reacción. Así como se había reinventado el conocimiento, era también necesario reinventar la ignorancia, y la producción de Posada y Vanegas Arroyo debe verse como una agresiva apropiación indebida del poder civilizador de la tecnología capitalista de la imagen para producir un imaginario que *pareciera* provenir de fuera de los límites de la civilización.

Ese material impreso, por consiguiente, no fue ante todo una muestra de lo primitivo, un producto de la dialéctica entre lo «moderno» y lo «tradicional», entre la alta y la baja cultura, o entre la cultura «mexicana» arraigada y la civilización europeizante sin raíces. Fue más bien un momento innovador en el proceso de formación de clases bajo el capitalismo, y de la diferenciación cultural a pesar y a causa de las posibilidades culturales universalizadoras de la producción capitalista. La tecnificación de la industria de la imagen capitalista en el último tercio del siglo XIX ofreció a un mercado nuevo e inmenso representaciones visuales de la apariencia del mundo prácticamente gratuitas. Y al hacerlo demostró un aspecto de su inmenso poder pedagógico: ofrecía una gran capacidad para ver, conocer y comprender a aquellos que estaban dispuestos a ver, conocer y comprender según sus propios términos.

La obra de Posada muestra que ningún efecto pedagógico del capitalismo es directo ni sencillo. El capitalismo como pedagogo debe generar un «tercer mundo» que no acepte con firmeza los valores del capitalismo ni los rechace de plano. No puede limitarse a hacer lo que persigue cualquier poder pedagógico, o sea, reproducirse. Y ello porque las características que lo definen (respetabilidad, disciplina, racionalidad y conciencia de clase, combinadas con la confianza en la ética de la competencia y el interés propio) dan lugar a exigencias políticas, críticas del sistema económico y a la movilización de las fuerzas sociales empeñadas

en la destrucción del capitalismo, inextricables de la producción de la mano de obra que requiere.

La resolución de esta contradicción emergente en el porfiriato fue irremediablemente contradictoria. El proyecto pedagógico del capitalismo debe frustrarse a fin de garantizar el futuro del capitalismo, pero el proceso pedagógico nunca debe limitarse a alienar sin más. Ese resultado sería contraproducente por igual, porque el campesino o el obrero urbano que no se dejaba moldear por la pedagogía del capitalismo simplemente renunciaría a trabajar y sería inmune al consumo de la producción. El resultado que la pedagogía capitalista debe alcanzar, pese a su repulsa, es el de una diferencia dependiente, algo que la obra de Posada para Vanegas Arroyo construye y reproduce.

* Thomas Gretton, «Posada and the "Popular": Commodities and Social Constructs in Mexico before the Revolution», en *Oxford Art Journal*, vol. 17, nº 2, 1994, pp. 32-47.

1. La obra más competente sobre Posada es el catálogo de una exposición celebrada en 1979 en la Biblioteca del Congreso: Ronnie C. Tyler (ed.), *Posada's Mexico*, Washington, Library of Congress, 1979 [cat. exp.]. Los trabajos en español, francés y alemán son menos profusos y menos críticos. En español, Anónimo, *José Guadalupe Posada, ilustrador de la vida mexicana*, Ciudad de México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, [1963] 1991, contiene un amplio e interesante abanico de la obra de Posada, así como la información biográfica más extensa y fiable. En el presente ensayo, los grabados mencionados en el texto pero no ilustrados se identifican con referencias a las publicaciones accesibles al lector británico en las que pueden encontrarse. En orden alfabético, las abreviaturas utilizadas son B&A, de Roberto Berdecio y Stanley Appelbaum (eds.), *Posada's Popular Mexican Prints*, Nueva York, Dover, 1972; R, de Julian Rothenstein (ed.), *J. G. Posada: Messenger of Mortality*, Londres, Redstone, 1989; y T, de Ronnie C. Tyler (ed.), *Posada's Mexico*, Washington, Library of Congress, 1979. Hannes Jähn, *The Works of / das Werke von José Guadalupe Posada*, Frankfurt, Zweitausendeins, 1976/1978, dice reimprimir todo lo que hasta esa fecha se ha identificado como de Posada. Ni lo hace, ni sus atribuciones son fiables. La obra de Posada necesita un catálogo razonado, pero como los fondos están muy dispersos y desigualmente documentados, y como Vanegas Arroyo recicló muchas de las imágenes de Posada, la tarea será muy difícil.

2. La posición la expone con suma claridad Jean Charlot en «José Guadalupe Posada, Printmaker to the Mexican People», en *Magazine of Art*, vol. 38, 1945, reimpreso recientemente en Julian Rothenstein, óp. cit., pp. 173-177, en particular, pp. 175-177.

3. A partir de Charlot ha surgido un consenso: Diego Rivera lo dio en «José Guadalupe Posada, el artista popular», *Artes de México*, vol. 4, 1958; y José Clemente Orozco en su *Autobiografía* [1945], traducción al inglés de R. Stephenson, Austin, University of Texas Press, 1962. El mito fue reproducido en el *Ilustrador* de 1963 y permanece intacto en su reimpresión de 1991. Los por lo demás atentos ensayos de Ronnie C. Tyler lo reproducen.

4. Espero abordar en otro ensayo las formas en que la literatura sobre Posada llegó a representar su práctica como grabador, y por qué, en particular, la hipótesis inverosímil de Charlot sobre cómo trabajaba adquirió el estatus de palabra sagrada.

5. Thomas Gretton, «Posada's Prints as Photomechanical Artefacts», en *Print Quarterly*, vol. 9, nº 4, diciembre de 1992, pp. 335-356.

6. La terminología, las referencias bibliográficas y los elementos de una cronología pueden extraerse de Luis Nadeau, *Encyclopedia of Printing, Photographic and Photomechanical Processes*, 2 vols, Fredricton, Atelier Nadeau, 1989-1990.

7. Mi idea del desarrollo social y político de México durante la carrera de Posada bebe principalmente de Rodney D. Anderson, *Outcasts in Their Own Land: Mexican Industrial Workers, 1906-1911*, DeKalb, University of Northern Illinois Press, 1976; John H. Coatsworth, *Growth against Development: The Economic Impact of Railroads in Porfirian Mexico*, DeKalb, University of Northern Illinois Press, 1981 [Trad. cast., *Crecimiento contra desarrollo. El impacto económico de los ferrocarriles en el porfiriato*, Ciudad de México, Secretaría de Educación Pública, 1976]; Charles C. Cumberland, *Mexico, the Struggle for Modernity*, Nueva York, Oxford University Press, 1968; John M. Hart, *Anarchism and the Mexican Working Class*, Austin, Texas University Press, 1978 [Trad. cast., *El anarquismo y la clase obrera mexicana, 1860 a 1931*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1980]; Alan Knight, *The Mexican Revolution*, 2 vols., Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, 1986 [Trad. cast., *La Revolución mexicana. Del porfiriato al nuevo regimen constitucional*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2010]; Richard W. Morse (ed.), *The Urban Development of Latin America*, Stanford, Stanford University Press, 1971; Frederick C. Turner, *The Dynamic of Mexican Nationalism*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1968. [Trad. cast., *La dinámica del nacionalismo mexicano*, Ciudad de México, Alianza Editorial, 1971]; y Mary Kay Vaughan, *The State, Education and Social Class in Mexico, 1880-1928*, Dekalb, University of Northern Illinois Press, 1982 [Trad. cast., *Estado, clases sociales y educación en México*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1990].

8. Mary Kay Vaughan, óp. cit., pp. 41 y 44. Vanegas Arroyo distribuía sus pliegos de cordel a través de una red de repartidores. Posada los representaba pidiendo acciones a los editores (R, 179) o anunciando los periódicos en las calles (B&A, 2; R, 199).

9. A los hombres, en primer lugar, porque la calle era más su espacio, porque cantar juntos, leer y las noticias eran cosas de género; pero muchas de las personas que consumían, cuando no los compraban, estos periódicos, eran sin duda mujeres. Que este ensayo ofrezca un análisis de clase de la obra de Posada no significa que crea que un análisis en términos de género sea inapropiado. Los hombres son representados en las relaciones de género en polaridades entre macho y pelele, cornudo y conquistador; las mujeres como violentas o como víctimas, vengativas o arrepentidas, cuya presencia en el ámbito público es transgresora o trascendental. Sin embargo, me parece que el trabajo que hicieron estas imágenes para construir «el pueblo» merece una atención especial de una manera que no lo permite el despliegue de ideologías de género: aquí estas imágenes representan exactamente las categorías que uno podría esperar, en exactamente las formas que uno podría esperar.

10. Mi uso del concepto de lo popular proviene de muchas

fuentes, quizás principalmente de una lectura incómoda del brillante libro de Pierre Bourdieu *La distinction: Critique sociale du jugement*, París, Éditions de Minuit, 1979 [Trad. cast., *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Barcelona, Taurus, 1988]; y de Robert Mandrou, *De la culture populaire au XVIIe et XVIIIe siècles*, 2ª ed. revisada, París, Stock, 1975; Geneviève Bollème, *Le peuple par écrit*, París, Seuil, 1986; y G. Fritz, *L'Idée de peuple en France du XVIIIe au XIXe siècle*, Estrasburgo, Presses universitaires de Strasbourg, 1988. Jacques Rancière, *La nuit des prolétaires*, París, Fayard, 1981 [Trad. cast., *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2010], me ha ayudado a hacerme una idea de la relación entre lo popular y lo proletario. Entre los trabajos en inglés que he encontrado útiles, cabe mencionar Gareth Stedman Jones, *The Languages of Class*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, 1983 [Trad. cast., *Lenguajes de clase*, Tres Cantos, Siglo XXI Editores, 1989]; y el resumen de las tradiciones inglesas de discusión de la cultura popular en Stuart Hall, «Notes on Deconstructing the Popular», en Raphael Samuel (ed.), *People's History and Socialist Theory*, Londres, Routledge y Kegan Paul, 1981 [Trad. cast., «Notas sobre la deconstrucción de lo "popular"», en Raphael Samuel (ed.), *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica, 1984], en particular la p. 230. También me ha servido el libro de Peter Stallybrass y Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Londres, Methuen, 1986 [Trad. cast., «Política y poética de la transgresión», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, nº 5, 2009]. Un estudio reciente muy útil es el de Chandra Mukerji y Michael Schudson (eds.), *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1991. En el contexto mexicano, un estudio reciente es Ana Ortiz Aguilar, *Definición y clasificación del arte popular*, Ciudad de México, I.N.A.H., 1990.

11. Ernesto Laclau, *Política e ideología en la teoría marxista*, Tres Cantos, Siglo XXI Editores, 1978.

12. Ibíd., pp. 172-173.

13. En la *Calavera del Editor Popular*, cuya primera edición fechada con seguridad en 1902: véase *José Guadalupe Posada, ilustrador de la vida mexicana*, nº 797; la imagen también se publicó en una versión modificada en 1904, como se reproduce en Ronnie C. Tyler, óp. cit., p. 118, donde el texto (pp. 119-120), curiosamente, se refiere a la versión anterior.

14. Joyce Waddell Bailey, «The Penny Press», en *Posada's Mexico*, óp. cit., 115, citando a Jesús Martínez Carrión (ed.), *El Colmillo Público*, 29 de mayo de 1904.

15. Para un breve análisis de este documento, véase Joyce Waddell Bailey, óp. cit., pp. 110-112.

16. Para un análisis de la aparición de la idea de cultura popular en la Europa del siglo XIX, véase Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Londres, Temple Smith, 1978, pp. 3-22 [Trad. cast., *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1990].

17. Los estudiosos franceses de la cultura popular del Antiguo Régimen identifican una estructura en la que la élite podía participar y participaba en la cultura popular; pero el pueblo, en cambio, al carecer de medios económicos y de competencias culturales específicas, no participaba en la alta cultura. En el marco del «ataque a la cultura popular», lo «bajo» fue objeto de las atenciones de la policía y de los pedagogos, de tal modo que, para la élite, se hizo cada vez más transgresor cruzar la frontera entre la alta y la baja cultura (Peter Burke, óp. cit., pp. 270-282. El desarrollo de los medios de comunicación «de masas» en el último cuarto del siglo XIX exigió una reconstrucción tanto de los límites entre las élites y los demás como de la ética y la estética de la transgresión. Véase Chandra Mukerji y Michael Schudson, óp. cit., p. 4, para una visión similar.

18. En *The Painting of Modern Life: Pans in the Art of Manet and His Followers*, Londres, Thames and Hudson, 1984, pp. 233-234, T. J. Clark comenta la impaciencia con la que el público del café-concierto esperaba para unirse al estridente coro de una de las canciones de Teresa: «La canaille, la canaille, j'en suis» (más o menos: «¡Los canallas, los canallas! Soy uno de ellos»). Lo importante de la obra de Posada es el modo en que el rechazo de las respetabilidades de la cultura dominante se ofrece a los consumidores (como característica definitoria del pueblo) en los propios espacios y procesos de la aculturación modernizadora capitalista.

19. James D. Cockcroft, *Intellectual Precursors of the Mexican Revolution 1900-1913*, Austin, University of Texas Press, 1971, pp. 13-36 [Trad. cast., *Precursores intelectuales de la Revolución Mexicana, 1900-1913*, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1999].

20. Gale Stokes, «Cognition and the Function of Nationalism», en *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 4, nº 4, 1974, pp. 525-542.

21. La idea de aculturación se utiliza en este ensayo como el nombre de un proceso, no de un producto. La noción de aculturación ha sido criticada por dar por supuesto que el grupo traído a una cultura por el proceso se ve completamente reconstruido por este proceso, y que la cultura a la que llega el grupo no resulta en absoluto alterada por su llegada. En cualquier visión de la cultura que intente verla como algo sistemático, una asimilación pasiva tan perfecta sería inconcebible; lo mismo sucedería en cualquier visión histórica que sea mínimamente consciente de los procesos dialécticos. Aunque considero que los productos de Vanegas Arroyo fueron un ejemplo del impacto de las fuerzas aculturadoras, cambiaron la cultura mexicana en su conjunto, y han tenido su impacto incluso en la modernidad internacional.

22. La obra de Posada había aparecido en León en la década de 1880, en una publicación periódica llamada *El pueblo católico*, pero dado el anticlericalismo institucionalizado (y real) del régimen, tal título no pretendía ciertamente representar una totalidad; es significativo que ofrezca pruebas de las formas en que la noción de pueblo podía proporcionar un «otro» al régimen.

23. El término «esporádico» se emplea aquí para describir toda la gama de pliegos y otras impresiones de una sola hoja que publicó Vanegas Arroyo. Algunos se publicaron en secuencias numeradas, pero la mayoría seguía ritmos de calendario muy variables. Para un análisis de estos últimos, véase Jean Charlot, «José Guadalupe Posada y sus sucesores», en *Posada's Mexico*, óp. cit., p. 36; ninguna de las obras en cuestión se publicó *periódicamente*.

24. Margaret Canovan, *Populism*, Londres, Junction Books, 1981, en particular las pp. 3-96; y Ghiţă Ionescu y Ernest Gellner, *Populism: Its Meanings and National Characteristics*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1969 [Trad. cast., *Populismo. Sus significados y características nacionales*, Buenos Aires, Amorrortu, 1970]. El porfiriato no parece haber producido ningún movimiento político específicamente populista, tal vez porque una de las características definitorias de la dictadura bonapartista de hombres como Díaz es cierto elemento de populismo.

25. Véase, entre otros muchos lugares, para Gran Bretaña,

Thomas Walter Laqueur, *Religion and Respectability: Sunday Schools and Working-Class Culture 1780-1850*, New Haven, Yale University Press, 1976; Gareth Stedman Jones, *Outcast London*, Oxford, Clarendon Press, 1971; y David Vincent, *Bread, Knowledge and Freedom, a Study of Working-Class Autobiographies*, Londres, Europa, 1981.

26. Rodney D. Anderson, óp. cit. en particular la p. 68.

27. Trinidad E. Paniagua, presidente de la Gran Liga de Electricistas Mexicanas de Chihuahua, en 1909, citado en ibíd., p. 73.

28. Ibíd., pp. 223-272 *passim*, 300-302.

29. Ibíd., p. 312.

30. El trabajo de Posada para las publicaciones periódicas ilustradas está mejor representado en *José Guadalupe Posada, ilustrador de la vida mexicana* que en las publicaciones en inglés.

31. Esta imagen, en estado destrozado, se publica también en *Posada's Mexico*, óp. cit., p. 209, como «El terrible choque y descarrilamiento del tren nº 2 [...] 1907».

32. Pueden verse fotografías de bloques craquelados vueltos a montar o estereotipados en mi artículo publicado en *Print Quarterly* (véase nota 5), pp. 343 y 346; o en *Posada's Mexico*, óp. cit., p. 127.

33. Los que han sido identificados tienen un primer bloque de un original de raspado y un segundo en relieve de línea convencional negro sobre blanco. Más ejemplos en *Posada's Mexico*, óp. cit., pp. 10 y 150.

34. Ibíd., p. 300. El detallado y fascinante ensayo de Joyce Waddell Bailey «The Penny Press» en ese catálogo muestra cuán activo fue el negocio de las publicaciones periódicas baratas mexicanas entre 1890 y 1913, y lo estrechamente vinculado que estuvo Posada en todas las fases de su desarrollo.

35. El instrumento clave es la Ley orgánica de la Prensa del 4 de febrero de 1868: véase Isidro Antonio Montiel y Duarte, *Derecho público mexicano*, Ciudad de México, 1882, apéndice al vol. 4.

36. No utilizo aquí la palabra «epistémico» para invocar el prestigio de las ideas de Foucault. Quiero subrayar más bien que ciertas formas de comportamiento daban a quienes las dominaban el poder de conocer cosas dentro de una determinada socioeconomía; no me interesa mostrar cómo lo que se conocía estaba inevitablemente estructurado por una forma de conocer históricamente específica.

37. Sobre Manilla, véase Jean Charlot, «Mexican Printmakers: Manilla», en *Art from the Mayans to Disney*, Nueva York, 1939, pp. 77-84 (traducido de un artículo de la *Universal Ilustrada* de 1925); y también Universidad Nacional Autónoma de México, Departamento de Comunicación Gráfica, *Exposición Homenaje a Manuel Manilla, grabador mexicano del siglo XIX*, Ciudad de México, 1978.

38. El ahorcado, de una fotografía de George Grantham Bain de 1912, está catalogado en T, 162 como *Campesino ahorcado*: Zapata está sacado de una fotografía que ahora se encuentra en el archivo Casasolo.

39. Esta imagen procede de una fotografía de tarjeta de visita de la ejecución del emperador Maximiliano: véase el catálogo de la exposición de la National Gallery *Manet: The Execution of Maximilian: Painting, Politics and Censorship*, Londres, National Gallery Publications, 1992, p. 59 [cat. exp.].

40. Se trata de un análisis selectivo de la imaginería de Posada. En su mayor parte, ignora el trabajo de Posada para la industria periodística, y deja de lado tanto sus grabados religiosos propiamente dichos como la imaginería por la que quizá sea más conocido, la de las calaveras. Una postura ante estas últimas se esboza en mi «Interpretando los grabados de Posada», en las actas del decimoséptimo congreso internacional organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México (en colaboración con el CIHA) en septiembre de 1993, sobre el tema «Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas», de próxima aparición. Otras fuentes accesibles son Elizabeth Carmichael y Chlöe Sayer, *The Skeleton at the Feast: The Day of the Dead in Mexico*, Londres, British Museum Publications, 1991; y Jacques Lafaye, «From Here to Eternity», en *Posada's Mexico*, óp. cit., pp. 123-140.

41. En este sentido, la imaginería de Posada se asemeja mucho a la producida medio siglo antes en Londres o en París. Véase Thomas Gretton, *Murders and Moralities*, Londres, British Museum Publications, 1980; o Jean-Pierre Seguin, *Les canards du siècle passé*, París, Horay, 1969.

42. Las calaveras son las hojas que se venden en torno a los días de difuntos, el 1 y el 2 de noviembre. De un formato de medio o cuarto, estos pliegos podían estar impresos por una o por las dos caras, y con frecuencia llevaban varias imágenes acompañadas de un texto satírico en verso o en prosa. Los corridos eran versos moralizantes, cómicos o satíricos; los ejemplos eran una subespecie que contaba historias de ejemplos a evitar. Entre los periódicos esporádicos se encuentra *La Gaceta Callejera*, de carácter irregular, y un sinfín de periódicos que informaban de incendios, inundaciones, eclipses, terremotos, asesinatos, juicios y ejecuciones.

43. B&A, 148, también se utilizó para ilustrar escenas de refugiados que huían del hambre o de las inundaciones en el campo (véase T, 51). Las inundaciones, la sequía y la peste constituyen el tema de la otra categoría importante de imágenes con escenarios en ocasiones identificables como rurales.

44. Frente a la multitud de imágenes de fantasmas y demonios, por no hablar de las hordas esqueléticas de las calaveras, apenas hay un puñado de imágenes que invoquen a Cristo, la Virgen o los santos (B&A, 60-61).

45. Michael T. Taussig, *The Devil and Commodity Fetishism in South America*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1980 [Trad. cast., *El diablo y el fetichismo de la mercancía en Sudamérica*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2021].

46. Por supuesto, las imágenes de las mujeres llevan significantes similares: sombreros, chales, delantales, faldas y vestidos entallados, dobladillos y escotes. Sin embargo, la codificación de la riqueza y el estatus se complica debido a otra forma de enfoque social —la disponibilidad de la mujer para fines sexuales— y a una preocupación por la codificación del «objeto sexual» de los cuerpos representados: feo, hermoso, delgado, gordo, etc.

47. La caricatura se publicó en *El diablito rojo* en 1909. Nótese que las personas que consumían periódicos como este y las que consumían los productos esporádicos de Vanegas Arroyo no eran necesariamente el mismo tipo de personas en términos de indicadores sociales estándar tales como ingresos, empleo o educación: la cuestión es que ambos productos interpelaban a sus consumidores como «pueblo».

48. Para un análisis extenso sobre la forma en que Posada utilizó fuentes del arte elevado europeo, véase mi contribución al coloquio UNAM/CIHA, detallada en la nota 40.

49. Eric Hobsbawm, *Bandits*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1969, pp. 85-93 [Trad. cast., *Bandidos*, Barcelona, Crítica, 2001], y Eric R. Wolf, *Peasant Wars of the 20th Century*, Nueva York, Harper and Row, 1973, pp. 30-37.

Käthe Kollwitz*

Elizabeth McCausland

> La obra de Käthe Kollwitz es el mayor poema de la Alemania de nuestros días, un poema que refleja las pruebas y el sufrimiento de la gente humilde y sencilla. Con su gran corazón, esta mujer ha acogido al pueblo en sus brazos maternales con una piedad sombría y tierna.
> Es la voz del silencio de los pueblos sacrificados.
>
> Romain Rolland

El que recita Kollwitz en sus grabados es un poema de dolor, duelo y privación. Es un poema tan silencioso como aquellas personas humildes y sacrificadas en cuya voz se ha convertido. Es un poema de madres angustiadas y desoladas, y de niños que mueren de hambre por falta de pan. Es un poema escrito en las xilografías negras y descarnadas —*Krieg* [Guerra, 1922-1923, pp. 142-149]—, y en los autorretratos litográficos en los que ha devenido, como apunta un crítico, la humanidad misma, torturada y mutilada por el sufrimiento, pero no destruida. Pero, sobre todo, es un poema que nunca se ha publicado y, por tanto, un poema que nunca se ha leído.

Käthe Kollwitz cumple este año los setenta. La que probablemente sea la mayor artista mujer de los tiempos modernos ha creado obras maestras e imperecederas en el ciclo *Ein Weberaufstand* [La revuelta de los tejedores, 1897-1898], la serie *Bauernkrieg* [La guerra de los campesinos, 1903-1908, pp. 95-103], las xilografías de *Krieg*, los autorretratos y los carteles *Brot!* [¡Pan!, 1924], *Unsere Kinder hungern* [Nuestros niños mueren de hambre, 1923], *Helft Russland!* [¡Ayudad a Rusia!, 1921] y *Nie wieder Krieg* [Nunca más la guerra, 1923]. En Alemania, en tiempos históricos difíciles, obtuvo un reconocimiento que no está a la altura de su genio. En nuestro país es poco conocida, y eso que, además de ser Arte en mayúsculas, su obra es uno de los grandes documentos del siglo XX.

El quincuagésimo cumpleaños de Kollwitz se celebró en Berlín, incluso en plena Guerra Mundial, con una exposición retrospectiva, un honor más que notable para una artista que apenas cumplía medio siglo (por lo general, las retrospectivas se acercan más a la marca de la centena). Con motivo de su sexagésimo aniversario, se publicó un suplemento del catálogo editado por Sievers en 1913. Sus setenta años pasarán sin duda inadvertidos en su propio país y no se celebrarán entre nosotros. Habrá que dejar para décadas posteriores la tarea de reconocer la importancia de la creación artística de Kollwitz, que no solo es una artista muy grande, sino también una de los dos o tres artistas alemanes más ilustres de su generación.

La carrera de Käthe Kollwitz es irónica como una nota musical que ha entrado en el contrapunto de la historia una fracción de compás demasiado pronto o demasiado tarde. En su juventud, sus simpatías por la clase obrera y sus filiaciones políticas jugaron en su contra, al punto de que, en 1898, Guillermo II vetó la concesión de una medalla de oro por el ciclo *Ein Weberaufstand*. En 1906, su cartel para la *Heimarbeit-Ausstellung* o Exposición del Trabajo a Domicilio —que mostraba a una obrera en una actitud realista, agotada y sin aliento— fue prohibido por la emperatriz. Luego llegó la guerra, que interrumpió su trabajo en las artes gráficas y llevó su arraigada conciencia del sufrimiento de mujeres y niños a un amargo clímax personal con la muerte de su hijo menor, caído en combate.

Al término de la guerra, durante un breve periodo tuvo la oportunidad de continuar su trabajo: fue la primera mujer en integrar la Academia Prusiana (en 1918) y fue nombrada directora de Artes Gráficas de la Academia en 1928. En los años de la posguerra, sin embargo, no se quitó de encima el dolor de la gente humilde y sencilla, de las madres que perdían a sus hijos o de los niños que morían de hambre.
Fue entonces cuando creó la última obra maestra de su carrera, las xilografías de *Krieg*, expuestas en 1923, que seguían con la lógica inevitable y poderosa la estela de las series de grabados anteriores de *Ein Weberaufstand* y *Bauernkrieg*. Por esa misma época trabajaba también en las litografías magistrales que llamaban a los «sacrificados» a poner fin a la guerra.

No es de extrañar que el autorretrato de 1927 (p. 81) –una litografía– revele a Kollwitz a los sesenta años con un rostro ajado y torturado. Desde sus años de juventud, había soportado indirectamente las cargas de las mujeres de clase trabajadora del barrio del noreste de Berlín en el que ha vivido durante más de cuarenta años con su marido médico. Con sus convicciones políticas –era socialista desde la tierna juventud–, había sufrido en carne propia las amarguras de la guerra. Ciudadana de una nación conquistada, había conocido los años de vacas flacas de la inflación y los sustitutos del pan, la mantequilla, el queso y las salchichas. Hasta que, a los sesenta y seis años de edad, recibió el golpe definitivo. La República Alemana que había visto nacer tras la debacle de Versalles cayó ante el golpe de Estado de Hitler. No tuvo que marcharse al exilio, pero sí perdió en cambio su cargo de directora de Artes Gráficas en la Academia. Hoy, con setenta años, vive en Berlín, silenciada a efectos prácticos por su propio país, del que es, como escribe Rolland, «su mayor poema».

En vidas como la de Kollwitz, la ironía queda acentuada por la talla del personaje. Este cuento simple y hermético, por usar la expresión de Thomas Mann, sería profundamente conmovedor si Kollwitz fuera una humilde mujer trabajadora. Pero si añadimos el genio a la humanidad, la ironía se torna más afilada. He aquí a una gran artista, ignorada y reprimida en su patria, excluida de la participación en los asuntos públicos, nunca bien conocida fuera de Alemania. Desde luego, la medalla de oro que el káiser le negó en 1898 le fue concedida un año después en Dresde. Una década más tarde fue galardonada con el premio Villa Romana, que le permitió pasar un año en Italia. Después de la guerra, ya bajo el régimen socialista, se inauguró una escuela en su honor, la Käthe-Kollwitz-Schule, pero Kollwitz no ha gozado nunca del gran reconocimiento que merece. Hay que recurrir a la ironía de la historia para explicar la paradoja, porque la justicia no lo hace.

Käthe Schmidt nació el 8 de julio de 1867 en Königsberg, en Prusia Oriental. Las ideas sociales que orientaron su obra fueron una doble herencia. Su padre, inspirado por las revoluciones de 1848, dejó los estudios de Derecho y se alió con la clase obrera convirtiéndose en maestro albañil. Se casó con la hija del Dr. Julius Rupp, primer pastor de la Iglesia Libre de Königsberg, a quien Kollwitz describió como un «religiöser Mensch» [hombre religioso] y quien fue sin duda una influencia importante en la vida de su nieta. De la época de Marx, Engels y Lasalle –la era de la socialdemocracia– vino la energía que alimentó la vida creativa de Kollwitz, un energía que un crítico advirtió muy bien al escribir: «Es probablemente la única en nuestro tiempo que ha logrado el ideal de la disciplina estética medieval a través del contenido –en su día religioso, hoy social–».

Inició su formación artística a los trece años en Königsberg, donde estudió grabado antes de trasladarse a Berlín a los diecisiete para estudiar con Stauffer-Bern. Allí vio el ciclo de Max Klinger, *Ein Leben* [Una vida], que se expuso en 1884; Klinger, que continuaba la tradición centenaria de la litografía, se convertiría en el artista que más impronta dejaría en su vida. Con todo, las fuerzas que más la marcarían serían las de índole intelectual y social. Mientras ella estudiaba arte, su hermano Karl, que más tarde sería director del periódico *Vorwärts* de Berlín, cursaba estudios de literatura y economía política. Fue él quien la introdujo en la filosofía de Goethe y en los poemas políticos de Freiligrath. Zola, Ibsen, Arne Garborg, Tolstói, Dostoievski, Gorki, Gerhart Hauptmann, Arno Holz y Julius Hart eran el sustento espiritual de esta época. Un poco más tarde, Kollwitz asistiría a una exposición de grabados de Hogarth que había de causarle una gran impresión. No es de extrañar que la primera obra gráfica con la que empezó se inspirara en la pieza de teatro *Die Weber* [Los tejedores], de Gerhart Hauptmann, un drama social dedicado al abuelo del dramaturgo, él mismo tejedor.

Mientras tanto, su formación académica siguió adelante. De vuelta a Königsberg, estudió durante un breve periodo de tiempo del que más tarde diría lacónicamente: «Es war eine triste Zeit» [Fue una época triste]. En 1888 se trasladó a Múnich para estudiar con Herterich; en la ciudad bávara, la vida saludable y alegre y la compañía de sus iguales era, según escribió, como «agua fresca». Por aquel entonces ya sabía la orientación que iba a dar a su vida. En su juventud había tomado conciencia de la miseria económica en una Alemania en la que más del setenta y dos por ciento de la población vivía con una renta media de 75 dólares al año. Su matrimonio en 1891 con el Dr. Karl Kollwitz, un amigo de la infancia de su hermano que ejercía en un barrio obrero, no cambió el curso de su vida; solo profundizó el cauce.

La década que va de 1890 a 1900 fue un periodo de experimentación intensa, cuya investigación técnica no interfirió en la creación de la primera obra maestra de la artista, *Ein Weberaufstand*. Durante

estos años trabajó con el aguafuerte –¡y qué extraños son esos primeros intentos, de los que la mayoría de las planchas se han perdido y escasean las copias!–, y luego con variantes del proceso del aguafuerte, con grabado al barniz blando, el aguatinta, la punta seca, con esos procedimientos que en alemán llevan los nombres compuestos de *Aussprengverfahren*, *Durchdruckverfahren*, *Stoffdurchdruckverfahren*, *Schmirgeldurchdruckverfahren*, e incluso con una combinación de plancha metálica y piedra litográfica. Entre sus experimentos se contaba el de dibujar sobre la plancha de cobre con pluma y tinta, y luego cubrir la plancha con un barniz blando antes de sumergirla en agua, lo que producía el efecto de eliminar el fondo del dibujo; espolvorear el fondo con arena; presionar un paño fino y de textura suave sobre el barniz; más tarde, llegó a utilizar papel de lija como refuerzo del papel de calco sobre el que trazaba sus diseños litográficos. Todos estos experimentos fueron un buen entrenamiento para una mano y un ojo que siempre buscaban mayor fidelidad respecto de la naturaleza.

En 1896 Kollwitz se interesó por la litografía, que por aquel entonces volvía a gozar de popularidad gracias a que se cumplían cien años de su invención como técnica. Si antes de la guerra Kollwitz se había iniciado en las artes plásticas, en la década posterior al armisticio se volvió hacia la xilografía poderosa y oscura, que consideró la técnica que mejor se adaptaba al sombrío estado de ánimo de la derrota que teñía inevitablemente la obra de cualquier alemán en esos años. En esta técnica, tal y como la empleó Kollwitz, quizá sea el expresionismo de posguerra el que, aunque de forma inconsciente, alcanzó su cota más alta. Kollwitz no solo experimentó con muchas formas de grabado, sino que también imprimió sus planchas en varios colores y tipos de papel con tintas de diferentes colores y con una amplia gama de tonalidades.

El esmero que la artista ponía en encontrar la expresión material adecuada para lo que estaba diciendo se reflejó también en la cantidad de obras que realizó sobre plancha o piedra después de sacar la primera prueba. El grabado *Losbruch* [Estallido, 1903, p. 101], de *Bauernkrieg*, existe en ocho estadios distintos, y *Schlachtfeld* [Campo de batalla, 1907, p. 102], de la misma serie, en nueve, el mayor número que recoge el catálogo de Sievers o el suplemento. No es raro encontrar seis estadios. De vez en cuando aparece un grabado en un estadio raro, como la xilografía *Das Opfer* [El sacrificio, 1922-1923, p. 143] en el Smith College Museum of Art, que la artista, insatisfecha con la prueba tal y como está impresa, ha retocado con blanco de zinc para guiarse en el tallado posterior de la plancha o bloque.

En términos técnicos, esta década fue un periodo en que ponerse a prueba. Conforme iba avanzando, Kollwitz buscaba formas más sencillas, y masas y superficies más grandes. Sus grabados pasaron de los 12 x 8 cm del principio a los 50 x 60 cm de *Losbruch*, el mayor de todos. Los carteles litográficos son todavía más grandes: van de los 70 x 50 cm del cartel prohibido para la *Heimarbeit* a los 94 x 70 cm de *Nie wieder Krieg!* Los autorretratos también van aumentando progresivamente de tamaño, si los comparamos con las pequeñas planchas de la década de 1890. Estas dimensiones, sin embargo, transmiten poca sensación de monumentalidad, puesto que la superficie total ocupada por la tensión dinámica de la composición es mucho más grande que el espacio real que ocupa el dibujo. La última expresión de la necesidad interior de la artista por dar con una magnitud épica cabe buscarla en las esculturas hechas para el Soldatenfriedhof de Bélgica, piezas que dedica a su hijo Peter, muerto en Dixmuiden en octubre de 1914, en las que las figuras del padre y la madre afligidos son retratos de sí misma y de su marido.

Esta búsqueda de una forma acorde a su propósito se manifiesta también en el número de planchas desechadas. Algunas se dejaron de lado una vez impresa la edición, pero un número nada desdeñable de planchas se abandonó porque no cumplía los requisitos y exigencias que se imponía Kollwitz. En el catálogo de Sievers y en el suplemento se enumeran unos cien grabados; de estos, hay cuarenta y nueve planchas que se han perdido, treinta de las cuales fueron desechadas en algún momento del proceso. De cerca de ochenta piedras litográficas, cuarenta y seis fueron destruidas, quince de ellas antes de ser terminadas. De las xilografías que figuran (treinta en total), cinco bloques fueron destruidos y otros cuatro abandonados. Dando muestras de infinitos dolores, Kollwitz realizó muchas planchas para el ciclo de *Ein Weberaufstand* y luego las desechó. Para *Bauernkrieg*, realizó varios estudios litográficos antes de decidir que la litografía no era la técnica que mejor se adecuaba al tema y volver al grabado en metal.

Otra prueba de su autoexigencia es la manera en que se repiten los temas. Hay varios que le obsesionaron en distintos periodos de su obra, en especial *Frau mit totem Kind* [Mujer con niño muerto] o *Tod, Frau und Kind* [Muerte, mujer y niño], como si lo que veía en las

madres de la clase trabajadora en los barrios bajos de Berlín presagiara su propio duelo. Es el caso de dos aguafuertes, uno de 1903 y otro de 1910, que conducen a los grabados de la posguerra en los que se utiliza una y otra vez una composición que originalmente aparecía en la litografía *Pietà* (Sievers nº 70).

Cabe subrayar el interés de Kollwitz por las técnicas, porque se ha extendido la costumbre de hablar de ella como si fuera una artista que dejaba que la emoción ocupara el lugar de la disciplina. No hay duda de que Kollwitz nace de la ideología humanista, metafísica, *sozial-demokratisch*, pero también es hija de una tradición nacional de sólida artesanía. Antes de crear sus mejores grabados, tuvo que aprender con rigor y ejercitar la técnica de los medios impresos. Además de un amor sincero por los aspectos materiales del grabado, es innegable que ha tenido también ese ojo de cámara implacable que convierte a un artista en alguien que registra y escribe la historia del mundo exterior. Su enfoque del arte no tiene nada que ver con los estilos de Düsseldorf y Múnich que florecieron mientras ella estudiaba, cuando una revista de arte podía escribir bajo la rúbrica de *Los niños en el arte moderno alemán*: «El mejor arte de Alemania busca escapar de la realidad prosaica y refugiarse en las regiones de la imaginación; reviste la vida de poesía». En manos de Kollwitz, la realidad prosaica se convirtió en la más alta poesía. Gracias a su imaginación fue capaz de representar «la historia de la vida humana, desde la cuna hasta la tumba», no de forma sentimental, sino tal y como es la existencia de millones de personas pobres que llaman a la puerta de clínicas gratuitas para pedir consejo prenatal, que se sientan acurrucadas en viviendas sin calefacción, viendo cómo un hijo querido muere lentamente por falta de comida y cuidados adecuados, o buscando en el campo de batalla a un hijo desaparecido.

Situar a Kollwitz en su contexto histórico es acentuar la paradoja de su destino. En aquella época finisecular de petulancia y autocomplacencia, los artistas más talentosos y creativos tuvieron que formar la Secesión para abrir nuevas oportunidades. En Inglaterra, los Pennell, en un artículo en la *Fortnightly Review* sobre el centenario de la litografía, se abandonaron temerosamente a la profecía: «Como oficio artístico, la litografía nunca revivirá». Al otro lado del Canal de la Mancha, una mujer creaba una obra que refutaba sus palabras. Unos años más tarde, en 1901, el Grolier Club organizaba en Nueva York una exposición de grabados, aguafuertes y litografías realizados por mujeres, siendo los ejemplos más modernos Rosa Bonheur, Mary Cassatt, Maria Anna Angelica Kauffmann y la reina Victoria, con la reina Cristina de Suecia y Mme. de Pompadour como segundas. Sin embargo, Kollwitz ya se había hecho un nombre como una de las principales artistas gráficas del momento. «Berlín», escribió un crítico en *Graphische Künste* sobre esta época, «se entusiasmó con la exposición del ciclo *Ein Weberaufstand*».

No es de extrañar que los grabados de *Ein Weberaufstand* entusiasmaran a Berlín, en especial a la Secesión, de la que Kollwitz, con Max Liebermann, Menzel y otros, era miembro. Tampoco es de extrañar que, haciendo balance treinta años después, Hauptmann dijera de ella: «Su línea fluida da en el blanco como un grito del corazón. En tiempos anteriores nunca se oyó semejante grito de dolor». Al mirar estos grabados hoy, cuarenta años después de que la gubia tocara la plancha por última vez, una no piensa en sus fechas o épocas, los grabados tienen esa cualidad intemporal que posee el arte cuando ha pasado de lo tópico a lo universal; una solo es consciente de la urgencia de lo que dicen. Y si a los esteticistas les diera por interpretar la frase anterior como una reprobación de la obra de Kollwitz y sugirieran que huele a literario, la respuesta sería que hoy el arte ha dado la espalda a lo ininteligible y, después de haber ejercido la incomunicación durante un cuarto de siglo, busca ahora a la desesperada restablecer sus líneas de comunicación con el mundo, que, después de todo, será su último juez y su jurado final.

Ein Weberaufstand está compuesta por seis grabados, *Not* [Miseria, 1897, p. 87], *Tod* [Muerte, 1897, p. 88], *Beratung* [Conspiración, 1898, p. 89], *Weberzug* [La marcha de los tejedores, 1897, pp. 90-91], *Sturm* [Asalto, 1897, p. 92] y *Ende* [Final, 1897, p. 93]. Una madre vela junto a la cama de su hijo en una habitación mal iluminada y escasamente amueblada. La muerte es el siguiente paso de la miseria y la inanición. No hacen falta palabras para explicar esta estampa; el argumento está contenido en las marcas de las planchas. Pero el ser humano no se someterá siempre a la explotación; esta es la tesis de Hauptmann, una tesis que Kollwitz hizo suya. Los tejedores se reúnen y planean una marcha de protesta. En *Weberzug* se los muestra a todos –los hombres armados con picos, las esposas marchando a su lado– yendo en masa a la finca del dueño de la fábrica. En *Sturm* llegan a

la finca, donde se les niega la entrada. Gritan a sus puertas. Las mujeres, presas del furor por años de privaciones, arrancan los adoquines del suelo. Luego viene la última escena de todas, el final: una casa de tejedores donde yacen los cuerpos de dos hombres asesinados por los soldados llamados a sofocar la manifestación, y una escena de desolación en la que los trabajadores llevan en brazos a otro obrero asesinado.

Antes que a los sentidos, estos grabados apelan directamente al intelecto y a las emociones. El sufrimiento de los tejedores, su repentina revuelta y el cruel desenlace de su insurrección tienen sentido sin que deba haber mediación. En un análisis más detallado se observa cómo la artista consigue sus efectos. No se subraya afectadamente la «calidad de impresión» en detrimento del contenido; sin embargo, es innegable que los grabados presentan calidad de impresión, la calidad de una tradición que ha pervivido desde la convención barroca del claroscuro de Rembrandt, y que sigue siendo válida en nuestros días. Teniendo en cuenta este hecho, es importante advertir cómo en las litografías y las xilografías de la posguerra Kollwitz trabaja por entero en otra convención, ya que ha cambiado y evolucionado a medida que el *Zeitgeist* estético iba variando.

De las mismas energías proceden dos grabados de temática social, *Aufruhr* [Rebelión] y *La Carmagnole (Tanz um die Guillotine)* [La Carmagnole (Danza en torno a la guillotina)], fechados en 1899 y 1901, respectivamente. Ambos tienen el *élan* salvaje que distingue *Weberzug* y *Sturm*. En cierto sentido, prefiguran la pérdida de las pasiones humanas en la Guerra Mundial. *Die Carmagnole*, basada en el tema de la Revolución francesa, es un vínculo entre los temas históricos del ciclo *Ein Weberaufstand* y los de la *Bauernkrieg*, centro primordial en la obra de Kollwitz hasta que la historia del presente, por su inmensidad y horror, la absorbió más que cualquier tema del pasado.

Con todo, hablar de este periodo de crecimiento de Kollwitz como si solo le interesaran los temas «sociales» es inexacto, porque la artista se consagró por igual a la observación realista del mundo que la rodeaba y a la experimentación técnica. Al mismo tiempo, hacía esos autorretratos que, de no haber producido ninguna otra obra, serían por sí solos un monumento. Desde 1891 y hasta hace muy poco, ha venido dejando constancia de la vida de una mujer, como si volviera siempre a mirarse en un espejo y se preguntara: «¿Por qué la vida me hace esto? ¿Por qué la vida nos hace esto a las mujeres?» Media vida, de 1891 a 1927 –los años que abarcan los catálogos–, se muestra en trece grabados, doce litografías, cuatro xilografías e incontables dibujos, un flujo de recuerdos que palpita como un corazón, de modo que, a partir del gráfico de los años en que se autorretrató, puede trazarse el progreso de su vida interior: 1891, 1892, 1893, 1894, 1898, 1901, 1903, 1904, 1905, 1909, 1910, 1912, 1915, 1919, 1920, 1921, 1922, 1924, 1925, 1927. Interpoladas, allí donde el pulso se ralentiza y se estabiliza, encontramos obras maestras como *Sachlichkeit* [Objetividad], *Ein Weberaufstand*, *Bauernkrieg* y *Krieg*.

Llevada a cabo entre 1903 y 1908, *Bauernkrieg*, su segunda gran serie de grabados, está inspirada en la Guerra de los Campesinos de 1524-1526, el levantamiento de los labradores alemanes y de los ciudadanos más pobres contra los terratenientes feudales. La revuelta fue la culminación de un movimiento iniciado a finales del siglo XV a causa de los crecientes chantajes y extorsiones de los nobles, facilitadas por la introducción del derecho romano que rebajaba a los campesinos a la condición de siervos. La guerra comenzó en Stühlingen, cerca de la frontera suiza, y se extendió a las comarcas que rodean el lago de Constanza y a las provincias austriacas. Los doce artículos de Memmingen (1525) formulan las demandas de los campesinos: libertad para elegir a sus propios pastores, libertad religiosa, reducción de los diezmos, abolición de la servidumbre, derechos de caza y pesca, derogación del impuesto de sucesiones, tribunales imparciales y restricción del gobierno de los terratenientes a sus dominios feudales. El levantamiento se extendió por toda Alemania, excepto en Baviera y en el norte y este del país. En la mayoría de las regiones fue aplastada en 1525, pero en Austria, donde se obtuvieron algunas concesiones, no fue sofocada hasta 1526.

Los grabados de esta serie son *Die Pflüger* [Los aradores, 1906, p. 95], *Vergewaltigt* [Violada, 1907, pp. 96-97], *Beim Dengeln* [Afilando la guadaña, 1905, p. 99], *Bewaffnung in einem Gewölbe* [Armamento en una cámara, 1906, p. 100], *Losbruch* [Estallido, 1903, p. 101], *Schlachtfeld* [Campo de batalla, 1907, p. 102] y *Die Gefangenen* [Los prisioneros, 1908, p. 103]. Epopeya de la explotación feudal, la Guerra de los Campesinos no podía terminar sino en un violento estallido de los oprimidos. Se muestra a seres humanos enyugados al arado, a muchachas violadas en virtud del «"derecho" de pernada», y a campesinos afilando

sus guadañas y armándose por la noche en una cámara subterránea. En el gran *Losbruch* la contención desaparece, la humanidad indignada avanza con la fuerza de un ciclón. Pero, como en *Ein Weberaufstand*, estos trabajadores, desorganizados e inferiores en armas, fueron derrotados. Una madre busca a su hijo en el campo de batalla. Los campesinos son vencidos y apresados. En estos grabados la historia trágica y turbulenta recobra vida con fuerzas incontroladas. Por *Bauernkrieg*, Kollwitz recibió el premio Villa Romana, que le daba derecho a un año de alojamiento y manutención en la Villa Romana de Florencia.

En 1906, su cartel para la *Heimarbeit-Austellung*, que patrocinaba la emperatriz, fue retirado. Anteriormente, el káiser se había referido a su obra como «arte de alcantarilla», si bien los grabados de *Ein Weberaufstand* habían sido adquiridos para la colección imperial de estampas de Berlín. Un poco más tarde, en 1912, un cartel «a favor de los parques infantiles» fue prohibido por la policía. Así transcurrió la vida de Kollwitz, un vaivén de trabajo durísimo, de reconocimiento entre los más cultivados y de supresión por parte de las autoridades, hasta que los años de la guerra llegaron «como un largo sueño». El más pequeño de sus hijos cayó en el frente de Flandes casi tan pronto como se secó la tinta de la declaración de guerra. Uno de los numerosos volúmenes que se han publicado en alemán sobre la obra de Kollwitz está dedicado a él. En esta época no surgió apenas ninguna obra; más tarde llegarían las magníficas xilografías de *Krieg*, así como los carteles que transforman el dolor en una poderosa denuncia de la guerra. Mientras tanto, Kollwitz se dedicó a experimentar con las artes plásticas. En los últimos años, sin embargo, cuando la vista debilitada le ha impedido dedicarse a la labor meticulosa del grabado ha hecho esculturas con voluntad profesional. La escultura del Soldatenfriedhof es en realidad su primera obra terminada en esta técnica nueva para ella. Hay una réplica en el Palacio Kronprinzen de Berlín. El año pasado trabajó en una escultura titulada *Mutter mit totem Sohn* [Madre con hijo muerto].

Por su propia naturaleza, la xilografía es una técnica tan propensa a expresar una emoción desenfrenada que no debe sorprendernos que Kollwitz la adoptara en los años posteriores a la guerra. La primera xilografía catalogada, fechada en 1918 y dedicada a Romain Rolland, se titula *Feinde* [Enemigos] y representa a dos soldados, sin duda de ejércitos rivales, muertos en un abrazo fraternal. Su segunda xilografía catalogada es la *Gedenkblatt für Karl Liebknecht* [Hoja conmemorativa para Karl Liebknecht, 1920, p. 113], líder socialista alemán muerto en la revuelta espartaquista. En un primer momento, Kollwitz abordó el tema en aguafuerte y en litografía, pero luego decidió que su naturaleza dramática demandaba el medio xilográfico. Una muestra de cómo sus ideas apuntaban a la paz la tenemos en *Verbrüderung* [Confraternidad], una xilografía para Barbusse. También entre las xilografías encontramos la serie *Proletariat*.

Pero su gran obra en esta técnica son los siete grabados de *Krieg* (1922-1923): *Das Opfer* [El sacrificio, p. 143], *Die Freiwilligen* [Los voluntarios, p. 144], *Die Eltern* [Los padres, p. 145], *Die Witwe I* [La viuda I, p. 146], *Die Witwe II* [La viuda II, p. 147], *Die Mütter* [Las madres, p. 148] y *Das Volk* [El pueblo, p. 149]. La madre ofrece a su hijo como sacrificio a las potencias que provocan la guerra. Los voluntarios luchan y mueren. Los padres lloran. La viuda se lamenta por la pérdida de su marido. La propia viuda muere, tal vez de hambre. Las madres se unen en un círculo cerrado contra el intruso, la guerra-muerte. El pueblo observa con mirada amarga los estragos de la guerra. Así de simples son los temas de que se sirve Kollwitz. Pero estas palabras apenas insinúan la fuerza y la pasión con que se han tallado las planchas de madera ni el tremendo dolor en que prorrumpe el grito que sale del alma de la artista. Las xilografías son sin ningún género de duda una obra maestra del arte humanista.

Merece la pena considerar también los carteles. Se trata de una obra gráfica exquisita que presenta todas las virtudes propias de Kollwitz, la fuerza, la línea dinámica, además de ese carácter monumental al que se fue aproximando a lo largo de su evolución como artista. *Deutschlands Kinder hungern* [Los niños de Alemania tienen hambre, 1923, p. 79 arr.], *Wien stirbt! Rettet siene Kinder!* [¡Viena se está muriendo! ¡Salvad a sus niños!, 1920, p. 79 abajo], *Brot!*, *Helft Russland!* y *Nie wieder Krieg* se cuentan entre las mejores obras de arte nacidas con un propósito práctico. Si bien carecen de la elegancia de los enormes carteles de Cassandre para Dubonnet, tienen detrás algo mucho más importante: una necesidad vehemente. Ninguna crónica del arte de Kollwitz estaría completa si dejara de lado sus dibujos. Por desgracia, no disponemos de ningún catálogo que los registre, aunque algunos han sido reproducidos en distintos libros. Tanto en las reproducciones como en los originales se aprecia muy bien que, al igual que en el medio impreso, también

en la técnica del dibujo es toda una maestra. Si quedaba alguna duda sobre el control consciente que ejerce la artista sobre su obra, los dibujos zanjan la cuestión. Son más espontáneos y más emotivos; en los grabados, la artista ha recogido tranquilamente la emoción y ha dado con una forma plástica adecuada para un sentimiento que, en los dibujos, se derrama en un gran aluvión.

La obra de Kollwitz no es afectada ni preciosa: esa es su cualidad fundamental. Nunca le ha podido el orgullo, nunca ha declinado hacer cuanto fuera necesario, como ilustrar libros, diseñar carteles o popularizar incluso las artes gráficas dejando que sus grabados se reprodujeran como tarjetas postales. Sus grabados nunca se han limitado a esa pequeña edición que hace del objeto una rareza artificial; se han impreso grandes tiradas sin firmar de muchas de sus litografías y de las planchas de acero después de haber sacado ediciones más pequeñas y firmadas. Afortunadamente, con sus ideas sociales y políticas, tenía un enfoque del arte tal que le evitaba caer en el esteticismo. Al vivir en los barrios bajos de Berlín, vio la vida tal y como es para el común de los seres humanos. Formada en la férrea disciplina de la técnica alemana, observaba minuciosamente y tomaba nota de todo con meticulosidad. En sus primeros años, la herencia romántica nacional la llevó alguna que otra vez por la senda equivocada, como es el caso de un diseño simbólico (nº 29 en Sievers) que debía ser el frontispicio de *Ein Weberaufstand*, pero que afortunadamente no utilizó. En muchas de sus composiciones, la figura de la muerte es algo que puede inquietar, solo que —aun siendo una concepción estereotipada— la utiliza con suma habilidad en lo que a líneas y tonos se refiere, como ocurre en la serie *Abschied und Tod* [Despedida y muerte, 1923].

Como artista, Kollwitz ha sintetizado sus emociones, sus ideas y su observación de la vida en una forma cada vez más monumental y escultórica. No es de extrañar, por lo tanto, que a los sesenta y cinco años haya creado esculturas para un monumento conmemorativo de la guerra. Es más, una no puede dejar de preguntarse si Kollwitz no se habría dedicado antes a la escultura de no haber existido una imperiosa necesidad social de las artes gráficas, tanto para fines documentales como propagandísticos. Algunos críticos sostienen que Kollwitz es una gran persona pero no una gran artista. Esta gente debería echar un vistazo a los grabados; un análisis detenido muestra que han sido diseñados para crear líneas y tonos equivalentes a la emoción o la idea que expresan. Debido a esta identidad entre forma y contenido, es fácil pasar por alto el hecho de que la forma fue creada por la voluntad consciente de la artista. La fuerza de su línea y la variedad de texturas que logra en el medio litográfico no son un accidente; son lo que la artista busca y pretende. Y este factor de intención deliberada es sin duda uno de los desiderata con los que puede desarmarse la opinión de estos falsarios.

Añadamos, a modo de nota a pie de página, algunos datos sobre la recepción y valoración de Kollwitz en Estados Unidos. Ya en 1912, la sala de grabados de la New York Public Library contaba con algunas de sus obras en la colección; en la actualidad posee quince grabados, dos litografías y siete xilografías. El Metropolitan Museum of Art tiene diez litografías, cuatro aguafuertes y una xilografía. En 1925-1926 se celebró una exposición de grabados, xilografías y litografías en el Civic Club, en el 14 de la calle 12 Oeste. En 1933 una selección de grabados itineró por todo el país y se expuso, entre otros lugares, en el Worcester Art Museum y en el Springfield Museum of Fine Arts. Tres grabados se incluyeron en la exposición internacional de grabados de Chicago en 1934. En 1935, la College Art Association difundió una exposición de grabados de la colección de Erich Cohn. En 1936, el Museo de Arte del Smith College reunió, a partir de la colección de Erich Cohn de Nueva York y de la Galería Weyhe, una exposición de grabados antibélicos de Kollwitz, George Grosz y Otto Dix, que se inauguró el Día del Armisticio. Una película alemana, *Schaffende Hände* [Manos creativas], que muestra las manos, entre otros, de Liebermann, Corinth, Kollwitz, Belling, Kandinski, Pechstein, Kolbe, Renee Sintenis y Grosz trabajando se proyectó en el cine de la calle 55 hace algunos años. En este país apenas se ha escrito sobre la obra de Kollwitz, por más que las publicaciones periódicas alemanas hayan dedicado volúmenes a alabar sus logros y la crítica de los valores estéticos. En los índices en inglés, todo lo más que puede encontrarse es un puñado de entradas en periódicos y revistas; y la mayor parte hace referencia a las reproducciones de su obra, más que a material factual o crítico. Este es el insignificante aparato de estudio de una artista que ha creado en su obra un monumento en absoluto desdeñable.

* Elizabeth McCausland, «Käthe Kollwitz», en *Parnassus*, vol. 9, nº 2, febrero de 1937, pp. 20-25.





Käthe Kollwitz

Deutschlands Kinder hungern
[Los niños de Alemania tienen hambre], 1923

Wien stirbt! Rettet seine Kinder!
[¡Viena se está muriendo! ¡Salvad a sus niños!], 1920

Käthe Kollwitz.
En la muerte de la gran grabadora alemana*

Paul Westheim[1]

Käthe Kollwitz[2] falleció a principios de octubre a la edad de setenta y ocho años en una pequeña localidad de la región de Harz. Era una gran artista y, lo que es aún menos frecuente, una gran persona. Una mujer que estuvo toda su vida al lado de los desheredados y desamparados, una luchadora que de manera consciente y determinada puso su talento, su enorme talento, al servicio de la lucha contra la supresión de los derechos sociales y políticos.

Era originaria de Prusia oriental. Su abuelo, que se apellidaba Rupp, era pastor, al igual que su padre, Schmidt. Hombre recto, lleno de una fe profunda y muy arraigada, ya no le bastaba con el eclesiastismo estatal de la iglesia prusiana, que servía más al Estado que a Dios. Renunció al cargo y a los ingresos y se puso a la cabeza del movimiento de la Iglesia libre. Este ethos, este protestantismo interior, casi se podría decir, está en la sangre de la hija, que a finales del siglo XIX se rebela contra la injusticia social.

Käthe se casa con el Dr. Kollwitz, médico de los pobres en un barrio humilde de Berlín, a cuya consulta acuden en masa los doblemente desafortunados: los pobres que además están enfermos. Lo que ve y experimenta allí se convertirá en el objeto de su obra artística. No se trata de brindar de nuevo asistencia social, sino de hacer un llamamiento, un ardiente llamamiento a la sociedad para poner fin a las condiciones que conducen a esta miseria, un llamamiento a estas personas desposeídas de derechos para que reclamen esos derechos, que son derechos humanos.

Käthe Kollwitz fue grabadora y dibujante. Su obra más conocida es *La Carmagnole (Tanz um die Guillotine)* [La Carmagnole (Danza en torno a la guillotina), 1901][3]. No menos conocida es la serie de grabados de *Ein Weberaufstand* [La revuelta de los tejedores, 1897-1908, pp. 87-93][4], inspirada en el drama *Die Weber* [Los tejedores] de un joven Gerhart Hauptmann que aún no había caído en el oportunismo. La miseria de los tejedores silesios hace cien años, los salarios irrisorios que los llevan a la desesperación, a la huelga y, finalmente, a una rebelión abierta que es reprimida a sangre y fuego, todo eso lo presenta Kollwitz en forma de visiones que constituyen el contrapunto social a los *Desastres de la guerra* de Callot y de Goya. El *Germinal* de Zola, la gran epopeya de los mineros, la impulsa a elaborar un nuevo ciclo[5], pero, sobre todo, lo que hace es mostrar con simpatía, con conmiseración, la vida de la mujer y madre proletaria, con sus preocupaciones y necesidades, con su lucha cotidiana por la existencia, por esa existencia miserable de los niños pobres, enfermos y desnutridos.

Perdió a dos de sus hijos en la última Guerra Mundial. Como escultora ha realizado en alguna ocasión piezas que rezuman ese mismo sentido de monumentalidad; ha moldeado una escultura en memoria de estos hijos caídos[6], *Memorial de una madre*, dirigido a todas las madres y mujeres que lloran a sus hijos o maridos caídos. Los trabajadores admiraban y amaban el arte de esta mujer, porque comprendieron instintivamente que lo que se documentaba y defendía era su causa.

Los nazis, que tanto ponían el grito en el cielo con la cultura y el arte y que en realidad solo admitían la glorificación de su régimen bárbaro y sanguinario, decían siempre que el arte tenía que estar «conectado con el pueblo». Pues bien, si hay en estos tiempos una creación artística que esté conectada con el pueblo en el sentido más verdadero y propio, que esté conectada con la vida y el sufrimiento, con las necesidades y esperanzas de las amplias masas del pueblo, esa es —como la de [Heinrich] Zille en su día— la obra de Käthe Kollwitz. Pero, para los dominadores del Tercer Reich, el obrero, con sus ansias de justicia social y derechos humanos, no era más que un «infrahumano» al que había que someter por todos los medios que ofrecía la violencia.

Por eso no es de extrañar que los nazis reprimieran el arte de Kollwitz —repito: que los nazis reprimieran el arte conectado con el pueblo de Kollwitz—.



Käthe Kollwitz
Selbstbildnis [Autorretrato], 1927

Le prohibieron exponer; en la Alemania de Hitler no podían publicarse reproducciones de sus obras. Lo primero que hicieron los nazis al llegar al poder fue expulsar a Käthe Kollwitz y a Heinrich Mann de la Academia de las Artes de Berlín. Ni uno solo de los excelentísimos académicos, preocupados por el título, la posición y la buena voluntad de los nuevos amos, se opuso a ello. Es decir, hubo uno que sí se opuso: el antiguo arquitecto de la ciudad de Berlín, Martin Wagner, que declaró su solidaridad con Kollwitz y Mann y dio la espalda a una academia tan poco sensible a la libertad artística y humana.

En 1937, a pesar de la prohibición nazi de las exposiciones, los trabajadores berlineses no quisieron dejar pasar la oportunidad de celebrar el septuagésimo cumpleaños de Käthe Kollwitz. Unos amigos de la artista colgaron sus hojas de grabados en su estudio; todo muy primitivo, con chinchetas clavadas en la pared. Y entonces los trabajadores de Berlín acudieron en masa y desfilaron en silencio por el estudio.

El poder creativo de Käthe Kollwitz es tan grande como su sentido de la ética. Por mucho que los adoradores de Odín —que son los mismos que quisieron despachar a Rembrandt como un «pintor de guetos»— hayan hecho para silenciar a Kollwitz, su obra y la importancia de su trabajo no desaparecerán mientras existan personas y pueblos que no estén dispuestos a renunciar a su idea de la libertad y de la justicia social.

* Paul Westheim, «Käthe Kollwitz. Zum Tode der großen deutschen Graphikerin», en *Kunstkritik Aus Dem Exil*, Hanau, Verlag Müller & Kiepenheuer, (1945) 1985, pp. 253-255.

1. Publicado originalmente en *Die Demokratische Post/El correo democrático/The Democratic Post*, Ciudad de México, 5, nº 7, 1945, p. 4.

2. Artista gráfica y escultora alemana nacida el 8 de julio de 1867 en Königsberg, y fallecida el 22 de abril de 1945 en Moritzburg, cerca de Dresde. En 1919 se convirtió en miembro de la Preußischen Akademie der Künste (Academia Prusiana de las Artes), cargo que fue obligada a abandonar en 1933. En 1936 le prohibieron exhibir su obra, y siguió trabajando en su casa-estudio, en el número 75 de la Klosterstraße. En 1943 se trasladó a Nordhausen y en 1944 a Moritzburg.

3. El grabado *Carmagnole*, de Käthe Kollwitz, 1901.

4. *Ein Weberaufstand* [La revuelta de los tejedores], de Käthe Kollwitz, tres litografías y tres grabados, realizados entre 1893 y 1897.

5. Serie concebida por K. Kollwitz, ca. 1893 pero interrumpida después del primer grabado.

6. *Die Eltern* [Los padres], erigida en 1932 en el cementerio de guerra de Roggevelde (el actual Vladsloo-Praetbosch [Vladslo Praatbos]), Bélgica.



Käthe Kollwitz
Selbstbildnis am Tisch [Autorretrato a la mesa]
1893



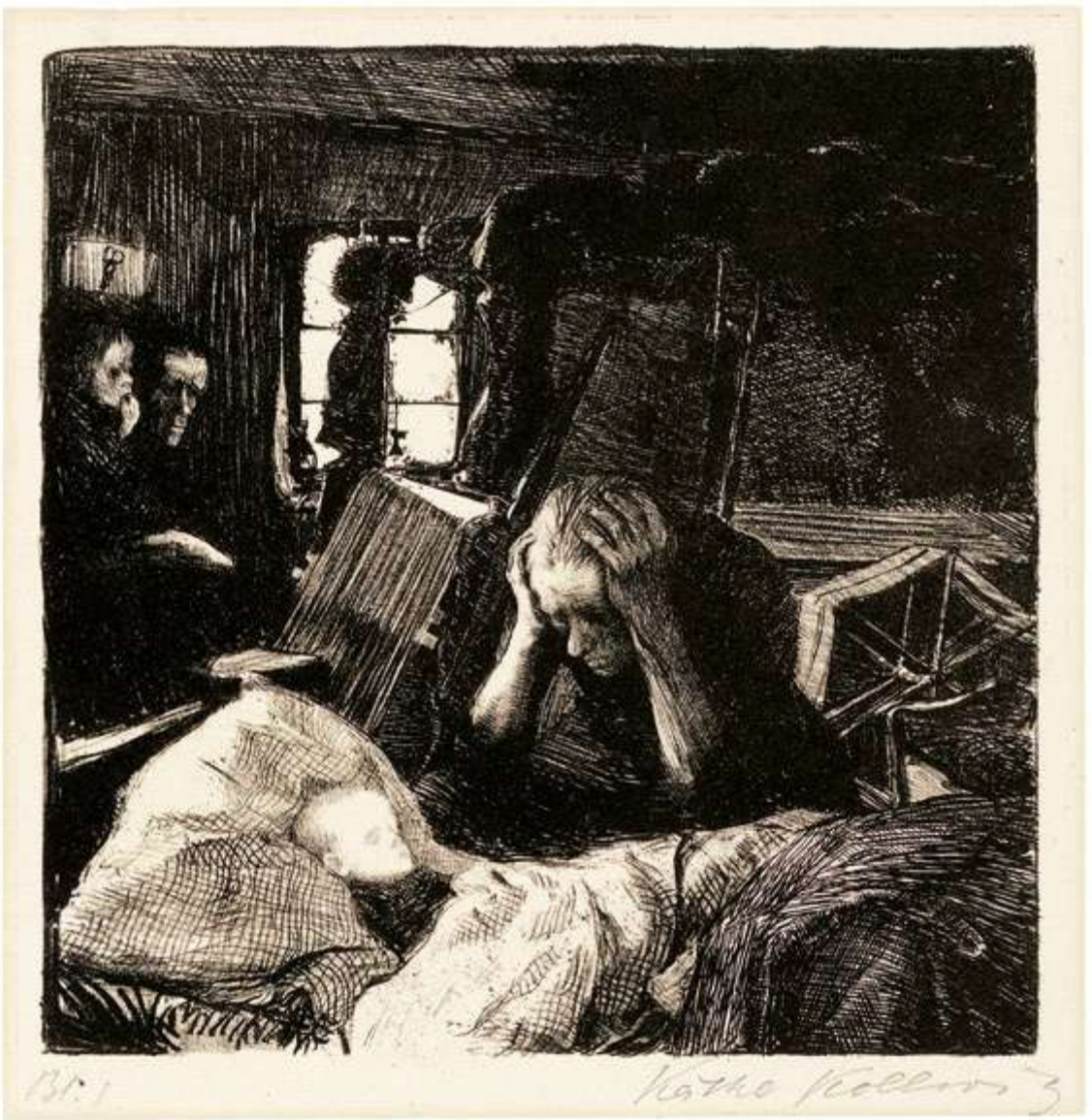
Käthe Kollwitz
Selbstbildnis von vorn [Autorretrato frontal]
1923

Käthe Kollwitz
Selbstbildnis [Autorretrato]
1924

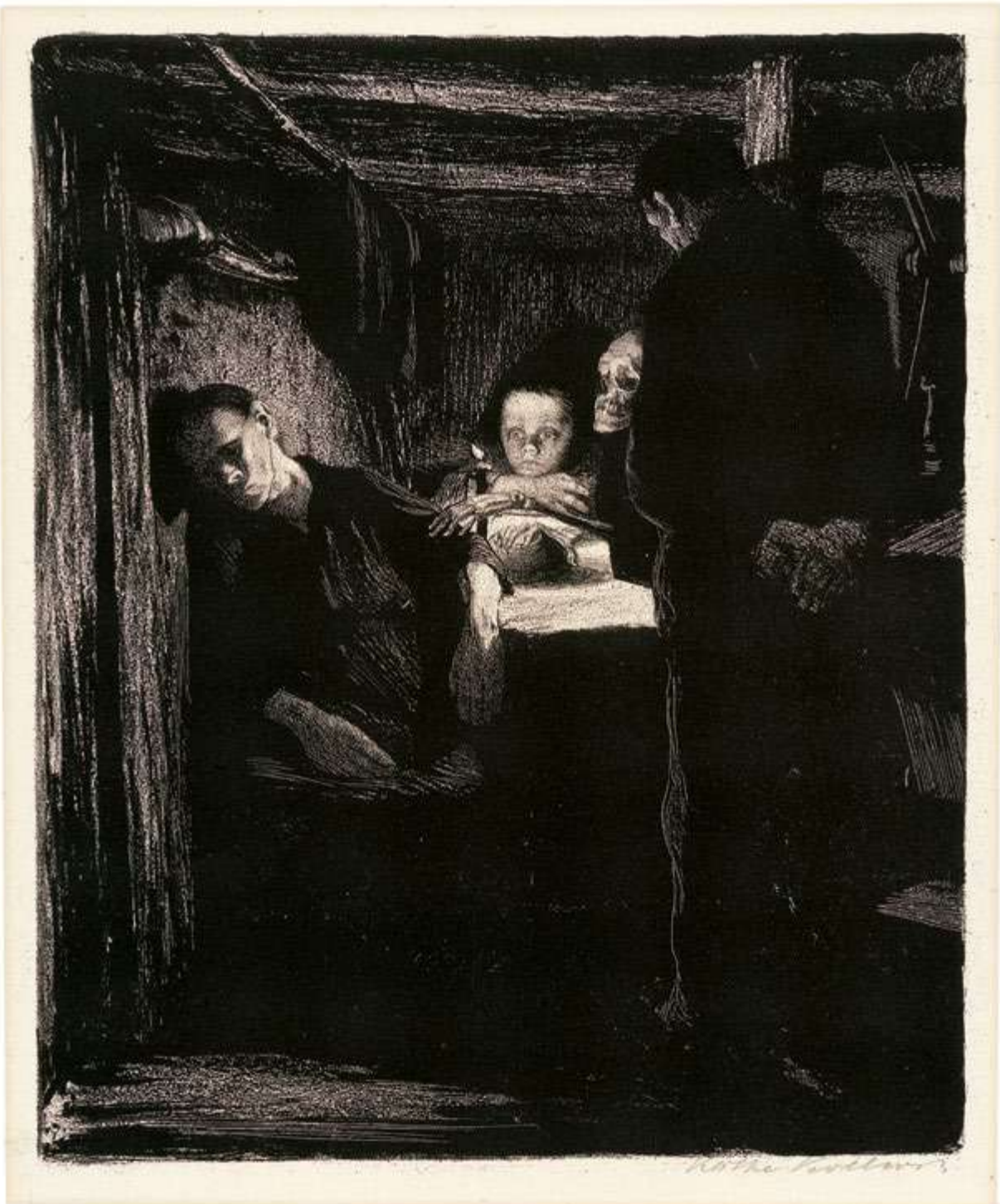


Käthe Kollwitz

Ein Weberaufstand
[La revuelta de los tejedores]
1897-1898
Aguatinta, punta seca y litografía
Berlín, Alexander von der Becke,
Verlag des graphischen Werkes
von Käthe Kollwitz
6 estampas



Not [Miseria]
1897



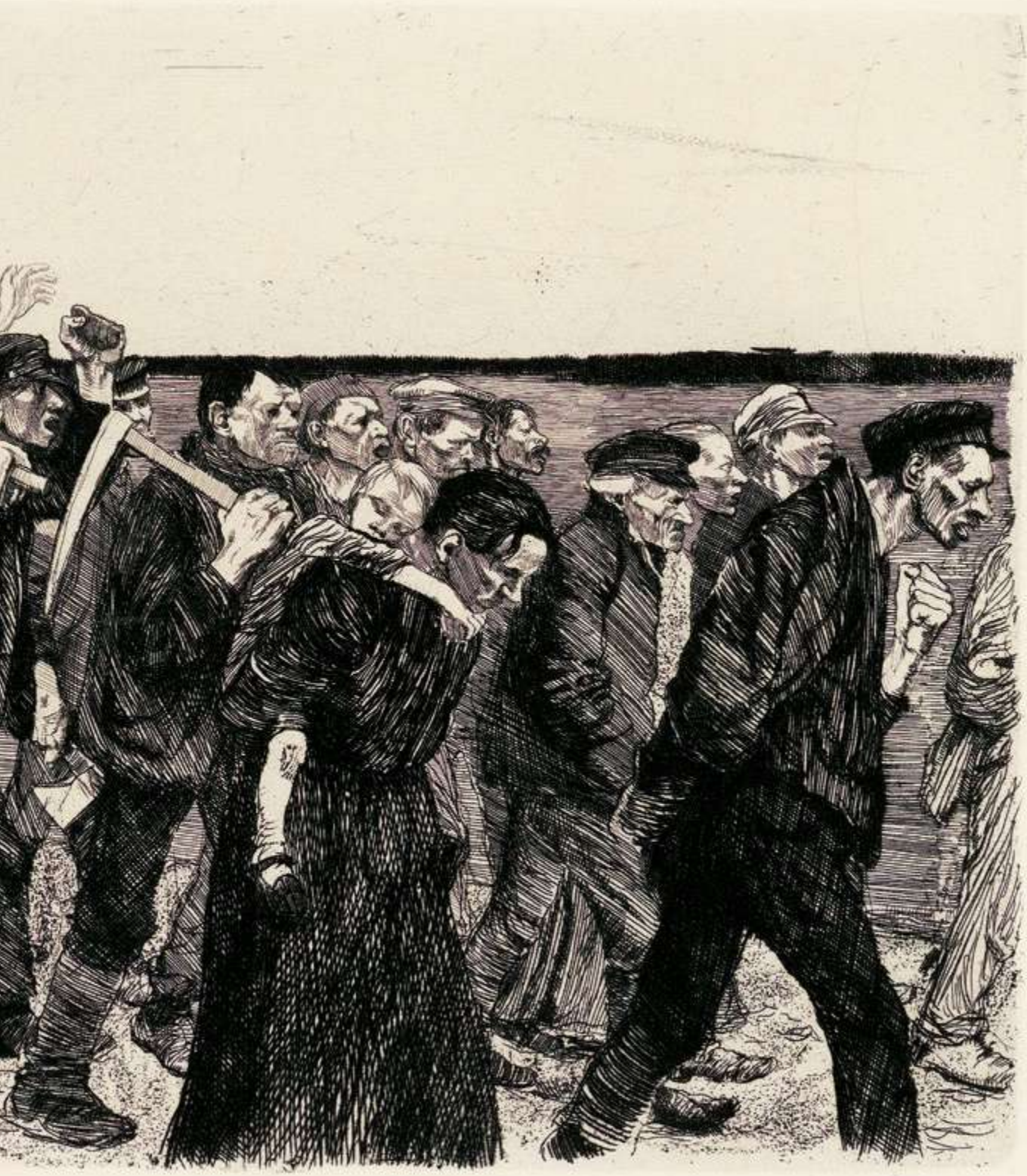
Tod [Muerte]
1897



Beratung [Conspiración]
1898



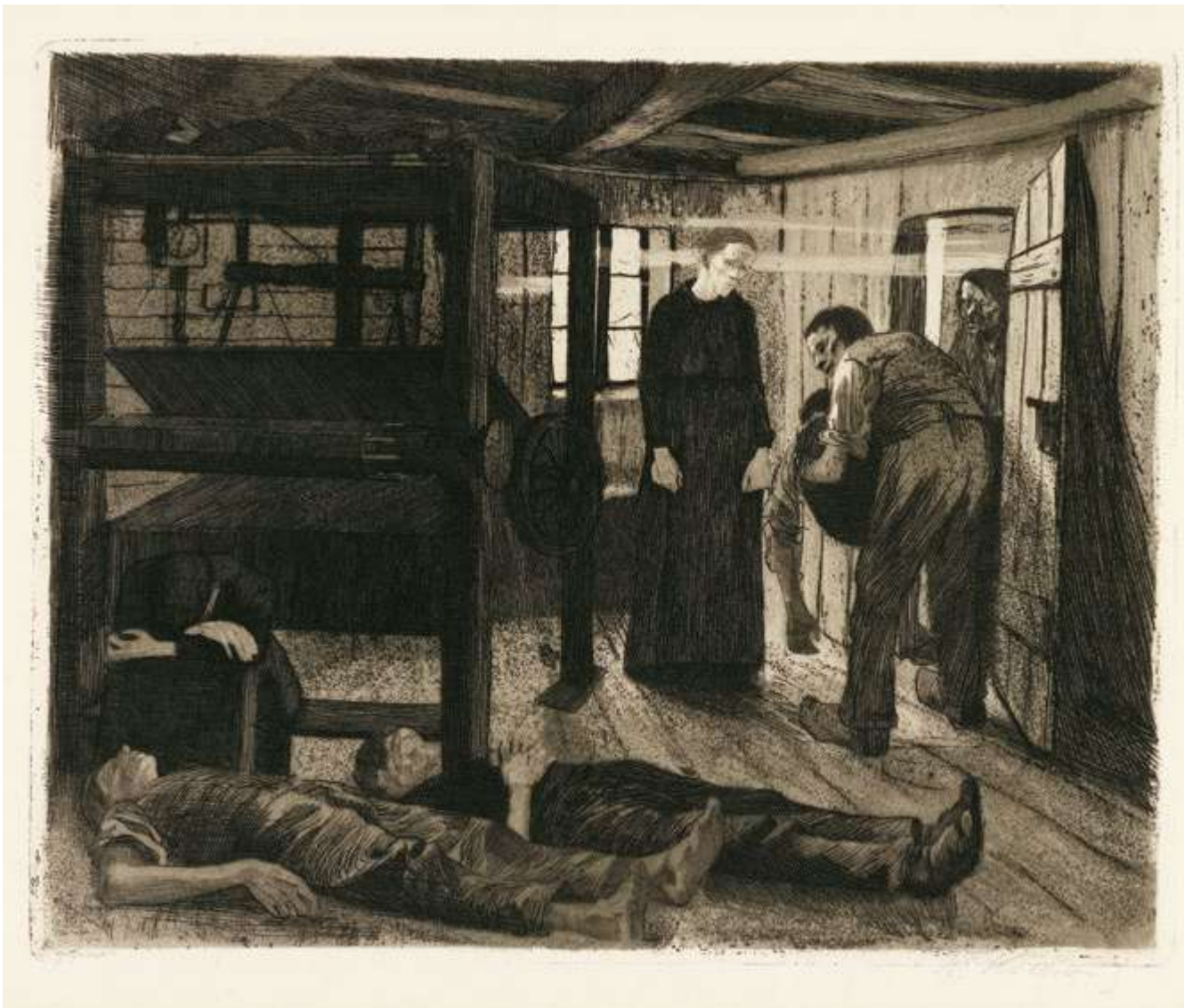
Weberzug [La marcha de los tejedores]
1897



Käthe Kollwitz



Sturm [Asalto]
1897



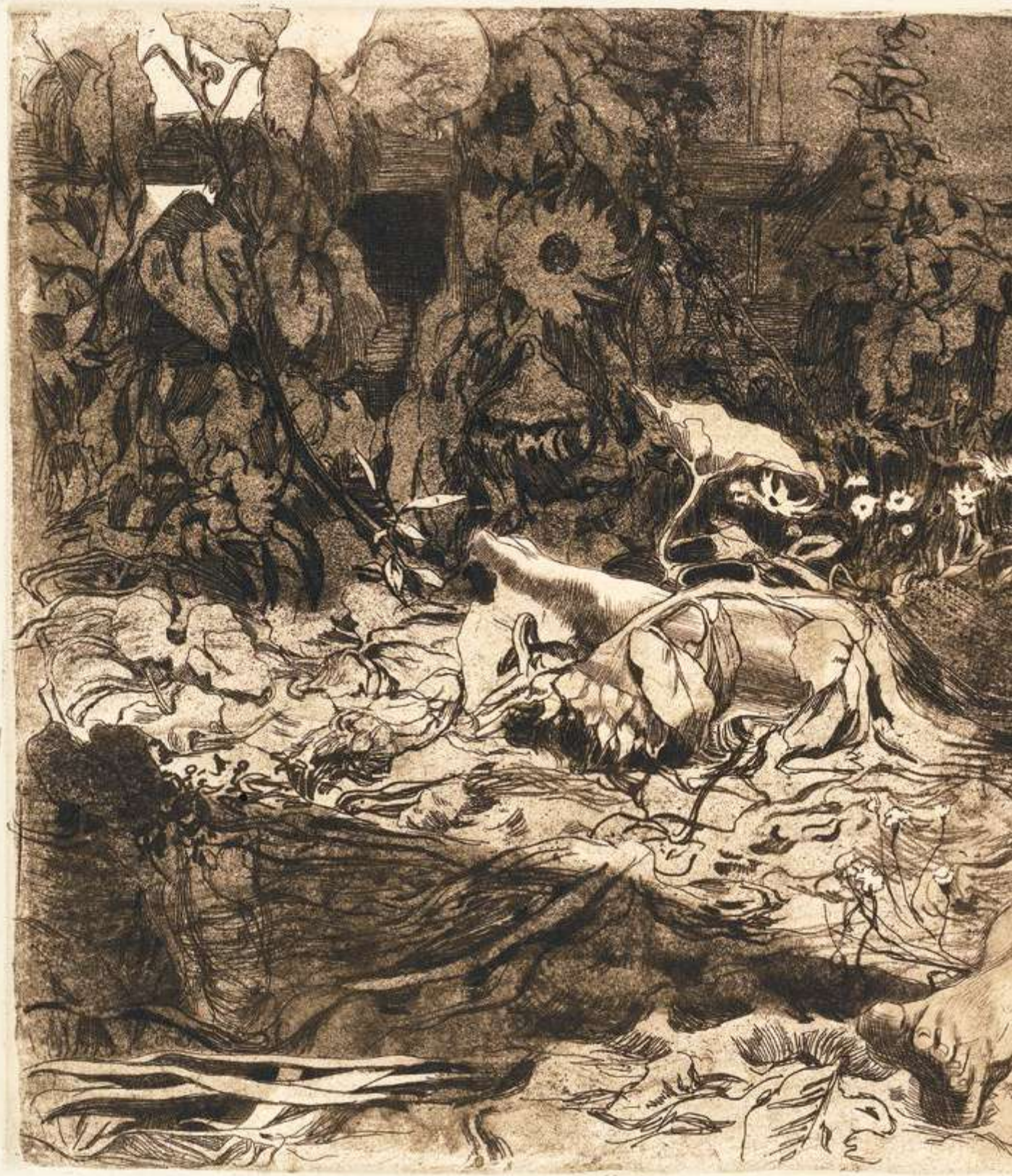
Ende [Final]
1897

Käthe Kollwitz

Bauernkrieg
[La guerra de los campesinos]
1903-1908
Punta seca, aguatinta y alcograbado
Dresde, Emil Richter
7 estampas



Die Pflüger [Los aradores]
1906





Páginas 96-97
Vergewaltigt [Violada]
1907

Beim Dengeln [Afilando la guadaña]
1905





Bewaffnung in einem Gewölbe [Armamento en una cámara]
1906



Losbruch [Estallido]
1903



Schlachtfeld [Campo de batalla]
1907



Die Gefangenen [Los prisioneros]
1908

Kollwitz y la iconografía de la muerte

Benjamin H. D. Buchloh

La literatura sobre Kollwitz ha subrayado por sistema los traumáticos detalles biográficos de su vida como fuente primordial de su programa iconográfico; es decir, el destino de las mujeres en la Alemania guillermina y en la República de Weimar, el empeoramiento perpetuo de las condiciones de la mano de obra industrial proletaria y –algo que impregna casi todos sus porfolios y muchas imágenes sueltas– las representaciones icónicas y a veces bastante literales de la muerte, ya sea en forma de esqueleto siniestramente animado que se acerca a una madre que protege a su hijo, ya sea en forma de cadáver de una víctima de violación, o bien con la presencia de una calavera en medio de varios jóvenes entusiastas que se enrolan voluntarios en el ejército, entre ellos su propio hijo Peter, que moriría en 1914 en los primeros meses de la Primera Guerra Mundial. Sin negar la validez relativa de estas relaciones causales de fondo biográfico, proponemos trazar un ascendencia distinta que podría complementar y ampliar las lecturas biográficas[1].

Kollwitz estaría muy familiarizada con la iconografía de esqueletos y calaveras reivindicada por la cultura visual alemana de mediados del siglo XIX, de origen medieval y renacentista, cuyas numerosas fuentes iban desde Hans Holbein el Joven hasta Hans Baldung Grien y Alberto Durero, y que servía a un espectro ideológico y político igualmente contradictorio.

Durante los primeros años de formación de la artista, una de las referencias más populares y recientes habría sido el porfolio reaccionario y antidemocrático de seis xilografías de Alfred Rethel, *Auch ein Todtentanz* [Otra danza de la muerte, 1849], en el que este había defendido con vehemencia (y melancolía) el orden social jerárquico imperante en contra del levantamiento popular de 1848 (es decir, la fallida revolución burguesa alemana)[2]. Otro ejemplo no menos destacado de la profusión de variaciones de esqueletos y calaveras en la pintura simbolista alemana de finales del siglo XIX sería el célebre *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod* [Autorretrato con la muerte tocando el violín, 1872] de Arnold Böcklin. A la pompa ególatra y mitificadora de este cuadro, Lovis Corinth había respondido con *Selbstbildnis mit Skelett* [Autorretrato con esqueleto, 1896], una declaración artística masculinista no menos pomposa, pero que al menos transfiguraba la ominosa presencia del esqueleto en el estudio en una apariencia de secularidad, en un mero accesorio anatómico[3].

Ernst Toller, más joven pero aun así contemporáneo de Kollwitz, será una suerte de testigo de peso en nuestro intento de rastrear la iconografía enormemente cambiante de la mortalidad y la devoción por la muerte de una clase social particular, desde la reflexión *larmoyante* hasta la crítica durante la transición de la cultura alemana imperial a la democrática. Toller, uno de los mayores poetas y dramaturgos del expresionismo alemán, había participado como activista político en el gobierno de la República

Soviética de Baviera en 1919 y había pasado cinco años encarcelado tras la sangrienta represión. Mientras estudiaba Derecho en la Universidad de Berlín y asistía a las clases de Heinrich Wölfflin, Toller se apasionó por la historia de la xilografía y las artes gráficas después de conocer la cultura gráfica de la Alemania de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento. Fueron el *Ritter, Tod und Teufel* [Caballero, muerte y demonio, 1513] de Durero y la *Totentanz* [Danza de la muerte, 1526] de Holbein los que le causaron una impresión más honda y duradera[4].

Para la generación de Toller, y cabe suponer que también para la de Kollwitz, la *Totentanz* de Holbein y Rethel debió de resultar fascinante, puesto que habían defendido sin ambages la dialéctica profundamente arraigada de la calavera y el esqueleto. Para algunos, la universalidad triunfante de la muerte era un mensaje autoritario que emitían el rey inconsolable y melancólico y los regímenes masculinistas del poder –la muerte en alemán es siempre un *él*; en francés es un *ella*–, una apología narcisista y condescendiente para que el pueblo abandonara toda pretensión de derechos, pertenencias y placeres terrenales. Para otros, sin embargo, la negación, las grotescas imágenes de los esqueletos y los gestos de la danza macabra aparecían como emisarios de una subversión imperiosa, igualadores políticos y económicos que encarnaban ni más ni menos que la abolición inminente de las jerarquías sociales y del poder, de las diferencias de clase y la desigualdad.

Dentro del contexto de la atracción por una amplia variedad de representaciones apotropaicas de la muerte que se dio en la cultura de finales de la era guillermina y en la época de Weimar, la de Toller reviste una especial importancia, ya que parece haber sintetizado precisamente estos opuestos dialécticos. Dado el historial político del poeta, su apego por la serie de xilografías de Rethel *Auch ein Todtentanz* es, a pesar de su amistad con el hermano de Rethel y otros miembros de la familia, realmente sorprendente. Rethel codificó sus elegantes dibujos románticos de nazarenos como un programa de vehemente propaganda antidemocrática; y su celebración autoritaria de la muerte, al igual que el gobierno y los regímenes feudales y aristocráticos que la figura defendía, no toleraría la vida de liberación y emancipación colectiva. La asociación que hizo Rethel de la muerte con la democracia fue muy útil al imperio guillermino hasta 1918. Y cuando, en la década de 1920, la pequeña burguesía alemana se sintió cada vez más incómoda con el avance democrático de la cultura de Weimar, las tendencias criptofascistas emergentes volvieron a apreciar el valor de la *Todtentanz* de Rethel. En 1921, el porfolio necrófilo fue revitalizado como un tesoro del patrimonio nacional y reimpreso en una edición de veinte mil ejemplares. Paradójicamente, sin embargo, Toller parece haber adoptado también lo sublime opuesto a los autoritarios esqueletos de Rethel al coleccionar la más irreverente de las adaptaciones de la danza macabra de finales del siglo XIX, las calaveras del grabador mexicano José Guadalupe Posada. Toller no solo fue uno de los primeros europeos en reunir una colección de grabados populistas de Posada en la década de 1920, sino que también dio a conocer a Sergéi Eisenstein el cabaret de calaveras y huesos subversivos del grabador mexicano, lo que al parecer contribuyó a la posterior pasión de Eisenstein por México[5] (si es que no la provocó directamente). Nada podría oponerse más a la *Todtentanz* mojigata y premonitoria de Rethel que la grotesca irreverencia universal de las calaveras de Posada. Estas desafían el melancólico mensaje de Rethel al movilizar a los esqueletos

para «hacer bailar las condiciones petrificadas», como había afirmado Karl Marx, dando la vuelta a la tortilla para abolir de una vez todas las jerarquías sociales y establecer una igualdad radical que trascienda el poder y las posesiones. Con todo, las *danses macabres* humorísticas y antiautoritarias de Posada muy rara vez presentaban la precisión específica de la caricatura francesa del siglo XIX con la que a menudo se las ha asociado. Su producción gráfica se aferra a las figuraciones míticas de calaveras y huesos, como si la igualdad fundamental de todas las criaturas tan solo pudiera alcanzarse y mantenerse en el registro regresivo de la mortalidad universal, protegiendo la imagen de lo colectivo de las particularidades necesarias para cualquier promulgación histórica que se quiera transformadora. No es hasta la recepción de la obra de Posada por parte del Taller de Gráfica Popular a partir de 1937 cuando las formas particulares de politización en los proyectos de la cultura gráfica mexicana rompen sus vínculos con estas formas míticas de representación e inician un nuevo tipo de figuración histórica para vehicular la crítica social y poner en práctica la oposición política.

Las obras de Kollwitz a partir de la primera década del siglo XX –sobre todo en *Vergewaltigt* [Violada, 1907, pp. 96-97], del porfolio *Bauernkrieg* [La guerra de los campesinos, 1903-1908, pp. 95-103]; *Tod und Frau* [Muerte y mujer, 1910] y *Tod, Frau und Kind* [Muerte, mujer y niño, 1910] – generan una iconografía de la mortalidad harto diferente, contestataria, puesto que vinculan la experiencia de la muerte a condiciones socioeconómicas específicas, concretamente del género femenino, que generan episodios de sufrimiento fatal. Durante la Primera Guerra Mundial, Kollwitz intensificó las representaciones de la muerte y la mortalidad, especialmente después de perder a su hijo al inicio de la contienda. Cuando comprendió el trágico error que había cometido al respaldar la decisión de su hijo, que estaba ávido por alistarse como voluntario en el ejército, empezó a distanciarse del Sozialdemokratische Partei Deutschlands [Partido Socialdemócrata de Alemania, SPD] y del apoyo que brindaba a los esfuerzos bélicos de Alemania. Estas revisiones políticas e históricas parecen haber llegado a su punto álgido después de que la artista tuviera que lidiar con el asesinato de Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht a manos del Freikorps y la policía de Berlín, que actuaban en nombre del gobierno del SPD. El asesinato de Luxemburgo y Liebknecht fue clave para que Kollwitz decidiera abandonar su exquisito dominio del grabado y la litografía, y modificara drásticamente las técnicas de su producción gráfica. Con la voluntad de condensar y articular sus experiencias recientes con el trauma social y personal, Kollwitz produjo una de sus primeras xilografías, *Gedenkblatt für Karl Liebknecht* [Hoja conmemorativa para Karl Liebknecht, p. 113] en 1919-1920. Al mismo tiempo, la artista empezó a trabajar en el que sería su primer porfolio de grabados en madera, al que tituló *Krieg* [Guerra, 1922-1923][6]. En una importante carta dirigida a su amiga Annie Karbe, Kollwitz relacionaba explícitamente la transición al nuevo medio con los recientes acontecimientos políticos, en particular con la opresión de la Spartakusaufstand o revuelta espartaquista que se vivió en Berlín en 1919:

> Me gustaría regalarte algo completamente distinto […], mi primer grabado en madera. En enero de 1919 Karl Liebknecht fue asesinado y lo dibujé en su lecho de muerte. Como sabes, yo estaba políticamente en las antípodas, pero su muerte fue la primera sacudida que hizo que me acercara a él. Más tarde leí sus cartas y su

> personalidad se me reveló de la manera más pura. La inmensa impresión que me causaron las cien mil personas que lloraban su muerte en su entierro me inspiró a trabajar. Lo empecé y lo descarté como grabado. Lo intenté de nuevo y lo rechacé como litografía. Y ahora, finalmente, como xilografía, ha llegado a su fin[7].

Este giro en las técnicas del grabado que la habían consolidado como una de las artistas más aclamadas de las artes gráficas del cambio de siglo exige una comprensión más compleja que la ofrecida por la bibliografía de la historia del arte, que ha tendido a explicar este giro como una respuesta al encuentro de Kollwitz con la obra de Ernst Barlach. En una conocida entrada de sus diarios, escrita un año después de haber adoptado la técnica de la xilografía, Kollwitz reflexiona largo y tendido sobre este encuentro:

> He visto algo que me ha sorprendido: las xilografías de Barlach. Hoy he vuelto a mirar mis litografías y he visto que la mayoría de ellas no vale nada. […] Ya no puedo grabar. He terminado con eso para siempre jamás. […] Pero, ¿por qué ya no puedo hacerlo? Y, sin embargo, las estampas carecen de cualidad real. ¿Cuál es la razón? ¿Debería hacer como Barlach y empezar de cero con grabados en madera? […] ¿Servirá la xilografía? Si eso tampoco funciona, entonces tendré la prueba de que la culpa es mía. Entonces simplemente será cuestión de ineptitud[8].

Como Kollwitz dio este giro justo después de haber cumplido los cincuenta años —no suele ser un momento en el que los artistas se desvinculen de todas las técnicas previamente adquiridas y que dominan a la perfección—, cabe suponer que hubo otros factores importantes que determinaron esta sorprendente decisión. El encuentro con Barlach por sí solo no puede explicar un cambio tan drástico; más bien parece que las presiones generales de un diálogo competitivo e inconsciente con el auge de la cultura xilográfica en el expresionismo alemán podría considerarse como un factor que contribuyó a la decisión de la artista. Todos los expresionistas eran una década más jóvenes, y cada vez eran más visibles en Berlín y Dresde. Paul Westheim, uno de los críticos con mayor poder de Alemania, no tardaría en canonizarlos como la nueva generación de maestros grabadores en su *Das Holzschnittbuch* [El grabado en madera], publicado en 1921[9]. Sobre si Kollwitz leyó esta imponente crónica de la cultura gráfica alemana de la época y sobre si se preguntó por su ausencia en el desfile de expresionistas que cita Westheim no podemos sino especular. El hecho de que, además de Barlach, le interesaban otros expresionistas queda patente en una entrada de su diario con fecha de 4 de diciembre de 1922, donde, en otro momento de duda, reafirma su postura artística y se distancia explícitamente de Karl Schmitt-Rottluff, uno de los grabadores expresionistas más conspicuos, que estaba ampliamente representado en el *Das Holzschnittbuch*: «Estoy de acuerdo con la idea de que mi arte sirve para algo: quiero influir en mi tiempo, cuando los seres humanos están tan desamparados y desprovistos. Ciertamente, mi arte no es arte puro en el sentido que lo es, por ejemplo, el de Schmitt-Rottluff. Pero es arte pese a todo. Cada uno trabaja como puede»[10]. Sin embargo, se impone plantearse otras cuestiones para comprender la adaptación tardía de Kollwitz a las estructuras formales presumiblemente más auténticas y primitivas de la xilografía. Aunque sus excepcionales habilidades artesanales le habían servido a las mil

maravillas para plasmar sus relatos del pasado (levantamientos revolucionarios como la Revuelta de los tejedores o la Guerra de los campesinos), sus intentos de representar acontecimientos y personajes políticos actuales la habrían obligado a replantearse la viabilidad de esas herencias. Un ejemplo llamativo de esta discrepancia entre las ambiciones políticas de la artista y los efectos reales de la agencia política generada por su obra se aprecia en el homenaje que rinde a Liebknecht y a Luxemburgo en 1919-1920. Dada la devoción general de Kollwitz por contemplar el destino de las mujeres, lo mismo como personajes heroicos que como víctimas –es el caso de la representación de Ana la Negra, celebrada como instigadora del levantamiento en la *Bauernkrieg* en 1908, y como víctima de una violación en el mismo ciclo de grabados–, la decisión de la artista de no representar a Luxemburgo ni como protagonista heroica ni como mártir política sigue siendo desconcertante. Al fin y al cabo, desde la perspectiva de Kollwitz, un homenaje a Luxemburgo debería haber sido algo obligado no solo porque fue víctima de una brutal persecución estatal sino, sobre todo, porque cuando fue asesinada junto a Liebknecht era ya una filósofa eminente, una activista heroica y la cofundadora del Partido Comunista Alemán[11]. Con todo, es probable que la elección de Kollwitz de representar un cadáver masculino no tuviera tanto que ver con una afinidad duradera con la problemática política del SPD como con la cita explícita de la iconografía de las Lamentaciones de Cristo de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento, que proporcionaba el marco pictórico de la conmemoración y, por lo tanto, exigían la presencia de un cadáver masculino. Al representar el cuerpo de Liebknecht en la figura de Cristo, Kollwitz quería probablemente dirigirse a una clase trabajadora sobre todo masculina, llamar su atención y activar una futura identificación con el programa político de Liebknecht.

En cuanto a la posible (o imposible) representación de las clases proletarias en el presente y la devastación y el trauma de las experiencias de la primera guerra plenamente industrializada –más inconcebible todavía hasta que llegó 1918– Kollwitz reconoció que también entonces tenía que desafiar sus propias habilidades tradicionales y dotarlas de un nuevo conjunto de propuestas formales y perceptivas. Esta discrepancia entre su modo de vehicular el llamamiento político y la percepción real del sujeto receptor proletario ya había sido identificada sucintamente en un ensayo de 1931 por el historiador del arte Wilhelm Worringer que, una vez más, sacaba a colación el término *Armeleutekunst* [arte para el pueblo pobre], expresión que perseguiría a Kollwitz hasta el final de sus días[12].

> El llamamiento populista de Kollwitz a los pobres alcanza sin duda sus propios límites, que no deberíamos ocultar en nuestro análisis. […] Pero también hay límites por abajo. Cabría preguntarse si Kollwitz llegó a ser verdaderamente popular entre aquellas personas por las que luchó en cuerpo y alma. Aquí deberíamos permitirnos las dudas. Dudas que se centran en la pregunta de si el proletariado puede reconocerse realmente en la representación que Kollwitz hace de esta clase. Si eso no se da con total inmediatez, ¿cuál es la causa de que exista un discreto velo que separa a la pintora del proletariado y sus sujetos? Probablemente se deba a que, en toda su representación realista, Käthe Kollwitz sigue invirtiendo demasiada compasión en las líneas con que traza la miseria proletaria. Al fin y al cabo, lo que ella dibuja no son la miseria o el proletariado, sino los sentimientos que estos le inspiran. Esta

> sentimentalización discreta pero insistente podría complacer a los interesados, aunque instintivamente también notarán la distancia. Estos son también los límites del arte de Käthe Kollwitz como documento de la época. No nos ofrece un documento auténtico de las condiciones sociales reales, sino un documento de la compasión con la que la conciencia social de la burguesía se acusa a sí misma cuando vuelve la mirada a las condiciones de vida miserables que hay fuera de su clase[13].

Por lo tanto, nos gustaría sugerir que hubo otra razón –posiblemente incluso más importante– que contribuyó a la decisión de Kollwitz de adoptar la técnica xilográfica en 1920: el hecho de darse cuenta, tarde pero por sí sola, de que si realmente quería generar vínculos comunicativos con un público hasta entonces privado del acceso a la formación del sujeto burgués y sus diferenciaciones culturales, también ella –como la mayor parte de los principales artistas de la primera década del siglo XX– tendría que despojarse del aparato de las grandes tradiciones europeas del grabado, desde Rembrandt hasta Goya, en detrimento de sus propios medios y sus estándares. Además, su visión reconocía que estas técnicas excepcionales de representación ilusionista en la pintura o en el grabado llevaban implícitas las pretensiones reaccionarias de conservar la maestría y dominio masculinos del pasado. Así pues, al adoptar la técnica de la xilografía, Kollwitz seguía un mandato histórico y estético –al que se había resistido con anterioridad– de renunciar voluntariamente a todos los esplendores ilusionistas que le habían proporcionado el grabado en metal y la litografía: el modelado y el claroscuro, la plasticidad y el retroceso espacial de la perspectiva, todos los cuales culminaban en la precisión suprema de la representación fisionómica y fisiológica de las figuras antropomórficas[14].

Sin embargo, el proceso de «descualificación» de Kollwitz no solo deterioró su propia excelencia tradicional en la figuración; más importante todavía es que eso iniciara su propia desidentificación con respecto al conjunto de habilidades masculinas burguesas, los principios que la habían formado y le habían permitido adquirir un estatus de dominio ampliamente celebrado. Al colocar la nueva imagen del pueblo en una opacidad negra monocromática, congeló la figuración entre formas fisionómicas primitivizadoras y rasgos estandarizados, casi tipológicos. Especialmente en las figuras del ciclo *Krieg*, y más aún en su último porfolio, *Proletariat* [Proletariado, 1925], sus representaciones gráficas alcanzan el umbral de una abstracción orgánica (más que una abstracción derivada de la tecnología o la ciencia). Al margen del resto de causas que pudieran haber llevado a Kollwitz a una desautorización casi absoluta de sus antiguas competencias artesanales y artísticas, las tendencias de sus xilografías deberían compararse con otras negaciones de la representación, iguales o incluso más radicales, que se dieron alrededor de 1915 en el cambio internacional hacia la abstracción.

Lo que en las xilografías de Kollwitz aparece a veces como una negrura casi monolítica paraliza las animaciones primitivistas de los expresionistas, pero expresa el silencio de los que no tienen voz. Al mismo tiempo que estas formas reductivistas se acercan al silencio de la abstracción, su negativa a la representación actúa como una suerte de duelo. Al poner sus habilidades, por así decirlo, *sous réserve*, Kollwitz lleva a cabo tanto un acto de crítica estética y epistemológica como un acto de solidaridad política. Su primitivización de los medios no invoca comunidades idealizadas perdidas (insertas en sueños de unificación con la naturaleza), ni tampoco utopías sociales que

prometan la reconciliación de los conflictos de clase. Más bien, la impugnación crítica de Kollwitz a sus habilidades reconoce que la abstracción pictórica –y su promesa de una legibilidad universal de los sistemas de signos tecnológicamente mediados– no logra comunicarse con aquellos a quienes quiere dirigir su obra. Así pues, la descualificación de Kollwitz no era –según Worringer– una pretensión condescendiente de solidaridad de clase, ni un compromiso populista con respecto a las deficiencias de aprendizaje, ni tampoco una discrepancia sociopolítica de las competencias de lectura, sino que estaba impulsado por una concepción distinta de las funciones de la representación. Si el triunfo de la abstracción moderna había prometido una transición desde el mutismo y la falta de acceso al significado hacia un sistema de signos universalmente legible, Kollwitz mantiene el cuerpo universalmente sufriente como base y razón de su sistema de representación. Es decir, defiende la paradoja de una representación basada en lo somático y lo traumático frente a una abstracción que decía siempre haber trascendido las especificidades del cuerpo y la raza, el lugar y la posición, dejando atrás la clase y el estatus para lograr una triunfal universalidad imaginaria.

Poco después, y durante bastante tiempo, esta complicada serie de renuncias y desidentificaciones con respecto a los parámetros de la cultura burguesa europea dotaría a la obra de Kollwitz de la condición de modelo ejemplar para el público obrero internacional, para las culturas comunicativas impresas desde México a China, desde la Unión Soviética a Perú. En muchos sentidos, la concreción política de la mortalidad por parte de Kollwitz preparó el terreno a apariciones mucho más agresivas de calaveras y esqueletos; se aprecia por ejemplo, en 1920, en la agudeza demoledora del porfolio *Gott mit uns* [Dios con nosotros, pp. 126-135] de George Grosz, y, cuatro años más tarde, en uno de los primeros fotomontajes de John Heartfield, titulado *Nach zehn Jahren: Väter und Söhne* [Después de diez años: padres e hijos], donde las calaveras y los esqueletos ya no meditan sobre la longevidad transhistórica del arte, sino que documentan las muertes provocadas por el belicismo imperialista y las ideologías hipócritas de 1914-1918. Otros cuatro años después, el culto alemán a la calavera tendría que ajustarse de forma aún más llamativa a las necesidades del presente, cuando Heartfield transformó la máscara del poder político de Benito Mussolini en el rostro de la muerte y del ascenso de los regímenes fascistas y asesinos que estaban por venir.

1. Ejemplos destacados de estos estudios sobre Kollwitz pueden encontrarse en Claire C. Whitner (ed.), *Käthe Kollwitz and the Woman of War: Femininity, Identity and Art in Germany during World Wars I and II*, New Haven, Yale University Press, 2016; Amy Stacey Curtis, «Käthe Kollwitz», en *Women, Trauma and Visual Expression*, Portland, Amy Stacey Curtis, 2005; y Dora Apel, «"Heros" and "Whores": The Politics of Gender in Weimar Antiwar Imagery», en *Art Bulletin*, vol. 79, nº 3, septiembre de 1997, pp. 366-384.

2. Fue tal la importancia que el porfolio de seis xilografías adquirió entre los segmentos antidemocráticos de la población alemana que se reeditó en varias ocasiones; una reimpresión mecánica, publicada en 1921 por la editorial Der Kunstwart / Callwey Munich, vendió veinte mil ejemplares. Para un análisis histórico más complejo de la política del porfolio de Rethel, véase Peter Paret, «The German Revolution of 1848 and Rethel's Dance of Death», en *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 17, nº 1, verano de 1986, pp. 233-255.

3. Böcklin era un pintor de origen suizo, pero su presencia y su impacto se dejaron sentir sobre todo en el contexto de la llamada pintura simbolista alemana de finales del siglo XIX, en particular (y como no podía ser de otra manera) en las zonas rurales en torno a Múnich, donde *Selbstbildnis mit fiedelndem Tod* [Autorretrato con la muerte tocando el violín] causó una gran sensación. El cuadro se encuentra ahora en la colección de la Alte Nationalgalerie de Berlín. Desde Böcklin hasta Corinth, los pintores que se colocaban junto

al esqueleto —una vez más, a la manera de los artistas del norte de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento— planteaban la cuestión de si la fama del artista (o al menos su obra) sobreviviría a la presencia intemporal del esqueleto (solo James Ensor señalaría la obsolescencia de la pose pomposa, con sus esqueletos y calaveras parodiando la grotesca obsesión de los pintores por la fama eterna). Este programa iconográfico parece haber sido un rasgo distintivo de las prácticas pictóricas del norte de Europa, toda vez que en las principales figuras de la pintura francesa de finales del siglo XIX y principios del XX la presencia de esqueletos es escasísima. Sin embargo, los fragmentos cefálicos del esqueleto sí continuaron con el tropo supuestamente intemporal de las meditaciones del pintor sobre la muerte en el estudio. Tienen una presencia destacada, aunque excepcional, en las naturalezas muertas de Paul Cézanne, y podemos encontrar recuperaciones posteriores en la pintura poscubista de Pablo Picasso. Sea como fuere, sigue siendo asombroso hasta qué punto la imaginería popular francesa, los dibujos animados y las caricaturas de la segunda mitad del siglo XIX carecen de los significantes supuestamente transhistóricos de la decadencia y la muerte, o de representaciones eternamente sobrecogedoras de la desaparición inevitable, mientras que en los países del norte, en particular en los de habla alemana, la antigua recuperación del esqueleto y la calavera siguió vigente; no solo eso, sino que ambos motivos se renovaron cada vez más en la segunda mitad del siglo XIX.

4. Alison Beringer, «From Pictures to Text: The Dance of Death in Ernst Toller's Masse Mensch», en *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, vol. 48, nº 2, mayo de 2012, pp. 146-163.

5. Véase Peter Wollen, «Introduction», en Julian Rothenstein (ed.), *J.G. Posada: Messenger of Mortality*, Nueva York, Moyer-Bell, 1989, pp. 14-23. En general, la bibliografía sobre Posada atribuye al artista francés Jean Charlot haber sido el primero en «descubrir» su extraordinaria obra después de trasladarse a México y publicar uno de los primeros ensayos sobre el maestro mexicano en 1925. Véase Jean Charlot, «Un precursor del movimiento de arte mexicano», en *Revista de revistas*, nº 23, 1925. No está claro en qué circunstancias Toller habría encontrado y adquirido los grabados de Posada. Como sea, viajó a México en 1937 para impartir algunas conferencias e intentar que se representara su obra teatral. Después regresó a su exilio en Nueva York, donde se suicidó en 1939. Jean-Michel Palmier atribuye a Toller haber iniciado la fundación de la Liga Pro Cultura Alemana en Ciudad de México en 1937 en su *Weimar en exile: Le destin de l'émigration intellectuelle allemande antinazie en Europe et aux États Unis*, París, Payot, 1988, p. 346. Sin embargo, Fritz Pohle, en su extenso estudio sobre los artistas y escritores alemanes exiliados en México, atribuye la fundación de la Liga a las iniciativas de Heinrich Gutmann, un periodista y fotógrafo berlinés que puso en marcha la organización en la primavera de 1938. Véase Fritz Pohle, *Das Mexikanische Exil: Ein Beitrag zur Geschichte der politisch-kulturellen Emigration aus Deutschland 1937-1946*, Stuttgart, Metzler, 1986.

6. La xilografía *Zwei Tote* [Dos muertos], que Kollwitz hizo tras asistir a una representación teatral de una obra pacifista de Romain Rolland, se entiende generalmente como anterior a la realización de *Gedenkblatt für Karl Liebknecht*, que debe considerarse, por tanto, la segunda xilografía de Kollwitz.

7. Carta de Käthe Kollwitz a Annie Karbe, 21 de enero de 1921, citada en Louis Marchesano y Natascha Kirchner, «Prints and Drawings from the Dr. Richard A. Simms Collection at the Getty Research Institute», en Louis Marchesano (ed.), *Käthe Kollwitz: Prints, Process, Politics*, Los Ángeles, Getty Research Institute, 2020, p. 127.

8. Véase *Käthe Kollwitz: Diaries and Letters*, Evanston, Northwestern University Press, 1988, pp. 97-98.

9. El lapso de tiempo transcurrido entre la primera xilografía de Kollwitz en 1919 y la publicación del estudio de Westheim en 1921 es demasiado breve como para haber permitido a última hora la inclusión de las xilografías de Kollwitz en *Das Holzschnittbuch*. Pero dado que, en el Berlín de entonces, Westheim era el principal crítico y experto en arte contemporáneo en general y en cultura impresa en particular, así como el editor de una de las revistas de arte más importantes, *Das Kunstblatt*, es poco probable que no estuviera al corriente del cambio de Kollwitz hacia la técnica gráfica que él mismo bregaba por resucitar, historiar y canonizar. Con motivo del fallecimiento de la artista en 1945, Westheim publicó un gran homenaje a Kollwitz en el periódico del exilio mexicano *Freies Deutschland/Alemania Libre*, donde la describía como una de las mayores artistas de la Alemania de Weimar. Paul Westheim, «Käthe Kollwitz: Zum Tode der großen deutschen Graphikerin», reimpreso en Paul Westheim, *Kunstkritik aus dem Exil*, ed. al cuidado de Tanja Frenk-Westheim, Leipzig/Weimar, Müller und Kiepenheuer /Akademie der Künste der DDR, 1985, pp. 253-255 (y reproducido en una nueva traducción en el presente volumen, pp. 80-81).

10. Käthe Kollwitz, *Die Tagebücher 1908-1943*, Múnich, btb Verlag, 2012, p. 542.

11. Liebknecht fue una figura clave del SPD hasta que votó en contra de la legislación sobre créditos de guerra y se opuso a la entrada en la Primera Guerra Mundial en diciembre de 1914. Su oposición pública al conflicto bélico no solo le obligó a abandonar el partido, sino que le llevó a la cárcel un largo periodo de tiempo. Después de la guerra, en 1919, Liebknecht y Luxemburgo cofundaron el Kommunistische Partei Deutschlands [Partido Comunista de Alemania], y su participación en el levantamiento espartaquista de 1919 lo llevó a ser procesado y asesinado en nombre del primer gobierno del SPD.

12. Al parecer, el término fue acuñado por el crítico Hugo Heller en *Die neue Zeit*, vol. 27, nº 2, 1902/1903, p. 59, en una reseña del ensayo de Max Lehr sobre Kollwitz publicada en *Die graphischen Künste*, vol. 26, 1903, pp. 60-67. *Armeleutekunst* [arte para el pueblo pobre] se utilizaría tanto en declaraciones de solidaridad como para expresar el absoluto desprecio con el que la burguesía ha tratado tradicionalmente cualquier práctica cultural que desafiara sus pretensiones hegemónicas de control político, económico y cultural.

13. Wilhelm Worringer, «Käthe Kollwitz», en *Bilderhefte des Deutschen Ostens*, vol. 10, ed. al cuidado de Heinrich Wolff, Königsberg, Gräfe und Unzer, 1931.

14. Marchesano y Kirchner describen este cambio fundamental con gran precisión, pero sin tratar de aclarar la motivación individual de Kollwitz o las necesidades históricas que indujeron a tal cambio: «Aquí, veintiún dibujos, pruebas de trabajo y grabados documentan la evolución de este ciclo desde los aguafuertes y litografías rechazados hasta las xilografías finales. Al igual que las diez láminas de *Gedenkblatt für Karl Liebknecht*, esta notable colección de imágenes documenta prácticamente el final de su trabajo como grabadora en metal y revela su lucha hacia un nuevo lenguaje gráfico con la litografía y la xilografía. […] El paso de una técnica a otra en la serie *Krieg* fue acompañado de cambios drásticos en la forma y la expresión, que ella redujo a lo esencial». Louis Marchesano y Natascha Kirchner, óp. cit., p. 147.

Käthe Kollwitz
Gedenkblatt für Karl Liebknecht
[Hoja conmemorativa para Karl Liebknecht]
1920


DIE LEBENDEN DEM TOTEN . ERINNERUNG AN DEN 15. JANUAR 191

Max Beckmann

Die Hölle
[Infierno]
1919
Litografía
Berlín, I. B. Neumann
11 estampas



«Invitamos al honorable público a que se acerque un poco más. Se enfrenta a la agradable perspectiva de no aburrirse durante diez minutos, quizás a los que no queden satisfechos se les devuelva el dinero»



Selbstbildnis - Titelblatt [Autorretrato - Portada]



Der Nachhauseweg [La vuelta a casa]



Die Strasse [La calle]



Das Martyrium [El martirio]



Der Hunger [El hambre]



Die Ideologen [Los ideólogos]



Die Nacht [La noche]





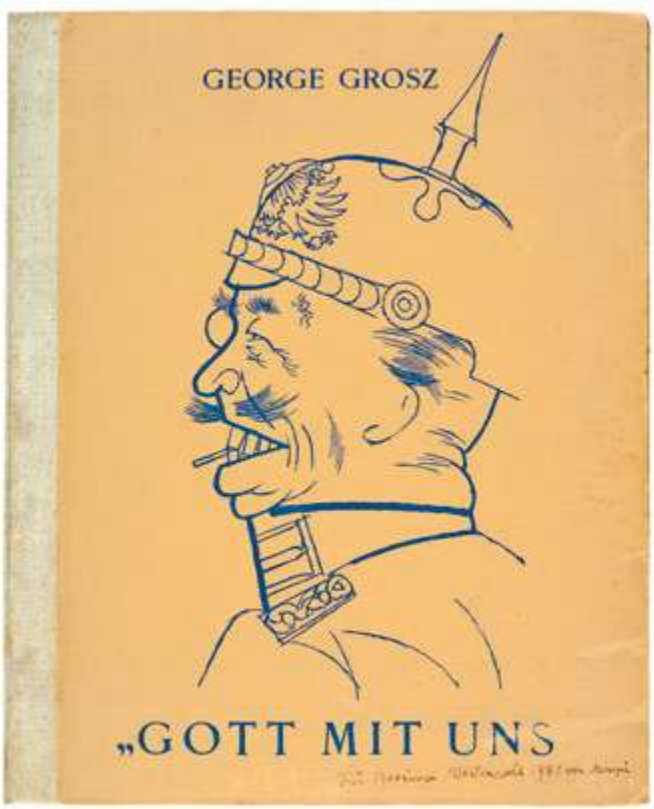
Das patriotische Lied [La canción patriótica]

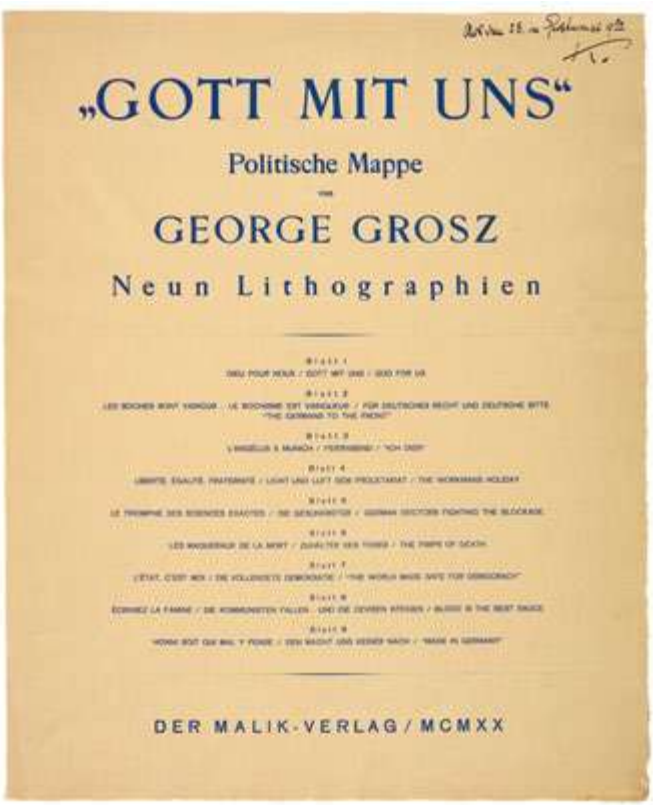




George Grosz

Gott mit uns
[Dios con nosotros]
1920
Litografía
Berlín, Der Malik Verlag
9 estampas



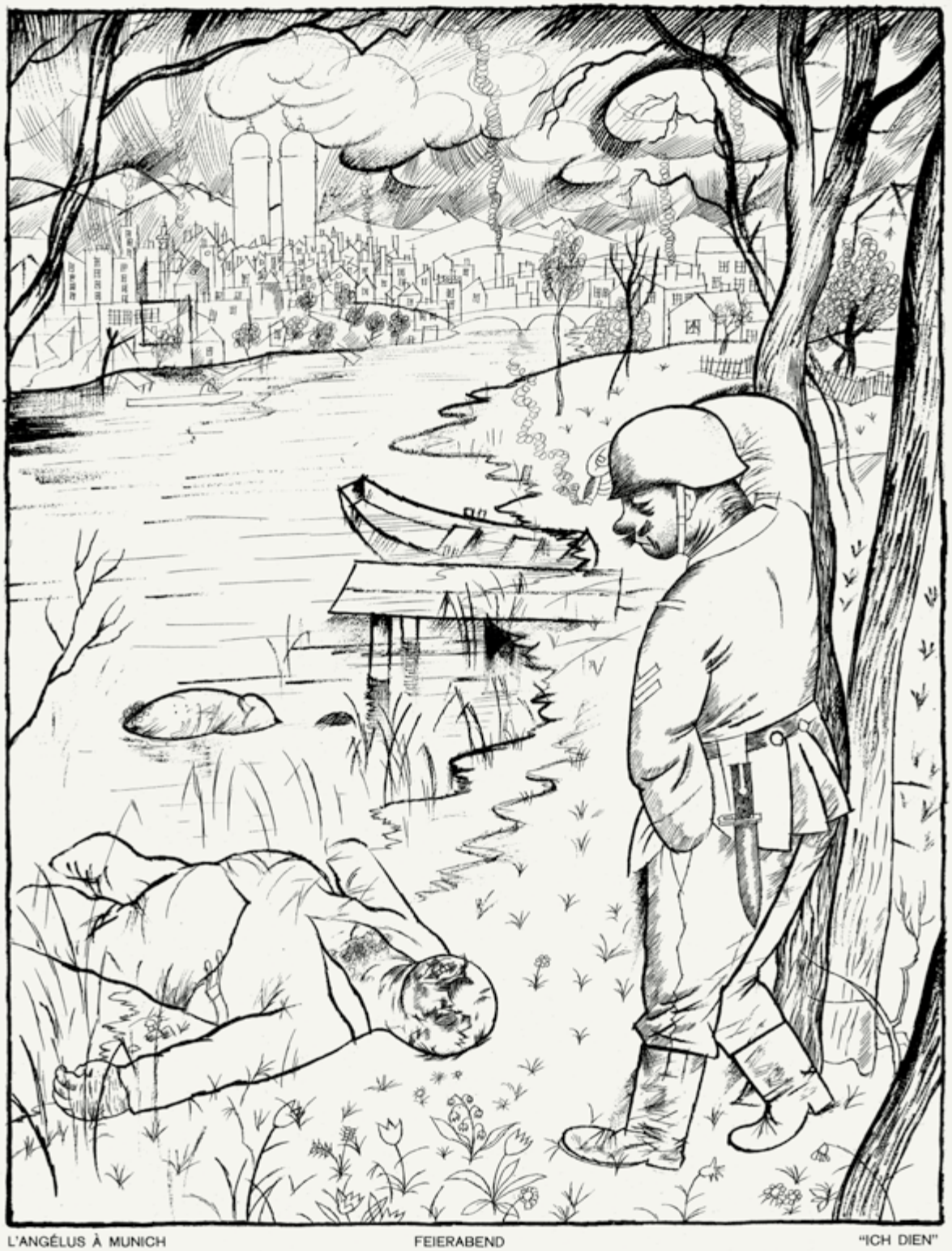




Dieu pour nous [Dios con nosotros]
Gott mit uns [Dios con nosotros]
God for us [Dios con nosotros]



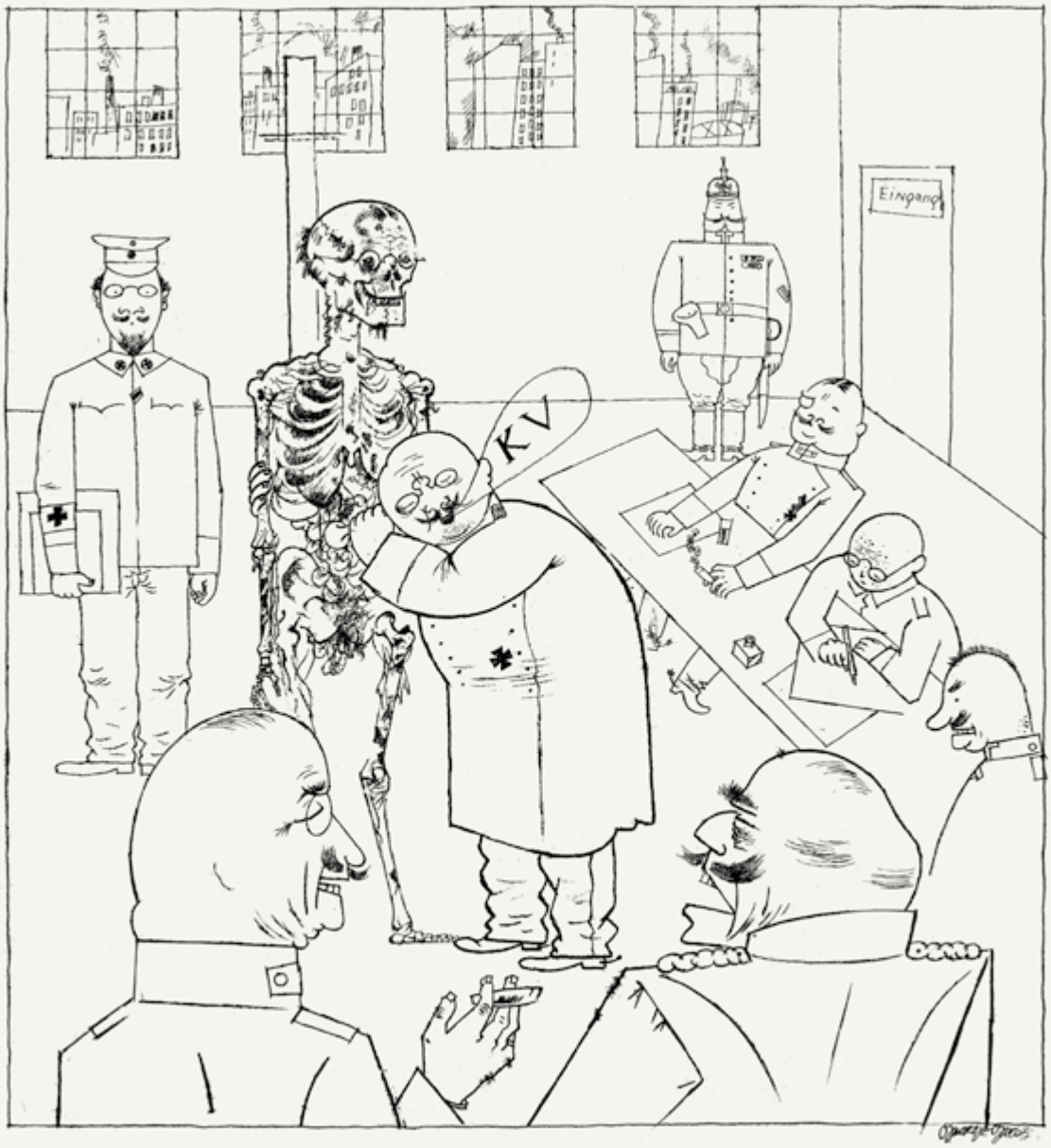
Les boches sont vaincus / Le bochisme est vainqueur [Los alemanes son derrotados / El germanismo sale vencedor]
Für deutsches Recht und deutsche Sitte [Por la ley y las costumbres alemanas]
«The Germans to the front» [«Los alemanes al frente»]



L'Angélus à Munich [El ángelus en Múnich]
Feierabend [Después del trabajo]
«Ich Dien» [«Yo sirvo»]



Liberté, Égalité, Fraternité [Libertad, igualdad, fraternidad]
Licht und Luft dem Proletariat [Luz y aire para el proletariado]
The Workman's Holiday [Las vacaciones del obrero]

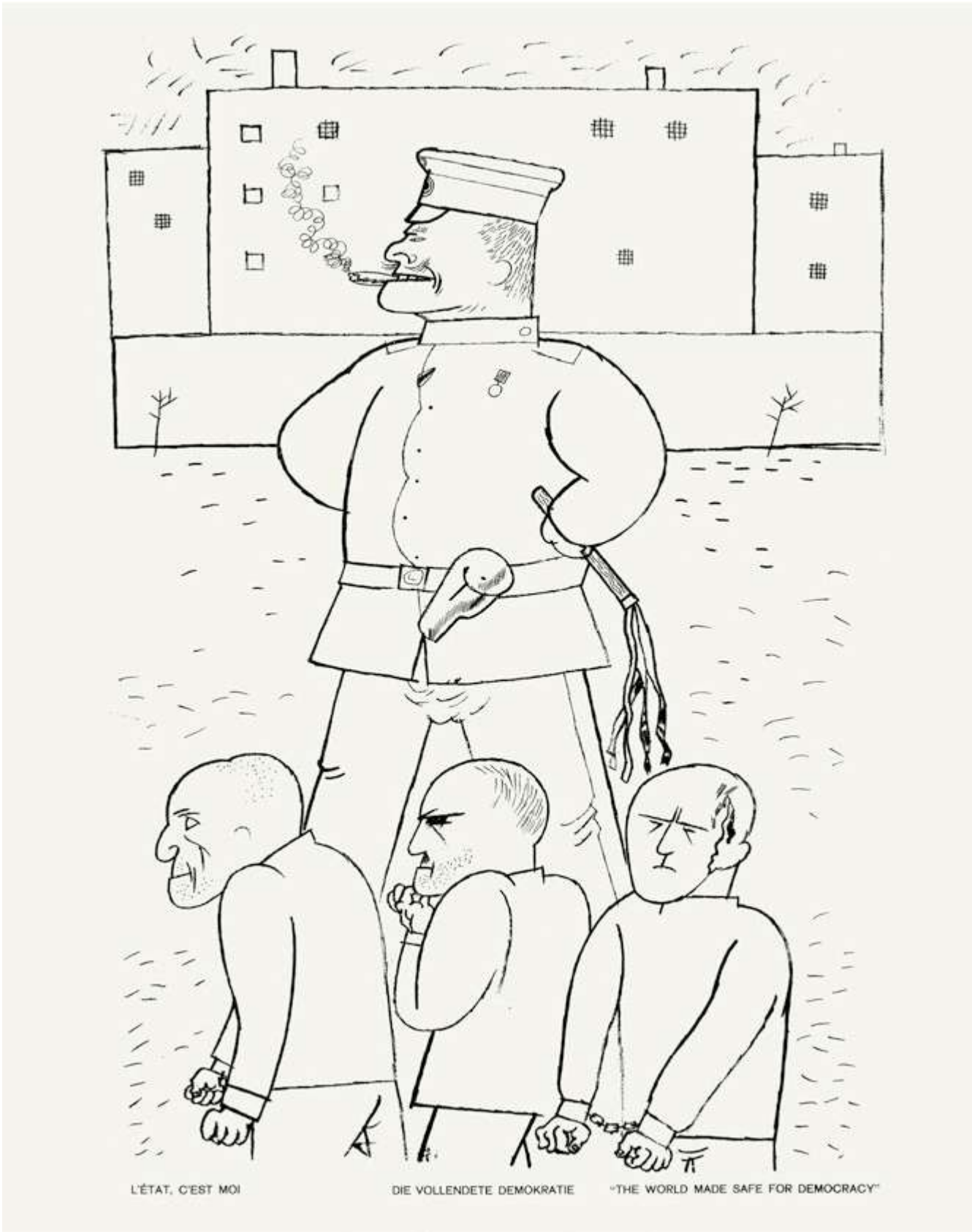


LE TRIOMPHE DES SCIENCES EXACTES DIE GESUNDBETER GERMAN DOCTORS FIGHTING THE BLOCKADE

Le triomphe des sciences exactes [El triunfo de las ciencias exactas]
Die Gesundbeter [Los curanderos]
German doctors fighting the blockade [Médicos alemanes luchando contra el bloqueo]



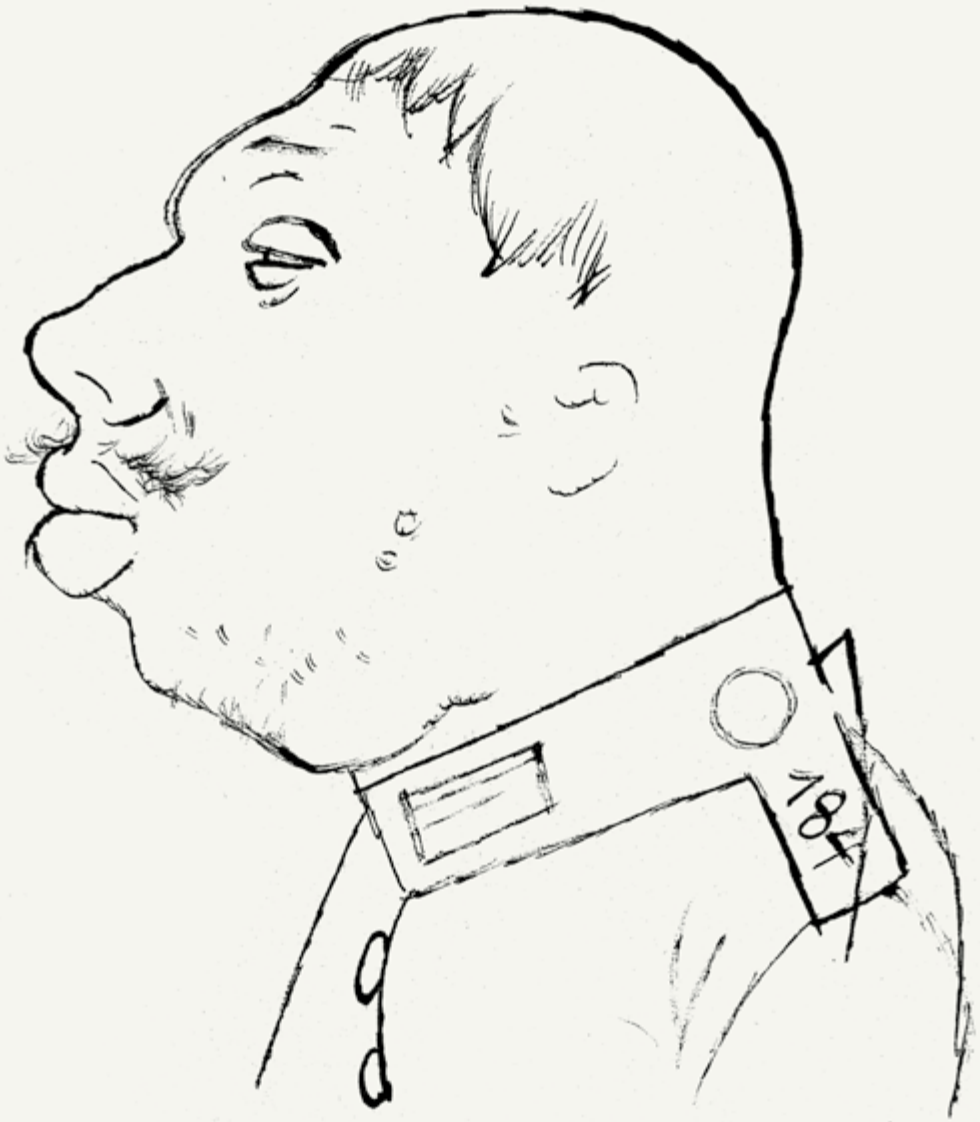
Les maquereaux de la mort [Los proxenetas de la muerte]
Zuhälter des todes [Los proxenetas de la muerte]
The pimps of death [Los proxenetas de la muerte]



L'État, c'est moi [El Estado soy yo]
Die vollendete Demokratie [La democracia plena]
«The world made safe for democracy» [«El mundo hecho seguro para la democracia»]



Écrasez la famine [Erradicar el hambre]
Die Kommunisten fallen – Und die Devisen steigen [Caen los comunistas y suben las divisas]
Blood is the best sauce [La sangre es la mejor salsa]



HONNI SOIT QUI MAL Y PENSE DEN MACHT UNS KEINER NACH "MADE IN GERMANY"

Honni soit qui mal y pense [Que la vergüenza caiga sobre aquel que piense mal]
Den macht uns keiner nach [A este no nos lo copia nadie]
«Made in Germany» [«Hecho en Alemania»]

Kollwitz y Dix. Guerra

Benjamin H. D. Buchloh

En agosto de 1924, con motivo del décimo aniversario del inicio de la Primera Guerra Mundial, se celebraron en Weimar (Alemania) numerosos actos conmemorativos que dieron pie a una constelación de importantes obras gráficas y fotográficas de especial interés para nuestro intento de rastrear y delinear la comunicación política a través de la cultura impresa de ese periodo. El primero de estos acontecimientos fue el porfolio de Käthe Kollwitz titulado *Krieg* [Guerra, pp. 142-149]. La artista lo había comenzado como una serie de grabados y litografías en 1918-1919, pero finalmente lo concluyó como un ciclo de xilografías que expuso por primera vez en otoño de 1923 y luego de nuevo en 1924[1]. El segundo —que hoy por hoy constituye con mucho el acontecimiento más célebre de la cultura impresa conmemorativa— fue la publicación del ciclo *Der Krieg* [La guerra, pp. 150-159] de Otto Dix, que consistía en cincuenta grabados enormemente complejos que combinaban punta seca, aguafuerte y aguatinta. Dix hizo esta serie, asombrosa desde un punto de vista técnico e iconográfico, en 1923-1924. Su editor, el marchante Karl Nierendorf, que inauguró la exposición del ciclo en Berlín, había animado al artista a completar la serie a tiempo para el décimo aniversario de la Gran Guerra, el 1 de agosto de 1924, sin duda también con la esperanza de respaldar la oposición en contra de las ideologías revanchistas que florecían en la República de Weimar. Los porfolios pacifistas de Dix y Kollwitz se expusieron conjuntamente en 1924 en el Krieg dem Kriege Museum, en Berlín, una institución fundada en 1923 por el anarcopacifista Ernst Friedrich, que pronto amplió su propia campaña antibélica publicando un libro asimismo titulado *Krieg dem Kriege* [Guerra contra la guerra]. Aunque hoy es la menos conocida de las tres publicaciones pacifistas, parece que la amplísima documentación fotográfica de los horrores de la Primera Guerra Mundial tocó en su día una fibra sensible. El libro vendió setenta mil ejemplares en los primeros meses y se reeditó en diez ocasiones a lo largo de la década de 1930, hasta convertirse en uno de los instrumentos más eficaces de propaganda antimilitar de la Alemania de Weimar[2]. Incluso alguien como Dix parece haberse inspirado en el reportaje fotográfico del libro.

La conjunción fortuita de estos tres elementos en una sola exposición definió una de las protestas públicas más señaladas en contra de las fuerzas que, contraviniendo los términos del Tratado de Versalles, expresaban peticiones revanchistas y protofascistas de cara a la remilitarización del Estado alemán. Pero esta constelación también reunía tres prácticas de producción de imágenes políticas radicalmente distintas, de modo que nos brinda una oportunidad excepcional para reflexionar sobre las estrategias aparentemente incompatibles y las diferencias entre las

técnicas gráficas y fotográficas que han supuesto un desafío para todos los artistas políticamente activos en Europa desde la década de 1920. Y como estas diferencias volverían a definir debates similares sobre las tareas y las herramientas de la crítica pública y la oposición política en la cultura impresa mexicana a partir de mediados de la década de 1930, destilar los rasgos específicos que distinguen a Dix, Friedrich y Kollwitz es de capital importancia para nuestro proyecto histórico.

Tal y como la literatura biográfica sobre Kollwitz no se ha cansado de repetir, la iconografía de su porfolio reconstruye el trauma, la pérdida y el luto después de que ella tuviera que lidiar con la muerte de su hijo Peter. Aunque se trata de una motivación sin duda importante, espero desarrollar una lectura que complemente el primer plano de la biografía para comprender el significado de los cambios fundamentales sufridos por los procesos de grabado de Kollwitz. El porfolio *Krieg*, por ejemplo, se definía por la «descualificación» o desaprendizaje consecuente —casi programático— de todos sus logros anteriores como insigne grabadora y artista gráfica. Como reacción a la traumática experiencia de la guerra, la artista hubo de sacrificar sus excepcionales dotes como maestra de la representación icónica y de las técnicas de impresión altamente diferenciadas, de tal modo que sus reducciones figurativas, intensas y primitivas, pudieran leerse como inscripciones de pérdida y como actos de duelo[3]. La propia Kollwitz subrayó lo importante —y terriblemente difícil— que había sido para ella trabajar en el ciclo *Krieg*; a finales de 1922, le escribía a Erna Krüger, una amiga artista: «Ya casi he terminado la serie de xilografías sobre el tema de la guerra. Nadie sabrá nunca que estas siete xilografías de tamaño medio son el resultado de muchos años de trabajo, pero es así. Suponen un careo con el periodo vital que va de 1914 a 1918, cuatro años realmente difíciles de comprender»[4]. En 1919, el mismo año en que Kollwitz redescubrió la xilografía, Dix acababa de terminar su última serie de grabados expresionistas en madera en el porfolio *Neun Holzschnitte* [Nueve xilografías], que supondría el abandono definitivo de esta particular técnica de la artesanía gráfica[5]. En el extremo opuesto, en lo que era un resurgimiento casi lírico de las habilidades de las artes supuestamente perdidas del grabado en metal avanzado, el porfolio de Dix, *Der Krieg*, se enfrentaba ahora a los visitantes de la exposición en el Krieg dem Kriege Museum (y también a nosotros, espectadores contemporáneos) con el opuesto dialéctico de las estrategias de Kollwitz. Movilizando todos sus recursos artesanales y técnicos, Dix recurre a una variedad de técnicas, huecograbado, aguafuerte, aguatinta y punta seca, para, como observa Frank Whitford, aparentemente explotar «las cualidades corrosivas del aguatinta con el fin de transmitir la decadencia física y moral»[6]. Ya un año antes, en su cuadro *Der Schützengraben* [La trinchera], la devastación total de la fisonomía y la fisiología humanas había sido el tema de uno de los grandes hitos del artista después de la Primera Guerra Mundial, así como uno de los mayores escándalos que su obra habría de provocar[7].

El histrionismo de la reconversión de Dix es tanto más sorprendente si recordamos que apenas cuatro años antes, en 1920, había sido una de las figuras clave de la *Erste Internationale Dada Messe* [Primera Feria Internacional Dadá],

en Berlín. Al exponer algunas de las pinturas de ensamblaje y collage más agresivas del momento, como *Kriegskrüppel: 45% Erwerbsfähig* [Mutilados de guerra: 45% aptos para el servicio, 1920] y *Krüppel als Skatspieler* [Tullidos jugando al skat, 1920], Dix no solo señalaba ostensiblemente su abandono decisivo de la estética expresionista, sino también su estrategia para seguir el mandato poscubista —o, mejor dicho, pos-Gran Guerra— de un desaprendizaje radical del talento artístico y la maestría artesanal. Sin embargo, al volver al grabado en 1924 para la producción de *Der Krieg*, Dix invirtió el curso de estas prácticas vanguardistas y, en un drástico *retour à l'ordre*, para realizar los espectáculos gráficos de la memoria traumática, mudó a una combinación elaboradísima de las técnicas clásicas del grabado en hueco, involucrando y movilizando todo el aparato de los grandes grabadores del pasado, desde Rembrandt hasta Goya, el mismo linaje que en ese mismo momento Kollwitz había decidido públicamente dejar atrás.

Dix se posicionaba entonces como heredero de los ochenta y dos grabados que integran los *Desastres de la guerra* de Goya (1810-1815); incluso parafraseaba el «yo lo vi» de Goya cuando decía, reafirmando su condición de testigo presencial, que «nadie más ha visto la realidad de la guerra como yo». La postura del testigo ocular se ve reforzada por el hecho de que Dix subraya sus grabados con referencias a lugares y fechas concretas —por ejemplo, *Die Trümmer von Langemarck* [Las ruinas de Langemarck] y *Verwundeter (Herbst 1916, Bapaume)* [Hombre herido (Otoño de 1916, Bapaume), p. 156]— o con las frases «visto en» o «encontrado en»[8].

En la portada, profundamente ambigua y que lleva una dedicatoria a su editor Nierendorf, Dix se representa a sí mismo como un soldado del frente, agotado, con una ametralladora de gran tamaño, en una imagen que oscila entre la caricatura autodestructiva y el autoengrandecimiento heroico[9]. Pero Dix no solo había estudiado los horrores de la guerra industrial y química en el frente, sino también en la colección fotográfica del Krieg dem Kriege Museum de Friedrich y en sus publicaciones. Así, *Der Krieg* nos coloca frente a una fusión hasta entonces inaudita de dos prácticas totalmente opuestas de concepción y producción de imágenes. Por un lado, el *retour à l'ordre* del artista representa un regreso al terreno sagrado de la cultura de la imprenta europea y a sus elaboradas habilidades, con lo que reafirma la viabilidad de estas tradiciones de representación de la subjetividad, el *télos* innato de hacer valer tanto el dominio del creador como el de los sujetos representados. Al fin y al cabo, lo más destacado de la cultura del grabado desde Alberto Durero y Rembrandt hasta principios del siglo XIX —con muy pocas excepciones— había determinado y difundido la formación y la imagen de la subjetividad burguesa europea. En la época prefotográfica, los grabados habían servido por igual como los recursos más fiables para la representación corporal, para modelar los volúmenes antropomórficos y la veracidad fisionómica, y para construir perspectivas y profundidades espaciales, generando incluso gradaciones excepcionales de luminosidad ilusoria. Nunca antes —al menos hasta la llegada de Goya— estas exquisitas habilidades artísticas y artesanales se habían encargado de plasmar la aniquilación potencial o la destrucción fisiológica y psicológica

real de esa misma subjetividad, la fragmentación total de la integridad física, la putrefacción de la carne o la corrosión de los esqueletos[10].

Los conflictos representados en la paradójica reanimación de las exquisitas habilidades gráficas de Dix se tornan aún más desconcertantes cuando advertimos hasta qué punto el artista estaba sintetizando dos epistemes totalmente opuestas de representación y tecnología, una dialéctica que acechaba a Dix desde literalmente todos los frentes. Por un lado, sus representaciones gráficas extremas operan al modo del verismo excesivo de una Neue Sachlichkeit o Nueva Objetividad devenida catastrófica y traumática. Por el otro, Dix aborda el epítome del virtuosismo artístico y gráfico recuperado con una veracidad fotográfica casi neutra. Al fin y al cabo, los ejemplos más avanzados y diferenciados de las artes gráficas habían surgido en el apogeo de la cultura burguesa de Europa occidental y habían celebrado el sujeto como agente de representación y como imagen de representabilidad. La imagen fotográfica, por el contrario, había evolucionado a partir de una situación histórica que no solo se definía en términos de tecnología industrial, sino cuya agenda sociopolítica había consistido en registrar justamente aquellos fenómenos que antes se habían omitido o habían quedado fuera del campo de la representación. Esto abarcaría no solo las clases sociales en otro tiempo excluidas de la representación política, sino también aquellas morfologías y espacios que habían sido inaccesibles a la vista, como las estructuras micro y macroscópicas, o, en el caso de la fotografía de guerra, los detalles más concretos de la destrucción química o mecánica del cuerpo y las desfiguraciones más horribles del propio sujeto. Es esta colisión —o más bien fusión— del verismo pictórico y la veracidad fotográfica la que concede al ciclo uno de los poderes innatos para subvertir por completo, cuando no hacer volar por los aires, el apaciguamiento melancólico que tanto los fotógrafos de la Neue Sachlichkeit (pensemos en la fotografía de Albert Renger-Patzsch y August Sander) como sus pintores estaban a punto de fijar como los nuevos parámetros dominantes de la representación en la primera década posterior a la Primera Guerra Mundial.

Aunque uno de los objetivos de los grabados de Dix era lograr la precisión de la imagen fotográfica, es precisamente la indiferencia neutralizadora de la fotografía lo que ha llevado a críticos como Frank Whitford a preguntarse si la obra de Dix intenta de veras llevar a la protesta y a la oposición en contra de la guerra[11]. En última instancia, el histrionismo de la actuación de Dix sobre las posibilidades del medio nunca nos permite resolver la cuestión de qué representan realmente estas imágenes. ¿Se trata del renovado dominio del medio, logrado en un momento de su deslegitimación histórica demasiado evidente? ¿O es el dominio del trauma personal del maestro, que intenta superar el estrés postraumático del artista con una movilización hipertrófica de todos los registros que la cultura gráfica impresa había tenido en su día? Frente a la realidad del horror mortífero y maquinal de la guerra, sin embargo, estas habilidades gráficas palidecían y fracasaban en comparación con los relatos fotográficos entonces disponibles y difundidos por doquier. El *retour à l'ordre* de Dix es de hecho también un *retour à l'ordure*, donde la principal paradoja es que el abismo entre la recuperación del dominio

de las habilidades pasadas, que había servido como principio de reconstitución autoritaria, ahora servía para representar grados de destrucción y horror otrora desconocidos e inéditos: la aniquilación física y psicológica real del sujeto.

De este modo, el aparatoso desempeño de Dix en readquirir esas habilidades sirve también como restitución compensatoria de una masculinidad profundamente traumatizada, como ha argumentado Paul Fox con todo lujo de detalles[12]. Pero, ¿hasta qué punto el proyecto gráfico de Dix era también un proyecto profundamente sexista? Después de todo, su presentación enfática no solo nos enfrenta a imágenes de horror y sufrimiento extremos. Dix ofrece también imágenes de una recuperación triunfal de la identidad del artista masculino. Sin embargo, lo que se ha recuperado no son únicamente las cualidades excepcionales del artista; quizás lo más importante es que se ha superado el trauma nacional, ya que la propia excelencia de la obra atestigua el renacimiento del artista masculino y la cultura nacional.

En un ensayo brillante, Kristie La redefine de manera fundamental los debates que comparaban los ciclos gráficos que Kollwitz y Dix realizaron como reacción a la Primera Guerra Mundial[13]. La distinción principal de La se centra en la cuestión de si alguno de los dos reflexionó en realidad sobre la necesidad de trascender el placer sádico escópico de los espectadores, entendido cada vez más como un efecto al parecer inevitable en la exhibición del sufrimiento ajeno. Basando sus argumentos en las teorizaciones más recientes sobre el trauma y la recepción especular de la representación de experiencias traumáticas, La sostiene de forma convincente que la estrategia de Kollwitz de aplicar en sus xilografías primitivizadoras una reducción extrema de lo icónico sirvió justamente para evitar esos mismos efectos de placer escópico en la representación del sufrimiento. A diferencia de Dix, Kollwitz no solo se abstuvo de cualquier intento de incorporar imágenes de destrucción fisiológica; también evitó la espectacularización del sufrimiento que Dix necesitaba para compensar la pérdida de su virilidad como soldado y como artista. Por último, Kollwitz también advirtió que el proceso de luto y compasión social no podía iniciarse o mediarse a través de la exhibición del trauma ajeno, sino que exigía justamente la serie de prácticas artísticas opuestas, es decir, la negación del virtuosismo supremo –incluido el suyo propio– para correlacionar a los espectadores de la pérdida y el dolor catastróficos no en una exhibición de maestría recuperada, sino dentro de los registros espaciales e icónicos de la propia pérdida.

1. El porfolio de Kollwitz fue publicado por Emil Richter en Dresde en 1923, en varias ediciones impresas en distintos tipos de papel. Las xilografías se titulan de la siguiente manera: *Das Opfer* [El sacrificio], *Die Freiwilligen* [Los voluntarios], *Die Eltern* [Los padres], *Die Witwe I* [La viuda, I], *Die Witwe II* [La viuda, II], *Die Mütter* [Las madres] y *Das Volk* [El pueblo]. A propósito de los debates mantenidos en torno al porfolio *Krieg*, de Kollwitz, en comparación con *Der Krieg*, de Otto Dix, véase en particular Dora Apel, «"Heroes" and "Whores": The Politics of Gender in Weimar Antiwar Imagery», en *Art* Bulletin, vol. 79, nº 3, septiembre de 1997, pp. 366-384; Claire Whitner,

«Käthe Kollwitz and the *Krieg* Cycle», en *Käthe Kollwitz and the Women of War: Femininity, Identity, and Art in Germany during World Wars I and II*; e Ingrid Sharp, «Käthe Kollwitz's Witness to War: Gender, Authority, and Reception», en *Women in German Yearbook: Feminist Studies in German Literature and Culture*, vol. 27, 2011, pp. 87-107. Mi ensayo se ha beneficiado en buena parte de estos trabajos, aunque he tratado de complementar el modelo de estudios basados en gran medida en referencias biográficas de Kollwitz. Al igual que con la transición de su trabajo en la imagen para *Gedenkblatt für Karl Liebknecht* [Hoja conmemorativa para Karl Liebknecht], Kollwitz no completó *Krieg* hasta después de haber cambiado a la xilografía. Como afirman Marchesano y Kirchner, «en la serie *Krieg*, el estilo y la composición cambian con cada técnica, como si las diferentes matrices de impresión —cobre y piedra, que la artista desestimó, y finalmente madera— la obligaran a desenterrar sus distintos lenguajes. Aprovechando la naturaleza plana de la plancha de madera, materializó la tremenda desesperación en forma de los densos campos de negro que dominan sus composiciones a principios de los años veinte. […] Con una economía de medios llevada a cabo con un esfuerzo extraordinario, sus xilografías transmiten con sutileza una abrumadora opresión física y psicológica». Véase Louis Marchesano y Natasha Kirchner, «Artistic Quality and Politics in the Early Reception of Kollwitz's Prints», en Louis Marchesano (ed.), *Käthe Kollwitz: Print, Process, Politics*, Los Ángeles, Getty Research Institute, 2020, p. 3. El ciclo *Krieg* de Kollwitz abarca dos momentos cruciales: el comienzo y el final de la República de Weimar. En enero de 1919, Kollwitz acababa de ser elegida la primera mujer miembro de la Academia Prusiana, lo que incrementó el impacto público de *Krieg* como notable manifestación pacifista. El hecho de que el porfolio señalara y acusara las ideologías revanchistas que glorificaban la experiencia de la guerra y pedían un nuevo nacionalismo para preparar otra guerra motivó a los nacionalsocialistas a destituir a Kollwitz en 1933 de su puesto en la Academia y a prohibir cualquier exposición de su obra.

2. Friedrich se había negado a hacer el servicio militar, y en su controvertido Krieg dem Kriege Museum se exponían fotografías, postales y otra parafernalia bélica. El museo, que ya había sido objeto de asaltos por parte de miembros del Freikorps antes de 1933, fue cerrado inmediatamente después del ascenso de los nazis al poder ese mismo año, y la publicación y distribución del libro *Krieg dem Kriege* fue prohibida al instante.

3. Ingrid Sharp describe el proceso en estos términos: «Para el ciclo, Kollwitz eligió madera de peral, dura y sin apenas vetas, y trabajó durante varios meses para conseguir una coherencia de línea, imágenes, forma y figura con el fin de comunicarse con su público de la forma más directa y clara posible. […] A diferencia del extenso relato de Dix, las xilografías de Kollwitz son escuetas, reducen todo lo que la artista ha llegado a comprender de la guerra a siete imágenes de una crudeza icónica. Sin la especificidad ni el detalle narrativo del relato de Dix, sin el lastre de los detalles que la restringirían a un tiempo o lugar concretos, *Krieg* de Kollwitz, con sus títulos genéricos y sus imágenes expresivas reducidas, reivindica una verdad más universal sobre la naturaleza de la guerra». Ingrid Sharp, óp. cit., p. 91.

4. Véase Käthe Kollwitz, *Briefe der Freundschaft und Begegnungen*, Múnich, List Verlag, 1966, p. 136.

5. El último porfolio de xilografías de Dix, *Acht Holzschnitte* [Ocho xilografías], fue concebido en 1919 pero no se publicó hasta 1922.

6. Frank Whitford, «The Revolutionary Reactionary», en Frank Whitford et al. (ed.), *Otto Dix: 1891-1969*, Londres, Tate Gallery, 1982, p. 184 [cat. exp.].

7. En 1923, cuando *Der Schützengraben* [La trinchera] de Dix se expuso por primera vez en el Wallraf-Richartz Museum de Colonia, cuyo director lo había adquirido, hubo que proteger el cuadro con una cortina. Un año más tarde, en mayo y junio, en la Akademie der Künste de Berlín, causó un escándalo y proliferaron las protestas a escala nacional. Julius Meyer-Graefe, uno de los críticos más importantes de la época, escribió que el cuadro era «un escándalo público […], no ya mal pintado, sino infamemente pintado, con un gusto por adentrarse en los detalles que hacía que el espectador tuviera ganas de vomitar». Julius Meier-Graefe, «Die Ausstellung in der Akademie», en *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 2 de julio de 1924. Para Paul Westheim, que escribió una crítica positiva del cuadro para el *Frankfurter Zeitung* —del que había sido jefe de crítica de arte durante unos doce años—, el encuentro tendría consecuencias desagradables. Los editores del periódico le rescindieron el contrato argumentando: «Usted ha practicado cierta radicalidad sobre cuestiones de arte moderno que, sin duda, ha tenido un impacto en la vida del arte moderno en Alemania. Sin embargo, la cuestión es que, en el transcurso de muchos años, esta estrecha devoción por una radicalidad incondicional ha rebasado sus escritos. […] Comprenderá usted que tales posiciones explícitas, argumentadas consecuentemente dentro de las páginas de un periódico diario, terminarían inevitablemente por añadir un tono implacable y duro que no puede conciliarse con el liberalismo que debe sostener un periódico que refleja la totalidad de la vida cultural». Bernd Fechner y York Egbert König, *Paul Westheim: Kunstkritiker-Publizist-Sammler*, Berlín, Hentrich & Hentrich/Centrum Judaicum, 2017, pp. 45-46.

8. Citado en Otto Conzelmann, *Der Andere Dix: Sein Bild vom Menschen und vom Krieg*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1983, p. 187.

9. En septiembre de 1915, Dix se alistó como voluntario para el frente desde su campo de entrenamiento de ametralladores en Bautzen. Siete estampas del ciclo muestran a soldados en combate, nueve representan a soldados en la primera línea de batalla y cuatro describen la vida tras las líneas. Ocho son de los paisajes del frente, mientras que veintidós abordan el sufrimiento y la muerte.

10. El extraordinario patetismo de Dix al representar el cuerpo mutilado prefigura un reto que la pintura volvería a abordar después de la Segunda Guerra Mundial, cuando tuvo que convertirse en el medio de la descomposición corporal, como se aprecia, por ejemplo, en la obra de Jean Fautrier *Otages* [Rehenes], muy acertadamente descrita por Rachel Perry como un *retour à l'ordure*. Rachel Perry, «Jean Fautrier's *Jolies Juives*», en *October*, vol. 108, primavera de 2004, pp. 51-72.

11. Frank Whitford, óp. cit.

12. Véase Paul Fox, «Confronting Postwar Shame in Weimar Germany: Trauma, Heroism and the War Art of Otto Dix», en *Oxford Art Journal*, vol. 29, nº 2, 2006, pp. 247-267.

13. Kristie La, «Käthe Kollwitz's *War* without War», documento de seminario inédito, 2019.

Käthe Kollwitz

Krieg
[Guerra]
1922-1923
Xilografía
Dresde, Emil Richter
7 estampas





Das Opfer [El sacrificio]



Die Freiwilligen [Los voluntarios]



Die Eltern [Los padres]



Die Witwe I [La viuda I]



Die Witwe II [La viuda II]



Die Mütter [Las madres]



Das Volk [El pueblo]

Otto Dix

Der Krieg
[La guerra]
1924
Aguafuerte, aguatinta, huecograbado
y punta seca
Berlín, Karl Nierendorf
50 estampas





Sturmtruppe geht unter Gas vor [Grupo de asalto con máscaras antigás]



Schädel [Calavera]



Pferdekadaver [Caballo muerto]



39/40





Páginas 154-155
Trichterfeld bei Dontrien, von Leuchtkugeln erhellt [Cráteres cerca de Dontrien, iluminados con bengalas]

Verwundeter (Herbst 1916, Bapaume) [Hombre herido (Otoño de 1916, Bapaume]



Lens wird mit Bomben belegt [Bombardeo de Lens]



Leiche im Drahtverhau (Flandern) [Cadáver en la alambrada (Flandes)]



Tote vor der Stellung bei Tahure [Muertos en la posición cerca de Tahure]

Principio y fin de la caricatura. Beckmann, Grosz, Seiwert y Arntz

Benjamin H. D. Buchloh

Son muchas las referencias casuales (y algunas intencionadas), trazadas o formuladas por artistas de las dos primeras décadas del siglo XX, que nos permiten relacionar la producción gráfica de Käthe Kollwitz, por un lado, con la cultura gráfica de los artistas algo más jóvenes surgidos en los años veinte como figuras centrales de la estética posexpresionista, y con sus opuestos extremos, definidos tradicionalmente por el dadaísmo y la Neue Sachlichkeit, por el otro. Así, por ejemplo, George Grosz, figura clave para nuestras consideraciones, en una carta a Bertolt Brecht tildó la obra de Kollwitz de «arte de ojos llorosos»[1]. Y Franz Wilhelm Seiwert, pintor y fuerza crítica de los Progresistas de Colonia, volvió a desplegar desde una posición de izquierda radical el insulto *Armeleutekunst*, «arte para el pueblo pobre», que un crítico archiconservador puso en circulación en 1906. En los registros de la historiografía y la crítica se encuentran *Das Holzschnittbuch* [El grabado en madera] de Paul Westheim y algunos textos clave de críticos que los artistas de la siguiente generación citaron explícitamente como puntos de partida. Gerd Arntz, por ejemplo, que se convirtió en una de las figuras más importantes de la politización de la cultura del grabado a mediados de la década de 1920, citó de manera expresa el estudio de Westheim como elemento determinante en su decisión de abandonar la pintura de caballete y dedicarse casi exclusivamente a las artes gráficas, al principio trabajando en madera y luego en linóleo[2].

Sin embargo, tanto las distinciones manifiestas como las similitudes latentes son muchísimo más sutiles y complejas de lo que las identificaciones meramente estilísticas del posexpresionismo nos permiten advertir. Para profundizar en las interrelaciones entre estas generaciones y formaciones estilísticas, comenzaremos una vez más con un enfoque comparativo. En 1919, el mismo año en que Kollwitz retrató a Karl Liebknecht, Max Beckmann retrataría a Rosa Luxemburgo, la eminente filósofa que, al igual que Liebknecht, había sido víctima de la violencia asesina del Freikorps el 15 de enero de 1919. La imagen de Beckmann, titulada *Das Martyrium* [El martirio, p. 118], es la cuarta de las diez planchas litográficas de su porfolio *Die Hölle* [El infierno], que Beckmann hizo tras su primera visita de posguerra a Berlín, en marzo de 1919, y que publicó ese mismo año I. B. Neuman, también en Berlín[3]. En clara oposición a la xilografía de luto de Kollwitz –de un énfasis primitivo– y a su entonación de un humanismo idealizado –no de una solidaridad política real–, el dibujo litográfico gestual de Beckmann oscila provocativamente entre el *pathos* y el *bathos*, entre la sobriedad del relato desapasionado de un testigo ocular y la insensibilidad de la caricatura. No es fácil discernir si este conflicto entre los modos de inscripción gráfica es fruto de una estética de distanciamiento irónico

que prometía elevar a los espectadores de Beckmann por encima de la crispación de la política cotidiana, o de la negativa (o incapacidad) del artista para trascender los mitos de la independencia burguesa respecto de las condiciones del sufrimiento colectivo y su énfasis en la autonomía artística. Esta actitud de ambivalencia en apariencia cínica está perfectamente expresada en un lema que Beckmann, en una *Sütterlinschrift* o «caligrafía Sütterlin», ostensiblemente chauvinista y a la vez extremadamente burlona, inscribe en la cubierta del porfolio, lema que, a la manera de un pregonero del circo, invita al «honorable público […] a que se acerque un poco más. Se enfrenta a la desagradable perspectiva de no aburrirse durante diez minutos, quizás a los que no queden satisfechos se le devuelva el dinero».

La comparación con el retrato de Liebknecht que hizo Kollwitz no solo es productiva –Beckmann hace referencia al mismo acontecimiento histórico con un gesto gráfico y una técnica distintos–, sino también intrigante, puesto que, a diferencia de Kollwitz, Beckmann representa a la mujer mártir política. En una escena de crueldad grotesca, la figura de Luxemburgo aparece literalmente suspendida entre una crucifixión (delante de la silueta de la catedral) y una violación al estilo de Weimar, asesinada por soldados que actúan movidos tanto por sus propias obsesiones sexuales y antisemitas como al dictado de las órdenes dadas por el burgués de esmoquin que le abre las piernas. Tanto el espacio social donde se escenifica el suceso como las fisonomías de los actores son difíciles de entender. A diferencia del Liebknecht de Kollwitz, el retrato de Luxemburgo, que Beckmann ejecuta a toda prisa, carece del más mínimo esfuerzo por lograr un parecido físico y menos aún por dotar al rostro de rasgos heroicos. El acontecimiento histórico parece demasiado trágico como para caer en la caricatura, pero al mismo tiempo es demasiado inconmensurable como para merecer las texturas enfáticas y primitivizadoras de la compasión gráfica de Kollwitz o las exorbitantes resucitaciones que hace Otto Dix de todo el espectro de la cultura impresa antigua. Más bien, la aplicación de la *Kreidelithographie* o «litografía a tiza» por parte de Beckmann confiere a las imágenes la sucinta precisión y la rapidez de un boceto de observador; y la relativa displicencia o indiferencia expresiva de la técnica parece reconocer con pesar la ineficacia última de cualquier intervención artística ante semejantes realidades políticas y sociales[4].

Otra breve comparación –en este caso con uno de los tropos clave del porfolio *Der Krieg* [La guerra, 1924, pp. 150-159] de Dix– nos permite advertir aún con mayor claridad las profundas diferencias de Beckmann con respecto a los gestos gráficos y las técnicas de sus colegas. Al representar el rostro violentamente lacerado y fragmentado de un veterano de guerra en la primera lámina de la carpeta, *Der Nachhauseweg* [La vuelta a casa, p. 116], Beckmann muestra el grado hasta entonces inconcebible de mutilación corporal de una manera casi indiferente, totalmente distinta del espectro gráfico histriónico con el que Dix enfrentaría a sus espectadores cuatro años más tarde en sus representaciones espectacularizadas de la destrucción física. Incluso en la representación del trauma, cuando yuxtapone el rostro fragmentado del veterano con su propio autorretrato vestido de ciudadano burgués, el artista conserva un mínimo de distanciamiento equívoco. El estilo de dibujo de

Beckmann intenta mantener un equilibrio entre el sarcasmo mordaz y la empatía elemental, pero se trata de una empatía encorsetada por la aspiración de que el dominio artístico pueda seguir trascendiendo lo político y por la hipótesis de que una posición de clase solidaria con el sufrimiento de los oprimidos y explotados seguiría siendo incompatible con la esperanza de una autonomía artística eternamente accesible[5]. Y mientras que, tanto Kollwitz como Dix, habían resucitado la calavera y el esqueleto como iconos de la muerte de maneras muy distintas para dotar a sus representaciones del peso –si no del espanto– de una iconografía mítica tradicional, Beckmann no cruza esa línea ni una sola vez, ya que su lealtad incluso a los restos más precarios de la cultura ilustrada burguesa no toleraría semejante recaída en el pensamiento mítico.

Sin embargo, la iconografía de la calavera y el esqueleto reaparece con fuerza un año más tarde en el ciclo gráfico *Gott mit uns* [Dios con nosotros, 1920, pp. 126-135], de Grosz, impreso con una técnica fotolitográfica más industrializada –a diferencia de las *Kreidelithographien* de Beckmann, todavía bastante artesanales– que habría permitido, al menos en teoría, una distribución muy amplia, cuando no ilimitada[6]. La serie se tituló así por la inscripción que lucían las hebillas de los cinturones de los soldados alemanes de la Primera Guerra Mundial. Dibujadas con un cinismo morboso y con ánimo de provocación, las imágenes de la carpeta representan a menudo escenas de miseria doméstica y pobreza urbana que podrían incluso leerse como una burla del realismo social de Kollwitz. Emulando todo el espectro de las prácticas de dibujo «desaprendido», desde los grafitis en los baños hasta las muestras en los parques de atracciones, los nuevos iconos de la muerte resucitados por Grosz no operan solamente como subversiones del decoro del dibujo y de la hipocresía de las normas burguesas de sublimación. Lo que hace el caricaturista es más bien invertir estos iconos transhistóricos y en apariencia inerradicables de la certeza mortal con una concreción histórica extrema, representando esqueletos y calaveras en las calles o en los tribunales de Berlín como el vivo y grotesco ejemplo de una sociedad dominada por el Estado y oprimida por las autoridades militares. Como era de esperar, el porfolio fue confiscado y se prohibió su exhibición y distribución pública poco después de que fuera publicado. Si los esqueletos parlanchines del artista ponen en práctica su potencial mítico es solo para exacerbar el horror presente de la realidad verdadera, un presente desde el que la utopía de la igualdad universal solo parece imaginable a través de la igualdad mítica de la muerte. ¿Conocía Grosz –como Ernst Toller y Sergéi Eisenstein en aquella época– el despliegue de José Guadalupe Posada de las agitaciones mecánicas y las variaciones interminables de la utopía negativa de una sociedad de esqueletos sin clases?

Tanto la carpeta de Beckmann como la de Grosz se sitúan en los albores de una nueva cultura democrática alemana en la primera década del siglo XX, una esfera pública radicalizada en la que la caricatura política y la caricatura artística podían por fin asumir funciones públicas críticas y subversivas, comparables a las que habían desempeñado artistas como Honoré Daumier y Grandville (Jean Ignace Isidore Gérard Grandville) en la Francia de la segunda mitad del siglo XIX. Como era habitual por entonces, la caricatura política y artística –y esto merecería

también un estudio de la significación de la asincronía histórica– ya no tenía en Francia ni lugar ni función artística pública, puesto que los proyectos radicales de la Ilustración, desde la fenomenología del cubismo hasta la semiótica pictórica de Marcel Duchamp y la abstracción, habían ampliado y diferenciado las condiciones realmente disponibles de formación del sujeto, de acceso comunicativo público, de competencias de lectura y de autodeterminación colectiva. Así, del desarrollo tardío de un Estado alemán democrático surgió un arte rezagado en la historia del género de la caricatura. Decimos rezagado por no decir que nació muerto, puesto que los avances tecnológicos en las condiciones de producción de imágenes fotográficas y de reproducción de impresiones abrieron y necesitaron una redefinición fundamental de cómo y qué debía y podía representar la caricatura política, y en qué modos tecnológicos podían vehicularse de forma óptima esas nuevas dimensiones. Estas opciones y necesidades históricas expandidas se comprendieron a la perfección con la aparición de John Heartfield, el primer –y probablemente único– artista extraordinario de la caricatura real que dio el siglo XX en la estela de Daumier[7].

Este es el espectro histórico, epistemológico y tecnológico con el que se encontraron también los artistas mexicanos de finales de la década de 1920, aunque sus respuestas, determinadas por retos sociopolíticos fundamentalmente distintos, estaban destinadas a ser radicalmente diferentes de los desarrollos habidos en la Alemania de Weimar. No obstante, son muchas las condiciones que permiten no solo comparar los rasgos centrales, sino también intensificar la tarea de diferenciar lo que a primera vista podrían parecer agendas comparables o incluso «influencias» reales. Ambos países iniciaron la primera década del siglo XX con una liberación de su pasado imperialista, aunque uno de ellos se había sustentado en los legados de siglos de imperialismo colonialista, y el otro había adoptado hacía poco la ficción del Estado-nación para convertirse en un imperio. Las principales diferencias entre la cultura impresa mexicana y la alemana –es decir, entre las dos figuras opuestas de Posada y Kollwitz con las que hemos iniciado la exposición– se originan, pues, en las inflexiones fundamentalmente distintas y específicas de la dialéctica y la política del mito y la Ilustración. La distinción más importante que habría que destacar podría ser que el deseo sociopolítico en la formación de la identidad del Estado-nación en México fue impulsado por las fuerzas progresistas, en ocasiones incluso revolucionarias, que aspiraban a la evolución de una identidad nacional pos- y anticolonial, mientras que la política identitaria nacionalista anterior a la creación de la Alemania de Weimar tras la Primera Guerra Mundial en 1918 –y que continuó a lo largo de la República de Weimar– estaba irrevocable e irremisiblemente consagrada a la fascistización nacionalista de un estado democrático recién fundado. Una de las tareas primordiales de esta exposición ha sido rastrear estas interrelaciones históricas no solo entre dos culturas políticas en esencia diferentes, sino también ahondar en la peculiar frecuencia e intensidad de sus interacciones e interdependencia.

Mientras que la esfera pública burguesa existente en Francia había apoyado una cultura de la caricatura –una contestación crítica y regular por medios artísticos y literarios– a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, tanto México

como Alemania apenas tenían, en el mejor de los casos, tradiciones vernáculas de producción de imágenes populares que ofrecieran a las poblaciones relativamente alfabetizadas o directamente analfabetas un pequeño alivio de la opresión mediante burlas controladas y válvulas de entretenimiento y escape. La afirmación, hecha muchas veces, de que la posición de Posada como caricaturista lo convertiría en el Daumier mexicano debería ser impugnada, ya que la eminencia de Posada como artista se definió por una constelación de fuerzas históricas totalmente distintas. Más parecido a un Walt Disney que a un Daumier de su tiempo y lugar, su alcance para unir públicos iba desde la reivindicación de una identidad nacional como formación mítica popular hasta el mero oportunismo comercial y la palabrería artesanal, pasando por sus sublimes parodias de las clases dominantes. Por el contrario, Kollwitz –en todos los sentidos lo opuesto a Posada–, aunque igualmente alejada de las tradiciones de la caricatura política, seguía aspirando a agitar y promover una igualdad utópica entre clases y géneros, entre subjetividad y colectividad. Sus tentativas de defender la solidaridad de clase y la empatía socialista se articulaban y radicalizaban mediante una regresión a las tecnologías de impresión anteriores y a las formas primitivas de representación fisonómica y fisiológica, y no a través de la burla crítica y el antagonismo aniquilador de la caricatura. Sea como fuere, tanto a Posada como a Kollwitz les interesaban ante todo las representaciones de los colectivos y subjetividades sociales recién surgidas, y su transformación con miras a pasar del sometimiento a regímenes jerárquicos al desarrollo de relaciones elementales de igualdad social, jurídica y económica. En el campo de la representación figurativa, estas negociaciones históricas se llevaron a cabo principalmente en la concepción y representación del rostro y del cuerpo o –paradójicamente en el caso de Posada– de la ausencia de estos.

Pero nuestro análisis trata igualmente de rastrear cómo la dialéctica de la subjetividad y la colectividad y sus cambios figuraban –y a veces incluso se anticipaban– en los cambios de las propias técnicas gráficas. Estos se harían evidentes en la adopción repentina de tecnologías de impresión supuestamente obsoletas por parte de algunos artistas (por ejemplo, el giro tardío de Kollwitz hacia la xilografía); o en la rigurosa exclusión de esas mismas técnicas en la obra de otros artistas (por ejemplo, la ausencia total de xilografías en la obra de Grosz o la única xilografía en la de Beckmann); o, como en el caso de Posada, en el despliegue de procedimientos técnicos avanzados para simular xilografías con el fin de aparentar una producción de imágenes populistas a la antigua. Otra variante fue conceder a la técnica obsoleta una nueva misión política, pero su primitivismo no pedía ni la empatía ni la abrasión de la caricatura populista. Dicha misión quedaba manifiesta en la obra de los Progresistas de Colonia, Seiwert y Arntz, a principios de la década de 1920, poco después de los ejemplos de Beckmann y Grosz que comentábamos más arriba. Y si la primera parte de nuestro relato se centraba en el paso del realismo social de Kollwitz a la caricatura política de Grosz, la segunda parte debe ocuparse de su contrapartida dialéctica, la síntesis contradictoria de la figuración reductivista y la abstracción diagramática en las técnicas primitivizadoras de la xilografía y el linograbado. Identificadas en un primer momento con la expresión profundamente contradictoria de *constructivismo*

figurativo, las figuraciones de Seiwert y Arntz contribuyeron a la evolución del proyecto Isotype de Otto Neurath y Marie Neurath.

La primera reorientación importante, *Sieben Antlitze der Zeit* [Siete rostros de nuestro tiempo] de Seiwert, se publicó apenas un par de años después de las series de grabados de Beckmann y Grosz; y, por lo general, no se concibió como un porfolio para coleccionistas de grabados, sino como una serie de siete dibujos a tinta, reproducidos como ilustraciones a toda página en el último número de la revista anarquista de izquierdas *Der Ziegelbrenner*, editada y publicada por Ret Marut en diciembre de 1921 en Múnich[8]. Incluso a primera vista, llaman mucho la atención las diferencias en el gesto gráfico y en los tipos iconográficos entre las fisonomías tipológicas neutralizadoras de Seiwert y la fusión de *pathos* y *bathos* de Beckmann o la amalgama de grafito y caricatura de Grosz. Y si Grosz y Beckmann todavía emulan las sacudidas liberadoras de las distorsiones antifisonómicas –en el caso de Grosz tomando prestado el grafito; en el de Beckmann, con una hipertrofia casi paródica del gesto gráfico expresionista–, Seiwert y Arntz destilan distorsión y relieve cómico de los rasgos de las víctimas y solo dejan rastros de desdén en las representaciones esquemáticas de los gobernantes. Ambos artistas formulan la intuición de que las tipologías sociales lapidarias resultarían políticamente más productivas que el patetismo de la empatía o la burla de la caricatura (desde cualquier posición privilegiada que cualquiera de ellas pudiera haber enunciado). Incluso la concepción del título de Seiwert como *Sieben Antlitze der Zeit* es significativa en varios aspectos. En primer lugar, el tono neutro de mera enumeración se opone manifiestamente a los títulos dramáticos de *Die Hölle* de Beckmann o *Gott mit uns* de Grosz. Y el principio puramente cuantificador, antijerárquico y antinarrativo encontraría su eco apenas unos años más tarde en *Zwölf Häuser der Zeit* [Doce casas del tiempo] de Arntz, y en 1929 reverberaría aún en el monumental proyecto retratístico *Antlitz der Zeit* [Rostros del tiempo] de August Sander[9].

Una de las grandes paradojas de la modernidad es que la licencia para volver a la figuración –la figuración que luego sería rápidamente reclamada por las diversas facciones de los artistas modernos de izquierdas, desde la Neue Sachlichkeit hasta el Dadá– fue en realidad facilitada por un antimoderno archirreaccionario, Giorgio de Chirico, cuyos maniquíes brindaron el anteproyecto del constructivismo figurativo que los pintores alemanes, tanto en el contexto de la Neue Sachlichkeit como de los Progresistas de Colonia, desplegaron para legitimar y diseñar imágenes de una subjetividad y una colectividad nuevas. Uno de los rasgos cruciales de la paradoja –aunque son muchos los que operan en este trasvase– es que todas las figuras de alienación extrema de De Chirico –los modelos de madera del taller, cargados de melancolía, bosquejados a partir de la historia de la academia y del museo, o los maniquíes de sastres y escaparates que anuncian las nuevas modas– señalaban la longevidad de las tradiciones pictóricas frente a los desafíos decisivos y terminales que provocó el cubismo y los consiguientes efectos de la abstracción. Así, la figuración de De Chirico, que había servido de profunda meditación sobre el anhelo de tradición y continuidad, se convertiría de repente en el punto de partida del constructivismo figurativo radical de los Progresistas de Colonia, en

particular de Seiwert y Arntz, y de antiguos dadaístas como Grosz. La inversión dialéctica que hicieron de los maniquíes melancólicos de De Chirico transformó ese mecanoide afisonómico y sin rasgos en el prototipo de la nueva subjetividad proletaria. A diferencia de Beckmann y Grosz, Arntz y Seiwert ya no exagerarían los rasgos del sujeto burgués, toda vez que la caricatura es el sistema de la fisonomía burguesa exacerbada. Como el nuevo sujeto era necesariamente un sujeto sin rasgos –la identidad proletaria ya no podía definirse por la fisonomía–, tampoco podía representarse mediante la caricatura. Arntz y Seiwert podían con razón dejar atrás los impulsos de burla y ridiculización que habían sido parte fundamental de los propósitos de la caricatura política. El nuevo sujeto –ya sea situado en términos de clase o género, o definido en términos de su participación real en los procesos colectivos de formación y producción económica, social y política– ya no aspiraría a las marcas de la distinción fisonómica.

1. George Grosz en carta a Bertolt Brecht el 22 de mayo de 1925, citado en Barbara McCloskey, *George Grosz and the Communist Party*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 212.

2. Véase Benjamin Benus, *Figurative Constructivism, Pictorial Statistics and the Group of Progressive Artists 1920-1939*, tesis doctoral, University of Maryland, College Park, 2010, p. 29: «En este sentido, estos artistas eran también herederos de la noción, popularizada por el texto de Wilhelm Worringer "Abstraktion und Einfühlung" [Abstracción y empatía, 1907], de que el arte de las culturas "primitivas", en su mayor grado de abstracción y su desprecio por la apariencia externa del mundo, se acerca más que los enfoques naturalistas de la representación a la hora de visualizar su "valor absoluto". [...] De hecho, muchas de las formulaciones de los textos teóricos sobre el arte de Seiwert y sus colegas reiteran la distinción que hace Worringer entre esencia y apariencia en el arte, y proponen la simplificación formal y la reducción geométrica como estrategia principal para destilar la esencia de la apariencia. Estas ideas también constituyeron la base de *Das Holzschnittbuch* de Westheim, de 1921, que Arntz citó luego como una importante influencia para los artistas de su generación. [...] Westheim pudo brindar a los artistas contemporáneos un modelo de expresión pura y directa. Además, los artistas alemanes de la época se sentían atraídos por la técnica xilográfica debido a la dimensión social que proyectaba. Aparte del libro de Westheim, Arntz cita una conferencia de Georg Schmidt, director del Kunstmuseum de Basilea, que sugería una correlación histórica entre los "medios técnicamente primitivos" y las "expresiones artísticas de las clases revolucionarias"».

3. Israel B. Neuman, el editor de Beckmann, afirmó que el porfolio tuvo una acogida entusiasta entre los espectadores pero no logró ninguna venta. La cronología de los ciclos de grabados que responden a las experiencias traumáticas de la Primera Guerra Mundial comienza con *Die Hölle* [El infierno, 1919] de Beckmann, a la que siguen *Gott mit uns* [Dios con nosotros, 1920] de Grosz y *Die Krüppel-Mappe* [La carpeta de los tullidos, 1920] de Heinrich Hoerle, todas ellas

anteriores a la publicación de *Krieg* [Guerra, 1922- 1923] de Kollwitz, a la que siguió *Der Krieg* [La guerra, 1924] de Otto Dix. Dennis Crockett da una explicación económica algo reduccionista, aunque probablemente no del todo inexacta, de la frecuencia de las publicaciones impresas durante este periodo: «En general, el arte de la economía de la inflación se hacía más en papel que sobre lienzo. Otto Dix, por ejemplo, produjo en 1919 sus primeras xilografías de la posguerra bajo el consejo de su amigo Conrad Felixmüller, que gozaba de gran éxito comercial. La obra gráfica era más barata de producir y más fácil de vender. […] Y la xilografía, por sus drásticos contrastes en blanco y negro, fue la técnica que eligieron los expresionistas. En 1920, sin embargo, Dix y muchos de sus contemporáneos abandonaron la xilografía en favor del grabado en metal y de la litografía, técnicas lineales que exigían un manejo más deliberado. Entre 1920 y 1924, a medida que el idealismo expresionista parecía cada vez más desfasado y los jóvenes artistas renunciaban cada vez más a las abstracciones del expresionismo, el grabado en metal y la litografía sustituyeron a la xilografía como medio de impresión preferido. George Grosz debía su renombre en gran medida al nuevo mercado de obras sobre papel, y aprovechó el frenesí de la era inflacionista del coleccionismo de grabados publicando series de sus polémicas obras para coleccionistas. Su serie de fotolitografías sobre el ejército y la contrarrevolución, *Gott mit uns*, se publicó en 1920. […], pero fue prohibida poco después de su aparición. […] El conjunto de cincuenta grabados de Dix, *Der Krieg*, que Nierendorf publicó en 1924, iba a ser el último de los grandes porfolios de grabados de la época. A pesar del bombardeo promocional emprendido por Nierendorf y de las excelentes críticas que cosechó, se vendió mal. El final del mercado especulativo del arte supuso el fin de la explosiva producción de obra gráfica y acuarelas. Dix, Kokoschka, Max Beckmann y muchos otros abandonaron por completo el grabado en 1924». Véase Dennis Crockett, *Post-expressionism: The Art of the Great Disorder 1918-1924*, Pittsburgh, Penn State University Press, 1999, pp. 28-32.

4. Beckmann solo se dedicó una vez a la xilografía: su *Selbstbildnis* [Autorretrato, 1922], que presenta la agresiva crudeza de una fisonomía burguesa que roza el tema proletario y parece querer cerrar el capítulo del culto expresionista —cuando no específicamente kollwitzeano— a la xilografía.

5. Beckmann expuso su opinión sobre las conflictivas relaciones entre arte y política en un conocido y programático discurso pronunciado en 1938 con motivo de la *Exhibition of Twentieth Century German Art* en la New Burlington Gallery de Londres: «La pintura es algo tremendamente difícil. Absorbe al hombre entero en cuerpo y alma, por lo que me han pasado por alto muchas cosas de la vida real y política. Sin embargo, asumo que hay dos mundos: el de la vida espiritual y el de la realidad política. Ambos son manifestaciones de la vida que a veces pueden coincidir, pero que en principio son muy diferentes. Debo dejar que ustedes decidan cuál es el más importante». Véase Sean Rainbird (ed.), *Max Beckmann: On My Painting*, Londres, Tate Gallery Publishing, 2003, p. 11.

6. También en 1920, con motivo de la Dada Messe, luciendo una calavera en papel maché, Grosz representó el papel de *Dada-Muerte* que él mismo había elegido en contraposición al *Oberdada* de Johannes Baader, el *Huelsendada* de Richard Huelsenbeck y el *Monteurdada* de John Heartfield. Para intensificar la burla de la fijación alemana en Tánatos y de la pomposidad o el patetismo con que los artistas —desde Arnold Böcklin a Max Slevogt, pasando por Max Klinger o Kollwitz— habían desplegado el esqueleto y la calavera como dispositivos para concitar la atención, si no el asombro, del espectador, Grosz llegaría a adquirir un sello con calaveras y huesos y lo utilizaría como insignia personal. Su adaptación artística del emblema de la anarquía de los piratas pronosticó de forma insólita el regreso del emblema una década más tarde, lucido entonces en los uniformes de los rangos más criminales e implacables de las unidades asesinas de las SS en la Alemania nazi.

7. Grosz, Heartfield y muchos otros conocían la historia compleja y el potencial político de la caricatura gracias a su amistad con Eduard Fuchs, eminente historiador y editor de múltiples volúmenes que recopilaban las distintas historias del género y sus medios de comunicación.

8. Quiero expresar mi deuda con Helga Prignitz-Poda, que fue la primera en sugerirme que volviera a la literatura sobre los Progresistas de Colonia, especialmente a la disertación de Uli Bohnen, *Das Gesetz der Welt ist die Änderung der Welt*, Berlín, Karin Kramer Verlag, 1976, y su catálogo *Franz W. Seiwert 1894-1933: Leben und Werk*, Colonia, Kölnischer Kunstverein, 1978 [cat. exp.]. En el curso de su investigación sobre Seiwert, Bohnen viajó a México y visitó a la viuda de Ret Marut (conocido como B. Traven) para entrevistarla sobre la relación de Traven con los Progresistas de Colonia. Seiwert había rescatado a Traven de la cárcel, si no de la pena de muerte, después de que Marut/Traven fuera procesado por el gobierno de Weimar por haber servido en el gobierno de la República de los Consejos de Baviera (Ernst Toller cumpliría una condena de cinco años de prisión por el mismo «delito»). Con la ayuda de Seiwert, Marut/Traven escapó a Renania, que en ese momento estaba ocupada por las fuerzas militares británicas y, por tanto, quedaba fuera del control del gobierno de Berlín. A su regreso de México, Bohnen trajo consigo varias obras de Seiwert (y probablemente también algunas de Arntz) que la viuda de Traven le había confiado para que las donara en honor de Seiwert al Museum Ludwig de Colonia, un generoso regalo que Bohnen se encargó de transmitir rápidamente.

9. Se podría incluso especular con que este principio rigurosamente anticompositivo y antijerárquico de alinear y enumerar simplemente una muestra sociológica de relaciones de poder de clase y posesiones, tal y como se pone de manifiesto en las fisonomías y las arquitecturas, es un precedente de las formas antijerárquicas de presentaciones y colecciones temáticas que vendrían después, como las *32 Campbell's Soup Cans* [32 latas de sopa Campbell, 1962], de Andy Warhol, y las *Twenty-six Gasoline Stations* [Veintiséis estaciones de servicio, 1963] de Edward Ruscha.

2.
El Taller de Gráfica Popular

Estampa y lucha.
80 años del Taller de Gráfica Popular, 1937-2017*

Helga Prignitz-Poda

Prefacio

El Taller de Gráfica Popular (TGP) se distingue por ser uno de los gremios artísticos más representativos y exitosos de la historia del arte gráfico universal, por su carácter de organización y producción colectiva. Se constituyó en 1937 como taller dentro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), que fuera, durante el cardenismo, un grupo de creadores e intelectuales identificados con las causas progresistas y los ideales de la izquierda del momento.

Los miembros fundadores del Taller fueron Leopoldo Méndez, Raúl Anguiano, Luis Arenal y Pablo O'Higgins, a quienes poco después se unieron Ángel Bracho y Alfredo Zalce. Al publicar sus primeros estatutos en el año de 1938, el TGP declaró que su objetivo era fomentar la producción gráfica «en beneficio de los intereses del pueblo de México», a través de un sistema de trabajo colectivo. Para entonces, el TGP se había independizado de la LEAR, que empezaba a descomponerse como organización.

Se estableció como costumbre que, los viernes por la tarde, los integrantes del Taller se reunieran para abordar de forma democrática los temas actuales y de interés, definir qué organizaciones del movimiento obrero necesitaban apoyo y si el grupo estaba dispuesto a colaborar con ellas y de qué forma. Cada propuesta se trabajaba de manera conjunta, de tal suerte que varios de ellos colaboraban al unísono en la realización, crítica y optimización de la obra gráfica en cuestión. A menudo, uno de los miembros hacía el diseño, otro más lo corregía o lo transfería a la piedra, al linóleo o a la madera, atendiendo las decisiones consensuadas del grupo, y algún otro se encargaba de imprimirla. Finalmente, la obra se firmaba de forma colectiva con las siglas «TGP».

Uno de los principios rectores del recién creado Taller de Gráfica Popular era que su producción podría realizarse «en tanto no tienda […] a favorecer la reacción o el fascismo»[1]. Otro fue no aceptar apoyo económico del Estado, lo cual les permitía conservar su independencia. Para solventar los gastos corrientes del Taller, todos los integrantes pagaban una cuota de membresía.

Desde la fundación del TGP hasta la fecha, miles de estampas han sido creadas por más de cien artistas, que han dejado una constancia clara de su época. Estas obras representan un testimonio único de la historia de México, reflejan la cotidianidad nacional en el campo y la ciudad, son una enciclopedia de los acontecimientos e ilustran la lucha de los obreros por mejores condiciones de trabajo. Muestran también las sólidas convicciones de sus creadores, el amor por la vida y el profundo deseo de vivir en paz. Mucho de ello, hoy, parece formar parte del pasado; sin embargo, el anhelo de condiciones de vida más justas sigue siendo una constante.

[…]

1. La fundación del Taller Editorial de Gráfica Popular y los colectivos artísticos que lo antecedieron

[…]

La idea de dar más fuerza a la creatividad individual a través del trabajo colectivo surgió dentro del movimiento muralista mexicano, que se propuso llevar a cabo proyectos monumentales, demasiado exigentes para una sola persona. Se pintaron murales en edificios públicos, mercados y escuelas, para dirigir la conciencia social en el sentido deseado por la persona o institución que los había encargado. Originalmente, estos murales fueron pintados por varios artistas. Uno de los objetivos más importantes del arte en México, en la primera mitad del siglo XX, fue instruir a la población a través de la propaganda y lograr que se entusiasmara con las amplias reformas de los gobiernos posrevolucionarios. Pronto, los artistas se dieron cuenta de las grandes ventajas del arte gráfico en comparación con el muralismo. Era más económico, más actual y ofrecía la posibilidad de alcanzar, con tirajes altos, un público más numeroso. Además, era independiente

de los encargos del gobierno y, por lo tanto, menos corruptible.

Desde los inicios del movimiento muralista, creadores e intelectuales se unieron en talleres y sindicatos, como el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores que, entre 1923 y 1926, representó los intereses de los artistas identificados con la renovación de la escena cutural. Especialmente, David Alfaro Siqueiros –pintor vanguardista por la forma y el contenido de su obra– se expresó a favor de la organización de los artistas que participaban en la realización de los murales. En 1932, bajo su égida, se formó en Los Ángeles el Block of Mural Painters y, en 1934, el Siqueiros Experimental Workshop, en Nueva York. En ambos grupos, de carácter efímero, Siqueiros promovió la utilización de técnicas innovadoras y el rechazo a las tradicionales.

> El trabajo colectivo es la forma orgánica correspondiente a la pintura monumental y a la plástica subversiva. Es el único aplicador posible de la mecánica plástica. Es el único capaz de aportar al proletariado el amplio material de agitación y propaganda que este necesita para su diaria lucha[2].

Siqueiros mantuvo esta posición durante toda su vida y no dejó de insistir enérgicamente en que los grabadores no debían estancarse en el uso de técnicas tradicionales. De regreso a México, se integró a la LEAR en 1934. El siguiente año se incorporó a esta organización un taller-escuela de pintura mural y gráfica. Sin embargo, la LEAR apoyó, en primer lugar, la producción de obras murales y las misiones culturales, en las que los artistas, enviados por el gobierno, viajaban a los pueblos en el campo para apoyar las campañas de alfabetización dirigidas a la población rural y para intervenir en la solución de sus principales problemas. En esta labor, el apoyo de los grabadores cobró cada vez más importancia. El taller-escuela de la LEAR se encargó de la ilustración de los libros de texto y los volantes. Además, promovió la lucha antifascista porque, después del éxito inicial de la Revolución, las fuerzas de la extrema derecha conservadora habían iniciado una contrarrevolución y amenazaban con anular los logros de la primera. Hubo intensas disputas y luchas en las que participaban los artistas con sus volantes en apoyo a la unión de los creadores y escritores con los trabajadores, en contra de la explotación capitalista y el terror fascista.

El primer cartel de la exposición *Estampa y lucha* fue la invitación, diseñada por Julio Prieto en octubre de 1935, para participar en el Taller-Escuela de Artes Plásticas de la LEAR. El cartel prometía clases gratuitas de pintura, dibujo, grabado, diseño escenográfico, escultura e historia del arte, basadas en el marxismo, para todos los trabajadores. Entre los artistas y maestros que participaron en aquella iniciativa destacaron algunos que, poco después, serían también los fundadores del Taller Editorial de Gráfica Popular (TEGP), considerado el sucesor directo de la LEAR. En el cartel, estampado con los vigorosos colores negro y rojo, se aprecian cuatro hombres cuyos sombreros revelan su identidad de trabajadores que, con entusiasmo, siguen la ruta señalada por las flechas que indican el camino hacia la escuela. Entre los profesores se encontraban Ignacio Aguirre, Luis Arenal, Ángel Bracho, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Antonio Pujol, todos ellos futuros miembros activos del TEGP.

Con treintaitrés años, Leopoldo Méndez era el artista con más experiencia de este grupo. Después de estudiar en la Academia de San Carlos, realizó ilustraciones para la revista *Horizonte*, publicada por los estridentistas en Xalapa y, a partir de la fundación del TEGP, se dedicó exclusivamente al grabado con la intención de convertirlo en un instrumento del arte propagandista popular, inspirado en la obra del reconocido grabador José Guadalupe Posada. En el Taller-Escuela de la LEAR, Méndez dirigió la sección de grabado.

Ignacio Aguirre, de distinta procedencia, era el mayor del grupo y el único integrante que había participado en la Revolución como soldado del ejército de Venustiano Carranza. Había sido minero y encontró el camino hacia el arte a través del grupo de teatro Ulises. Posteriormente estudió pedagogía del arte y trabajó como profesor de arte en las misiones culturales en diferentes pueblos. Posiblemente, Aguirre impartió la materia de Diseño Escenográfico en el Taller-Escuela de la LEAR.

Antonio Pujol, de veintiún años, era el miembro más joven del grupo. Era pastor y había participado en la realización de los murales del mercado «Abelardo Rodríguez» y como delegado de la LEAR en el Congreso de los Escritores Americanos en Nueva York, donde se integró al Siqueiros Experimental Workshop. Probablemente enseñó la materia de

Pintura Mural en el Taller-Escuela de la LEAR. Luis Arenal era un poco mayor que Pujol y recientemente había sido nombrado secretario general de la LEAR. Después de su entrenamiento como trabajador temporal en Los Ángeles, conoció a Siqueiros. Pujol y Arenal compartieron el entusiasmo por los llamados insurrectos y los apasionados discursos de Siqueiros y participarían como colaboradores en sus futuros murales y acciones políticas.

Ángel Bracho, quien apenas tenía veinticuatro años, también fue trabajador temporal. Entró en contacto con el arte en los cursos vespertinos de la Academia de San Carlos, donde se integró al grupo de muralistas que pintaron el mercado «Abelardo Rodríguez» y que también participaron en las misiones culturales.

Pablo O'Higgins, de origen estadounidense, enriqueció, con su gran talento, el trabajo de los muralistas cuando tenía treintaiún años y participó en la fundación de la LEAR. En su infancia, sus padres alentaron su vocación artística con clases de piano y cursos académicos. A los veinte años llegó a México, donde se unió al equipo de asistentes de Diego Rivera y participó activamente en las misiones culturales. Formó parte del colectivo dedicado a la decoración mural del mercado «Abelardo Rodríguez» y, posteriormente, del grupo que pintó los murales de los Talleres Gráficos de la Nación, junto con Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce y Fernando Gamboa. Después colaboró en los trabajos artísticos realizados en el Centro Escolar Revolución, obra que se destacó por su carácter colectivo. Ninguna de las obras se identificó con la firma de un artista en particular. La intención era, precisamente, oponer lo colectivo a lo individual y se firmaba con las siglas del grupo: LEAR. Entre 1936 y 1937, la LEAR organizó algunas exposiciones: las que fueron dedicadas a la pintura y a la escultura no recibieron las mejores críticas, en cambio, las exposiciones de grabados fueron exitosas.

Durante estas labores se inició una gran amistad entre Méndez y O'Higgins. Por su aspecto físico —uno de cabello negro y el otro rubio—, les decían «Café con Leche». Con su entusiasmo impulsaron la fundación de un taller gráfico propio, porque querían tener una imprenta que estuviera prácticamente día y noche a la disposición de los artistas. Como la LEAR había perdido un poco de su ímpetu, en tanto que sus integrantes se dispersaron entre la organización de eventos en las provincias, las misiones culturales y las exposiciones, el objetivo de Méndez y O'Higgins era concentrarse plenamente en el grabado e impulsar, de esta manera, el trabajo propagandístico.

La LEAR participó activamente de los sucesos políticos, tanto en la escena nacional como internacional. Reiteró la amistad con el Partido Comunista de la Unión Soviética y organizó viajes a Moscú. Incluso, en los tiempos del movimiento internacional de solidaridad con el bando republicano durante la Guerra Civil en España, muchos miembros de la LEAR viajaron a este país para integrarse como defensores de la República contra las fuerzas fascistas. En 1937, una buena parte de los miembros de la LEAR asistieron al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, celebrado en Valencia, ocasión que Leopoldo Méndez aprovechó para reunir a los grabadores que se habían quedado en México para conformar un nuevo proyecto. Méndez solicitó que aquellos artistas interesados en colaborar aportaran una cuota de quince pesos para poder conseguir el material básico. De ninguna manera tenían la intención de seguir las huellas de la LEAR ni de hacer grandes y extensos planes, sino que pretendían trabajar de forma independiente, sin apoyo del gobierno, y poner su trabajo creativo al servicio del pueblo, concentrándose particularmente en el medio del grabado.

Inicialmente, Leopoldo Méndez describió la idea como una manera de concentrar talentos y salvarlos de la caída de la LEAR:

> La LEAR se murió de la peor enfermedad: el oportunismo. Se metieron muchas gentes porque era una manera de conseguir un trabajito. Pero algunos de nosotros no quisimos asistir a los funerales de la LEAR [...]. Yo pensé que era muy grave que viniera la desbandada y todos aquellos jóvenes, unos más, otros menos, jalaran cada uno por su lado y les propuse que nos reuniéramos alrededor de un taller, aunque fuera pequeño, pero que tuviéramos allí nuestras herramientas y hacer algún trabajo[3].

La fundación del TEGP, en el verano de 1937, se llevó a cabo sin hacer mucho ruido. Los grabadores simplemente empezaron a reunirse y trabajar. Durante la fase de transición, que duró hasta que el TEGP consignó sus estatutos, estableció su sede e instaló finalmente su propia imprenta, los primeros integrantes siguieron trabajando en el domicilio de la LEAR, ubicado en la calle Allende número 5, en las

inmediaciones del recién construido e inaugurado Palacio de Bellas Artes, en el Centro Histórico de la capital. Allí se trabajó en el primer encargo para el Taller: un calendario para el año 1938, solicitado por la Universidad Obrera de México para sus miembros. Aparte de los trabajos de Leopoldo Méndez, el calendario fue complementado con estampas litográficas de Luis Arenal, Jesús Bracho y Pablo O'Higgins. Los temas de las doce láminas del calendario se concentraron en el movimiento revolucionario de México, la Independencia, los grandes movimientos obreros, la nacionalización de los ferrocarriles y la omnipresente amenaza del fascismo. Todos los trabajos fueron litografías a dos tintas. En tanto que aún no se disponía de una imprenta propia, los artistas acudieron al taller de quien fuera impresor y colaborador de José Guadalupe Posada, Jesús Arteaga, quien puso sus máquinas a disposición del grupo:

> Generosamente nos brindó la pieza más grande, que era la sala en la que había una máquina de grabar nubes o arabescos para papel que se llama de «seguridad». Allí trabajamos, entre otras cosas, los originales para un calendario de la Universidad Obrera y un *folder* de saludo a la constitución de la Confederación de Trabajadores de México. El taller del señor Arteaga tenía tradición [...]. Habría que describir en detalle aquella sala con sus polvosas cortinas de raso rojo desteñido que parecían tener siglos sin moverse. Aquel taller con sus dos buenas prensas de mano y montañas de hojas de cartón, entre las que cuidadosamente colocaba las impresiones litográficas, para darse una idea de lo que fue un artesano de la buena época de las artes gráficas en México[4].

Hoy, las hojas individuales del calendario son muy difíciles de encontrar debido al uso efímero de la obra. Por esta razón es un gusto particular haber logrado incluir en esta exposición, realizada con motivo del 80º aniversario del TGP, no solamente el calendario para el año 1938 sino también aquel del año siguiente. El calendario de 1938 aún está firmado con los acrónimos «TEGP» y «LEAR», lo cual indica que fue creado precisamente en aquel periodo de transición, cuando los artistas aún eran miembros de la LEAR, aunque ya existía el proyecto fundacional del TGP.

Un volante mencionado por Méndez en su entrevista con Poniatowska es el folleto *¡Viva la unidad del proletariado en provecho de la cultura del Pueblo! El Taller de Gráfica Popular saluda a todos los delegados al Primer Congreso de la Confederación de Trabajadores de México* (p. 175). En este congreso, que se llevó a cabo en febrero del año 1938, el TGP ofreció sus servicios a los representantes de los sindicatos reunidos y especificó su oferta: «carteles, hojas populares, monografías, historias gráficas de las luchas de las organizaciones de trabajadores, imágenes de la vida activa de los sindicatos, ilustraciones para folletos, carátulas, etc., etc.». La litografía de Leopoldo Méndez, estampada sobre una hoja doblada en forma de tríptico, muestra en el centro un trabajador repartiendo volantes; a la izquierda, un hombre señala hacia un cartel y lo comenta a la mujer que lo acompaña; a la derecha, se observan dos hombres leyendo otro cartel. La imagen elocuentemente ilustra de qué manera y con qué fin se podían utilizar los grabados y estampas del TGP.

Un mes después, en marzo de 1938, los miembros del TGP establecieron la primera versión de sus estatutos:

> Este Taller se funda con el fin de estimular la producción gráfica en beneficio de los intereses del pueblo de México, y para este objeto se propone reunir el mayor número de artistas alrededor de un trabajo de superación constante, principalmente a través del método de producción colectiva.
>
> Toda producción de los miembros del Taller, sea individual o colectiva, podrá realizarse en tanto no tienda de alguna manera a favorecer a la reacción o el fascismo[5].

Xavier Guerrero diseñó el primer emblema del TGP, que simboliza el trabajo colectivo: una mano que alza el asta de una bandera, con cinco banderines que apuntan en dos direcciones opuestas. Todo enmarcado por un rótulo con el nombre del grupo. Al fondo aparecen las figuras del Sol y la Luna, en la parte superior, y la Tierra, en la parte inferior. Este emblema se utilizó durante casi diez años. Al principio, el TGP se denominaba TEGP, Taller Editorial de Gráfica Popular, lo que indica que el grupo tenía la intención de comercializar los trabajos producidos.

En julio de 1939, los miembros del Taller se instalaron finalmente en su primer domicilio, ubicado en la calle Belisario Domínguez, y consiguieron su propia imprenta litográfica. Era el inicio de una época muy especial del Taller: «en tres pequeños cuartos del patio, doce artistas manejan de modo estrecho una tienda en donde hoy se producen, en su conjunto, los impresos más maravillosos que se puedan encontrar en todo el hemisferio de Occidente»[6].

2. Los miembros del colectivo

En el transcurso de los ochenta años de la historia del TGP, han sido muchos los miembros y los artistas invitados mexicanos y extranjeros que han contribuido al éxito del colectivo. En la exposición realizada en el Museo Nacional de la Estampa, por primera vez, se consignaron los nombres, retratos y datos biográficos de todos aquellos miembros y artistas huéspedes del TGP de los que se tuvo información disponible hasta ese momento. El objetivo fue mostrar que un colectivo no se compone solamente por las estrellas y líderes, sino por todas las personas que han colaborado o han sido parte fundamental de él.

En los primeros años, trabajar de manera colectiva significó, para los integrantes del TGP, reunirse todos los viernes en la noche para abordar, de forma democrática, los temas de actualidad e interés. En estas sesiones se discutía, por ejemplo, sobre qué organizaciones del movimiento obrero necesitaban apoyo, si el grupo estaba dispuesto a colaborar con ellas y de qué forma. Cada propuesta se trabajaba de manera conjunta, de tal suerte que varios de los miembros colaboraban en la realización, crítica y optimización del diseño de la obra en cuestión. A menudo, uno de los miembros hacía el esbozo, otro más lo corregía y lo transfería ya fuera a la piedra, al linóleo o a la madera, atendiendo las decisiones consensuadas del grupo. Después, alguien más se encargaba de imprimirla. Finalmente, la obra se firmaba de forma colectiva con las siglas «TGP». De las sesiones semanales se hacían minutas que resumían los puntos clave de los temas discutidos. Todo estaba bien organizado.

¿Cuáles fueron los factores que coincidieron para garantizar el éxito del TGP durante tanto tiempo? Frecuentemente, se mencionan solo las circunstancias externas, a saber, el desarrollo político de México, el frente popular contra el fascismo, el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas, el movimiento obrero y sus sindicatos fortalecidos, la llegada de grandes cantidades de refugiados y sus organizaciones en el exilio. Sin duda, todos estos factores influyeron y ofrecieron al grupo un amplio campo de acción. Sin embargo, hay otro factor imprescindible: la diversidad de los miembros del TGP y la buena organización entre ellos. Para que la colaboración funcionara sin problemas, fue menester contar con estatutos confiables.

Declaración de principios y los estatutos

Los primeros estatutos del TGP se firmaron el 17 de marzo de 1938 y fueron relativamente breves. Más tarde se realizaron amplias modificaciones y especificaciones con respecto a las colaboraciones. […]

Las diferentes declaraciones de principios reflejan los cambios que hubo respecto a la función del Taller. La primera declaración señala como consigna que la producción gráfica debe beneficiar los intereses del pueblo mexicano y no apoyar, de ninguna manera, a los fascistas o los reaccionarios. Para el año 1940, esta formulación imprecisa se percibió como una limitación y se aprobó una nueva declaración que colocaba el trabajo artístico en el foco y buscaba organizar la convivencia del colectivo por medio de estatutos descritos en un extenso anexo.

En 1945 se redactó la tercera declaración de principios, la cual estuvo vigente durante más tiempo que las dos primeras. Esta se publicó en el libro editado por Hannes Meyer con motivo del decimosegundo aniversario del TGP[7]. La tercera declaración de principios es considerada como la declaración del TGP por antonomasia. En ella se postula:

> El Taller de Gráfica Popular es un centro de trabajo colectivo para la producción funcional y el estudio de las diferentes ramas del grabado y la pintura.
>
> El Taller de Gráfica Popular realiza un esfuerzo constante para que su producción beneficie los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano, principalmente en su lucha contra la reacción fascista[8].

Esta declaración estuvo vigente hasta el año 1956, cuando fue sustituida por la cuarta, en la que que se redefinió nuevamente la función del TGP:

> […] El Taller de Gráfica Popular es un centro de trabajo colectivo para la promoción funcional,



EL

TALLER DE GRAFICA POPULAR

SALUDA A

Todos los Delegados al Primer Congreso de la

CONFEDERACION DE TRABAJADORES DE MEXICO

Y

ofrece su contingente a todas las Organizaciones de Trabajadores:

Carteles,

Hojas Populares,

Monografías,

Historias Gráficas de las luchas de las Organizaciones de Trabajadores,

Ilustraciones de la vida activa de los Sindicatos,

Ilustraciones para Folletos,

Carátulas, etc., etc.

¡VIVA la UNIDAD del PROLETARIADO en provecho de la CULTURA del PUEBLO!

Leopoldo Méndez
Viva la unidad del proletariado, 1938



Leopoldo Méndez
Incidentes melódicos del mundo irracional, 1944

el estudio de las diferentes ramas del grabado y la pintura y los diferentes medios de reproducción.

[…] El Taller de Gráfica Popular realizará un esfuerzo constante para que su producción ayude al pueblo mexicano a defender y enriquecer la cultura nacional, lo que no puede lograrse sin la existencia independiente de México en un mundo pacífico[9].

En este documento, la función del Taller cambió su orientación: de la lucha contra el fascismo hacia la defensa de la cultura nacional y la participación en el Movimiento por la Paz.

Asimismo, las normas relativas a la convivencia interna y a los derechos y obligaciones de los miembros fueron modificadas a lo largo del tiempo. En el transcurrir de los años, las reglas en esta línea fueron cada vez más estrictas y se incluyeron todos los posibles procedimientos de exclusión.

Los miembros

Como se mencionó arriba, un factor importante para la fructífera colaboración entre los integrantes del TGP fue la diversidad de sus miembros. Fue una convivencia polifacética, respetuosa de los más diversos carácteres y orígenes, basada en la tolerancia y no en el dogmatismo. Hubo constantes discusiones sobre la calidad de los trabajos, pero no había duda sobre el objetivo del Taller: beneficiar los intereses del pueblo de México. No obstante, había diferentes opiniones sobre cómo lograrlo. Entre los miembros del TGP, siempre hubo una facción identificada con el Partido Comunista, la cual tenía la tendencia de considerar su perspectiva como la única válida; otra parte considerable era menos radical y participó en los movimientos sindicales o se identificó con el Partido Popular, fundado y dirigido por Vicente Lombardo Toledano. Mientras prevalecieron distintas tendencias ideológicas en el TGP surgieron trabajos interesantes. Cuando el grupo empezó a uniformarse, la calidad de los trabajos disminuyó.

Desde 1940, el colectivo distinguió a los miembros regulares de los miembros temporales y los artistas invitados. Cuando el TGP alcanzó fama en los Estados Unidos y en el mundo, muchos artistas llegaron del extranjero para aprender el modelo implementado por el colectivo mexicano. En los distintos cursos de verano organizados por el TGP, los participantes extranjeros y de otras regiones del país residían un mes en la Ciudad de México y participaban en las clases impartidas por los miembros de TGP. Las cuotas que se pagaban por los cursos generaron ingresos considerables. Muchos de los artistas huéspedes se quedaron a trabajar con el colectivo durante varios meses, tuvieron el derecho a votar en las asambleas generales y a utilizar las máquinas y herramientas del Taller para sus trabajos individuales. Era su obligación participar en las reuniones y no infringir los principios y los estatutos. Los miembros regulares tenían, además, la obligación de participar en los proyectos colectivos y de dejar dos copias de sus trabajos individuales para el archivo.

El sistema de trabajo colectivo del TGP era un modelo exitoso y, en el transcurso de los años, tuvo más de cien integrantes. Además de los miembros mencionados en la exposición *Estampa y lucha*, hubo muchos artistas invitados y otros cuyos nombres se registraron en las minutas de las asambleas del TGP, sin embargo, no fue posible averiguar sus datos biográficos. No todos fueron tan conocidos como los grandes muralistas David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera, quienes estimaron la calidad del trabajo que realizaba el impresor del TGP, José Sánchez, y acudieron con cierta frecuencia al taller para realizar algunos trabajos de impresión.

Leopoldo Méndez, el grabador más versado, siempre fue un líder reconocido en el grupo que había fundado. Su estilo, sus grabados de rasgo vigoroso y su fuerte dominio de la composición marcaron, durante mucho tiempo, la línea artística del grupo. También a nivel personal tuvo una gran influencia, sin embargo, en las discusiones aceptaba la opinión de la mayoría. Méndez no era autoritario, mantuvo un vínculo amistoso con todos los integrantes y gestionó, por varias décadas, los intereses del grupo en el Comité, el órgano directivo donde se determinaba la orientación artística. Su autoridad era producto de su trabajo y su creatividad infinita. Fue él quien participó más en los grabados colectivos del Taller. Políticamente, no se identificó con el sector comunista radical y sí con el vinculado al Partido Popular de Lombardo Toledano.

En cuanto a la cantidad de trabajos realizados por los miembros, Méndez solo fue superado por Alberto Beltrán, quien se integró al grupo después de haber terminado su formación de sastre, en 1944, para retirarse del mismo, junto con Leopoldo Méndez, en el año 1960. A partir de 1948, Beltrán asumió diferentes funciones en el Comité del TGP; en 1958 viajó como presidente del TGP al Congreso de

la Paz, celebrado en Estocolmo. Era increíblemente productivo y se entregó con todo corazón a la ilustración de periódicos, propaganda de sindicatos, folletos para las campañas de alfabetización y del Instituto Nacional Indigenista. Durante muchos años se desempeñó como redactor en jefe del suplemento cultural del diario *El Día*. Sus trabajos eran inconfundibles por la marca de su dibujo, ligero y fluido. Igual que Méndez, Beltrán participó activamente en las tareas directivas del Comité.

El artista que duró más tiempo como miembro del TGP fue, sin duda, Ángel Bracho, quien se mantuvo vinculado al Taller desde su fundación, en 1937, hasta su muerte, en el año 2005. Un gran número de sus trabajos es prueba de un entusiasmo incansable. Entre 1952 y 1953 fue presidente del TGP, función que también desempeñaría entre 1961 y 1963, después de la salida del grupo que se había formado alrededor de Leopoldo Méndez. El TGP era su vida. La participación de Bracho en los trabajos colectivos fue prolífica y la cifra de sus trabajos realizados en el TGP es la tercera más alta, después de Beltrán y Méndez.

Pablo O'Higgins era, como se mencionó arriba, el amigo más cercano a Leopoldo Méndez desde los tiempos de la LEAR. Como miembro fundador, mantuvo siempre sus vínculos con el grupo hasta que salió, junto con Méndez, en 1960. En 1944 ocupó, durante un año, la función de secretario general del TGP. No se dedicó tanto al grabado como Leopoldo Méndez, sino que continuó su labor como pintor y muralista. Consiguió muchos encargos en su país natal, Estados Unidos, y aprovechó los viajes para establecer vínculos entre el movimiento sindicalista estadounidense y el TGP. Múltiples exposiciones del TGP en los Estados Unidos y muchos encargos de los sindicatos de este país al colectivo fueron producto de sus iniciativas. Las estampas y carteles litográficos que realizó en el Taller, con su estilo pintoresco, figuran, sin duda, como obras maestras del arte gráfico.

Adolfo Mexiac se integró al TGP a los veintitrés años de edad y fue miembro hasta 1959, cuando se retiró del círculo, poco antes de la salida de Leopoldo Méndez. Era sumamente productivo, sobre todo creó muchas obras para el periódico sindical *CeTeMe* y para libros de texto publicados en lenguas indígenas. Cuando no estaba en Chiapas, donde trabajaba para el Instituto Nacional Indigenista, apoyaba al Comité del TGP en la dirección. Es el único miembro de la primera fase del TGP que sigue activo como grabador hasta el día de hoy.

Francisco Mora era aún más joven que Mexiac cuando se integró a los diecinueve años al TGP. Con sus trabajos apoyó sobre todo a las revistas de los maestros y de su sindicato, así como al Partido Comunista. En 1947, Mora se casó con la artista estadounidense Elizabeth Catlett, quien participaba como artista invitada del TGP junto a su exesposo, el también artista Charles White. Mora y Catlett fueron miembros del colectivo hasta 1965. Para entonces, Leopoldo Méndez había salido del grupo. Durante los últimos años que permanecieron en el Taller, Mora y Catlett hicieron un esfuerzo para darle una nueva orientación, mientras ella se desempeñaba como secretaria general.

Finalmente, en la lista de los artistas más productivos del TGP no puede faltar Ignacio Aguirre, quien también había participado activamente en la LEAR hasta integrarse al TGP desde sus inicios. Igual que Mora y Catlett, Aguirre fue miembro del Partido Comunista y se mantuvo en el TGP hasta 1965. Era uno de los artistas con más experiencia; muy pronto tuvo exposiciones individuales y viajó con mucha frecuencia. En los años cincuenta estuvo activo en el Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP), organización que lo envió a Europa Oriental y a China para presentar las grandes exposiciones itinerantes del FNAP.

Aparte de estos artistas, que fueron elegidos por haber producido la mayor cantidad de obras en el TGP, hubo muchos otros miembros que se integraron al Taller, pero cuyas vidas tomaron otros rumbos en distintos momentos. Sin embargo, ellos también dejaron su huella en el TGP, donde aprendieron y aportaron nuevas ideas, dieron nuevos impulsos e influyeron en muchos ámbitos.

Entre los artistas invitados del TGP había muchos de distintas nacionalidades, que ya eran o se volverían famosos en sus países de origen. Todos participaron en las reuniones del Taller, en las que tuvieron pleno derecho de expresar su opinión frente al colectivo. También contribuyeron al impulso del TGP y regresaron a sus lugares de origen con nuevas ideas. Después de su estancia en México, muchos de ellos organizaron exposiciones del TGP en sus países y apoyaron de esta forma la difusión de su concepto. Artistas que hay que mencionar en este rubro, aparte de Charles White, son: el francés Jean Charlot, quien vivió posteriormente en Hawái; Jim Egleson, de Canadá; Juan Antonio Franco, de Guatemala; Galo Galecio, de Ecuador; Luis García Robledo y

Julio Girona, de Cuba; Moshe Gat, de Israel; así como Miguel Marshall Goodman, Max Kahn, Seymour Kaplan, Misch Kohn, Robert Mallary, Lucille Corinne («Rini») Templeton, Margaret Burroughs, Frank Vavruska, John Woodrow Wilson, Gloria y Jules Heller, todos provenientes de los Estados Unidos; Josep Renau, de España, Koloman Sokol, de Checoslovaquia y Albe Steiner, de Italia. Todos ellos trabajaron temporalmente en el TGP, realizaron sus grabados y dejaron dos ejemplares de cada trabajo para el archivo del Taller.

3. La Liga Pro Cultura Alemana y las organizaciones de exiliados

No solamente los estatutos y el trabajo colectivo de los miembros fueron importantes para el éxito del TGP, sino también la organización administrativa. En gran parte, esta estuvo en manos de los artistas invitados.

Durante los años de la Guerra Civil en España (1936-1939), México recibió a muchos simpatizantes de la Segunda República, que huían ante el avance de las fuerzas militares encabezadas por Francisco Franco. Asimismo, tras el ascenso al poder del Partido Nacionalsocialista en Alemania, llegaron muchos refugiados de este país europeo. La Liga Pro Cultura Alemana fue la primera organización de exiliados alemanes establecida en México y fue fundada por Heinrich Gutman, quien había ocupado cargos directivos en la LEAR, por ejemplo, como redactor responsable de la revista *Frente a Frente*[10]. En Berlín, Gutman había sido redactor de un periódico sensacionalista y fue uno de los primeros que emigró, en 1933, poco después de la quema de libros efectuada por simpatizantes del nazismo. En México, Gutman conoció personalmente a Leopoldo Méndez y al grupo de grabadores de la LEAR y fue testigo, desde el principio, del primer desarrollo del TGP. En paralelo a la fundación del TGP, se llevó a cabo la fundación de la Liga Pro Cultura Alemana en México, durante la primavera de 1938. Entre el otoño de ese año y la primavera de 1939, se organizaron una serie de conferencias sobre el nazismo y el fascismo, con el objetivo de informar a la población mexicana sobre los crímenes cometidos por el régimen nazi.

Esta empresa no fue nada fácil ya que, en esta época, la embajada alemana apoyó plenamente la política de Hitler, al igual que buena parte de la colonia de comerciantes y aventureros alemanes que ya llevaban mucho tiempo establecidos en México. Al principio, el círculo de los exiliados era pequeño: la Liga Pro Cultura Alemana solo contaba con veinte miembros y, de la colonia alemana en México, menos de media docena se sumaron al grupo de los valientes antinazis. No obstante, la Liga Pro Cultura Alemana organizó un primer ciclo de conferencias impartidas por científicos e intelectuales mexicanos sobre la cultura alemana (Goethe, Heine, Kant y Schopenhauer), con el apoyo de la Secretaría de Educación Pública. El evento se llevó acabo en el Palacio de Bellas Artes y fue transmitido por estaciones de radio mexicanas en todo el país. La embajada alemana criticó la iniciativa y la acusó de ser marxista, lo cual produjo tensión en las relaciones diplomáticas.

Poco después, la Liga Pro Cultura Alemana organizó un segundo ciclo de conferencias, nuevamente con el apoyo del gobierno mexicano. En estas se manifestaron críticas directas a la política del régimen nazi. Los miembros del TGP diseñaron los carteles para estos eventos. Aquellos carteles, con gruesos bloques de texto que enmarcan las imágenes, así como las fuentes tipográficas utilizadas en su diseño, recuerdan los recursos gráficos que se veían a menudo en la revista *Frente a Frente*, de la LEAR, dirigida por Fernando Gamboa.

Los carteles de la Liga Pro Cultura Alemana, además de pegarse en las calles, fueron repartidos por la Secretaría de Educación Pública en las escuelas. La primera conferencia de este ciclo fue programada con poca anticipación, de tal forma que ningún artista logró elaborar el cartel a tiempo[11]. El primer cartel que salió de esta serie fue el de Ignacio Aguirre, el cual se realizó para la segunda conferencia del ciclo dedicado al nazismo, «La tragedia del campo», que se impartió en el Palacio de Bellas Artes el 21 de septiembre de 1938. El cartel muestra el brazo de un hombre, que se se identifica como nazi por su brazalete con la esvástica y que se apropia codiciosamente de un manojo de espigas; en la otra mitad de la imagen, se ven dos manos esqueléticas que apenas sostienen un tallo de trigo roto.

La ilustración litográfica de Jim Egleson, *Balas en vez de pan*, fue realizada para el cartel promocional de la tercera conferencia titulada «Economía totalitaria» y trata una temática similar a la obra de Aguirre. En ella se observa una multitud de personas hambrientas estirando sus brazos hacia un pan que se alza frente a ellas, inalcanzable y atravesado por una bayoneta. Los personajes famélicos solo

reciben en respuesta unas municiones que una mano monumental les arroja.

El cartel para la cuarta conferencia, «Juventud perdida» (p. 210, arr.), fue realizado por dos artistas invitados para estos trabajos colectivos: Robert Mallary y José Luis Franco[12]. Se trata de una temprana representación, hecha con astucia, de una máquina humanizada; se observa un pequeño robot que emerge sobre la silueta de la cabeza de un hombre. Con cañones en la cabeza y bayonetas rematando sus brazos, el robot adquiere un aspecto bélico. La imagen futurista parece estar inspirada en la película *Metrópolis* y critica, de una forma ingeniosa, los juguetes alusivos a la guerra y el sometimiento de niños a la empresa militar.

La litografía realizada por Leopoldo Méndez para la quinta conferencia, dedicada al espionaje y la propaganda nazis, ilustra la amenaza de la maquinaria propagandista alemana en México: una figura, cuya cabeza es un altavoz, envuelve con sus brazos el mapa de México, mientras sostiene en la mano un artefacto explosivo. Como efecto de la perspectiva y la modificación de las proporciones, la máquina con cuerpo humano luce un aspecto amenazador.

Para la sexta ponencia, Jesús Escobedo criticó el papel ambivalente del nacionalsocialismo con respecto a la Iglesia, usando los símbolos de la cruz y la esvástica. En el cartel (p. 210, centro) se observa a un personaje que se identifica como nazi por su brazalete, mientras destruye entre sus garras una cruz, indicando el sometimiento de la Iglesia al orden nazi.

Para anunciar la ponencia titulada «El hombre en la sociedad nazi», Pablo O'Higgins representó a un hombre atado sobre una esvástica, imagen que se relaciona con uno de los poderosos montajes del artista alemán John Heartfield.

La ilustración realizada por Alfredo Zalce para el cartel de la octava ponencia, cuyo tema fue «La mujer en la sociedad nazi», muestra una mujer acostada con un bebé en los brazos mientras contempla, con preocupación, una horripilante escena: una falange compuesta por niños, quienes portan sus armas rematadas con bayonetas sobre los hombros y máscaras de gas en el rostro. Se trata de la representación de la mujer como máquina para producir soldados.

En aquel momento, la embajada alemana en México ya había protestado enérgicamente contra este ciclo de conferencias y reclamó la ofensa contra el Estado de Alemania por parte de funcionarios del gobierno mexicano. Esto provocó que el general Heriberto Jara cancelara su conferencia «Alemania bajo bayonetas», programada para el 28 de octubre de 1938, por consideración con las autoridades alemanas. Para esta ponencia, el TGP había diseñado dos carteles, uno de Francisco Dosamantes y el otro de Ángel Bracho. Ambos fueron grandes diseños. El de Dosamantes contiene la imagen estilizada de un código de justicia destruido por bayonetas; se trata de una imagen muy clara y precisa en cuanto a la representación y al mensaje. El diseño de Bracho muestra una imagen cargada de simbolismo, en la que figura un hombre con casco de acero que, a su paso hacia un barranco, su ruina, aplasta a un grupo de personas con sus botas marcadas con la insignia nazi.

A pesar de la existencia de estos dos diseños, se requirió un tercer cartel para la nueva conferencia programada ese mismo día, con el título «Razas de 1ª y de 2ª clase» (p. 210, abajo). La imagen resultó menos expresiva que las anteriores y, al día de hoy, no ha sido posible identificar al artista que la realizó. Se trata de un militar identificado con el uniforme y saludo nazis, que camina sobre el territorio de México dibujado en el globo terráqueo. La litografía aparenta haber sido elaborada con celeridad.

Después de contar con la participación de otro ponente, se retomó el tema de la conferencia «Alemania bajo las bayonetas», que había sido previsto para la novena conferencia. La elaboración de la imagen para el cartel corrió a cargo de Everardo Ramírez. En ella, una esvástica gigantesca y pesada parece desplazar, al inclinarse, un conjunto de tanques y cañones, que con su movimiento aplastan a un grupo de personas.

Finalmente, la imagen que había elaborado Dosamantes fue utilizada para el cartel de la ponencia «Justicia y Ley», para el cual resultó más elocuente que para el que estaba pensado originalmente. El clímax y cierre de este ciclo de conferencias fue la ponencia de Vicente Lombardo Toledano, titulada: «El Tercer y el Cuarto Reich». La imagen del cartel, de expresión poderosa, fue realizada por Raúl Anguiano y muestra el puño de un proletario que destruye con un martillo la esvástica, emblema del nazismo.

Unos meses después, en 1939, inició un nuevo ciclo de conferencias sobre el fascismo. Nuevamente, todo estuvo planeado con poca anticipación, de tal forma que no fue posible diseñar un cartel para la primera conferencia de Jesús Silva Herzog, «Génesis y crisis del fascismo internacional».

Para la segunda conferencia, referente al fascismo en Italia, a cargo de Francisco Frola, el cartel se realizó a tiempo. Francisco Dosamantes dibujó para él un haz de lictores con un hacha manchada de sangre y a un hombre que yace asesinado en el ángulo inferior izquierdo. Alfredo Zalce completó la escena dibujando a las dos mujeres que huyen de este espectáculo aterrador (p. 211, arr.).

Para la tercera conferencia, sobre el fascismo alemán, Luis Arenal y Antonio Pujol realizaron un excepcional cartel en el que retomaron recursos de los collages y los montajes vanguardistas (p. 211, centro). La imagen muestra la silueta de una ciudad en ruinas, cuyos habitantes huyen. Encima hay una bayoneta y dos cascos de acero flotando en el aire como amenaza; uno de los cascos remata la figura de un cóndor y el otro, la de una calavera, por lo que se puede concluir que se trata de una representación del ataque aéreo a la ciudad española de Guernica, emprendido por aviones de combate alemanes de la Legión Cóndor dos años atrás, el 26 de abril de 1937.

El cartel para la conferencia «El antisemitismo como arma del fascismo» fue diseñado por Isidoro Ocampo: una imagen brutal de la figura de un judío atado por el cuello a un poste y torturado hasta la muerte.

Las siguientes tres conferencias estuvieron dedicadas a las diferentes manifestaciones del fascismo en otros países: Ocampo representó a Francisco Franco frente a una serie de bayonetas, a las que se enfrenta el pueblo español (p. 211, abajo). José Chávez Morado hace referencia al fascismo en Latinoamérica, mostrando el ser humano en forma de una escultura prehispánica con taparrabos que está cerrando el puño y lleva una estrella en el pecho[13]. Un cocodrilo con su gran hocico abierto y con escamas que consisten en docenas de esvásticas amenaza con devorar al guerrero valiente.

El fascismo japonés fue ilustrado por Isidoro Ocampo, quien lo representó en forma de una araña con la cabeza del emperador Hirohito. La araña amenaza a la República de China, dispuesta como mapa debajo de ella, como si Hirohito hubiese extendido su red sobre Asia.

Finalmente, el ciclo de conferencias cerró con broche de oro, con una conferencia que proponía estrategias encaminadas a «cómo combatir el fascismo». Esta conferencia fue recibida con mucho entusiasmo y aplausos. El cartel fue diseñado por Jesús Escobedo y muestra a cuatro hombres marchando en una línea tomados de los brazos que representan los cuatro sectores políticos de la época: el popular, el militar, el obrero y el campesino (pp. 212-213). La conferencia, impartida por Vicente Lombardo Toledano, fue celebrada por un público numeroso, lo que provocó nuevamente la intervención de la embajada alemana, que exigió el procesamiento de Lombardo por ofender al jefe de Estado de otro país[14].

Esta serie de dieciocho carteles es una obra maestra de los primeros dos años del TGP. Hechos sobre papel muy fino, cada uno fue impreso en un tiraje de 2.000 ejemplares y hoy en día son muy difíciles de encontrar, porque fueron pegados en paredes y escuelas para agitar a la gente; muy pocos ejemplares quedaron resguardados en los archivos. No obstante, la exposición *Estampa y lucha* reunió casi todos los carteles de la serie, que destaca por su concepto moderno, el aprovechamiento de recursos del montaje y el collage, su gran expresividad y su relación con ciertas influencias y elementos surrealistas, dadaístas y expresionistas.

A principios de 1939, el suizo Hannes Meyer, quien fuera director de la Bauhaus en Dessau de 1927 a 1930, llegó a México por una invitación de Lázaro Cárdenas para dirigir el Instituto de Urbanización y Planeación. Meyer se vinculó a la Liga Pro Cultura Alemana. Pronto llegaron más y más comunistas de Alemania, a quienes el perfil de la Liga Pro Cultura Alemana les pareció demasiado débil. Así, fundaron el Club Heinrich Heine, a principios de 1941, y la revista *Freies Deutschland/Alemania Libre*, instituciones que, a partir de entonces, formarían el centro cultural de los alemanes exiliados en México. Leopoldo Méndez aportó a la revista *Freies Deutschland/Alemania Libre* dos versiones de su obra titulada *La carta*. En ambas, se observa una mujer agachada, en gesto de luto, sobre una carta; se trata de una fuerte metáfora contra la guerra. Al estilo de los trabajos antiguerra de Käthe Kollwitz, se ilustra de forma impresionante el dolor de una mujer ante la pérdida de un ser querido.

A través de dicha revista surgió el movimiento Alemania Libre en México, fundado en 1941, con una orientación comunista más radical que aquella de la Liga Pro Cultura Alemana, que pretendió iniciar, entre los exiliados, un movimiento para construir, como indica su nombre, una Alemania libre después del esperado fin de la guerra. Pronto, el movimiento tuvo más miembros que la Liga Pro Cultura Alemana, la revista se imprimió con un tiraje de 3.500 ejemplares

y las publicaciones alcanzaron otros círculos de antifascistas en todo el continente americano.

En 1942 se fundó la editorial El Libro Libre. Leopoldo Méndez creó la portada para la exitosa novela de Anna Seghers, *La séptima cruz* (p. 340), que fue publicada por esta editorial en enero de 1943. En este libro, Seghers relata la fuga de siete presos de un campo de concentración, de los cuales solo uno, el séptimo, sobrevive. Seghers quería mostrar al mundo que sí era posible escapar de un campo de concentración con la ayuda de personas que compartieran la misma forma de pensar; que sí hubo gente que luchó contra el fascismo en la Alemania de Hitler, y que los nacionalsocialistas no eran omnipotentes. La ilustración de la portada de Leopoldo Méndez muestra la poderosa representación del último de los siete árboles desprovistos de sus copas, en los cuales sería ahorcado cada uno de los presos fugitivos. Pero el séptimo pudo escapar: su cruz quedó vacía. En el fondo, se aprecian dos esbirros nazis golpeando con brutalidad a una víctima, mientras otro busca detrás del séptimo árbol. La imagen condena y simboliza la crueldad de ese régimen.

Finalmente, en abril de 1943, la editorial publicó para la Feria del Libro, en la Ciudad de México, con apoyo del presidente Manuel Ávila Camacho, *El libro negro del terror nazi en Europa*, una significativa edición ilustrada con imágenes realizadas por los artistas del TGP y publicada con el objetivo de informar, a través de numerosos testimonios, sobre el terror impuesto por el régimen nazi en aquel continente. Publicar en aquella época, con la participación de cincuenta y seis escritores y veinticuatro artistas plásticos, revela las dimensiones del proyecto editorial, un esfuerzo por concientizar a la población sobre los crímenes perpetrados por las fuerzas del nazismo. Sin lugar a dudas, se trató de un proyecto único: con 10.000 ejemplares, el tiraje fue mucho más grande de lo común y, dos meses después de su publicación, la edición se agotó. La segunda edición salió en septiembre de 1943[15].

La dirección artística de *El libro negro del terror nazi en Europa* estuvo a cargo de Hannes Meyer quien invitó a colaborar a los miembros del TGP. Sin duda, los veintidós grabados e ilustraciones realizados por el TGP contribuyeron al gran éxito de la publicación. Parte de estas imágenes fueron realizadas originalmente para el ciclo de conferencias de la Liga Pro Cultura Alemana, otras fueron creaciones nuevas, entre las que destacan *Deportación hacia la muerte (Tren de la muerte)* (p. 309) y *La Gestapo, asesinos de comandita (Tortura),* de Leopoldo Méndez, que se cuentan entre los primeros documentos artísticos que trataron el tema de la persecución y exterminio de los judíos[16].

4. El trabajo colectivo, las reuniones y protocolos, la gráfica, los grabadores y las técnicas de grabado

Como ya se había mencionado, las reuniones semanales marcaron la pauta en los trabajos del colectivo. En ellas se discutía, se planeaba, se argumentaba, se polemizaba y se corregía. En estas sesiones chocaron diferentes opiniones, pero también fueron espacios para mediar y buscar soluciones de manera amistosa. Además de las discusiones que, en su mayoría, se hicieron constar en actas, el trabajo práctico y el proceso de impresión en las máquinas también jugaron un papel fundamental.

El TGP era un taller y no solo un lugar para discutir. Al principio, en 1937, el TEGP no contaba con espacios propios para imprimir los trabajos, por lo que acudieron con el maestro Jesús Arteaga. En el taller de Arteaga se hicieron exclusivamente trabajos en litografía y no los característicos grabados en linóleo del Taller, que más tarde se volvería la técnica más común para la elaboración de estampas.

A través del maestro Arteaga los miembros lograron conseguir una prensa antigua y, en julio de 1938, se mudaron a los primeros espacios propios, donde se instaló también esta primera imprenta. La procedencia de la máquina estaba indicada como «París 1871», por esta razón, los miembros la llamaban «Comuna de París».

> A pesar de lo vieja tenía todos sus dientes. Los engranes parecían recién salidos de las máquinas de acabado. ¡Qué buenos metales y qué excelente fundición se hacía entonces! No como la de hoy tan cara y hecha para vender refacciones por el desgaste rápido, como los automóviles de hoy día que presumen de línea «aerodinámica» pero que a la vuelta de la esquina necesitan de la refaccionaria. Nuestra «Comuna de París» era muy pesada, pero un motor trifásico de medio uso —esto es un decir porque era bastante viejo— la hizo caminar. Pero la pobre prensa que hacía bastante ruido solo tuvo vida con nosotros mientras duramos en Belisario Domínguez. Después ya no

fue posible que trabajara. Solo se usó para hacer pruebas o pequeños tiros de grabados[17].

En la calle Belisario Domínguez, el TGP disponía de tres salas: una para la prensa, otra que sirvió de atelier para los diseños artísticos y la tercera que se utilizaba como sala de reuniones y como galería.

Cuando el TGP tenía un año y medio de existencia, la fotógrafa Josefine Vollmer ayudó a equipar los espacios del Taller. Tenía muy buenos amigos, quienes la ayudaron a conseguir una primera máquina de medio uso. Reiteradamente, Méndez decía que, sin la ayuda de Vollmer, difícilmente hubiera sido posible fundar un taller y que no hubiera existido durante tanto tiempo. Nunca pidió nada para compensar su apoyo. Desafortunadamente, no hay más información sobre esta mujer que, según Méndez, fue tan importante en los primeros años del Taller de Gráfica Popular.

A finales de 1939, José Sánchez se incorporó al Taller como impresor. Tenía 28 años y trabajaba con mucho entusiasmo. Desafortunadamente, fue una de las personas que fueron detenidas y encarceladas por unos días, cuando el TGP se vio involucrado en el atentado contra León Trotsky, cometido por David Alfaro Siqueiros; el muralista, junto a Luis Arenal y Antonio Pujol, había utilizado los espacios del Taller para preparar el atentado. Saliendo de la cárcel, José Sánchez retomó su trabajo y, con los años, se volvió uno de los mejores y más reconocidos impresores del país.

Mariana Yampolsky recordaba que los espacios a los que se mudaron en 1943 eran un poco más económicos que los anteriores:

> En Regina tuvimos tres cuartos muy oscuros, siempre trabajábamos con luz eléctrica. Como la puerta permanecía cerrada, los compañeros silbaban para que alguien les abrieran; teníamos un silbido característico. En ese tiempo José Sánchez imprimió tantos carteles en la máquina grande que esta se hizo trizas. Las reuniones duraban hasta la medianoche y los cuartos se llenaban de humo porque los compañeros fumaban mucho, especialmente Alfredo Zalce. En medio de las discusiones no se podía ver quién hablaba de tan espeso que era el humo. Creo que las discusiones entre los compañeros eran más frecuentes que hoy en día[18].

En 1944, cuando la tormenta por el atentado contra Trotsky se había calmado, Siqueiros regresó del exilio. En sus publicaciones y conferencias hablaba nuevamente de la renovación del arte realista mexicano. Le parecía que el TGP estaba estancado con sus viejas técnicas y que era imprescindible renovarlas. Desde hacía tiempo había exigido y practicado la modernización del muralismo a través del uso de pistolas y de colores acrílicos; ahora exhortaba a los miembros del TGP a sustituir sus viejas máquinas por unas nuevas y comprar, por lo menos, una imprenta *offset*. En la revista *Hoy* publicó su crítica:

> Le hace falta al Taller de Gráfica Popular entrar resueltamente en el terreno de las técnicas nuevas [...] tales como el «offset» y muchos otros materiales plásticos usados para la multirreproducción mecánica en el presente industrial. A este estancamiento en el artesanado [...] se debe fundamentalmente que el Taller de Gráfica Popular no haya cumplido ampliamente el destino histórico que le correspondía durante los casi cinco años que lleva ya la guerra.
>
> A la desviación elitista que ha seguido el grabado mexicano durante los últimos cinco años [...] se debe que el Estado y los organismos antifascistas del país no hayan buscado en el Taller de Gráfica Popular la producción que sus actividades pro-democráticas requerían[19].

En el TGP, las propuestas de Siqueiros fueron discutidas intensamente. A pesar de su crítica, se acordó permitirle imprimir sus trabajos en el taller, cosa que él les había solicitado pues, para sus propias litografías, el maestro prefería la máquina clásica manejada a la perfección por José Sánchez. Entonces criticaba al TGP por usar técnicas antiguas, pero a él le gustaba utilizarlas.

En 1948, José Sánchez sufrió un terrible accidente en otro taller donde trabajaba y perdió su brazo derecho. Desde el hospital, después de haber aprendido a escribir con la mano izquierda, le avisó del accidente a Pablo O'Higgins, con un mensaje notable en el que no pidió ayuda sino, al contrario, preguntó si en el TGP necesitaban de su apoyo:

> Pablo, después de saludarte te aviso que sufrí un accidente por el cual estoy encamado en el Sanatorio Italiano del IMSS, Calzada de Tlalpan 930. Si algo se te ofrece respecto al trabajo, venme a ver y le avisas a los muchachos. México, D.F., a 12 de mayo de 1948[20].

Leopoldo Méndez describió el accidente en una carta dirigida a Georg Stibi:

> Voy a echar todo lo malo por delante que nos ha pasado y aquí va lo segundo que es triste y grave para nosotros en estos momentos, porque no podemos substituir ahora lo perdido: José Sánchez, nuestro litógrafo, perdió su brazo derecho en un accidente de trabajo en la imprenta donde trabajaba en el día. Pero por fortuna este joven obrero ha salido de un temple ejemplar: todo lo que desea es tener el mejor brazo mecánico para poder seguir trabajando en los mismos, que como él dice, le gusta mucho y desde niño lo ha hecho. Yo creo que es verdad [que] ama su oficio. Detalles, unos pocos te darán idea de su carácter, de este chico, aunque tú ya le conoces. Cuando la máquina cercenó el brazo a la altura del codo no perdió el conocimiento, él mismo con la mano izquierda sostuvo su brazo que había colgado de algún tendón y mientras el dueño de la imprenta, que estaba a sus espaldas, corría a esconderse a su oficina como una rata, y otro trabajador se desmayaba y otros no hallaban qué hacer, él buscaba con gran serenidad darse a sí mismo el primer auxilio pidiendo a uno de sus compañeros que le atara el brazo con el fin de no desangrarse y así con perfecto conocimiento llegó hasta la operación. Pablo y yo lo vemos casi diariamente y en el Taller planeamos la mejor manera de ayudarle.

En una gran acción de solidaridad, todos los artistas que habían impreso sus obras con José Sánchez donaron dinero para ayudar a cubrir los gastos de una prótesis. Después de pocos meses, Sánchez retomó sus actividades, a pesar de las molestias, manejando la prensa con la mano izquierda. A partir de este momento, su esposa María Luisa Plata le asistió en todos los trabajos de impresión. En 1959 viajó con Leopoldo Méndez a Haarlem, Holanda, para supervisar la edición del libro *La pintura mural de la Revolución Mexicana*. Más tarde, después de que el grupo alrededor de Méndez abandonara el TGP, abrió su propio taller de litografías, donde trabajó por varios años más.

Muchos grabados que fueron realizados en tirajes más altos –como *Estampas de la Revolución Mexicana*– no fueron reproducidos a mano, sino en una prensa común y corriente de la imprenta Galatea. En esos casos, uno de los artistas siempre estuvo presente para supervisar el proceso.

En una entrevista con Elena Poniatowska, publicada en 1963, Leopoldo Méndez se expresó –después de abandonar el TGP– sobre la crítica de Siqueiros al respecto de los métodos «anacrónicos» del TGP y la prensa *offset*:

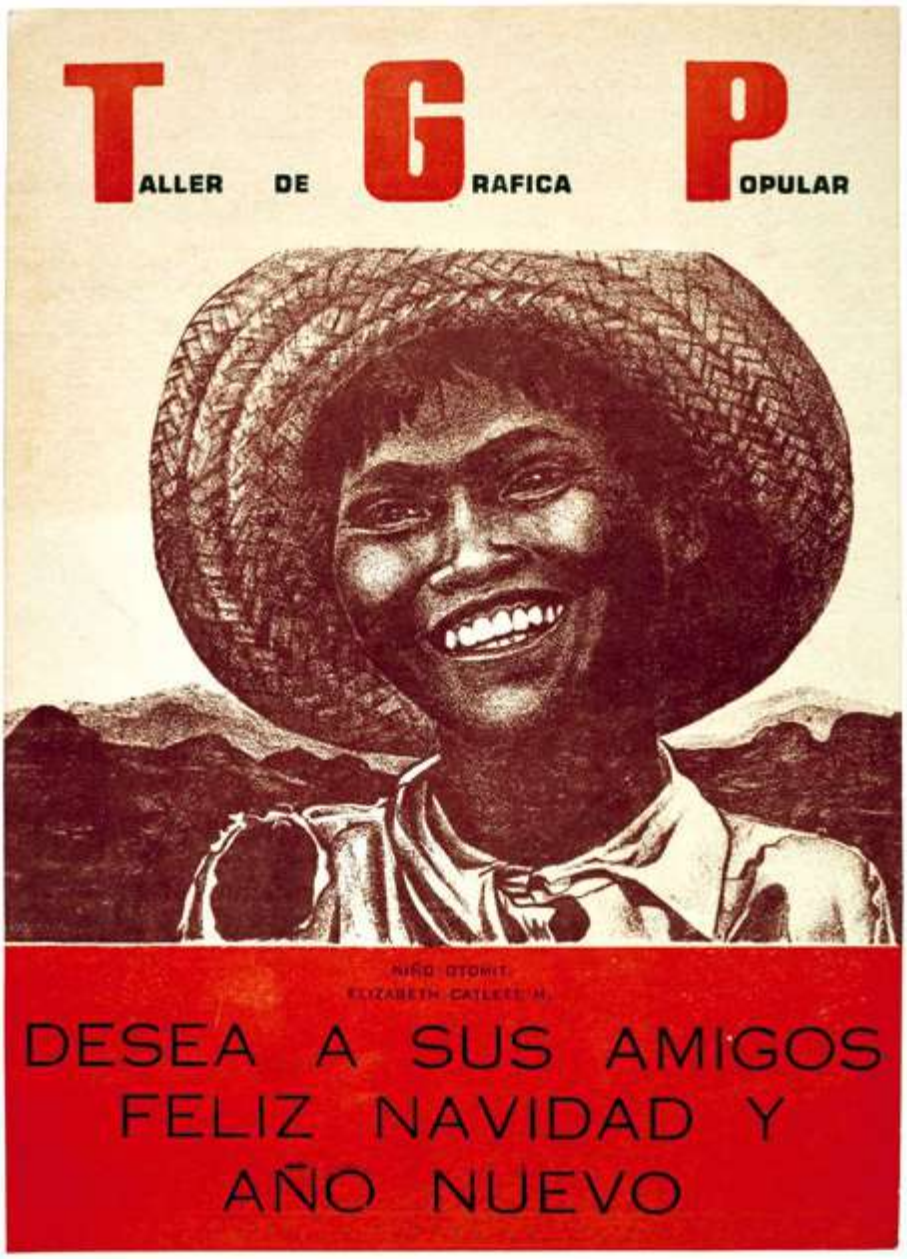
> El Taller ha realizado su obra con materiales «anacrónicos» como las piedras litográficas [...]. Una litografía como todo el mundo lo sabe es un dibujo hecho sobre una piedra. Es útil en cuanto a que se pueden hacer con la litografía muchísimas cosas que no se podrían hacer quizá sobre un papel. También se puede trabajar y se trabaja desde hace muchísimos años –desde Toulouse-Lautrec– directamente sobre lámina de zinc, en lugar de trabajar sobre la piedra. El Taller ha tenido el interés expresado por la mayor parte de sus integrantes de usar o de poseer una prensa de Offset para trabajar con un procedimiento moderno, con el propósito principal de hacer grandes ediciones. A mí me ha parecido siempre y me sigue pareciendo una idea loable pero que no encuadra dentro de la realidad y de las posibilidades del Taller. Una máquina de este tipo imprime cuatro mil ejemplares por hora. En un día de trabajo podría tirar una gran cantidad de dibujos puesto que se pueden imprimir, cinco, seis, siete dibujos en una sola lámina. Esto quiere decir que en una hora –si se hacen cuatro grabados en una lámina– se imprimen 16.000 ejemplares de un grabado. ¡Esto requiere un aparato de distribución muy eficiente como el que tiene cualquier gran empresa y nosotros no hemos tenido nunca ni pinta de empresarios! Además una máquina no puede estar parada; necesita trabajar constantemente para justificar su existencia y también para que se pueda pagar. Tampoco la van a trabajar los artistas. Sería absurdo pedir a los artistas que la manejen ellos mismos. ¡Por eso he estado en contra de la mecanización del Taller como es hoy![21].

En los años sesenta, después de la salida de Leopoldo Méndez y su grupo, el TGP decidió comprar una prensa *offset*. A partir de este momento, las tarjetas anuales se imprimieron con esta máquina y también las «calaveras» y algunos álbumes que fueron realizados, bajo la dirección





Hannes Meyer
La Estampa Mexicana presenta algunas obras del TGP / Mexihkanantli / «Río Escondido», 1948



Elizabeth Catlett
Niño Otomí. Taller de Gráfica Popular desea a sus amigos Feliz Navidad y Año Nuevo, ca. 1960

de Jesús Álvarez Amaya, con clichés antiguos. La calidad de las impresiones, lamentablemente, fue en detrimento y no se puede comparar con las bellas impresiones y litografías realizadas de forma manual en los años anteriores. Las impresiones *offset* frecuentemente estaban sobrecargadas de tinta negra y echaron a perder la finura y los detalles característicos de las placas de linóleo. Además, como había dicho Leopoldo Méndez, la máquina produjo altos costos corrientes y problemas en la distribución del enorme número de grabados de mala calidad. Los miembros del TGP intentaron, con varias acciones, conseguir apoyos económicos del Estado para poder cubrir sus gastos. Estas acciones, como la invitación del expresidente Adolfo López Mateos a un desayuno en agosto de 1965, no tuvieron los resultados esperados y contribuyeron a la división del grupo, porque muchos miembros aún tenían presente que López Mateos, durante su gobierno, había sido responsable de la represión de las huelgas de los maestros, de los ferrocarrileros y del encarcelamiento de David Alfaro Siqueiros.

Como no existen minutas y protocolos disponibles de las reuniones realizadas en los años posteriores, no se puede definir el momento preciso en el que el TGP declinó y se volvió dependiente de financiamientos oficiales. El grupo logró, años más tarde, que el gobierno de la Ciudad de México les otorgara una casa y que, incluso, cubriera el pago de las facturas de luz.

En la actualidad, ya no es posible revisar el archivo del TGP porque no se tiene acceso público a él. Desde 1981, Francisco Javier Calvo Sánchez es el encargado de las impresiones del Taller de Gráfica Popular, A.C. y, hoy en día, es el coordinador del grupo. La máquina *offset* se quedó en el patio sin ser usada y parece estar fuera de servicio.

La máquina en desuso es la mejor prueba de que Leopoldo Méndez tuvo razón en su momento: era preferible producir pequeños tirajes de buena calidad, que alcanzaran para cubrir los pocos gastos del taller, a tener una máquina grande que incrementara los gastos de operación, impagables con grandes tirajes de mala calidad que difícilmente se venden.

5. La Estampa Mexicana. La importancia de una buena organización

Hannes Meyer estableció el primer contacto con el TGP para realizar los trabajos de *El libro negro del terror nazi en Europa*. Se acercó a este grupo mediante su particular sistema: se reunió con los miembros para entrevistarlos. A través de sus cuestionarios, averiguó información sobre su manera de trabajo y su producción, sobre sus contactos y asuntos personales. De esta manera, identificó los puntos débiles y empezó a planear soluciones. Por sus experiencias en la Bauhaus, en Alemania, estaba convencido de que el arte requería de una buena estrategia de mercadotecnia, porque el artista, aparte de requerir ingresos, debe estar pendiente, dentro de su responsabilidad social, de que su trabajo se valore. En la Bauhaus se buscaba vincular el arte con el oficio y, finalmente, con la comercialización industrial, para facilitar a la población más humilde el acceso al arte. El objetivo era adaptar los diseños al proceso industrial. El regreso al oficio estaba relacionado con la intención de desarrollar un nuevo lenguaje de formas que estuviera a la altura de los procesos productivos masivos. En consecuencia, Hannes Meyer propuso al TGP fundar una editorial propia que publicara los trabajos del Taller en álbumes realizados a partir de un diseño gráfico moderno. Su idea era publicar ediciones numeradas y firmadas, impresas y facturadas meticulosamente, para ofrecerlas a los coleccionistas más acomodados, a los museos y a las bibliotecas, sobre todo en Estados Unidos.

Anteriormente, el TGP había publicado, como Taller Editorial Gráfica Popular, los dos calendarios para la Universidad Obrera de México y dos folletos más pequeños con excelentes litografías, pero bajo estándares de producción más rústicos. Los calendarios se imprimieron sobre papel grueso y los folletos, sobre papel muy delgado, lo que impidió que pudieran generar ingresos, a pesar de que las litografías —sobre todo las del folleto *En nombre de Cristo... han asesinado más de 200 maestros* (1939, pp. 232-239)— fueron verdaderas obras maestras. Más tarde, las primeras ediciones litográficas del Taller fueron publicadas en papeles de mejor calidad y se vendieron por separado o fueron incorporadas en otras colecciones editoriales, como fue el caso de *Homenaje a la Revolución*, el calendario para la Universidad Obrera de México para el año de 1939, y la serie *En nombre de Cristo...*, de Leopoldo Méndez.

Después de estas primeras publicaciones del TGP, Hannes Meyer impulsó, en 1942, la fundación de La Estampa Mexicana como editorial del Taller. El establecimiento de la figura jurídica de una sociedad resultó ser muy difícil, ya que al inicio no hubo capital y tampoco una cantidad suficiente de miembros.

El abogado Luis Córdova redactó un resumen de la problemática desde el punto de vista jurídico:

> La Estampa Mexicana es una sociedad de hecho, formada por menos de diez personas, que se proponen la edición de libros de varia especie, y que cuenta con un capital sumamente reducido que apenas se recupera después de cada una de sus ediciones. Su cargo de ganancia no le permite ni siquiera la amortización de ese capital, sino que todo lo que recobra de un trabajo, principalmente, lo destina a una nueva inversión [...]. En conclusión, como el grupo de personas que integran La Estampa Mexicana no pueden constituirse en sociedad mercantil, solo le queda el recurso de integrarse legalmente como una Asociación Civil de fines culturales que, para sus actos de comercio, funciona como una asociación en participación[22].

> La Estampa Mexicana se fundó en el Taller de Gráfica Popular, en el año de 1942, con el propósito de crear un organismo editorial que permitiera la venta organizada de la producción, original principalmente, de los artistas tanto amigos como miembros del Taller[23].

Bajo la dirección de Hannes Meyer se publicaron las dos primeras ediciones con el sello de La Estampa Mexicana. La serie se inició con el álbum número tres, porque los folletos *Homenaje a la Revolución* y *En nombre de Cristo...* se contaron como las primeras publicaciones, aunque fueron realizadas antes de la fundación oficial de la editorial. Los dos calendarios de la Universidad Obrera, en cambio, no se incluyeron. Las ediciones número tres y cinco de La Estampa Mexicana fueron, respectivamente, un álbum con veinticinco imágenes a partir de una selección de grabados originales de José Guadalupe Posada y un portafolio con veinticinco estampas de Leopoldo Méndez, ambas de 1943.

Con la publicación del primer álbum, dedicado a José Guadalupe Posada, un gran sueño de Leopoldo Méndez se hizo realidad, ya que el gran maestro de la gráfica mexicana de entresiglos representaba mucho para él y sus colegas. Méndez siempre reiteró su admiración por el grabador originario de Aguascalientes y consideró al TGP como su sucesor. Así como Posada ilustraba los sucesos de la actualidad y la vida cotidiana, a través de sus representaciones populares, así quería Méndez que fuera el imaginario creado en el TGP: nada pretencioso, sino realizado con un compromiso social y para servir al pueblo mexicano.

Los editores consiguieron los clichés originales de Posada en el taller de Arteaga; querían que fuera la primera figura a la que se le rindiera un homenaje a través de un álbum especial, para expresar el reconocimiento del TGP a su gran ídolo. A principios de 1943, La Estampa Mexicana editó los primeros cincuenta ejemplares del álbum dedicado a José Guadalupe Posada, en una colaboración casi exclusiva entre Alfredo Zalce, Max y Connie Kahn y José Sánchez. La razón para imprimir solo la mitad del tiraje planeado (cien ejemplares) fue la escasez de papel durante los años de la Segunda Guerra Mundial. No había ni papel de arroz chino, ni dinero. La edición se terminó muchos años después, cuando nuevamente se obtuvieron ingresos. En los primeros años, La Estampa Mexicana vivía a salto de mata y de los sueños.

De los cien ejemplares del segundo álbum, que contiene veinticinco grabados en madera de Leopoldo Méndez realizados para la revista *Horizonte* y para la LEAR, quedan hoy muy pocos ejemplares. El escritor Juan de la Cabada, quien, al igual que Leopoldo Méndez, había sido miembro de la Lucha Intelectual Proletaria (LIP) y de la LEAR, redactó el prólogo para esta edición: «He aquí mi elogio y el honor que me produce hablar de Leopoldo Méndez, gran artista, el mejor grabador de México y uno de los más extraordinarios valores humanos que yo haya conocido».

Se publicaron pequeños folletos diseñados con mucho cuidado para fines promocionales. Esto representaba una novedad en el mercado de los talleres gráficos y una idea típica de Hannes Meyer, para quien la comercialización de los trabajos era un asunto particularmente importante. Gracias a la buena administración, el óptimo y exacto manejo de balances, la transparencia de los ingresos y gastos y al contacto constante con sindicatos y museos en los Estados Unidos para comercializar los álbumes, el TGP y La Estampa Mexicana obtuvieron, al cabo de poco tiempo, beneficios considerables que les permitieron funcionar exitosamente durante varios años.

Como Hannes Meyer aún tenía la esperanza de que podría generar suficientes ingresos ejerciendo su profesión de arquitecto, renunció a su trabajo en La Estampa Mexicana y dejó la dirección en manos de Georg Stibi:

> En el mes de julio de 1943 se decidió emplear un administrador pagado. En este tiempo empezó la colaboración de Georg Stibi con la ESTAMPA MEXICANA, siendo propuesto y aceptado por la administración, con un sueldo de 100 pesos mensuales, el que posteriormente, en noviembre-diciembre de 1943, se aumentó a 150 pesos. En el mes de enero de 1944 se alquiló el local en Artes #9 para la ESTAMPA MEXICANA[24].

En Alemania, Stibi había sido encarcelado por sus actividades como redactor en jefe del periódico comunista *Die Freiheit* [La Libertad], por lo que buscó refugio en México. De 1943 a 1946 manejó los asuntos de La Estampa Mexicana de una manera meticulosa e incorruptible, generando beneficios económicos considerables para la editorial. Los judíos, comunistas y antifascistas refugiados en México encontraron en el TGP el apoyo propagandístico necesario para expresar sus preocupaciones. Por su parte, el TGP encontró en los refugiados recién llegados con la esperanza de encontrar nuevos deberes y empleos, el potencial para optimizar su organización. Esta situación fue la base perfecta para una buena colaboración hasta que terminó la guerra y los refugiados regresaron a su país de origen.

Durante la administración de Stibi se crearon siete ediciones: de Ángel Bracho, *Rito de la tribu huichol* (1945); de Raúl Anguiano, *Dichos populare*s (1944); de Leopoldo Méndez y Juan de la Cabada, *Incidentes melódicos del mundo irracional* (1944, p. 176); una carpeta con los cuarenta grabados en madera de Leopoldo Méndez para dicho libro (1945); de Alfredo Zalce, *Estampas de Yucatán* y *El Sombrerón*, (1946), la última con un texto de Bernardo Ortiz de Montellano, y, por último, de Galo Galecio, *Bajo la línea del Ecuador* (1946).

El álbum con cuatro litografías de Ángel Bracho tuvo un tiraje muy pequeño, tan solo de diez ejemplares. En finas gamas de tonos grises, las hojas muestran la Danza al Sol y el Ritual del Peyote de los indígenas huicholes. La cubierta de cartulina tiene un diseño interesante y moderno desde el punto de vista tipográfico.

El historiador del arte Justino Fernández redactó el prólogo para la edición de veinte ejemplares del álbum *Dichos Populares*, de Raúl Anguiano. En él, relacionó el sentido popular de las imágenes de Anguiano –a las cuales el artista dotó de un nuevo lenguaje– con ciertos aspectos del arte de la Edad Media y el arte fantástico de la modernidad.

El proyecto más grande de La Estampa Mexicana fue, en su momento, el libro *Incidentes melódicos del mundo irracional*, de Juan de la Cabada, el cual alcanzó un tiraje de 1.200 ejemplares. El excelente libro, que –al igual que el álbum de Anguiano– cuenta sobre el mundo irracional del presente a través de figuras satíricas del reino animal, fue ilustrado por Leopoldo Méndez con cuarenta grabados en madera. Posteriormente, algunos de ellos se publicaron en una edición especial de veinticinco ejemplares de primera calidad, la cual fue galardonada con un premio en la Feria del Libro de 1946. El curador del Art Institute of Chicago, Carl O. Schniewind, comentó la obra con las siguientes palabras:

> Sus grabados en madera y sus litografías son conocidos fuera de México, desde hace mucho tiempo, pero las ilustraciones de esta obra, que [Méndez] acaba de terminar, a mi parecer son muestra de un importante paso en su carrera artística. La espléndida técnica no es suficiente para explicar la fuerza de estas ilustraciones, que se debe a la poderosa simplicidad de la composición que, a pesar de su pequeño tamaño, tiene el impacto monumental como el de un mural. Méndez ha usado, libremente, fuentes mexicanas antiguas y recientes, con la seguridad de quien reconoce que son parte de él y él de ellas[25].

El álbum con ocho litografías de Alfredo Zalce, *Estampas de Yucatán*, se publicó con un tiraje de cien ejemplares. Al respecto, Leopoldo Méndez escribió:

> La fuerza de las litografías de Alfredo Zalce en sus *Estampas de Yucatán* radica, se hace más ostensible, según mi entender, en lo que toca a las formas plásticas y que Zalce maneja con un profundo conocimiento. La llamada manera negra en que ha hecho estas estampas es, según creo, de lo más difícil de manejar para poder conservar la frescura emocional plástica, pero Alfredo Zalce logra esto, y el lograrlo requiere verdadera maestría.
>
> Sin embargo, lo que más llama mi atención, lo que más me seduce, es el verdadero realismo que produce, realismo humano, que nada tiene que ver con el realismo naturalista[26].

También en 1946 se publicó el libro *El Sombrerón*, de Bernardo Ortiz de Montellano, con ilustraciones

de Alfredo Zalce: otra historia del mundo de lo fantástico.

Finalmente, La Estampa Mexicana bajo la administración de Stibi, publicó los treinta grabados en linóleo del artista ecuatoriano Galo Galecio. Esta edición recibió un premio en la Feria del Libro. Leopoldo Méndez escribió el prólogo y la prensa lo elogió:

> Estas pequeñas obras de arte presentan distintos aspectos de la vida del país del cacao, de las frías sierras andinas y de las cálidas costas del pacífico. Bajo la influencia del medio artístico mexicano, Galo Galecio ha evocado escenas y tipos de su país con la fuerza expresiva que acendra el recuerdo de los modelos lejanos[27].

Cuando Georg Stibi regresó a Alemania en 1946, después de haber administrado La Estampa Mexicana durante tres años, dejó la editorial en buenas condiciones económicas. El balance mostró un saldo a favor de más de 13.000 pesos, lo que representó un gran éxito en vista del saldo inicial de cien pesos. De regreso en Alemania, se convirtió en redactor jefe del periódico *Neues Deutschland* y, posteriormente, fue nombrado ministro de Relaciones Exteriores de la República Democrática Alemana. Sin embargo, siempre mantuvo contacto con el TGP, ya que recordaba sus años de exilio en México con cierta nostalgia.

Hannes Meyer, el fundador de La Estampa Mexicana, retomó la dirección de la editorial tras la partida de Stibi, puesto que desempeñaría hasta su regreso a Suiza en 1949. Bajo su supervisión se produjeron otros cinco álbumes. Él fue responsable de la publicación de cuatro series completas de postales, una docena de folletos diseñados al estilo Bauhaus y el famoso libro *El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra artística colectiva*.

Su esposa, Léna Meyer-Bergner, egresada de la carrera de Diseño Textil en la Bauhaus, le ayudó con el diseño gráfico. Ella fue la responsable de las bellas carpetas, forradas en lino, de los álbumes del TGP. El primero de ellos fue el álbum *Mexihkanantli*, del artista francés Jean Charlot, el cual se publicó en 1947, con un tiraje de ciento cincuenta ejemplares. Se trata de una bellísima sinfonía de litografías en colores armónicos, un homenaje a las madres y sus hijos. El portafolio azul, diseñado por Léna Meyer-Bergner, le dio a las estampas cromolitográficas un marco perfecto.

Ese año, Hannes Meyer terminó la edición de estampas de Posada, gracias a que, finalmente, consiguió en Chicago suficiente papel de arroz de buena calidad para poder terminar la impresión de los ejemplares numerados del 51 a 100 de la edición.

En resumen, durante la dirección de Meyer, vieron la luz, bajo el sello La Estampa Mexicana, las siguientes publicaciones: de Jean Charlot, *Mexihkanantli (Mexican Mother). 10 Chromolithographs* (1947); la carpeta colectiva *Estampas de la Revolución Mexicana. 85 grabados de los artistas del Taller de Gráfica Popular* (1947, pp. 262-301); de Leopoldo Méndez, *Río Escondido*, con diez grabados en linóleo (1948); de Everardo Ramírez, *Vida en mi barriada*, con quince estampas (1948); el álbum colectivo *CTAL 1938-1948. Diez grabados de los artistas del Taller de Gráfica Popular* (1948); cuatro series de tarjetas postales (1948) y el célebre libro *El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra artística colectiva* (1949, pp. 241, 246 y 256).

Hannes Meyer creó una fototeca con reproducciones fotográficas de las mejores obras del TGP, que se usó con fines publicitarios, pues se entregaba a la prensa o a clientes interesados. De esta manera, ya no era necesario regalar o enviar las obras originales cuando, por ejemplo, les solicitaban una imagen para ilustrar un artículo de periódico.

No obstante, el mayor proyecto de este sello editorial fue la edición *Estampas de la Revolución Mexicana*, al cual los artistas del TGP le dedicaron muchas horas de trabajo. Sobre esta edición, Hannes Meyer escribió:

> Nos parece que la última de estas tres ediciones merece todo nuestro entusiasmo y significa una nueva etapa en la vida de 10 años del TGP: Pues es la primera obra, de un carácter verdaderamente colectivo, en la cual participaron casi todos nuestros artistas, sin que podamos distinguir fácilmente a cada uno. Las 75 estampas son casi de igual calidad artística y técnica, y reflejan la alta disciplina artística adquirida en 10 años de entrenamiento colectivo. Es una obra colectiva del realismo mexicano, profundamente vinculado con los sentimientos y recuerdos revolucionarios del pueblo, y –artísticamente– habla en su idioma, es comprensible para todos, y es ilustrativo, como Posada, como «Les misères de la Guerre» de Callot, o les images d'Epinal (en Francia) y los «Neuruppiner Bilderbogen»,

grabados coloridos populares en la Prusia del siglo pasado [...][28].

Con los folletos diseñados al estilo Bauhaus se abrió un nuevo mercado para los álbumes del colectivo. Además, gracias a aquellas bellas ediciones, facturadas con gran calidad, el TGP logró salir de la crisis económica en la que se había encontrado durante años. Ahora, por primera vez, estuvo en condiciones de contratar a una tesorera. Ruth Covo empezó a llevar las finanzas y fungió como administradora de La Estampa Mexicana. Se volvieron a editar tarjetas de Año Nuevo, que contribuyeron a la popularización de los trabajos del Taller.

El álbum con los diez grabados en linóleo de Leopoldo Méndez que fueron creados originalmente para los intertítulos de la película *Río Escondido*, se publicó en 1948 en dos ediciones distintas, una rústica y una *deluxe*. La última estaba encuadernada en lino, para ofrecerla a museos, galerías y a los clientes más prósperos. El siguiente álbum, *Vida en mi barriada*, de Everardo Ramírez, fue realizado incluso en tres ediciones distintas: veinticinco ejemplares en papel de arroz chino, veinticinco en papel corsican con encuadernación gris y veinticinco en cartulina de color marfil.

El mejor legado de Hannes Meyer es, sin duda, la edición del libro, encuadernado con pastas color negro, que celebraba el decimosegundo aniversario del TGP. Para este proyecto, Meyer redactó cuidadosamente las biografías de todos los miembros del Taller y le dedicó a cada uno una página doble. Además, relata la historia de los primeros diez años del TGP, describe los diferentes proyectos colectivos, los carteles y los álbumes. Esta publicación es una obra única y fue la edición más completa que, sobre el TGP y La Estampa Mexicana, se había realizado hasta aquel momento. Para mí y otros colegas, ha sido la base para realizar distintos trabajos de investigación sobre el Taller de Gráfica Popular y la Editorial La Estampa Mexicana.

Cuando Hannes Meyer partió de México, dejó un saldo a favor de 10.300 pesos, así como un registro completo del inventario de grabados, álbumes y clichés. Desafortunadamente, casi de inmediato, el trabajo de La Estampa Mexicana terminó. Ya no se produjeron más álbumes de grabados, ni ediciones especiales de esa calidad; por ello, no se generaron suficientes ingresos y, sin una administración profesional, inició una lucha constante para poder cubrir los gastos corrientes del TGP.

6. El Frente Nacional de Artes Plásticas y la Asociación Civil

Gracias a lo que se había logrado en la década de 1940, con las maravillosas *Estampas de la Revolución Mexicana* y la publicación editada con motivo del decimosegundo aniversario, el TGP contó con una base sólida para enfrentar la etapa de la Guerra Fría, que siguió a los años de posguerra. Entonces, los artistas se dedicaron, principalmente, a los trabajos relacionados con el Movimiento Internacional por la Paz. Además, consiguieron nuevos encargos debido a sus buenos vínculos con el movimiento sindicalista de los Estados Unidos.

Uno de los trabajos destacados de este tiempo fueron las transparencias para el proyecto *¿Quiénes quieren la guerra?, ¿quiénes quieren la paz?*, realizado para un Congreso por la Paz en los Estados Unidos. Se trató de un tipo de presentación con diapositivas: las imágenes provenían de litografías y dibujos reproducidos de forma fotomecánica. Esto representó una innovación tecnológica en ese momento. Desde su fundación, el TGP había creado telones, es decir, decoraciones para escenarios o carteles de gran formato que se colocaban en un telón o una pared detrás de la mesa de algún evento público. Hoy han desaparecido, nadie los guardó. Para 1950, el TGP ya elaboraba presentaciones con secuencias de imágenes para los congresos, que servían como material de apoyo para que los ponentes lograran entusiasmar al público con sus consignas antiguerra.

Los artistas, sobre todo Leopoldo Méndez, utilizaron la técnica moderna de la foto-reproducción, pero también aprovecharon los recursos de la cinematografía. Méndez realizó varios grabados para diversas películas del director Gabriel Figueroa. En varias de las producciones del también actor, aparecen las escenas de Méndez al estilo del cine mudo, como fondo de los créditos y títulos de la película. De esta manera, los grabados se proyectaron en la pantalla del cine en un formato monumental de diez metros. Diez de estos grabados, que fueron realizados para el cine, se publicaron posteriormente en el álbum que llevaba el título de la película: *Río Escondido*, en una edición especial realizada por La Estampa Mexicana. Para los artistas realmente era un sueño poder ver sus pequeños y delicados grabados trasladados a un gran formato. De alguna manera, siempre hubo cierto tipo de competencia subliminal entre los grabadores y los muralistas, ya que estos últimos solían ser

considerados más importantes. Por este motivo, la reproducción de sus obras en tamaño monumental fue, para los grabadores, una oportunidad que aprovecharon con gusto y entusiasmo.

Se crearon numerosos carteles en gran formato para los diversos congresos por la paz, además de pequeños folletos y prospectos, todos con el fin de hacer propaganda en contra de la nueva carrera armamentista. Una mención especial merece el folleto *¡Queremos vivir!* (1950, p. 193, arr. dcha.), ilustrado con diecinueve grabados en madera, realizados por todos los miembros del TGP como colectivo.

Además, el movimiento sindicalista, que había encontrado en Vicente Lombardo Toledano a un líder carismático, contó con el apoyo constante de los artistas del TGP. Los carteles ya no eran ilustrados a partir de litografías, sino casi exclusivamente por medio de grabados en linóleo. Muchos de ellos fueron realizados en maravillosas estampas multicolores, como es el caso del trabajo colectivo para el cartel *La mortandad de niños por hambre y enfermedades en Rosita y Cloete, es grande. Ayudemos a los que quedan*, de Leopoldo Méndez, Jesús Escobedo y Elizabeth Catlett. La imagen se considera sucesora de una obra de arte tan importante como la escultura *Madre con su hijo muerto*, también conocida como *La Pietá*, realizada por la artista alemana Käthe Kollwitz tras la pérdida de su hijo en la guerra, y es de una monumentalidad similar.

Otros ejemplos importantes de la gráfica realista al estilo del TGP fueron los grabados que enviaba Arturo García Bustos desde Guatemala, donde había fundado un taller de gráfica durante el gobierno de Jacobo Árbenz. Este taller funcionó hasta que la intervención militar que derrocó al gobierno democrático, liderada por los Estados Unidos, le impidió continuar con sus labores en el país centroamericano. La impresionante y muy bien lograda serie de once grabados de García Bustos, titulada *Testimonio de Guatemala*, muestra cuánto había aprendido de Leopoldo Méndez y, al mismo tiempo, revelaba su capacidad para aplicar lo aprendido de manera independiente.

No solo en Guatemala había un giro político a la derecha. Por ejemplo, el Movimiento por la Paz, que el TGP apoyaba con tanto entusiasmo, pronto fue considerado, en los Estados Unidos, como una organización infiltrada por el comunismo, por lo que solo fue apoyado por los países del bloque socialista y sus simpatizantes. En el marco de la campaña de difamación contra los comunistas en los Estados Unidos, el TGP también fue declarado una *Communist front organization*; sus miembros fueron agregados a la lista negra y se les negó el derecho de viajar a ese país. El trabajo exclusivo para las organizaciones por la paz limitaba las posibilidades de los artistas del Taller en todo el continente.

Por esos años, los artistas se reunieron para defender sus intereses, tal como lo habían hecho en 1934, en la LEAR.

Con un llamado a todos los artistas de México, el 18 de marzo de 1952 se convocó a una asamblea nacional, que se llevó a cabo el 22 de mayo. Con un total de treinta conferencias impartidas durante tres días, distintas asociaciones culturales, entre ellas el TGP, denunciaron las graves deficiencias en la política cultural del momento y exigieron un mayor compromiso del gobierno. Incluso, los artistas se expresaron en contra de la libertad del arte y a favor de un mayor control y planeación por parte del Estado. Este cambio de rumbo, hacia un callejón sin salida, era paradójica. El TGP, por ejemplo, exigió que una comisión de delegados del Frente Nacional de Artes Plásticas (FNAP) se reuniera con una delegación del gobierno para:

> […] organizar una propaganda efectiva dentro de todas las dependencias gubernamentales y las organizaciones oficiales y semioficiales, así como dirigirse, por todos los medios disponibles a la industrial, al comercio, la Banca con capacidad nacional, para que cuando necesiten estos organismos (cualquier) trabajo relacionado con las artes plásticas sepan a dónde dirigirse. […] Esta comisión debe trabajar por controlar en forma total todas las obras plásticas que el gobierno tenga que ejecutar[29].

Sin duda, era una propuesta insólita: solicitar que el Estado impusiera las ideas y controlara las artes, cosa que, en aquella época, ya era lo habitual en los países socialistas. En otras publicaciones, se criticaba cada vez más a los artistas que trataban de evitar estos controles del Estado, que practicaban otro tipo de arte y que no se apegaban a la tradición realista del movimiento muralista.

Las exigencias de la FNAP, al momento de su fundación, no resultaron tan izquierdistas ni tan radicales sino, más bien, aspiraban a una colaboración moderada entre el Estado y los artistas.

Leopoldo Méndez

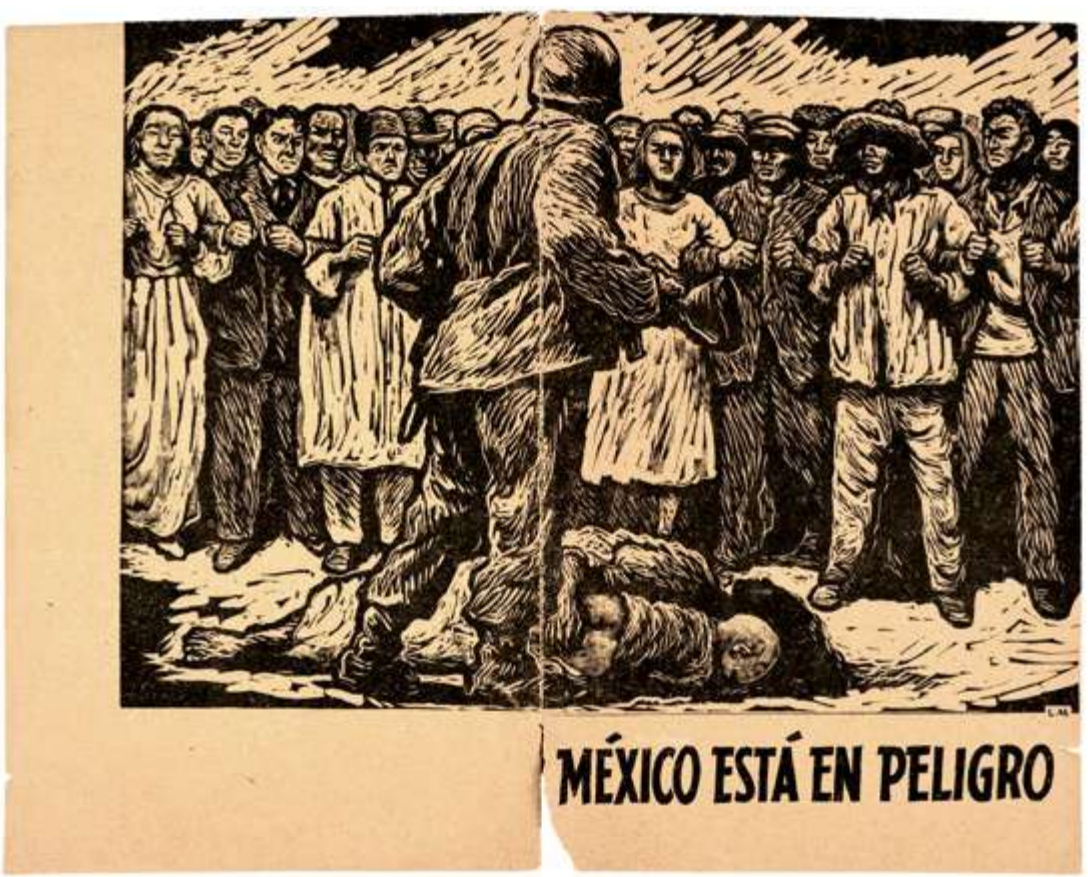
El sembrador. Órgano popular del PNR, 1931

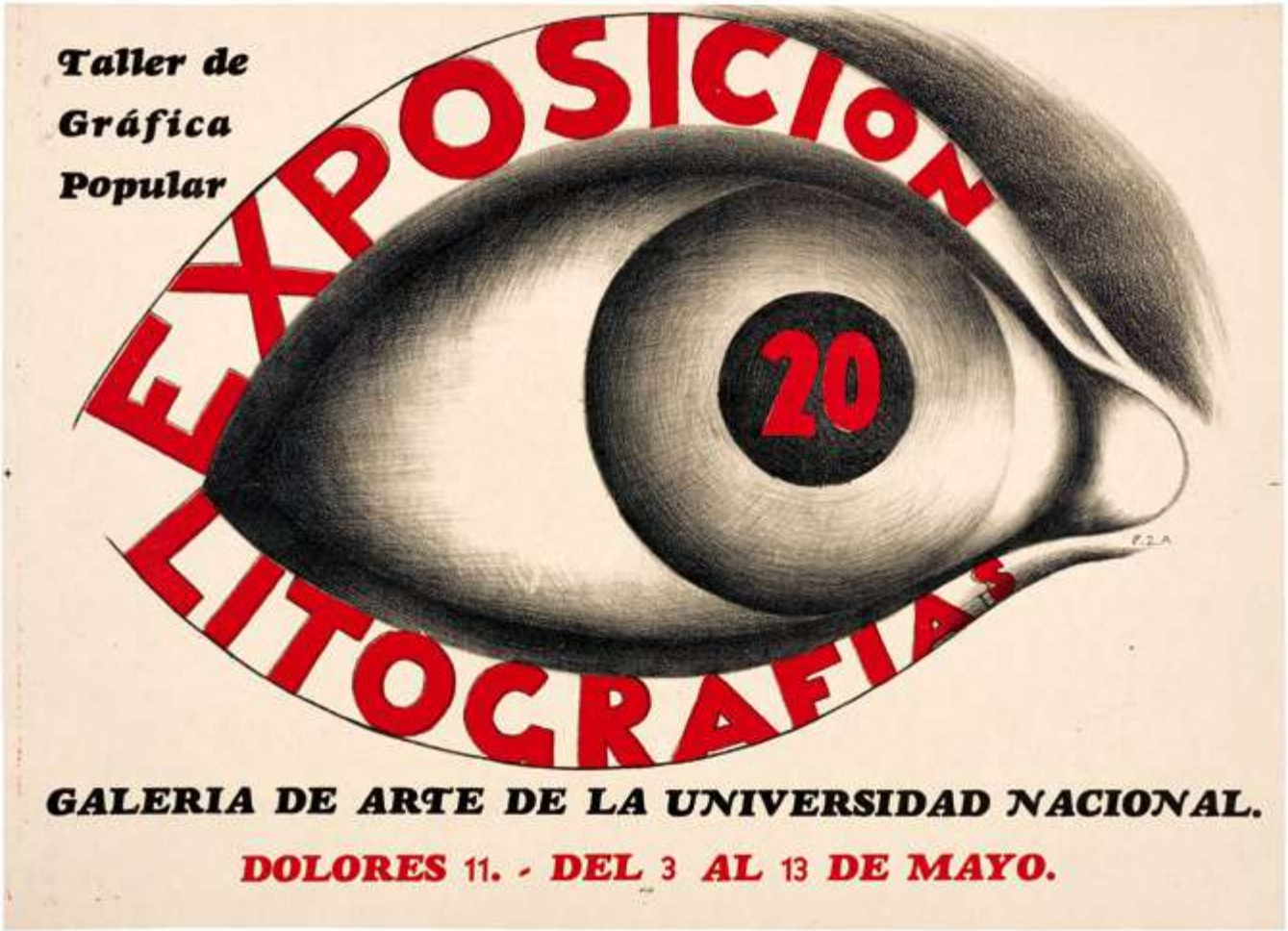
¡Queremos vivir!, 1950

México está en peligro, 1958









Francisco Dosamantes
Taller de Gráfica Popular. Exposición 20 litografías, 1939

Sin embargo, se esperaba una mejor colaboración y más apoyo. El hecho de que una gran parte de los miembros del FNAP eran al mismo tiempo miembros del TGP, debe haber influido en la decisión del FNAP de organizar una serie de grandes concursos artísticos como, por ejemplo, los concursos de gráfica celebrados en 1952 y 1953 sobre los temas *Interpretación del programa de obras hidráulicas del sexenio 1946-1952* y del *Segundo centenario del natalicio del liberador Miguel Hidalgo y Costilla*. En ambos concursos, los trabajos entregados por el TGP fueron los que recibieron las mejores críticas y la mayor cantidad de premios.

En esta época, el TGP aspiraba a mejorar su organización interna y decidió establecer nuevos estatutos y conseguir el estatus de asociación civil. La nueva declaración de principios fue aprobada en enero de 1956, después de largas discusiones. Esta revela varios cambios en relación con las funciones. «La defensa de la cultura nacional» fue declarada la función central del TGP. Desgraciadamente, unos artistas que se ponen una meta tan alta casi están condenados a fracasar. La dimensión de esta contradicción se vuelve más evidente al leer que el Taller, por un lado, exigía mayor apoyo del gobierno –por ejemplo, para conseguir la máquina *offset* y en cuanto a la colaboración en los concursos– y pretendía defender la libertad de opinión y los intereses profesionales de los artistas, ignorando la tendencia del gobierno a suprimir la libertad artística.

Esta nueva declaración de principios se derivó de las resoluciones tomadas en el Congreso Continental de la Cultura, que tuvo lugar en Santiago de Chile, en 1953, donde se concluyó que los temas prioritarios eran:

1. Proteger y fomentar las culturas nacionales de América.
2. Reforzar el intercambio cultural.
3. Defender la libre expresión de la opinión.

Así, los puntos centrales de la nueva declaración de principios fueron:

1. El Taller de Gráfica Popular es un centro de trabajo colectivo para la promoción funcional, el estudio de las diferentes ramas del grabado y la pintura y los diferentes medios de reproducción.
2. El Taller de Gráfica Popular realizará un esfuerzo constante para que su producción ayude al pueblo mexicano a defender y enriquecer la cultura nacional, lo que no puede lograrse sin la existencia independiente de México en un mundo pacífico.
3. El TGP considera que un arte al servicio del pueblo debe reflejar la realidad social de su tiempo y requiere la unión de contenido y formas realistas. El TGP, aplicando el principio anterior, trabajará por la constante elevación de las capacidades artísticas de sus miembros, convencido de que la finalidad del arte al servicio del pueblo se alcanza solamente con la mejor calidad plástica.
4. El TGP prestará su cooperación profesional a otros talleres o instituciones culturales, a las organizaciones de trabajadores y a todos los movimientos e instituciones progresistas en general.
5. El TGP defenderá la libertad de expresión y los intereses profesionales de los artistas.

Con estos estatutos y esta declaración de principios, el TGP se convirtió en una asociación civil: Taller de Gráfica Popular, A.C. Se decidió acabar con las negligencias en la administración, que habían provocado cifras rojas en los balances desde la partida de Stibi y de Meyer y se intentó llevar la contabilidad y los protocolos con cuidado. Sin embargo, fueron tiempos difíciles.

7. Las exposiciones. El Premio Internacional de la Paz. El vigésimo aniversario

Con motivo del vigésimo aniversario del TGP, hubo una gran cantidad de publicaciones, entrevistas y eventos para celebrar los grandes logros del grupo; sin embargo, también surgieron algunas críticas.

En sus veinte años de existencia, el TGP había participado con sus obras en casi quinientas exposiciones, es decir, alrededor de dos exposiciones por mes. Es difícil imaginar cuánto trabajo significaba esto. Estos datos podrían compararse con los de un gran museo, con la diferencia que el último cuenta con mucho más personal. Es imposible calcular cuántos grabados se dañaron o se desgastaron, cuántas impresiones se perdieron y cuánto se gastó en su envío y transporte. Hubo exposiciones enteras que nunca regresaron, que se perdieron en el camino o, simplemente, no fueron devueltas. Para controlar todo esto, hubiera sido necesario una extensa administración de exposiciones; sin embargo, solo uno

de los miembros del Taller se encargaba de dicha área y no era tarea fácil. Había que llevar los paquetes, que a veces eran grandes cajas, a la oficina de correos o recogerlos en la aduana. Si el TGP hubiera cobrado una pequeña cantidad para compensar los gastos derivados de las exposiciones, tal como se hace hoy en día, sus problemas económicos quizá hubieran disminuido.

Analizando la totalidad de las exposiciones[30], llama la atención que la primera gran ola de muestras del TGP realizadas en Estados Unidos tuvo lugar durante la dirección de Hannes Meyer y Georg Stibi, incluso antes de que aquellas realizadas en México se volvieran populares. En la época posterior a la era McCarthy, a partir de 1947 y 1948, casi no se llevaron a cabo exposiciones del grupo en los Estados Unidos.

Al mismo tiempo, cuando la fobia a los comunistas empezó a extenderse en los Estados Unidos y el TGP fue caracterizado como una organización del frente comunista, los países del Bloque Oriental descubrieron el arte del TGP y se entusiasmaron con este tipo de arte realista y combativo.

Durante el Congreso Internacional por la Paz, celebrado en Viena en 1952, el TGP recibió el Premio Internacional de la Paz. Las palabras que escogieron en la entrega del premio —que se llevó a cabo en la misma ciudad, en octubre de 1953, durante el Congreso Mundial de la Paz— fueron un poco ambiguas: el premio se otorgó «a Leopoldo Méndez y colaboradores». Esta frase provocó grandes desacuerdos entre los miembros del TGP, ya que el premio se colocaba en la solapa de un saco y ese saco fue el de Leopoldo Méndez. A pesar de la molestia y la decepción de algunos miembros, el efecto de esta popularidad del TGP fue el inicio de una serie de exposiciones en Europa, especialmente en los países que se encontraban detrás de la Cortina de Hierro y que consideraron el arte de la Revolución mexicana y su sucesor como la confirmación de la existencia de un arte realista, de compromiso social y revolucionario. Los primeros trabajos del TGP, de la época de oro del Taller, no fueron tan fieles a esa línea sino que, al contrario, tenían influencias del surrealismo, de los fotomontajes y collages vanguardistas, del expresionismo y de la Bauhaus. Sin embargo, después del gran éxito de las exposiciones en Polonia, Rumania, Checoslovaquia y la Unión Soviética, el estilo de los trabajos del TGP se volvió un poco más uniforme. Se trabajaban más los detalles con el contraste del blanco y negro y menos con las escalas de grises.

La cantidad de exposiciones en Europa Oriental y su éxito durante el periodo comprendido entre 1948 y 1963 fue impresionante. Es imposible mencionar todas, aunque valdría la pena hacer una investigación detallada: Aguirre viajó a China, Bustos a Cuba, Leopoldo Méndez y Luis Arenal a Viena. La fama del TGP alcanzó incluso a China, donde sus grabados entusiasmaron tanto al pueblo como a la dirección del partido hegemónico de ese país asiático.

Algunas exposiciones especiales fueron acompañadas por miembros del TGP y todos estos viajes generaron impresiones y experiencias enriquecedoras para los artistas. Los representantes del TGP en el extranjero ampliaron sus horizontes y, al mismo tiempo, llevaron sus ideas a otros países, de tal forma que el concepto de un colectivo de artistas sirvió de ejemplo para otros grupos. De regreso en México, contaron al grupo sus experiencias y se estudiaron, por ejemplo, los escritos de Mao Tse Tung sobre el arte, los cuales fueron publicados en una edición de *Materiales de estudio del Taller de Gráfica Popular*. Algunas de sus exposiciones se quedaron en el extranjero, porque hubo museos que compraron las obras y, por otro lado, trajeron regalos con los que se organizaron exposiciones en México: carteles polacos y soviéticos y álbumes de artistas particulares como, por ejemplo, Maria Hiszpańska-Neumann y Alfred Hrdlicka, por nombrar solo dos de ellos.

La recepción en Polonia merece una mención especial, ya que este país tiene, debido a su propia tradición gráfica, una afinidad particular con el arte del buril. Allá, la exposición de 1949, en Poznan, tuvo un éxito tan impresionante que otras cuatro ciudades polacas decidieron exponer las obras ese mismo año. Al año siguiente, en 1950, otra exposición recorrió seis ciudades de ese país europeo. En 1951 hubo una nueva exposición en el marco del Congreso Internacional de la Paz y, una más, en 1954. Finalmente, en 1955 se llevó a cabo la gran exposición de arte mexicano en Varsovia, organizada por el FNAP. Esta muestra se llevó a dos ciudades más: Cracovia y Wroclaw. Los artistas que acompañaron la exposición dieron ponencias en Łódź, Lublin, Gdansk, Cracovia y Wroclaw. Polonia editó, en 1955, su propio álbum con veinticuatro grabados en gran formato, el famoso álbum *Grafika Meksykanska*, que incluyó obras de Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Luis Arenal, Alberto Beltrán, Roberto Berdecio, Fernando Castro Pacheco, Elizabeth Catlett, Francisco Dosamantes, Gabriel Fernández Ledesma y Andrea Gómez.

También en 1955, se publicó, en Praga, el extenso libro de Norbert Fryd, *Mexická Grafika*, y, en 1956, Gerhard Pommeranz-Liedtke escribió *Mexikanische Grafik*, libro publicado por la Academia Alemana de las Artes, en Berlín.

Otro éxito sorprendente tuvo lugar en China, con la exposición *El arte gráfico de México en lucha*, presentada en marzo y mayo de 1956, en Pekín y Guangzhou, respectivamente. A esta seguió otra gran exposición, organizada por el FNAP, que se inauguró en Pekín, en julio. El artista que la acompañó, Ignacio Aguirre, impartió varios cursos de gráfica en la capital de China, a los que se inscribieron muchos alumnos. Esto influyó en la posterior apertura de varios centros dedicados a la gráfica en China, los cuales operaron con un sistema parecido al del TGP.

En resumen, la reputación internacional del TGP aumentó considerablemente en los años cincuenta. Con motivo del vigésimo aniversario del Taller, se llevaron a cabo varias exposiciones en México. Tanto en los estados del país como en la capital mexicana, tuvieron lugar celebraciones y se publicó una gran cantidad de catálogos y reseñas.

Es lamentable que esta creciente popularidad en el extranjero no se reflejara al interior del TGP. Al contrario, es notable cómo las discusiones por la orientación del TGP, desencadenadas por los desacuerdos provocados por el Premio Internacional de la Paz, produjeran una crisis en la productividad del grupo. Quizás, la gran cantidad de viajes y la frecuente ausencia de los miembros más importantes afectó el ánimo laboral de los miembros que se quedaban en México. En consecuencia, en las exposiciones se mostraron, casi exclusivamente, obras de los años anteriores y muy pocas obras nuevas.

La popularidad de los artistas incluso provocó que Alberto Beltrán y Leopoldo Méndez fueran nominados como candidatos a diputados por el Partido Popular para las elecciones de 1955. Ninguno de los dos fue elegido, sin embargo, la campaña electoral ocupó buena parte del tiempo que necesitaban para su trabajo artístico. Por esta razón, ni siquiera se logró llevar a término trabajos menores, como lamentaba Leopoldo Méndez en su libreta de apuntes.

Con grandes esfuerzos, que se extendieron a lo largo de varios años, se logró terminar un gran álbum: *450 años de lucha. Homenaje al pueblo mexicano*. El álbum con el tiraje más alto del Taller, toda vez que se imprimeron 5.000 ejemplares, era en parte una reimpresión de las *Estampas de la Revolución Mexicana* –publicado originalmente en 1947 por la editorial La Estampa Mexicana–, ya que de ahí se tomaron sesenta y cinco grabados, aunque también se incluyeron sesenta y nueve imágenes nuevas. Los nuevos trabajos fueron, en parte, sacados de contextos antiguos y significativamente reducidos en tamaño. En general, el resultado de mezcla de trabajos fue una publicación menos homogénea que la de 1947. Lamentablemente, las impresiones que se realizaron con la técnica del lito-offset no alcanzaron la calidad del álbum original.

8. La división en 1960. El archivo. El TGP hoy

El 9 de agosto de 1960, acusado del delito de «disolución social», David Alfaro Siqueiros fue aprehendido e ingresó a la cárcel de Lecumberri. Mientras tanto, Leopoldo Méndez permaneció por nueve meses en Haarlem, Holanda, para imprimir el libro *La pintura mural de la Revolución Mexicana*.

Debido a la creciente represión, la limitación del derecho de huelga y a los numerosos presos políticos, la división de las facciones al interior del TGP se agudizó y se produjo una ruptura irreparable. Aquellos identificados con el Partido Comunista protestaron contra la detención de Siqueiros y se negaron a participar en la II Bienal Interamericana de México; al contrario, la otra facción, encabezada por Leopoldo Méndez, ganó el Primer Premio de Grabado. Después de este acontecimiento, el grupo de Leopoldo Méndez dejó de cooperar con el TGP y salieron de él Adolfo Mexiac, Andrea Gómez, Carlos Jurado, Mariana Yampolsky, Iker Larrauri, Raúl Anguiano, Roberto Berdecio y el propio Méndez.

Cuando, en 1961, el gobierno de López Mateos nacionalizó la industria eléctrica, surgió el Movimiento de Liberación Nacional (MLN), con la participación de Lázaro Cárdenas. Para entonces, permanecían activos en el TGP Francisco Mora, Elizabeth Catlett, Arturo García Bustos, Ignacio Aguirre y Xavier Íñiguez, quienes colaboraron con el MLN; asimismo, regresaron al grupo Antonio Pujol y Xavier Guerrero. Al año siguiente, Leopoldo Méndez, Guillermo Bonilla, Mariana Yampolsky, Alberto y Luis Beltrán y Xavier Íñiguez trataron de recuperar sus placas, que estaban bajo resguardo del TGP. En ese mismo año, Adolfo Quinteros fue electo secretario general del Taller y salieron del colectivo Pablo O'Higgins, Alberto Beltrán, Fanny Rabel y Xavier Íñiguez. Solamente se realizó una

modesta exposición en la Universidad Obrera para conmemorar los veinticinco años de vida del TGP.

En 1963, por primera vez en su historia, las mujeres del TGP ocuparon los cargos directivos del Taller: Elizabeth Catlett, Celia Calderón y Mercedes Quevedo, quienes realizaron muchos carteles y grabados para el movimiento feminista.

Durante las campañas electorales de 1964, el MLN se dividió. Se creó el Frente Electoral del Pueblo (FEP), en oposición tanto al gobierno como al Partido Popular Socialista. Esta división del MLN llevó a una nueva división del TGP y a un sinfín de discusiones al interior del grupo. Ángel Bracho, Elizabeth Catlett y la dirección femenina renunciaron al Taller, que decidió hacer una pausa en su funcionamiento durante un año, lapso en el que no se realizaron reuniones ni trabajos.

A partir de 1965, hubo otro momento en el que muchos miembros abandonaron el TGP. Esto se debió a que el entonces coordinador general del Taller, Luis Arenal, organizó un desayuno para el expresidente Adolfo López Mateos, con el fin de «agradecerle los beneficios que hizo a la organización durante su mandato» y pedirle apoyos. Esta iniciativa, de acuerdo con sus críticos, fue realizada sin consultar a la asamblea del grupo y representaba la pérdida de independencia económica. Esto provocó, finalmente, el declive paulatino pero incontenible del TGP como organización de creación colectiva y acrecentó la división interna: Francisco Mora, Xavier Guerrero, Elizabeth Catlett, Mercedes Quevedo, Celia Calderón, Luis Franco, María Luisa Martín y Alberto Rovira, entre otros, ya no regresarían al Taller.

Ese mismo año, Adolfo Quinteros fue expulsado y Sarah Jiménez dejó el grupo. Entonces, ¿quién permaneció en el TGP? Solamente Ángel Bracho, Francisco Luna, Ramón Sosamontes y Jesús Álvarez Amaya.

En 1968, año de la represión del movimiento estudiantil en Tlatelolco, Jesús Álvarez Amaya fue declarado coordinador general del TGP, papel que desempeñaría hasta su muerte en 2010. A partir de entonces, el Taller se concentró primordialmente en la organización de ventas y subastas de obras del archivo, así como de lecturas de poesía. En 1975, el gobierno del presidente Luis Echeverría Álvarez apoyó económicamente la mudanza del TGP a su nueva casa en Dr. Carmona y Valle, pagó todos los gastos de mantenimiento del Taller y les dio una nueva máquina de impresión *offset*. No obstante, el TGP se sostenía principalmente con la edición y venta de obras de los antiguos miembros que permanecían en sus archivos.

Las únicas ediciones de creación colectiva realizadas, en los últimos cincuenta años, por el Taller de Gráfica Popular fueron tres álbumes, que tratan los grandes temas de entonces: Zapata (1972), Chile (1974) y Vietnam.

Hacia finales de los años noventa, el Taller de Gráfica Popular, A.C., bajo la dirección de Jesús Álvarez Amaya (1968-2010), recibió del entonces Gobierno del Distrito Federal la cesión de una casa para instalarse.

Gracias a las numerosas exposiciones en el extranjero durante la década de 1950, el TGP vivió años de singular apogeo, aunque disminuyeron paulatinamente los proyectos de carácter colectivo y la creación de carteles que hicieran referencia a los temas políticos del momento, a excepción de las carpetas arriba mencionadas. El único trabajo colectivo que se continuó realizando con regularidad fueron las «calaveras». Desde sus inicios, cada mes de noviembre, el TGP produjo las «calaveras» que, al paso del tiempo, se convirtieron en un género clásico y de gran aceptación popular. Usando como materia de inspiración el análisis retrospectivo del acontecer político, social, cultural y económico de los meses previos, los artistas caricaturizaban los personajes y sucesos más importantes de ese periodo. En concomitancia con escritores mexicanos e inmigrados, los artistas del Taller dedicaban su afán a crear rimas y poemas, haciendo de esta actividad una fiesta de creatividad colectiva.

Por fortuna, esta práctica se ha conservado en el TGP. La producción inscrita en este género da cuenta, con mucho sentido del humor, de la decadencia de la política nacional y del problemático devenir de la sociedad mexicana contemporánea. Sin embargo, con un dejo de nostalgia, se puede apreciar que los trabajos de las últimas generaciones ya no son, en muchos casos, resultado del trabajo tradicional con las técnicas del grabado, sino impresiones *offset* a partir de dibujos.

Desde la fundación del Taller de Gráfica Popular, sus estatutos marcaron las pautas de organización, convivencia y creación. Entre los acuerdos estaba la entrega de dos y, más tarde, tres ejemplares de cada obra impresa en el Taller para integrarlas a su archivo; gracias a este acervo fue posible la organización de múltiples exposiciones del Taller, a nivel nacional e internacional.

En mayo de 1972, treinta exintegrantes del TGP y la viuda de Leopoldo Méndez interpusieron una demanda contra el Taller de Gráfica Popular, A.C., ante la Procuraduría General de la República, por la venta de obras del archivo, consideradas por los demandantes como «valores culturales de la Nación». Los denunciantes ratificaron la demanda en agosto de 1972, sin embargo, esta no prosperó.

El TGP entregó a la Academia de Artes una parte de su archivo en 1973, consistente en 3.558 estampas y sesenta y dos carteles. Tres años después, el TGP inauguró el Museo de la Estampa Militante, que dejó de existir al poco tiempo de su apertura. Al día de hoy, lo que queda en el archivo permanece bajo resguardo de la asociación civil, no se cuenta con un registro de los inventarios ni está disponible para su consulta pública.

* Helga Prignitz-Poda, *Estampa y lucha. El Taller de Gráfica Popular 1937-2017*, trad. cast. de Silke Trienke, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Museo Nacional de la Estampa, 2018, s. p. [cat. exp.]

1. «Estatutos del Taller de Gráfica Popular», 17 de marzo de 1938. Ver Anexo 1 en *Estampa y lucha*, óp. cit., s. p.

2. David Alfaro Siqueiros, «Los vehículos de la pintura dialéctico-subversiva». Conferencia, en el John Reed Club de Los Ángeles, California, 2 de septiembre de 1932, publicada en *Siqueiros*, introducción y selección de textos de Rafael Carrillo Azpeitia, Ciudad de México, Secretaría de Educación Pública, Sepsetentas, 1974, p. 160.

3. Leopoldo Méndez citado en Elena Poniatowska, «Los 60 años de Leopoldo Méndez», en *Artes de México*, año XI, nº 45, julio de 1963, p. 11.

4. Leopoldo Méndez citado en Elena Poniatowska, ibíd., p. 16.

5. «Estatutos del Taller de Gráfica Popular», 17 de marzo de 1938. Ver Anexo 1 en *Estampa y lucha*, óp. cit., s. p.

6. Mac Kinley Helm, *Modern Mexican Painters*, Nueva York, Harper & Brothers, 1941, p. 189.

7. Hannes Meyer (ed.), *El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra artística colectiva*, prólogo de Leopoldo Méndez e introducción de Hannes Meyer, Ciudad de México, La Estampa Mexicana, 1949.

8. Ibíd., s. p.

9. Ibíd., s. p.

10. Fritz Pohle, *Das Mexikanische Exil. Ein Beitrag zur Geschichte der politisch-kulturellen Emigration aus Deutschland (1937-1946)*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1986, p. 83 y ss.

11. Para información detallada acerca de las ponencias véase Fritz Pohle, óp. cit., p. 94 y ss. Todos los carteles están enlistados en: Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, trad. de Elizabeth Siefer, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992, pp. 309-312.

12. En el archivo de la Academia de Artes se encuentran dos hojas con el mismo motivo, una con la firma de Robert Mallary y otra firmada por José Luis Franco.

13. La estrella no se puede identificar claramente como la estrella de David, porque le faltan una o dos puntas; podría ser también la estrella comunista.

14. Fritz Pohle, óp. cit., p. 98.

15. Ibíd., p. 277.

16. Véase también Deborah Caplow, «El Libro negro del terror nazi en Europa: An international artistic and political collaboration in Mexico City», en *El Taller de Gráfica Popular: vida y arte* (catalogo de la exposición que se llevó a cabo en el Georgia Museum of Art, entre el 13 de junio y el 13 de septiembre de 2015), Athens, Georgia Museum of Art/University of Georgia, 2015, p. 18 y ss.

17. Leopoldo Méndez citado en Elena Poniatowska, óp. cit., p. 16.

18. Mariana Yampolsky citada en «Asamblea gráfica», en Raquel Tibol, *Gráficas y neográficas en México*, México, Casa Juan Pablos/ Secretaría de Cultural del Gobierno del Distrito Federal, 2002, pp. 122-123.

19. David Alfaro Siqueiros, «Exposición Trascendental. La actualidad de litografías y grabados en el Taller de Gráfica Popular», en *Hoy*, nº 391, 19 de agosto de 1944, pp. 14 y 82. En 1952, reiteró esta crítica de los métodos tradicionales usados por el TGP, en el número cero de su revista *Arte Público*, bajo el título «Con el muralismo también avanzará el arte para reproducción mecánica. Saludable inconformidad técnica y sobre la función se empieza a manifestar en el Taller de Gráfica Popular», octubre-noviembre de 1952, p. 7.

20. Carta de José Sanchez a Pablo O'Higgins, 12 de mayo de 1948. Consultada por Helga Prignitz en el Archivo del TGP.

21. Leopoldo Méndez en Elena Poniatowska, óp. cit., p. 17.

22. Luis Córdova Ruiz, «Memorándum sobre La Estampa Mexicana», 23 de noviembre de 1943. Consultado por Helga Prignitz en el Archivo del TGP.

23. Informe sobre la fundación de La Estampa Mexicana, México, 14 de diciembre de 1944. Consultado por Helga Prignitz en el Archivo del TGP.

24. Íd.

25. En el folleto: *La Estampa Mexicana presenta:* Incidentes melódicos del mundo irracional, *por Juan de la Cabada con 35* (sic) *grabados a color de Leopoldo Méndez…*, TGP, 1944.

26. Leopoldo Méndez en el folleto: *La Estampa Mexicana presenta un álbum de ocho litografías de Alfredo Zalce…*, TGP, 1946.

27. Alardo Prats, «Bajo la Línea del Ecuador», en *Hoy*, junio de 1946, pp. 46-49.

28. Hannes Meyer, «Informe sobre las actividades de la editorial Estampa Mexicana», ca. 1947. Consultado por Helga Prignitz-Poda en el Archivo del TGP.

29. Ignacio Aguirre, Ángel Bracho y Francisco Mora, «Ponencia que el Taller de Gráfica Popular presenta a la H. Asamblea Nacional de Artes Plásticas», 1952. Consultado por Helga Prignitz-Poda en el Archivo de Leopoldo Méndez.

30. En mi libro sobre el TGP se encuentra una lista detallada que contiene todas y cada una de las exposiciones que se llevaron a cabo en el mundo hasta el año 1975. Véase *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, óp. cit., pp. 449-473.

La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Grabados contra el fascismo, 1934-1938

Bay ByrneSim

Un niño muerto rodeado por un escuadrón de bombarderos es la imagen que aparece en la portada del número de marzo de 1937 de *Frente a Frente*, la revista del colectivo de artistas mexicanos Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. «Lo que Europa tolera o protege, lo que vuestros hijos pueden esperar», reza el pie de foto amenazante[1]. Los ojos oscuros, el pelo rizado y rebelde y el tenue brillo de un diente de leche inspiran un patetismo que se ve complicado e intensificado por el anonimato de la etiqueta numérica que lo identifica[2]. Esta anónima víctima infantil de los bombardeos de la guerra civil española se dio a conocer primero a los espectadores como uno de los muchos niños asesinados en un cartel elaborado en Valencia, y se convirtió luego en una figura central de dos fotomontajes destinados al público de habla inglesa y francesa[3]. A través del montaje, estos carteles explican que fueron las bombas las que mataron al niño. Como promete el elocuente título de su revista, la LEAR se apropió de este fotomontaje para enfrentar a los lectores con la violencia fascista[4]. Los artistas de la LEAR trabajaron con gubias, tijeras y cámaras para crear y difundir carteles y grabados destinados a ubicar el antifascismo.

La LEAR combatió el fascismo como parte de una coalición de izquierdas transnacional. Su manifiesto de 1934 aparece en una sección de noticias del mundo[5]. Sus miembros participaban en congresos internacionales, mantenían correspondencia con otras organizaciones y enviaban ejemplares de *Frente a Frente* al extranjero[6]. Las obras de arte de la LEAR no solo arremeten contra la organización fascista local, Acción Revolucionaria Mexicanista (ARM), sino también contra Adolf Hitler y Benito Mussolini; y lo hacen con medios y técnicas que van desde el fotomontaje hasta el grabado en relieve. La mayor parte de los estudios dedicados a la LEAR consideran las técnicas por separado: la xilografía se valora en cuanto medio directo y expresivo, que a menudo entra en conflicto con la fotografía y el fotomontaje[7]. En cualquier caso, todos los medios y técnicas salieron en las páginas de *Frente a Frente* como impresiones en relieve: todos entraban en prensa, eran entintados e impresos juntos[8]. El hecho de considerar el arte antifascista de la LEAR como una obra pone de manifiesto una serie de estrategias formales interdependientes de apropiación, composición, incisión, indexación e inversión.

La portada del número de mayo de 1936 de *Frente a Frente* muestra un atrevido fotomontaje en el que Hitler, Mussolini y el expresidente mexicano, Plutarco Elías Calles, se alzan imponentes sobre un trabajador. Manuel Álvarez Bravo, miembro de la LEAR, fotografió al trabajador asesinado en 1934[9]. Su cuerpo representa a las víctimas de la violencia promovida por el gobierno, del mismo modo que el cuerpo del niño simboliza las víctimas de los bombardeos. El espacio en blanco de la página arrulla el perfil silueteado del trabajador. Las fotografías de los líderes, en cambio, están recortadas de forma irregular: la imagen evita el contacto con sus rostros y los separa entre sí, apartándolos también respecto del trabajador y el fondo. Esta singular estrategia de incisión redunda en la mayor humanidad del trabajador. Se había puesto en práctica anteriormente en *Cómo pretenden*, de Leopoldo Méndez, un grabado de la LEAR: la hoja de gran formato presenta un ataque fascista contra manifestantes en la plaza de Santo Domingo el 2 de marzo de 1935 (1944, p. 261)[10]. En la imagen, varios miembros de la ARM asaltan a dos trabajadores[11]. Los rostros de los fascistas aparecen ocultos, indistintos y algo exagerados, mientras que las cabezas al desnudo de los trabajadores hacen hincapié en unos gestos estoicos. En los grabados en relieve, el artista trabaja más en las zonas que se imprimen como espacios en blanco: el espacio negativo indexa el trabajo. Méndez labra una profunda gubia alrededor de la cabeza y el puño del trabajador que está en pie para crear un marcado contraste en blanco y negro, todo lo cual contribuye a resaltar su humanidad justo en el momento en que



LEAR, «El pulpo pardo sobre México», en *Frente a Frente*, vol. 2, nº 3, mayo de 1936, pp. 16-17

le disparan. El subtítulo da prioridad a las víctimas —«el pueblo trabajador»— sobre los autores del crimen. Méndez concede la mayor parte del grabado a los trabajadores y a su pancarta. Amontona a los vigilantes de la ARM en el lado izquierdo y utiliza el borde de la plancha para recortar sus armas. Aunque ocupa el centro de la imagen, la pistola está casi perdida en la maraña confusa de la turba. Méndez basa las figuras en líneas finas y ásperas, en consonancia con la forma en que modela el fondo. Gracias a la composición, la diferenciación de líneas y el empleo concienzudo del espacio negativo, el artista enfatiza la humanidad de las víctimas mediante una cuidadosa dedicación a sus rasgos, un conjunto de elecciones estéticas que repercuten en el fotomontaje de mayo de 1936. Desde las herramientas de tallado hasta las tijeras, los artistas de la LEAR cargaron sus incisiones de significado.

En ese mismo número, Méndez creó un grabado para acompañar un relato satírico sobre la ARM. Dos obreros, empuñando un sable y un martillo, se defienden de unos fascistas que gruñen y protestan. Méndez apila a los fascistas a lo largo de los bordes y comprime sus cuerpos informes en un espacio poco profundo. Los trabajadores se mantienen firmes en un espacio más ilusorio. Lo que hace Méndez es ofrecer una réplica a la portada: los trabajadores se abalanzan sobre Hitler dispuestos a vengar a su compañero caído. La fotografía de dos miembros de la ARM conversando, situada encima de un pie de foto burlón, cerca de una grabado que pone de manifiesto la brutalidad de la ARM, aleja la imagen de su propósito[12]. Cualquiera de ellos podría abrir la boca para enseñar los colmillos.

El número también contiene varios fotomontajes que trasladan a Hitler a la Vía Madero para acompañar un artículo sobre la presencia fascista en Ciudad de México. Hitler saluda a un desfile de la ARM que marcha bajo una pancarta que proclama su lema autárquico y xenófobo, «México para los mexicanos»[13]. Una vez más, las tijeras del montador evitan el contacto cercano con Hitler, de tal modo

que no hacen hincapié en su presencia física en México, sino en la congruencia ideológica y, acaso, en el control. El México de la ARM sería el México de Hitler. La doble página central (p. 201) vincula las instituciones alemanas en México, la propaganda antisemita, las publicaciones rivales, los disturbios entre la ARM y los manifestantes de izquierda, así como otras infiltraciones fascistas[14]. Se trata de un fotomontaje distinto, no basado en la ilusión ni el surrealismo, sino de índole diagramática. Elaborado a partir de recortes de periódicos, fotografías y papeles varios, el collage fue fotografiado para reproducirlo como una impresión de fotograbado. Los acontecimientos recientes y los edificios reconocibles se vuelven extraños. Los fotomontajes de la LEAR dejan al descubierto su naturaleza construida, pero conservan un aspecto de reportaje fotográfico para articular relaciones previamente invisibles o latentes.

Las prácticas de apropiación de la LEAR suelen traslucir compromisos transnacionales, como es el caso del fotomontaje con el que comenzó el presente ensayo. En la portada del número 4, de julio de 1936, reúne dos fotomontajes fruto de la apropiación. El de la parte inferior izquierda llegó a México desde Alemania pasando por España. En su trabajo sobre Josep Renau, Cristina Cuevas-Wolf describe cómo el artista modificó un montaje creado por el alemán John Heartfield en 1932; Renau sustituyó el alemán garabateado por una leyenda en español («Hitler: el nuevo mesías del capitalismo») y lo complementó con fotografías de Hitler, varios cadáveres y soldados con máscaras de gas que apuntan al espectador con una pistola Gatling[15]. Esta clase de apropiación con añadidos era habitual en todas las páginas de la revista[16]. Aquí, la LEAR redujo de tamaño dos fotomontajes para yuxtaponerlos: el de Heartfield-Renau junto a un cartel de Gustav Klutsis de 1931[17]. El trabajador soviético, vigoroso y antirracista, derrota al fascismo capitalista. En términos históricos, este gesto podría haberse interpretado como un reconocimiento de un don: la transmisión de imágenes que indexan la influencia del modernismo y las vanguardias europeas en el Sur Global. Pero la LEAR transforma tanto la escala como el entorno, y ajusta los montajes a la matriz del grupo. No se trata de una reproducción fotomecánica, sino de una apropiación en forma impresa. Cada imagen fotográfica está fijada en su lugar, limitada por los separadores metálicos que se imprimen como huecos, y mantiene la distancia entre las visiones de un presente violento y el futuro idealista. En rojo desvaído, la preposición del nombre de la revista «*Frente a Frente*» se sitúa por encima de las obras de arte apropiadas, acortando la distancia y poniendo esas dos visiones frente a frente, cara a cara. Marginar los fotomontajes del grupo provincializa la política de la LEAR, cuando lo cierto es que el grupo luchó contra el fascismo a escala local e internacional.

El último número de *Frente a Frente* pone en tela de juicio el relato según el cual la deserción de varios grabadores, entre ellos Méndez, para formar el Taller de Gráfica Popular (TGP) en 1937 precipitó el abandono de los grabados directos y el refugio en la fotografía[18]. Para la portada, Lola Álvarez Bravo creó un fotomontaje de una estatua que destroza una columna marcada con una esvástica. Este es el único fotomontaje aparecido en *Frente a Frente* atribuido a un artista mexicano. Álvarez Bravo había publicado sus primeros fotomontajes en 1935, en *El Maestro Rural*, mientras trabajaba como fotógrafa de plantilla; a diferencia de muchos de sus colegas, Álvarez Bravo creaba principalmente montajes a partir de sus propios negativos fotográficos[19]. Como en el fotomontaje con el que comenzó el presente ensayo, una figura se eleva hacia un cielo nublado. La estatua aplasta la columna en lo que es una evocación de *Aixafem el feixisme* [Aplastemos el fascismo, 1936], de Pere Català i Pic, pero la elección de Bravo de una estatua que se yergue sobre un pedestal geométrico por encima de vertiginosos rascacielos modernos conjura un futuro en el que este monumento conmemora la derrota del nazismo (un sueño lejano en enero de 1938). En la penúltima página, acompañando un artículo sobre el antifascismo mundial, hay una xilografía que representa a unos manifestantes. Los trabajadores, toscamente tallados, avanzan a empellones en un espacio poco profundo. Sus puños en alto se hacen eco del de la estatua. El fondo de ambas imágenes aparece atiborrado de arquitectura industrial. Tanto la xilografía como el fotomontaje sitúan la figura central en un espacio ilusorio, reducen a los enemigos a símbolos y a los márgenes, y utilizan un enfoque desarticulado de la composición.

Los artistas de la LEAR trabajaron para alentar a los trabajadores a que plantaran cara al fascismo local y global. Su compromiso con múltiples técnicas fomentó una serie de estrategias visuales que

influyeron largo tiempo en el arte mexicano. Una de las obras más importantes del Taller de Gráfica Popular –*El libro negro del terror nazi en Europa*, de 1943, cuando el antifascismo se había convertido en una empresa nacional– utilizó impresiones manuales y fotográficas para documentar las atrocidades cometidas por los fascistas. El rechazo de la LEAR a un estilo, medio o mensaje singular recuerda su manifiesto de 1934, en el que la organización solo exigía un requisito a los miembros: que apoyaran y promovieran la lucha proletaria contra el capitalismo y sus inevitables consecuencias, que no eran otras que el fascismo, el imperialismo y la guerra[20]. «Adelante», exhorta la pancarta grabada en madera, salid y luchad.

1. LEAR, *Frente a Frente: órgano central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*, año 2, nº 8, marzo de 1937, portada.

2. Aún hoy se desconoce la identidad del niño. Véase Imogen Bloomfield, «Photographs of Child Victims in Propaganda Posters of the Spanish Civil War», en *Modern Languages Open*, nº 1, 1 de agosto de 2018, p. 9.

3. Rafael Pérez Contel y Aliança d'Intel·lectuals Antifeixistes per a la Defensa de la Cultura, *¡¡Asesinos!! ¿quién, al ver esto, no empuña un fusil para aplastar al fascismo destructor?*, litografía *offset*, 100×77 cm. Publicada entre 1936 y 1937 en Valencia por Gráficas Valencia, U.G.T. -C.N.T. Véase también Imogen Bloomfield, óp. cit., pp. 9-12.

4. La expresión «frente a frente» recuerda a la ideología de «clase contra clase», adoptada en el VI Congreso Mundial de la Internacional Comunista; LEAR, «Editorial», en *Frente a Frente*, nº 1, noviembre de 1934, p. 5; véase Alicia Azuela, *«El Machete* and *Frente a Frente:* Art Committed to Social Justice in Mexico», en *Art Journal*, vol. 52, nº 1, 1993, p. 86.

5. «Síntesis de los Principios Declarativos de la LEAR» y «EN EL MUNDO PASA ESTO», en *Frente a Frente*, nº 1, noviembre de 1934, p. 3; Helga Prignitz, *TGP, ein Grafiker-Kollektiv in Mexico von 1937-1977*, Berlín, R. Seitz, 1981, pp. 38-41 y 46-47; Deborah Caplow, *Leopoldo Méndez: Revolutionary Art and the Mexican Print*, Austin, University of Texas Press, 2007, pp. 107-108 y 117-120; y Elizabeth Fuentes Rojas, «La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una Producción Artística Comprometida», tesis doctoral, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1995, pp. 62-76.

6. Elizabeth Fuentes Rojas, óp. cit., pp. 2-19 y 62-76; Sureya Alejandra Hernández del Villar, «"Frente a Frente". La revista como herramienta de lucha», en *Reflexiones Marginales*, nº 41, 30 de septiembre de 2017); John Lear, *Picturing the Proletariat: Artists and Labor in Revolutionary Mexico, 1908-1940*, Austin, University of Texas Press, 2017, pp. 183-184 [Trad. cast., *Imaginar el proletariado. Artistas y trabajadores en el México revolucionario, 1908-1940*, Ciudad de México, Grano de sal, 2019]; Stephanie J. Smith, *The Power and Politics of Art in Postrevolutionary Mexico*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2017, pp. 153-154.

7. Todos los números de *Frente a Frente* contienen fotografías; en la primera época, la portada del tercer número (mayo de 1935) es un fotomontaje; Alicia Azuela, óp. cit., p. 86; Francisco Reyes Palma, «La LEAR y su Revista de Frente Cultural», en *Frente a Frente, 1934-1938. Edición Facsimilar*, Ciudad de México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero y Socialista, 1994, p. 16; y Carlos Alberto Sampaio Barbosa, «A revista mexicana *Frente a Frente*: ambiguidades e tensões entre fotomontagens vanguardistas e gravuras», en *Artelogie*, nº 7, 15 abril de 2015, p. 14.

8. *Frente a Frente* presenta una gran variedad de procesos en relieve, desde la impresión tipográfica al fotograbado (fotografías, fotomontajes y litografías eran transferidas mediante la trama de semitonos a una matriz con relieves), mientras que los grabados en madera, xilografías, linograbados y otros grabados de trazo parecen haberse impreso directamente a partir de las planchas.

9. *Striking Worker Murdered* (1934) también se imprimió en *Frente a Frente*, año 2, nº 2, marzo de 1936; Alicia Azuela, óp. cit., p. 86; Deborah Caplow, *Leopoldo Méndez*, óp. cit., 116.

10. Deborah Caplow, «Leopoldo Méndez: A Revolutionary Spirit in Art», en *El Taller de Gráfica Popular: Vida y Arte*, Athens, Georgia Museum of Art, University of Georgia, 2015, p. 107.

11. Francisco Reyes Palma, óp. cit., p. 5; Hugh G. Campbell, *La derecha radical en México, 1929-1949*, Ciudad de México, Secretaría de Educación Pública, 1976, p. 51; y John W. Sherman, *The Mexican Right: The End of Revolutionary Reform, 1929-1940*, Westport, Greenwood Publishing Group, 1997, pp. 55-62.

12. «Nicolás Rodríguez y uno de sus mozos de estoques, cual Mussolini criollo, se retrata sobre la plaza de armas de México, proyectando la implantación del paraíso "dorado".»

13. John W. Sherman, óp. cit., p. 62.

14. Francisco Reyes Palma, óp. cit., 11.

15. John Heartfield, «In diesem Zeichen will man euch verraten und verkaufen» [¡Con este signo pretenden traicionaros y venderos!], en *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* (*AIZ)*, 3 de julio de 1932, p. 627; Josep Renau, [fotomontaje sin título], en *Orto*, marzo de 1933, p. 16; y Cristina Cuevas-Wolf, «John Heartfield's Thälmann Montages: The Politics behind Images of International Antifascism», en *New German Critique*, vol. 44, nº 2 (131), 2017, pp. 199-200.

16. La LEAR también practicó esta clase de apropiación: *Frente a Frente*, año 2, nº 7, enero de 1937. reproduce el *Madrid 1936: No Pasarán, Pasaremos*, de Heartfield, fotomontaje publicado en *Volks-Illustrierte*, vol. I, nº 15, 25 de noviembre de 1936, p. 240.

17. John Lear, óp. cit., p. 201.

18. Alicia Azuela, óp. cit., p. 86; Deborah Caplow, «Leopoldo Méndez: A Revolutionary Spirit in Art», óp. cit., 116.

19. Johanna Spanke, «The Photomontages of Lola Álvarez Bravo», en James Oles (ed.), *Lola Álvarez Bravo and the Photography of an Era*, Ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012, pp. 138-139.

20. LEAR, «Síntesis de los Principios Declarativos de la LEAR», en *Frente a Frente*, nº 1, noviembre de 1934, p. 3.

Anna Seghers y México

Peter Chametzky

El 21 de noviembre de 1941, más de un centenar de exiliados germanófonos de Europa Central se reunieron en Ciudad de México para celebrar el primer encuentro del Club Heinrich Heine[1]. A partir de entonces, las lecturas, las conferencias, los debates y los espectáculos del Club Heine se erigieron en un refugio cultural para los intelectuales centroeuropeos que habían huido a México escapando del fascismo alemán. En aquel primer encuentro, la célebre escritora Anna Seghers (1900-1983) leyó fragmentos de su obra y fue elegida presidenta del Club Heine.

A Heinrich Heine, judío nacido en Düsseldorf en 1797, la defensa de los principios democráticos liberales y las sátiras de las derivas autoritarias y el provincianismo estrecho de miras de los alemanes le valieron el exilio a Francia, donde permaneció hasta su muerte (fue enterrado en París en 1856). Con todo, Heine nunca perdió el amor por la lengua alemana ni la ambivalencia de sus sentimientos hacia su país natal, de ahí que el grupo de Ciudad de México tomara su nombre. «Odiaba y amaba mejor que cualquiera de nosotros», sentenció Seghers en su discurso de despedida del Club Heine, en 1946[2].

En 1935 Seghers había participado en París en el Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. Con miles de asistentes, además de Seghers, participaron Ernst Bloch, Bertolt Brecht, André Gide, André Malraux, Borís Pasternak y el escritor comunista alemán y veterano de la guerra civil española Gustav Regler, que también se exiliaría a México y a quien Gisèle Freund fotografió al lado de Seghers durante el congreso.

En la estela del Congreso de París, el Club Heine velaba por proteger la cultura de los embates del fascismo. A los intelectuales germanófonos les preocupaba especialmente no ceder la lengua, la historia y las expresiones culturales alemanas a Adolf Hitler y a sus secuaces o simpatizantes intelectuales. En París, Seghers había pronunciado el discurso «Vaterlandsliebe» [Patriotismo]. Al igual que Heine, profesaba un gran amor por la lengua, la literatura y el paisaje de su Alemania natal, y, como militante comunista, también un amor por las clases trabajadoras, aun cuando atacara a los dirigentes del momento. Después de haber defendido en París que cultura es la que crea un *Volk*, y no la sangre y la tierra que proclamaban los nazis, encontró en México un modelo para una sociedad plural, mestiza, que se definía a través de la cultura, en particular de las artes plásticas.

Seghers y el Club Heine trataron de estrechar lazos con intelectuales y activistas de México y del resto de América Latina como Antonio Castro Leal, que dirigía *Freies Deutschland/Alemania Libre*, la revista donde publicaban los exiliados, el sindicalista Vicente Lombardo Toledano o el poeta chileno Pablo Neruda. En el primer número de *Freies Deutschland* (noviembre de 1941), Seghers publicó «Alemania y nosotros», donde reiteraba muchas de las ideas de su discurso de París —reivindicando de entrada términos como *Vaterland* [patria] y *Volk* [pueblo]— a la vez que rebatía las afirmaciones del *lord* británico Robert Gilbert Vansittart y del germano-estadounidense Emil Ludwig, según los cuales el nazismo y la guerra eran expresiones esenciales del carácter alemán que debían erradicarse[3].

Seghers, como muchos otros miembros del Bewegung Freies Deutschland [Movimiento por una Alemania Libre], era comunista. Se había afiliado al partido en 1929 y mantuvo de por vida su compromiso con el movimiento comunista internacional, aunque no con las políticas estéticas represivas que se dictaban en el cuartel general del partido, primero en Moscú y más tarde en Berlín. En la línea del filósofo Ernst Bloch, que adoptó una postura contraria a Georg Lukács en el «Debate sobre el expresionismo» de 1938, Seghers aceptaba las posibilidades del arte de vanguardia para transmitir contenido político progresista al tiempo que experimentaba con la forma, igual que hacía ella en su escritura. En una larga carta de 1938

dirigida a Lukács, yuxtaponía a Kleist y a Goethe, aseguraba que nunca había entendido que El Greco fuera realista hasta que viajó a España durante la Guerra Civil; y, al igual que Bloch, mencionaba los caballos azules de Franz Marc como ejemplo de expresionismo antes de declarar que «toda obra de arte genuina contiene un elemento de realismo, en la medida que trae consigo una conciencia de la realidad»[4].

Entre los intelectuales que huyeron a México a refugiarse del fascismo, Seghers se distinguía en varios sentidos. En primer lugar, obviamente, era una *escritora* importante. A pesar de que en la comunidad de exiliados en México había otras mujeres comprometidas, como la traductora y escritora Mariana Frenk o la fotógrafa Tina Modotti, la mayoría de escritores y activistas eran hombres. Seghers y su marido, el filósofo húngaro László Radváni (1900-1978), se habían embarcado hacia el exilio con sus hijos, Peter y Ruth (nacidos en 1926 y 1928 respectivamente), en una travesía de tres meses desde Marsella a Martinica, y de ahí a Santo Domingo y Ellis Island, Nueva York, hasta que la familia desembarcó en Veracruz en julio de 1941[5]. Ser mujer, esposa y madre sin duda llevó a Seghers a sumergirse en el papel de las mujeres mexicanas como esposas, madres y trabajadoras, como ocurre en relatos como *Crisanta*, de 1951[6].

Seghers se distinguía además por haber cosechado un amplio reconocimiento, primero en Alemania —donde tras publicar en 1927 el cuento «Grubetsch», recibió en 1928 el Premio Kleist por su primera novela, *La revuelta de los pescadores de Santa Bárbara*—, y después internacionalmente con la novela *La séptima cruz*. Escrita durante su exilio francés y mientras su marido estaba internado en un campo de concentración, *La séptima cruz* se publicó por primera vez en 1942, traducida al inglés por James Galston para Boston's Little, Brown and Company. Según Seghers, varias versiones del manuscrito se habían perdido —en la huida, en la guerra y en el fuego—, mientras que un amigo conservó una copia en Estados Unidos[7]. Una edición abreviada llegó a ser Libro del Mes, un éxito de ventas y la base del largometraje que MGM estrenó en 1944, dirigido por el austríaco Fred Zinnemann y protagonizado por Spencer Tracy en el papel de George Heisler. *La séptima cruz* narra la historia de Heisler y otros seis fugitivos de un campo de concentración nazi. La obra aborda sin estridencias la persecución a los judíos y los comunistas, y fue una tentativa temprana de alertar al mundo de los crímenes nazis y de los simpatizantes que los permitían. En una carta de 1938, Seghers la definía como «una novelita… una fábula que ofrece la oportunidad de conocer los distintos estratos de la Alemania fascista a través del destino de un solo hombre»[8]. Para el crítico de arte Harold Rosenberg, «la fuga de una prisión en un estado totalitario se transforma en una lucha social», donde la suerte de George no depende de su astucia, que tampoco le sobra, sino de que otros decidan ayudarlo o no, ser «delatores o cómplices»[9]. La primera edición en alemán, *Das siebte Kreuz*, fue publicada en México en 1943 por El Libro Libre. Traducida a más de cuarenta idiomas, la novela salvó a Seghers y su familia de los apuros económicos, otro aspecto inusual de su vida en el exilio.

Y, por último, que sepamos, era la única persona, entre los exiliados de México, que tenía en su haber un doctorado en Historia del Arte. Del mismo modo que sus vivencias personales la sensibilizaron sobre la situación de las mujeres en México, su trayectoria y su formación académica modelaron su gusto —por no decir amor— por la riqueza visual del paisaje y el entorno urbano, con su luz y colorido, así como el aspecto del pueblo de México y el arte que emanaba de ellos y los inspiraba[10].

El verdadero nombre de Seghers era Netti Reiling (luego Netty). Había nacido en el seno de una familia judía de Maguncia, una ciudad histórica de la margen occidental del Rin en su confluencia con el río Meno. Su padre, Isidor, y su tío Hermann eran marchantes de arte y antigüedades que habían heredado el próspero negocio paterno[11]. Su madre, Hedwig, alentó el desarrollo intelectual y artístico de la hija, en especial a través de la lectura atenta de los clásicos de la literatura alemana y rusa. Tanto Isidor como Hedwig fueron asesinados en el Holocausto.

Netty Reiling estudió en Heidelberg desde 1920 a 1924. Se doctoró con la tesis *Juden und Judentum im Werke Rembrandts* [Judíos y judaísmo en las obras de Rembrandt], dirigida por Carl Neumann, quien promovió una aproximación progresista a Rembrandt para contrarrestar las patrañas racistas germánicas que Julius Langbehn había difundido en su popularísimo y rocambolesco ensayo de 1890, *Rembrandt als Erzieher* [Rembrandt como preceptor][12]. La tesis doctoral fue la última publicación de Netty dentro del ámbito académico

y la última antes de adoptar su *nom de plume*, primero Antje y luego Anna Seghers, en homenaje a Hercules Seghers (1589-1638), precursor y coetáneo de Rembrandt, maestro del grabado y la pintura con sus paisajes etéreos y escenas marinas. En Heidelberg, Seghers conoció a László Radványi, que por entonces estudiaba con Karl Jaspers. Radványi había sido el miembro más joven del Círculo del Domingo, creado en Budapest en torno al teórico del comunismo Georg Lukács. Seghers simpatizaría a lo largo de toda su vida con las ideas de ambos hombres, atraída no solo por la «teoría del reflejo» de Lukács —construida como rechazo a la experimentación vanguardista—, sino también por los orígenes de su pensamiento, marcado por los valores expresionistas de la década de 1910 y principios de la de 1920[13]. En el mismo año en que defendió su tesis doctoral, Reiling publicó bajo el pseudónimo de Antje Seghers su primer relato breve, «Die Toten auf der Insel Djal» [Los muertos de la isla de Djal]. Desde sus comienzos como escritora, por más que cultivara el realismo, su obra no se ajustó nunca a las directrices del realismo socialista. La historia más conocida de las que escribió en México, «Der Ausflug der toten Mädchen» [*La excursión de las niñas muertas*, 1943-1944], oscuramente teñida por el asesinato de sus padres y por su propia recuperación de un accidente de tráfico, revela notas surrealistas o de realismo mágico en las incoherencias espaciotemporales y en el alejamiento de lo cotidiano en favor de lo fantástico. En el estudio de referencia sobre su obra, sus influencias y su huella, Helen Fehervary afirma que Seghers extrae el realismo de Rembrandt y de una representación que ella definía como «superrealista» (*überwirklich*) de los judíos y sus costumbres[14]. La obra de Rembrandt, según Seghers, negaba tanto los estereotipos como la realidad de la vida de los judíos de su época. Los detalles reveladores en un aguafuerte de Rembrandt pueden ser las expresiones de los personajes secundarios, como los rostros de los afligidos dolientes que contrastan con los de quienes parecen impasibles al dramatismo en su mejor grabado a punta seca, *Las tres cruces* (¿acaso una inspiración para *La séptima cruz*?), plasmando así la diversidad más que la uniformidad en las respuestas humanas ante la tragedia. Cuando retrató a Cristo con rasgos semitas, a Rembrandt no le importaba representar un «típico» rostro judío, sino captar matices de expresión que dotaran de una personalidad individual a su Jesucristo.

La formación artística de Seghers, así como su trayectoria política, determinaron su respuesta al arte de México. En su ensayo de 1949 sobre Diego Rivera, además de comentar que le habían encargado el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* (1947) para decorar el bar de un hotel que frecuentaban «refinados turistas americanos», y de explicar la controversia que suscitó la inscripción que aparece en un pedazo de papel que un filósofo sostiene en la mano —«Dios no existe»—, Seghers elogió el modo en que el tiempo y el espacio se desmoronan en ese gran retablo que conecta la historia con el mito y con los deseos conscientes e inconscientes del propio Rivera.

En México entabló amistad con Rivera y con el también muralista Xavier Guerrero, así como con el director de museos Fernando Gamboa[15]. En su ensayo sobre Rivera evoca el día en que, al salir de una concurrida estación de tren en Friedrichstrasse, en el Berlín bombardeado después de la guerra, vio en el vestíbulo el mural de un pintor alemán oriental de 1948, y sintió en aquel entorno marrón y gris una «nostalgia» por los colores de México, «los colores que tiñen su aire y sus muros»[16]. Escribiendo en la Alemania de posguerra, donde los debates sobre el arte abstracto y figurativo eran acalorados, elogiaba a los muralistas mexicanos por crear obras que las masas iletradas podían entender. En un ensayo de 1947, «Die gemalte Zeit» [El tiempo pintado], señaló que Guerrero había aprendido de su padre el arte comercial, y que por eso tenía «un conocimiento útil, práctico» de la pintura. Ambos ensayos partían de la idea de que si los fascistas alguna vez tomaban el control en México, más que quemar libros tendrían que destruir murales. Para Seghers, las representaciones claras e imaginativas que los mexicanos hacían de la sociedad poscolonial, modeladas por las artes indígenas y la historia del arte europeo «y quizá incluso del arte chino», trascendían la división entre el arte «puro y el de interés actual». Comparando a José Guadalupe Posada con Honoré Daumier, sostenía que, al tratar de su tiempo y del tiempo en general, ambos habían creado un arte imperecedero y oportuno, unificador y revolucionario[17].

A Seghers le concedieron la ciudadanía mexicana en 1946, pero regresó a Alemania en 1947. Después de la fundación de la República Democrática

Alemana (RDA) en 1949, la convencieron para trasladarse al este, unirse al Partido Socialista Unificado y ayudar a construir la infraestructura cultural de la nueva nación comunista. La nombraron presidenta de la Unión de Escritores de la RDA y le otorgaron el Premio Stalin de la Paz en Moscú, en 1952. Continuó una prolífica carrera literaria con la publicación de novelas, cuentos y ensayos, y gestionó con habilidad la precaria política cultural de la RDA, guardando una vaga lealtad a la ortodoxia del partido[18]. Mantuvo su amistad con Brecht, también en Berlín Este, así como su correspondencia con Lukács. Ejerció una considerable influencia en la escritora Christa Wolf, que publicó numerosas entrevistas con ella y artículos sobre su obra, escribió el prólogo a la edición divulgativa de su tesis en 1983 y el guion para la película alemana oriental basada en su novela de 1949, *Die Toten bleiben jung* [Los muertos no envejecen].

En 2018 Christian Petzold, cineasta de la Escuela de Berlín, rodó la adaptación de la novela *Tránsito*, que Seghers publicó en 1944 –una secuela de *La séptima cruz* que alcanzó un éxito comercial menor pero suele considerarse una obra de mayor calidad literaria–, adaptando el relato a las penurias de los migrantes y exiliados de hoy. Fehervary caracteriza a Seghers como «la mejor escritora alemana del siglo XX», y afirma que «ocupa un lugar en la historia junto a contemporáneas como Hannah Arendt y Simone de Beauvoir»[19]. México aportó elementos esenciales a los logros y el legado de Seghers.

1. Véase Kathleen J. LaBahn, *Anna Seghers' Exile Literature: The Mexican Years (1941-1947)*, Nueva York, Peter Lang, 1986, p. 6; y Christian Kloyber, «Der Heinrich-Heine-Club und der österreichische Exilsalon von Irma Römer», que contiene una lista completa de los actos del Club Heine. Disponible en http://www.literaturepochen.at/exil/multimedia/pdf/heinrichheineclub.pdf [Última consulta: 4-7-2021].

2. Anna Seghers, «Abschied vom Heinrich-Heine-Klub», en *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*, vol. 1, *Die Tendenz in der reinen Kunst*, Berlín, Akademie Verlag, 1970, p. 207.

3. Kathleen J. LaBahn, óp. cit., pp. 33-47; y Anna Seghers, «Deutschland und wir» (1941), en *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*, vol. 1, pp. 186-191.

4. Anna Seghers, «Briefwechsel mit Georg Lukács», en *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*, óp. cit., vol. 1, pp. 173-181, 178-179 (a propósito de Marc y el realismo).

5. Fritz Pohle, «Das Rätsel um das wirkliche Blau», en Martin Heilscher (ed.), *Fluchtort Mexiko: Ein Asylland für die Literatur*, Hamburgo, Luchterhand Literatur Verlag, 1992, p. 57; y Marcus G. Patka, *Zu nahe der Sonne: Deutsche Schriftsteller in Mexico*, Berlín, Aufbau Taschenbuch, 1999, pp. 168-70.

6. Anna Seghers, «Christa Wolf spricht mit Anna Seghers» (1965), en *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*, vol. 2, *Erlebnis und Gestaltung*, Berlín, Akademie Verlag, 1971, p. 38.

7. Ibíd., p. 40; y Marcus G. Patka, óp. cit., p. 173.

8. Anna Seghers, «Bemerkungen zum „Siebten Kreuz"», 23 de septiembre de 1938, en *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*, vol. 2, óp. cit., p. 16.

9. Harold Rosenberg, «On the Art of Escape» (1948), en *Discovering the Present: Three Decades in Art, Culture, and Politics*, Chicago, University of Chicago Press, 1973, p. 300.

10. Véase Helen Fehervary, *Anna Seghers: The Mythic Dimension*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.

11. Ibíd., p. 19.

12. Netty Reiling [Anna Seghers], *Jude und Judentum im Werke Rembrandts*, Leipzig, Verlag Philipp Reclam jun., 1983. A propósito de su trayectoria académica, que también incluía estudios significativos en sinología y filosofía (con Karl Jaspers), véase Helen Fehervary, óp. cit., p. 20.

13. Helen Fehervary, óp. cit., p. 7.

14. Ibíd., p. 59.

15. Marcus G. Patka, óp. cit., p. 173.

16. Anna Seghers, «Diego Rivera» (1949), en *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*, vol. 2, pp. 86-87. Texto reproducido en español en el presente volumen (pp. 208-209). Para el mural de Strempel, véase https://www.mural.ch/index.php?kat_id=w&id2=2938 [Última consulta: 2-7-2021].

17. Anna Seghers, «Die gemalte Zeit. Mexikanische Fresken» (1947), en *Über Kunstwerk und Wirklichkeit*, vol. 2, pp. 69–73.

18. Christiane Zehl Romero, «Anna Seghers: 1900-1983», en *The Shalvi/Hyman Encyclopedia of Jewish Women*, archivo de las mujeres judías, https://jwa.org/encyclopedia/article/seghers-anna [Última consulta: 30-6-2021]. Sus obras reunidas abarcan veinticuatro volúmenes. Helen Fehervary y Bernhard Spies (eds.), *Anna Seghers-Werkausgabe im Aufbau-Verlag*, Berlín, Aufbau Verlag, 2000 y ss. Véase https://www.anna-seghers.de/buecher.php [Última consulta: 30-6-2021]

19. Helen Fehervary, óp. cit., p. 3.

Diego Rivera*

Anna Seghers

«Si un gobierno fascista quisiera erradicar en México toda aspiración a un futuro mejor y más feliz para sus gentes y borrar todo recuerdo de un esfuerzo por salir adelante, entonces no organizaría una quema de libros como hizo Hitler en Alemania. Tendría que mandar rascar todos los murales de los edificios públicos. Porque los pintores mexicanos han pintado en estos murales todo lo que ha desempeñado algún papel en la historia revolucionaria de su pueblo, en su sentir y en su pensar.»

Así empezaba un artículo que escribí hará cosa de un año en la revista *Athena* sobre los murales mexicanos. Entretanto, en los periódicos latinoamericanos se ha hablado de un suceso relacionado con los murales que Diego Rivera terminó en el país no hace mucho tiempo. El año pasado, en una gran avenida de Ciudad de México, se levantó un costoso hotel concebido para satisfacer las necesidades de los refinados turistas norteamericanos. Para aumentar su confort, se pidió al famoso pintor que decorara el comedor del hotel con un mural. La sala tenía quince metros de largo por cuatro y medio de alto. El propósito era que los huéspedes pudieran disfrutar de la luz y del aire de la Alameda Central mientras saboreaban un exquisito desayuno. La Alameda, que hoy es un gran parque, ha estado siempre en el centro de la vida mexicana. Aquí celebraba sus autos la Inquisición en tiempos de la conquista española. Aquí hubo manifestaciones populares y se celebraron juicios públicos. Los transeúntes distinguidos, tanto los célebres como los de mala fama, importunados a veces por carteristas y granujas, se deleitaban aquí con la visión de mujeres atractivas y las hogueras de herejes y judíos.

Como tema de sus pinturas murales, Diego Rivera escogió el México de antaño y el de hoy. Lo tituló *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central*. La idea era que la vida que se despliega bajo los árboles de la Alameda real se mezclara con la vida pintada. Eso había de estimular aún más la curiosidad de los huéspedes, que estarían aún más alegres y tendrían más sed. El tiempo, que fluía con la misma libertad que la luz pura y líquida, debía desplegar sin esfuerzo todo lo que Diego había visto personalmente ahí fuera durante su infancia, pero también aquello que sus antepasados habían visto antes que él y le habían contado. Paseantes y caballeros de industria, campesinos indios cuyas mujeres e hijos fueron apaleados por la policía, soldados, señoras tiesas, congeladas de tanta distinción (la más distinguida, bajo el sombrero de plumas, cristalizada en un elegante esqueleto). Los proxenetas y lacayos autóctonos y extranjeros. Los rostros conocidos de siempre y los desconocidísimos, los de ayer y los de hoy, juristas, funcionarios y, mezclados con el pueblo y sobresaliendo de él, los rostros únicos, que todos los mexicanos conocen, de los hombres más queridos del pueblo, los que fundaron su Estado y encabezaron su revolución. Ahí, entre la muchedumbre, asoma la cabeza coronada de Maximiliano, triste y roma, y por encima de todos descuella Juárez, más grande y más serio que los demás; Juárez, el indio que operó a la vez la liberación social y nacional: él mandó fusilar en Querétaro al emperador Maximiliano, que había sido impuesto al pueblo por Napoleón III con ayuda de las potencias extranjeras. Él terminó con la avaricia terrateniente y con la corrupción de los agentes y latifundistas nacionales y extranjeros. Gracias a él los indios tuvieron al fin su tierra.

Entre los cañones de fusiles y las cabezas coronadas, desnudas o cubiertas con gorras, de pelo negro o cano que se apiñan en torno al pecho de Juárez, encontramos la perilla del filósofo Ramírez. Sostiene en los dedos gráciles, cuidadosamente pintados, la hoja de papel en que está impresa su doctrina. En lo alto de la hoja figura, perfectamente legible para el espectador, la frase «Dios no existe».

Es probable que nadie se hubiera tomado la molestia de examinar de cerca la frase que aparece en mitad de esta multitud variopinta y contenida. Cuando Diego hubo terminado su encargo y el hotel estaba listo para recibir a los huéspedes, el director, siguiendo las costumbres del país, pidió al arzobispo de México que

consagrara el comedor. El arzobispo accedió. Empezó su alocución rodeado de huéspedes y empleados, hasta que sus ojos se toparon con la inscripción. De repente paró y se negó a bendecir un espacio en cuya pared figuraban esas palabras. La fiesta, pues, se terminó de golpe. El arzobispo se fue a su casa. Y la dirección del hotel se quedó sin el éxito con el que había contado.

Suplicaron a Rivera que pintara por encima la frase de mal tono. Si había cubierto unas superficies de quince metros de ancho por cuatro y medio de alto, no le vendría de un par de centímetros. Como Rivera se negó en redondo, el comedor que tanto éxito prometía y tanto dinero había costado se cerró al público. Por la noche, varios estudiantes católicos entraron y rasparon la inscripción hasta hacerla ilegible. Luego se colaron otros estudiantes partidarios de Rivera y volvieron a pintar de nuevo la inscripción. Las riñas eran interminables. La Alameda volvía a convertirse una vez más en el centro de toda clase de alborotos. Hubo que cortar el acceso e instaurar un cordón policial frente al enorme y moderno hotel.

Volví a acordarme de esta historia, de la que me enteré hace meses por la prensa y varias cartas, cuando, después de pasar mucho tiempo fuera, al salir de la estación abarrotada y oscura de Friedrichstrasse y pisar la calle, vi en un muro las imágenes que allí ha pintado Horst Strempel. Delante del marrón, del gris y del castaño del mundo exterior en ruinas que, sobre un trozo de muro sano, debían infundir una pizca de ánimo y esperanza, fui lo bastante ingenua como para pensar con nostalgia reciente en los colores de aquel país, en los colores que tiñen su aire y sus muros. Creo que los pintores mexicanos lo tienen más fácil porque lo tienen más difícil. Es cierto que sus debates son interminables, como en todas partes. Se discute en la calle y en lo alto de los andamios, igual que en los patios interiores de los ministerios que les toca pintar. Pero ¿importa en esta disputa lo que el pintor debe pintar y lo que no? Desde que, en 1810, el párroco Hidalgo diera la señal para que sus feligreses se levantaran en armas contra los españoles haciendo sonar la campana de la parroquia de Dolores —desde entonces se toca todos los años para conmemorar el día de la fiesta nacional en el tejado del presidente de la República de México—, una sublevación ha seguido a la otra. Apenas existe una generación que no haya sido víctima de una lucha en contra de los opresores de dentro y de fuera, y no hay ninguna que no conserve recuerdos dolorosos e indelebles que reaparecen con insistencia. No hay en todo el país ni una parcela de tierra, ni un solo rostro que no muestre vestigios de estas luchas. Y si no presentan vestigios de esta lucha, sí presentan unas marcas tan atroces de siglos de opresión que cualquier persona que no se haya vuelto insensible se pregunta: ¿Cuándo respirará este rostro, cuándo respirará esta chica, cuándo respirará este campo el aire que es suyo? ¿Cómo iba a encontrar un pintor mexicano un tema que no haya afectado a la historia de su pueblo? Incluso cuando pinta a una pareja de enamorados o unos árboles se convierte, sea bueno o malo, tenga o no la intención, en un «activista», pues logra que el espectador tome conciencia de su país y de su pueblo, y arrastra así al espectador, esquivo e ignorante, al meollo de la historia.

Las mismas cartas en que mis amigos me contaban la historia medio en serio medio en broma de los murales de Rivera contenían otra noticia. A otro amigo común mexicano, Gamboa, lo habían mandado como director de museo y jefe de exposiciones con una colección de cuadros de pintores contemporáneos a Colombia. Justo empezaba a montar la exposición en Bogotá cuando estalló una revuelta. El Consulado recomendó a Gamboa que interrumpiera su trabajo y buscara de inmediato refugio en un lugar seguro. Él no quiso abandonar allí los cuadros que le habían confiado sus amigos pintores. Cargado con el valioso material, cruzó las calles en medio de los disparos. Los trabajadores lo reconocieron y, como entendían tanto sus sentimientos como los de los artistas que lo habían enviado, iban gritando a su paso: «¡Vivan los valientes pintores mexicanos!».

A su regreso, Gamboa fue agasajado con una fiesta, no muy lejos de la Alameda de la que hablábamos más arriba. Se improvisaron versos y se le dedicó una canción como es costumbre allí, una cosa a medio camino del discurso solemne y la canción báquica. La encargada de hablar fue la hermosa mujer a la que el director de cine ruso Eisenstein convirtió en protagonista de su película sobre México, una actriz también conocida en Europa. La alegría era tan desbocada que los presentes, por lo que me escribieron, no repararon en el cordón policial que, a apenas unos minutos de allí, se había formado en torno al hotel con los murales de Rivera.

Estos dos hechos mínimos nos muestran lo rápido que el buen arte, si es realmente «puro», se torna «tendencia» y es luego «aplicado».

* Anna Seghers, «Diego Rivera», en *Bildende Kunst*, vol. 3, nº 3, 1949, pp. 90-91.







José Luis Franco y Robert Mallary
El nazismo. Juventud perdida
1938

Jesús Escobedo
El nazismo. Cruz y swastica
1938

Anónimo
El nazismo. Razas de 1ª y de 2ª clase
1938



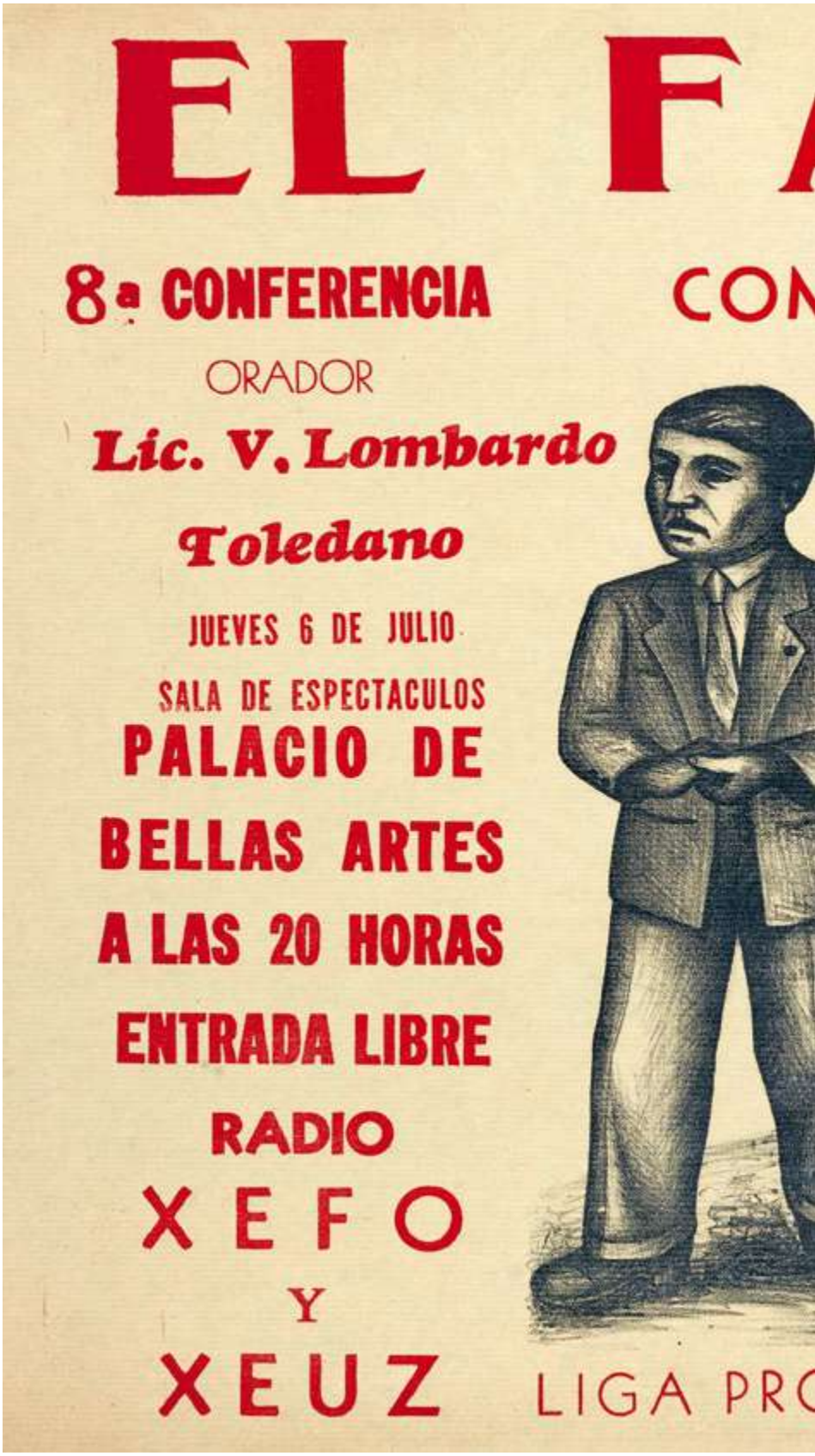




Francisco Dosamantes y Alfredo Zalce
El fascismo. El fascismo italiano
1939

Luis Arenal y Antonio Pujol
El fascismo. El fascismo alemán
1939

Isidoro Ocampo
El fascismo. El fascismo español
1939



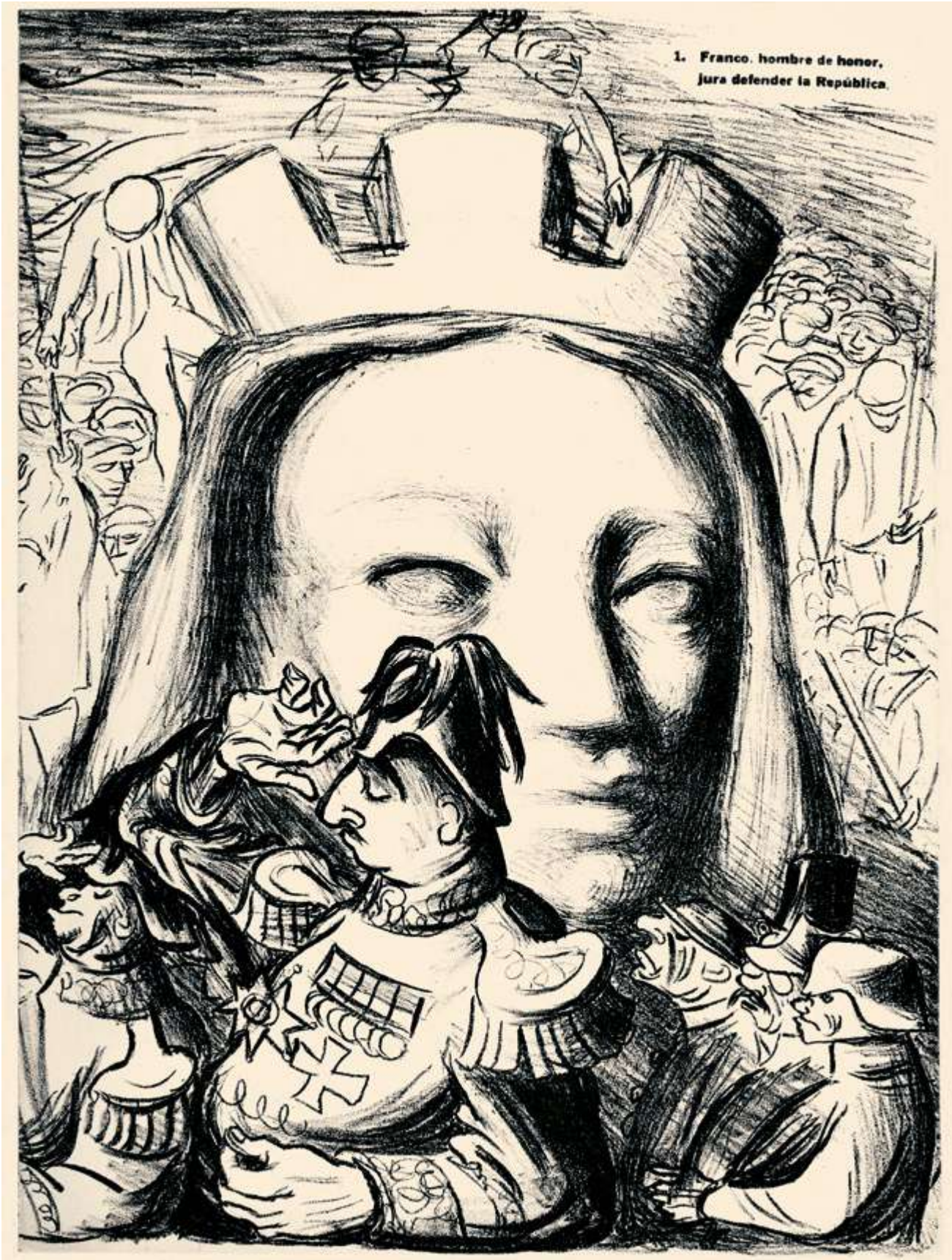
Jesús Escobedo
El fascismo. Cómo combatir el fascismo
1939


ASCISMO
MO COMBATIR EL FASCISMO
O·CULTURA ALEMANA EN MEXICO

Taller de Gráfica Popular

La España de Franco
1938
Litografía
15 estampas





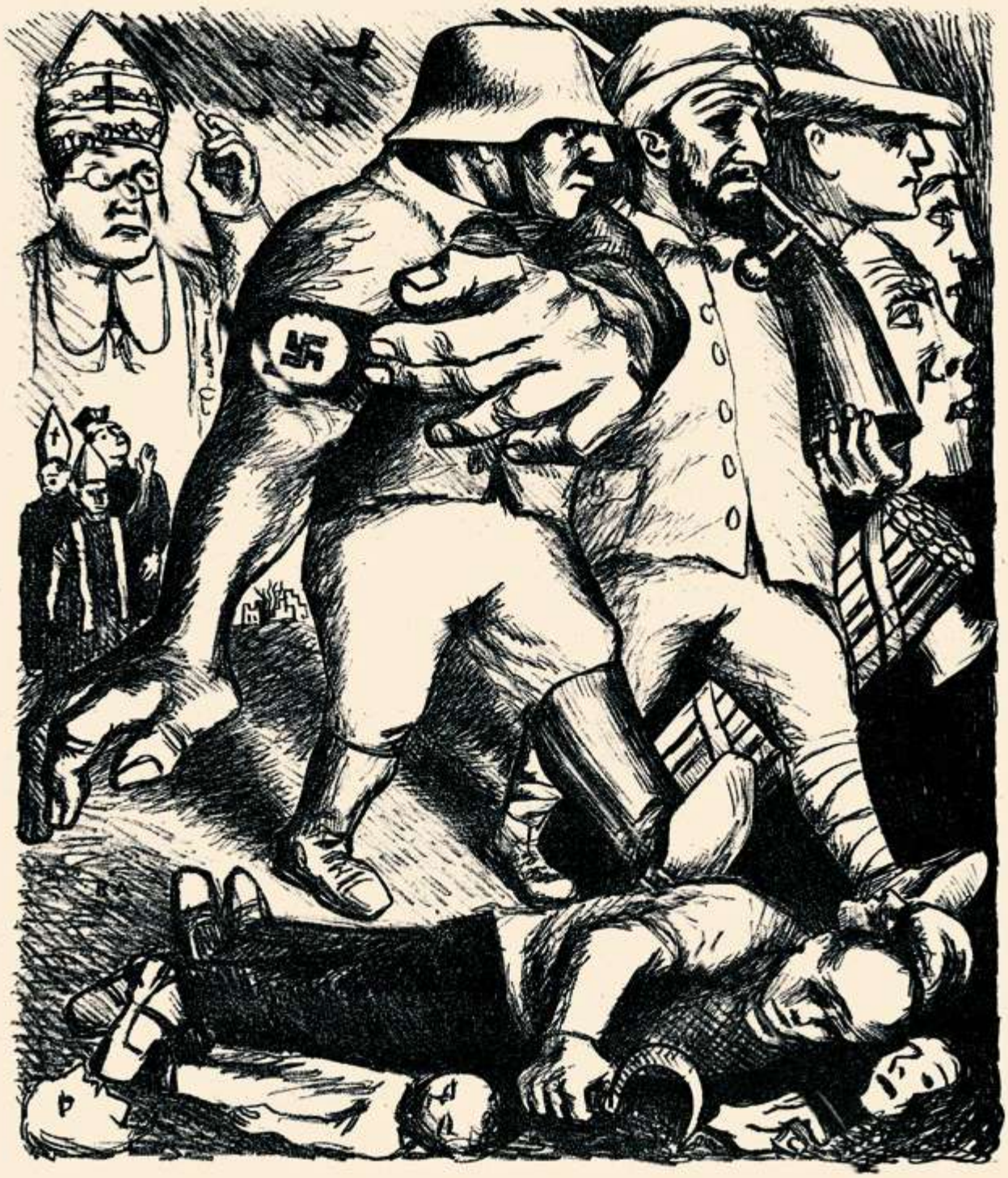
Leopoldo Méndez, *Franco, hombre de honor, jura defender la República*



2. Franco, los generales, los obispos y los banqueros, conspiran y gritan: "Viva la esclavitud"



3-Franco, llama a sus "nacionales"



4-Lo primero, ponerse a bien con Dios, siendo su lema: "Dios y el crimen".



5-Con la cruz en el pecho y el corazón sin Dios, comienzan su labor de exterminio.



6. - Se mellan las espadas en las manos del monstruo, se gasta mucho en parque. El fascismo hace de la España invadida una cárcel.



7. - Franco propara "suz ofensivas".



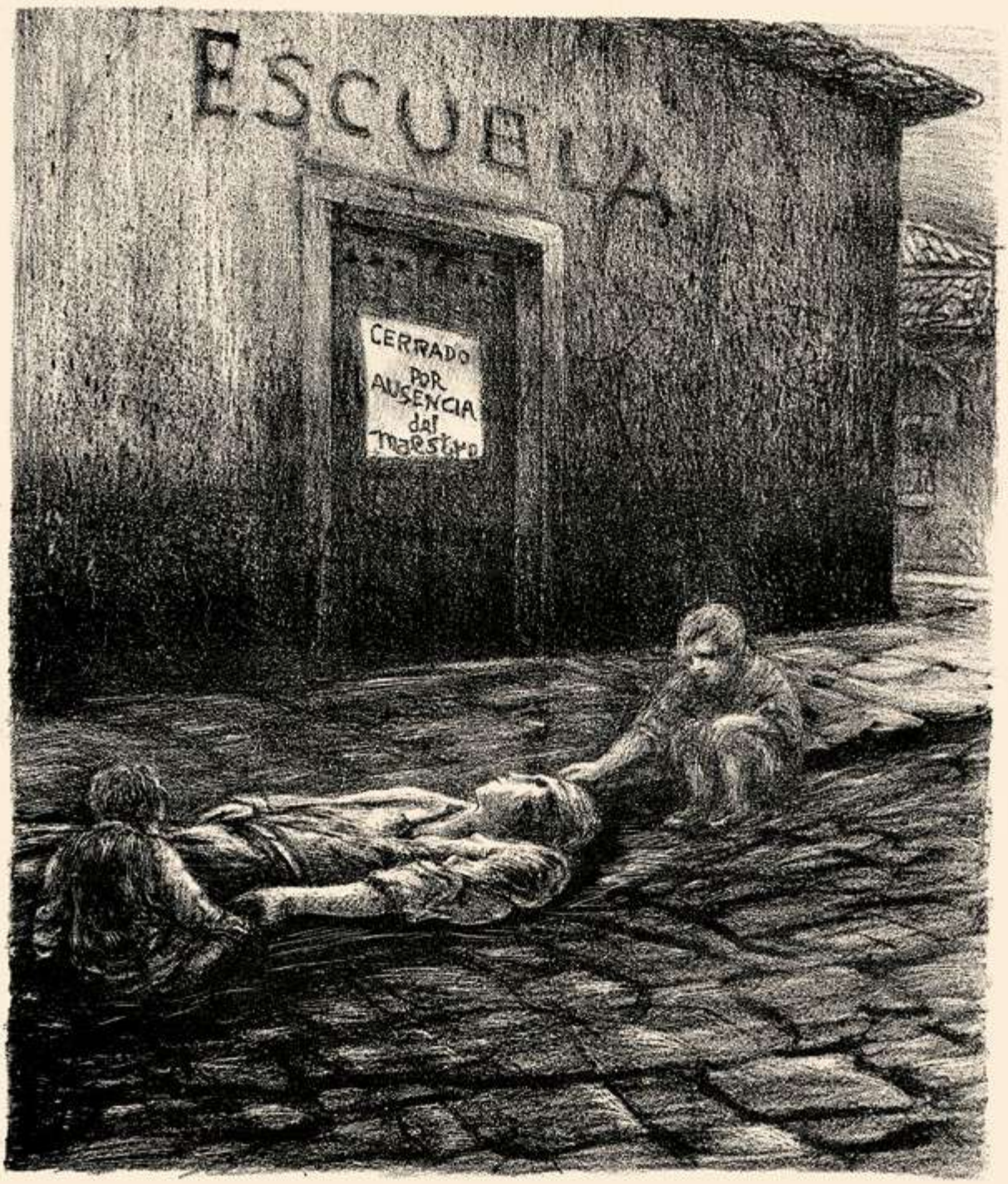
8. La "toma" de Madrid en Noviembre de 1936.



Páginas 222-223
Leopoldo Méndez, *La «toma» de Madrid en Noviembre de 1936*



9. - El invasor cobra su ayuda.



10. - Se termina con la enseñanza.



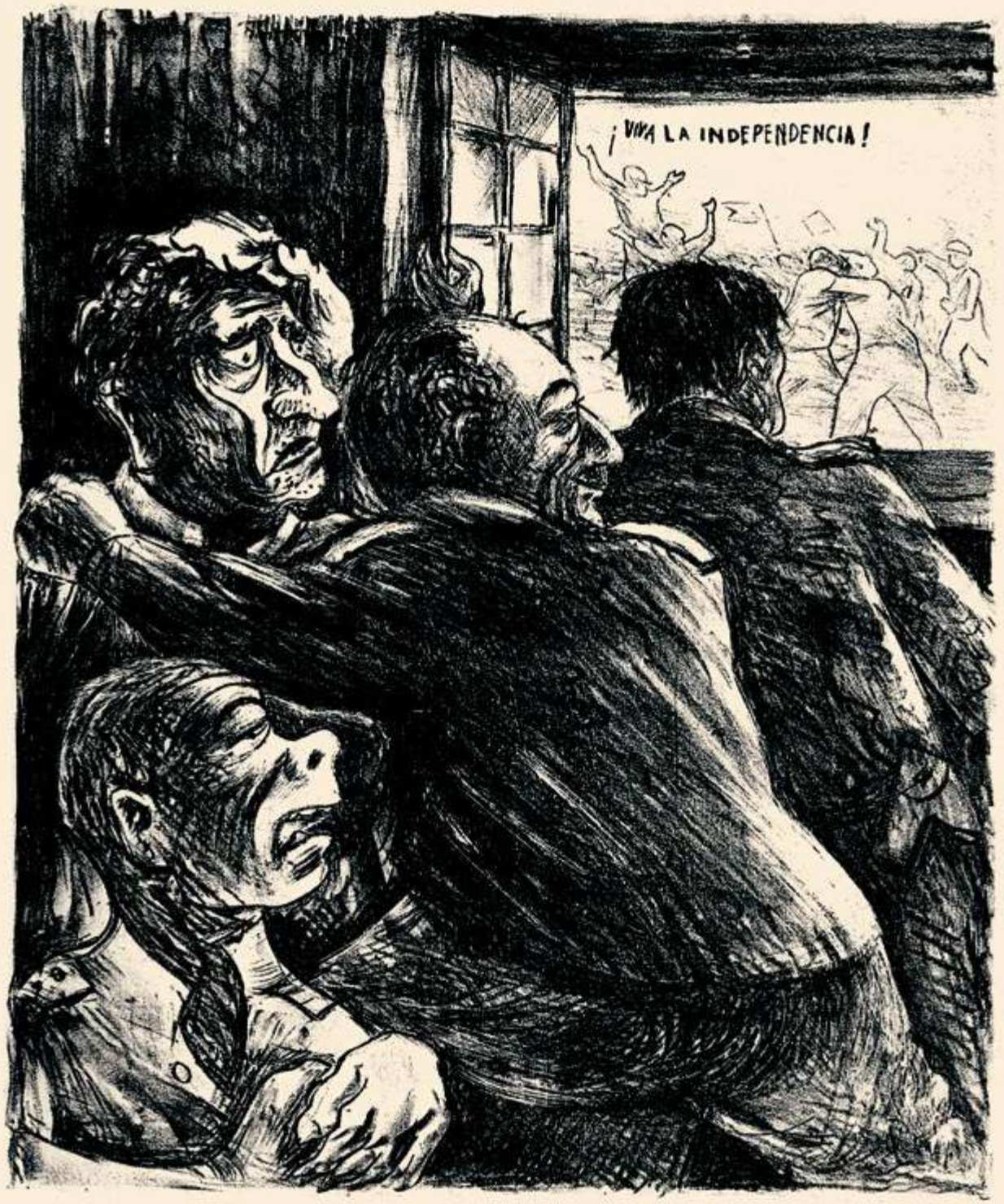
11-Los niños son preparados para servir a la Patria.



12-Los extranjeros, amos.



13.-Pero los hombres dignos conspiran contra la opresión.

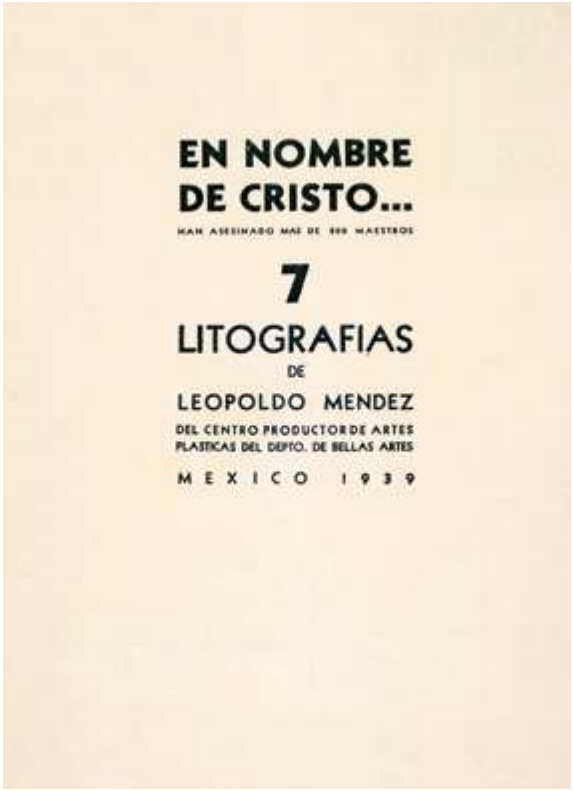


14. Franco y los suyos temen hasta a su propio "triunfo" pues saben bien que hasta su "triunfo", sería siempre, siempre, el triunfo del pueblo.


15. Aprende, América ¡El Fascismo amenaza a los paises Americanos!

Leopoldo Méndez

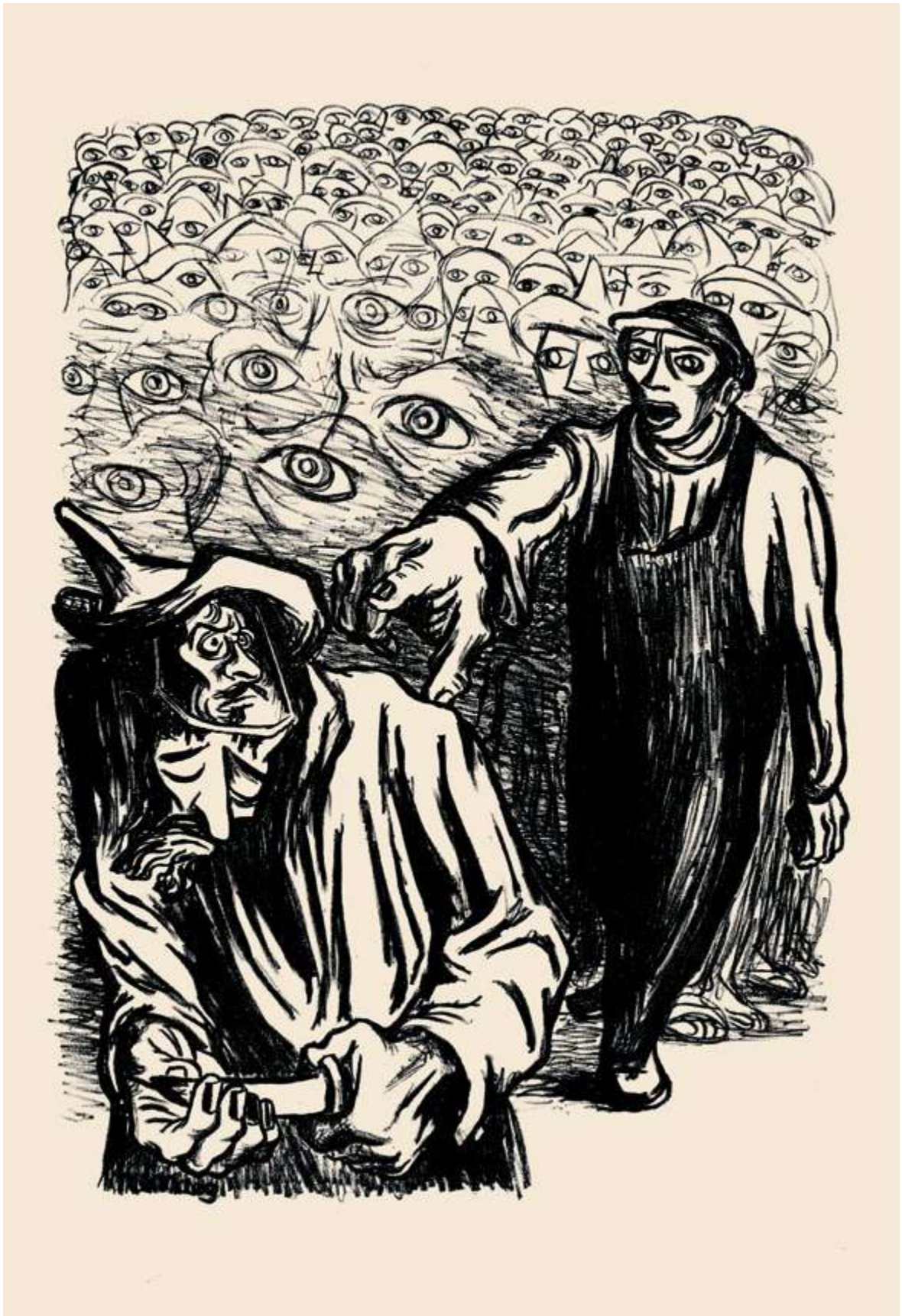
En nombre de Cristo…
han asesinado más de 200 maestros
1939
Litografía
Ciudad de México, Editorial Gráfica Popular
7 estampas







Profesor Ramón Orta del Río, asesinado en Barranca del Oro, Mpio. de Amatlán de la Caña, Nay., el 4 de junio de 1938



Profesor Juan Martínez Escobar, asesinado en presencia de sus alumnos en Acámbaro, Gto., en junio de 1938



Profesor Arnulfo Sosa Portillo, asesinado el 6 de abril de 1937, en San Andrés Xochimilca, Pueb.



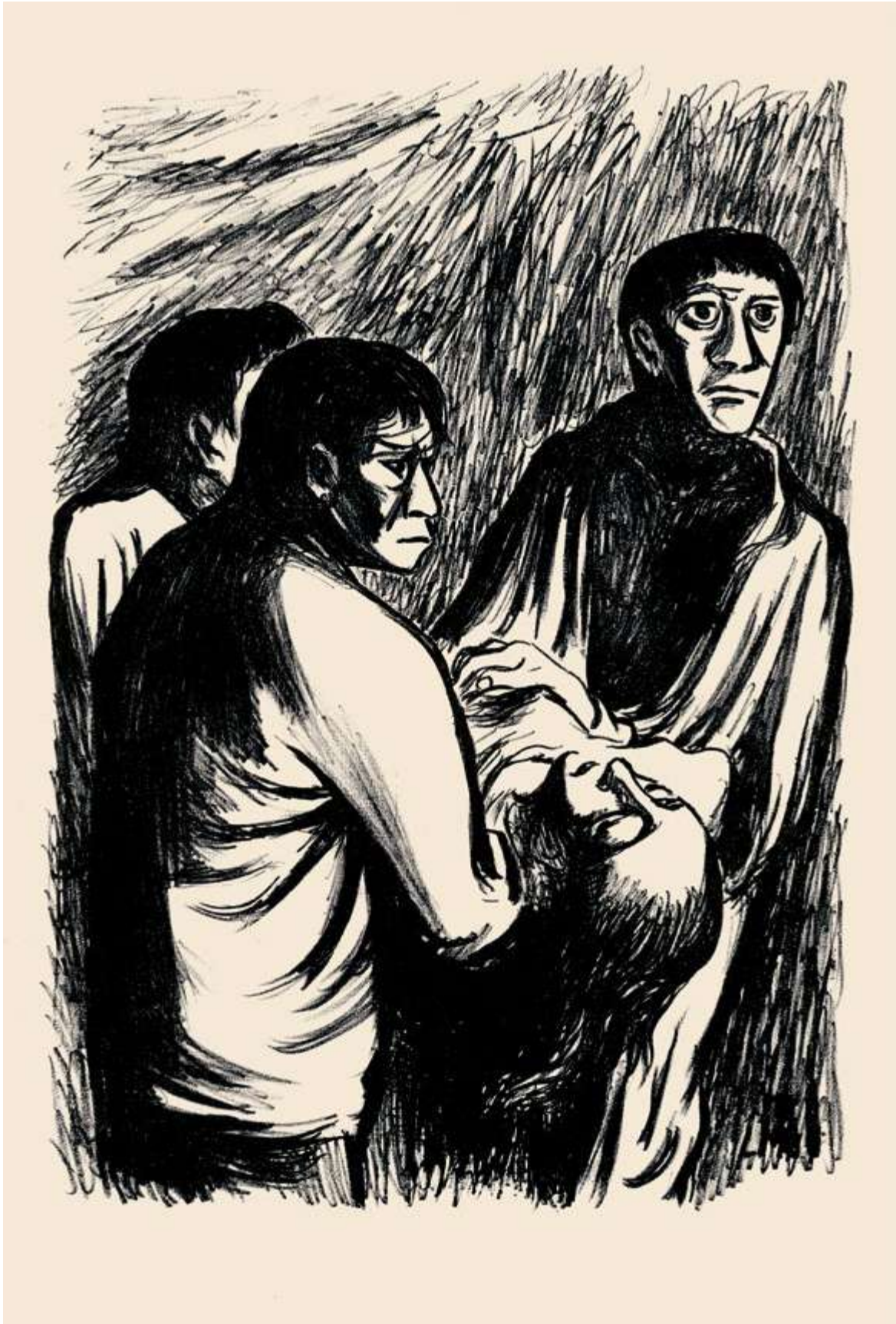
Profesor José Martínez Ramírez, asesinado en Cuatomatitle, Tochimilco, Pueb., el 28 de febrero de 1938



Matanza de campesinos y maestros en San Felipe Torres Moches, Gto.



Profesor Ildefonso Vargas, asesinado en Cuahuigtic, Chignahuapam, Pueb., el 12 de julio de 1938



Profesora María Salud Morales, asesinada en el Rancho de Sta. Rita, Tenencia de Tecario, Mich., en febrero de 1938

El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra artística colectiva. Prólogo*

Leopoldo Méndez

En algunos rincones de México que aún no cambian su rostro por el de cualquier pueblo de quinta categoría del otro lado de nuestra frontera norte, acostumbran instalarse fotógrafos ambulantes provistos de su correspondiente «utilería»: un telón pintado a todo color, un caballito de madera y una silla. A estas «fotografías» recurre el pueblo sencillo de México, aquel que no puede pagar el lujo del «estudio» donde por la magia del retoque la campesina de Ixtapalapa puede cambiar sus rasgos indígenas proletarios por los de alguna artista de Hollywood.

Sin mucha «técnica» y sin detalles superfluos este fotógrafo, por unos cuantos pesos nos devuelve el rostro humano del pueblo. Es el fotógrafo ocasional de las ferias y los parques populares. A él acude el padrino que el día de cumpleaños del ahijado desea aprisionar un momento fugitivo de alegría infantil. El fotógrafo pone en juego sus trucos a la vista de todos y devolverá al padrino el retrato del ahijado en el futuro: es ya un aviador en pleno vuelo sobre el Valle de México. Este fotógrafo ambulante hará muchas cosas defectuosas en su oficio pero nunca cambiará un rostro por una careta.

La primera tarea que «La Estampa Mexicana» se ha planteado para realizar este álbum, se parece a la de aquel fotógrafo. En esta edición se encontrará al TGP tal cual es. Sin retoques ni maquillaje. No hay reflectores para hacer resaltar un detalle que parezca positivo y ocultar una falla. Se trata de dar la fiel imagen del TGP en su duodécimo aniversario.

Se trata, diría yo, de algo parecido a un catálogo de hechos y de obra realizada. Como el tantas veces mencionado fotógrafo nuestra pequeña editorial carece de recursos. Sujeta «La Estampa Mexicana» por el imperativo de su pobreza no podría cargar con un lujo de desperdicio de papel, con grandes márgenes blancos. Trabajar dentro de las proporciones de este álbum necesitaba de un formato adecuado a las necesidades del material que era indispensable incluir. Aun dentro de esta línea de conducta, a causa del alza del dólar, ha sido necesario reducir el número de páginas. Sin embargo, todos y cada uno de los artistas con su obra están incluidos. Así como cada artista dentro de su trabajo en el TGP tienen su lugar importante, con el mismo valor aparecen, dentro del álbum.

Sin embargo a una tan marcada limitación de recursos, este álbum-catálogo llenará su cometido frente a todos aquellos que están interesados en conocer en detalle lo que ha significado y significa la labor del TGP en sus doce años de existencia.

Servirá sobre todo a los artistas plásticos interesados en agruparse para trabajar progresistamente en colectivo. Servirá a aquellos artistas que forman grupos que no pueden hacer vivir con todo y sus buenas intenciones.

Otro de los propósitos de este álbum es el de que la clase trabajadora pueda ver que no todo el arte ni todos los artistas le son ajenos. Que algunos artistas luchan fielmente a su lado, fieles también a las tradiciones del realismo plástico mexicano, tratando siempre de poner su capacidad creativa al servicio del pueblo con la conciencia de que así elevan el anhelo de desarrollar el arte al calor y a la altura de la batalla diaria que los trabajadores libran por su bienestar y por su progreso. Los trabajadores podrán también analizar que el arte es un oficio y una actividad socialmente útil y no un puro entretenimiento ocioso como lo pretende la filosofía burguesa. Los artistas y los trabajadores comprenderán que sus mutuas relaciones constituyen mutuas responsabilidades. La clase trabajadora comprenderá que el artista puede ser un colaborador utilísimo con el cual adquiere el compromiso de hacer efectiva, sólida y permanente su colaboración.

En fin «La Estampa Mexicana» con la edición de este álbum pone en las manos de los artistas y de todas las personas interesadas, las experiencias del TALLER DE GRÁFICA POPULAR de México, como una contribución viva, al estudio de algunos puntos



del problema del arte para una causa y al mismo tiempo será una simbólica respuesta a saludos como aquel que el TGP recibió el año de 1948 de Los Ángeles, California, respaldado por tantas firmas como cupieron en una tira de papel de diez metros de largo y que dice así: «Hemos visto en la CIO Fiesta de Libertad de LOS ÁNGELES, la semana del 18 de Septiembre de 1948, la exposición de las obras de ustedes. Enviamos los mejores deseos a los artistas del TGP. ¡Viva el TGP! ¡Viva la lucha del pueblo tan humanamente reproducido en el arte de ustedes!».

* Leopoldo Méndez, «Prólogo», en *El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra artística colectiva*, Ciudad de México, La Estampa Mexicana, 1949, p. IV.

El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra artística colectiva. Introducción*

Hannes Meyer

No es casual que el nacimiento del TALLER DE GRÁFICA POPULAR EN MÉXICO (TGP) coincidió con el periodo presidencial del Gral. Lázaro Cárdenas (1934-1940), pues este con su Plan Sexenal estaba poniendo en práctica las más populares reivindicaciones de la Revolución Mexicana, cuya lucha armada empezó con la derrota del Régimen Porfirista en 1910. Contando con el apoyo entusiasta de las masas de obreros y campesinos, Lázaro Cárdenas inició la serie de magnas obras sociales, tales como la Reforma Agraria, continuando la disolución de los grandes latifundios, y acelerando la repartición de tierras entre los campesinos; la ampliación de la red escolar a base de un programa de Educación Socialista; el desarrollo metódico del sistema cooperativo de producción y de ayuda económica por nuevos órganos de crédito agrícola; el apoyo decidido al movimiento obrero-sindical con miras hacia la unificación de sus organizaciones en pro de la unidad de acción proletaria; la entrega de la administración de los Ferrocarriles Nacionales a manos de los trabajadores ferrocarrileros; la creación de los Talleres Gráficos de la Nación, la imprenta más grande del país, administrada por sus propios obreros y por fin, el acto más valiente: la Expropiación Petrolera en favor del Estado, por el decreto de marzo de 1938, y la eliminación total de las compañías petroleras extranjeras en México. A esto hay que agregar, en el campo de la política internacional, el envío de armas a la España Republicana, la primera víctima de la agresión fascista en Europa, y, después de su derrota, la acogida fraternal de sus heroicos luchadores.

Esta transformación de la estructura económico-social guio necesariamente hacia un nuevo agrupamiento del pueblo mexicano, dentro de poderosas organizaciones sindicales y campesinas, con el fin de defender y desarrollar las conquistas de la Revolución Mexicana. La lucha por la unidad del movimiento obrero se manifestó en 1937, en la fundación de la CONFEDERACIÓN DE TRABAJADORES DE MÉXICO (CTM), bajo la dirección de su primer Secretario General, Vicente Lombardo Toledano, y en 1938, en la organización de la CONFEDERACIÓN DE TRABAJADORES DE LA AMÉRICA LATINA.

Sin duda alguna el Presidente Lázaro Cárdenas, por su magna obra en favor de las masas del pueblo, había creado el clima favorable para el desarrollo revolucionario de la cultura mexicana, dando, asimismo, nuevos impulsos a las Artes Plásticas.

En los años del 1924 al 1926 militó en el medio artístico de México el SINDICATO DE PINTORES Y ESCULTORES en la intención de realizar un arte público, lo que llevó a un intenso trabajo de pintura mural, promovido principalmente por los tres grandes muralistas José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Desde 1933 los intelectuales progresistas de México concentraron su labor social en la LIGA DE ESCRITORES Y ARTISTAS REVOLUCIONARIOS (LEAR), donde defendieron, con pluma, pincel y su propia prensa, las aspiraciones socialistas del pueblo (1933-1938). Es en este centro también, donde varios pintores encontraron la primera oportunidad de una colaboración colectiva en la pintura al fresco.

Cuando, en 1937-38, se disolvió la LEAR, después de haberse manifestado en su seno las discrepancias profundas de diferentes grupos, algunos miembros de su «Sección de Artes Plásticas», por iniciativa de Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Luis Arenal, y, animados por David Alfaro Siqueiros, decidieron crear un nuevo centro de producción artística, que se debía poner a disposición del movimiento revolucionario de México. Bajo el nombre de «TALLER DE GRÁFICA POPULAR (TGP)», se unieron a los tres iniciadores, los demás miembros: Ignacio Aguirre, Raúl Anguiano, Ángel Bracho, Jesús Escobedo, Everardo Ramírez, Antonio Pujol, Gonzalo de la Paz Pérez y Alfredo Zalce. Muy pronto el número de artistas activos ascendió a dieciséis. Al centro de sus inquietudes, colocaron una prensa

mecánica para litografías, que lucía una plaqueta con la inscripción «PARÍS 1871», y de la cual se cuchicheaba, que había servido ya a la COMUNA, y que, por esto, era un elemento respetable. Encontraron el primer sitio para el TGP en la casa de Belisario Domínguez, 69: tres piezas en la planta baja, accesibles desde un patio semioscuro, donde pronto empezaron a granear las piedras litográficas. Este taller se subdividió, según sus funciones principales en: «Salón» de exposiciones y de venta; «Estudio» de los artistas (con pupitres) y «Sala de máquinas» con la prensa mecánica ya mencionada y la prensa a mano para litos y otras copias. La renta mensual era de $50,00 (14 Dls. en 1939), y la propietaria, llenó el patio con sus «Carambas» al no recibirla puntualmente, lo que ocurría con cierta regularidad.

Mientras fuera, en la calle, circulaba la vida, estilo siglo XIX, de una típica barriada artesana, adentro, en el taller, empezaron a moverse artistas y maquinaria. Ya en las primeras obras gráficas de este periodo de iniciación del TGP, realizadas bajo la dirección de la crítica colectiva de sus miembros, salta a la vista la preocupación de los autores por su pueblo y la inquietud por su vida miserable y su lucha por el pan y por la cultura, por «Tierra y Libertad». Desde el principio faltan en la interpretación artística los medios del arte abstracto, incomprensibles para las masas. Faltan también los lemas acostumbrados de los «ismos» de arte. La «Declaración del Principios» del TGP es sencillo y da acceso a él a cualquier credo, con excepción del fascista.

Surge el primer cartel: la felicitación dibujada para la «Confederación de Trabajadores de México» (CTM), recién nacida. Siguen caricaturas sobre la Expropiación Petrolera. Después tres calendarios ilustrados al servicio de la UNIVERSIDAD OBRERA DE MÉXICO (UOM). Cuando los cristeros mataron a cientos de maestros rurales, el TGP entró en la lucha contra estos asesinos con su portafolio «En Nombre de Cristo» (pp. 232-239). Aparece el fascismo en Iberia, y los cuatro artistas Raúl Anguiano, Luis Arenal, Xavier Guerrero y Leopoldo Méndez dan la voz de alarma retratando su cara asesina sobre la piedra, en la serie de 12 litos con el título: «La España de Franco» (pp. 214-231). En otoño de 1938 se cubren los muros de las calles de la capital, con la primera colección de ocho carteles antifascistas, todos litos bicolores, ingeniosos, de una ironía aplastante. Más tarde, se repite esta vigorosa agresión contra el Nazismo, al realizarse la propaganda del programa de 16 conferencias organizadas por la «Liga de Cultura Alemana», enemiga de Hitler. El resultado efectivo de ambas acciones es de 32.000 carteles, repartidos y fijados en 16 semanas, y lo más romántico: son los mismos artistas autores, formados en turnos diurnos y nocturnos, quienes hacen el tiraje de estas ediciones, en su prensa comunarda.

Entretanto, se pintan los primeros telones para mítines, realizados por brigadas y en el estilo de gráficas multicolores a escala superhumana, según el tamaño de los salones de actos. Se tiran miles de hojas volantes ilustradas al servicio del pueblo: corridos «rechispas», calaveras satíricas contra los acaparadores, contra los traficantes, contra los politicastros y contra los falsos «Revolucionarios» enriquecidos. En estas, de preferencia y según la costumbre, se transfieren todos los acontecimientos al otro mundo, donde ya se pasean como esqueletos los actores actuales de la comedia humana.

En México, donde una parte considerable de la población apenas sabe leer y escribir, todos se vuelven gustosos al captar las ilustraciones estampadas al margen de la historia actual. Son sus remedios populares contra los males sociales y la maldad humana. Ora denunciando, como Callot en sus «Caprichos»; ya cargados de crítica social, como un lito de Daumier; ya con fines instructivos, como las «Images d'Epinal» francesas del siglo pasado... o todas estas intenciones, reunidas, como en la obra del gran maestro de gráfica popular, José Guadalupe Posada. Así nos enfrentamos con el problema de la *Herencia Artística Mexicana* y su aprovechamiento por los artistas del TGP.

Más que en sus formas se manifiesta la relación de este arte gráfico, con el pasado precortesiano, en *su modo de ser*. Sin el espíritu colectivo de aquellas remotas culturas indígenas, este arte blanquinegro no sería posible entre los mexicanos de hoy, ¡ni existiría tampoco un TGP! El concepto indio caracteriza los mejores trabajos del grupo: salta a la vista, en la obra de Ángel Bracho, a cuya vaga melancolía no faltan chispas de gracia y de sonrisa. Se descubre fácilmente en el simbolismo implícito en algunos grabados de Alfredo Zalce y de Leopoldo Méndez. Se presenta en la obra gráfica de José Chávez Morado, donde un aliento diabólico-fantástico transfigura el agrio tema de su crítica social; se muestra en el dibujo de Francisco Mora, cuyos hombres aparecen

desproporcionados en forma natural, como en tanagras de barro indígenas y, sobre todo en Everardo Ramírez, el indio del Pedregal de Coyoacán, D. F., de cuyos finos grabados emana toda la profunda tristeza de su raza.

Muchas estampas, por su estilo peculiar, nos hacen recordar los CÓDICES ANTIGUOS, desarrollados sobre un temario moderno. Aquellos códices no eran jeroglíficos únicamente destinados a una pequeña capa de iniciados y sacerdotes, eran explicaciones para todos, elaboradas en un lenguaje gráfico, claro y comprensible... tal como deben ser los volantes populares y las cartillas ilustradas del TGP.

La dramatización de algunos episodios, la presentación del ambiente interior o exterior de un acontecimiento, parecen a veces inspiradas por los RETABLOS, pinturas primitivas, que el creyente dedica a la Virgen Morena o al Santo de su iglesia, explicándole su salvación en un accidente o su milagrosa curación de mortal enfermedad.
En el retablo se presenta tal hecho en forma directa, realista, y con los colores crueles de la localidad... tal como le gusta al artista del TGP.

Como es natural, el TGP está compenetrado por el arte gráfico popular del siglo pasado, y con orgullo sus artistas tributan a aquellos grandes maestros mexicanos, el respeto de hijos predilectos. Para todo mexicano el «Siglo Pasado» empieza en 1810 con el Grito de la Independencia, del cura Don Miguel Hidalgo y Costilla, y termina en 1910 con el levantamiento del pueblo, contra la Dictadura porfiriana en la Revolución Armada. Es el siglo de la Reforma, que vio obrar a Benito Juárez (1806-1872), forjador de la nación mexicana y vencedor de la Invasión Francesa. Es el siglo de los 30 años del doloroso régimen de Porfirio Díaz, que sofocó las aspiraciones del pueblo mexicano con el «Mátalos en caliente» y en los campos de trabajo forzado. Revisando la herencia gráfica de este primer siglo de los Estados Unidos Mexicanos, nuestros artistas encontraron las revistas de los movimientos liberales y anticlericales tales como LA ORQUESTA, EL AHUIZOTE y EL HIJO DEL AHUIZOTE, así como las ediciones populares de la editorial de Antonio Vanegas Arroyo. Era en estas publicaciones, donde servían sus gráficas enchiladas los Hernández, Manilla, Villasana, Escalante y José Guadalupe Posada (1852-1913).

Ya pertenecen a la época de la Revolución Mexicana, los periódicos: EL LIBERTADOR y EL MACHETE (1924), ambos fundados como tribunas en la lucha revolucionaria del pueblo, y es en estos, donde se formó el núcleo principal de los artistas gráficos de hoy. En los años del 1924-26 se constituyó el SINDICATO DE PINTORES Y ESCULTORES en la intención de realizar un arte público, lo que llevó a un intenso trabajo de pintura mural, promovido principalmente por los muralistas J. C. Orozco, D. Rivera y D. A. Siqueiros, los «Tres Grandes» de México. Entre estos destacados maestros actuales de la Pintura Mexicana, ninguno ha tenido tanta influencia sobre la mayoría de los miembros del TGP, como José Clemente Orozco. Sin presenciar nunca el trabajo dentro del núcleo colectivo, este gran pintor, gran dibujante y gran rebelde, amante de los desenfrenados murales de las pulquerías de México, interviene, más que ningún otro, en la creación del estilo propio del TGP, por su gran fuerza plástica, por su temperamento apocalíptico, y por el valor universal de su obra.

En 1937, al fundarse el TGP, Leopoldo Méndez y Pablo O'Higgins se hicieron amigos del viejo maestro litógrafo Jesús Arteaga, que representaba en México la mejor tradición de su oficio. En su modesto taller, situado en la calle Cuauhtemotzín, barrio entonces poblado por numerosas prostitutas (hoy saneado y reconstruido), tiraron sus litografías José Clemente Orozco y Julio Castellanos. Es allí donde se hicieron las primeras copias del TGP, y donde del viejo profesionista aprendieron nuestros artistas el ABC de la litografía.

Montadas ya las dos prensas litográficas en el local de Belisario Domínguez 69, se presentó un buen día el joven obrero litógrafo José Sánchez, y desde entonces, hasta hoy, el «Compañero José» sirve de hombre de enlace entre los artistas y las prensas y piedras. Sus magníficas copias, demuestran su rara habilidad profesional y su facultad extraordinaria de adaptarse al estilo personal de cada artista.

En busca de medios de reproducción baratos y rápidos, los miembros, en su labor cotidiana, han preferido más y más el grabado en linoleum. Los bancos de madera son raros, y si se encuentran, son carísimos, además y en vista de que faltan piedras grandes para litos, se están grabando en linoleum hasta carteles del tamaño de 65 × 95 cm.

Sobre estas tendencias opina *Leopoldo Méndez* lo siguiente:

«Desde el momento en que asomó su ojo de vidrio la cámara fotográfica en el campo de los oficios gráficos, el grabado hecho a mano perdió su razón de ser. Sin embargo y a pesar de este fenómeno, los artistas en todo el mundo, con las mismas bases técnicas, continúan practicando las diversas ramas del grabado, sirviéndose en lo posible de nuevos medios materiales.

«Pablo Picasso hace aguafuertes, José Clemente Orozco hace litografías y también aguafuertes, Siqueiros también litografías, Alfredo Zalce trabaja en todas las ramas del grabado.

«¡Parece increíble que hombres tan inteligentes trabajen contra la corriente del progreso!, podría ser la exclamación más justa. Pero no, la cuestión es otra, y brevemente puede ser explicada.

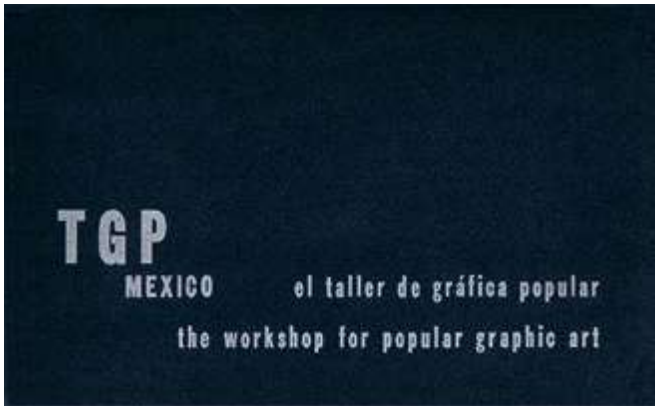
«El grabado fue un puro oficio técnico, pero también fue y es oficio de arte. El grabado como arte no es otra cosa que un medio de expresión directa, como puede serlo, por ejemplo, la pintura. Mientras el puro oficio de grabar nos dejó cientos de miles de retratos de máquinas o aparatos científicos, de insectos y pájaros, ejecutados con una técnica impecable dentro de un naturalismo exacto, pero sin el menor soplo de vida. Máquinas sin movimientos y fauna disecada, el grabado, como un medio de expresión directa en mano del artista, nos dejó al hombre vivo, rodeado de su espacio físico e histórico, vivos también. Nos dejó la luz de su tiempo, la materia palpitante.

«Saludamos la aparición de los procedimientos fotomecánicos en la reproducción gráfica, porque han liberado a aquel artesano, de la ingrata tarea de reproducir lo que no sentía o no había creado. Crear es un anhelo natural del hombre y el artista, que lo es, era siempre con todos sus sentidos bien despiertos. El artista plástico crea con su cabeza, con sus ojos, con sus manos, con todo su ser. Por esto el arte es una expresión directa del hombre. En nada menos que en esto, se diferencia un grabado de Posada, de un grabado en un texto de ciencias naturales.

«Evidentemente los artistas han tomado el grabado como un arte, como un medio de su directa expresión. Todo lo mecánico desaparece en sus obras. Mirándolas no se puede poner en duda, que en su ejecución pusieron todos sus sentidos. “Los desastres de la guerra”, “Los sueños y mentiras de Franco” [*sic*], ¿podrían haber sido posibles con una actitud de menosprecio hacia las posibilidades técnicas del medio material que hacen posible incluso la interpretación de los valores del color? ¿Podrían ser posibles, asimismo, los magníficos resultados de los grabados de Alfredo Zalce, solo comparables a los de más alta calidad que se han hecho?

«Pero el grabado en sí mismo, tiene una cualidad estratégica funcional en lo social político incalculable, que es la multirreproducción que le ha dado su bien ganada beligerancia, en el pasado y en el presente y que evidentemente en el futuro lo será más, cuando las máquinas sirvan al arte y no el arte a las máquinas. Es decir cuando el aturdimiento infantilista por el maquinismo haya pasado, y sean los hombres los que lo dominen para satisfacer sus necesidades culturales y materiales. Y este tiempo ya comienza, pese a todo, al aturdimiento que padecemos y al carácter imperialista de la producción misma, *al monopolio de los inventos*.

«Entre los sueños del TGP ha estado uno muy importante: tener a nuestra disposición una prensa de la que se llama Offset, con su equipo correspondiente, para poder experimentar sus posibilidades en el proceso de nuestro trabajo. Queremos un buen equipo, pero no tenemos el dinero necesario para adquirirlo y montar la empresa. Sin el buen equipo y la buena empresa, la tarea es cien veces más difícil, pero ella no nos hace retroceder. Retroceder, sería entregarnos tranquilamente a pintar retratos al gusto de señoras y señores, que pagan bien; y sería caer en las infinitas facetas del abstraccionismo, para que la “crítica” tuviera de qué hablar y los gerentes de los periódicos reaccionarios se vistieran con el manto de la cultura; sería llenar las columnas de los diarios que quedaron vacías, porque los reportajes y noticias que no gustan a las damas y los caballeros, se fueron al cesto de los desperdicios. Retroceder, sería silenciar nuestra protesta frente a los enemigos del pueblo, frente a las provocaciones guerreras del fascismo.»













El Taller de Gráfica Popular.
Doce años de obra artística colectiva
Ciudad de México, La Estampa Mexicana, 1949

«El arte para el pueblo: frescos en una escuela rural de Michoacán (Foto: Mayo)»

«El edificio de Netzahualcóyotl, México, D. F., en cuyo primer piso se halla el nuevo local del TGP (Foto: M. Yampolsky)»

«El viejo maestro Jesús Arteaga († 1948) con P. O'Higgins (a la izquierda) y L. Méndez (a la derecha) (Foto: Jules Heller)»

«En gira de estudio del Valle de México (de izquierda a derecha) J. Escobedo, P. O'Higgins, R. Berdecio, L. Bergner, R. Anguiano, L. Méndez, H. Meyer (Foto: R. Berdecio)»

«Hannes Meyer, arquitecto-urbanista, con su hijo Mario (Foto: R. Berdecio)»

Al estallar la Segunda Guerra Mundial en otoño de 1939, el TGP se entrega a una actividad acelerada: ilustraciones para la prensa antifascista, telones para mítines de masa, exposiciones gráficas contra el terror nazifascista. Bajo el lema de *«El Frente Soviético es Nuestra Primera Línea de Defensa»*, se realiza una gran campaña de carteles pro-soviéticos, tanto en la capital como en provincia, y para cubrir los gastos de cada tiro de 5.000 carteles se hace un sobretiro de 200 ejemplares impresos en papel de calidad, que se vende a los simpatizadores del TGP. Para el LIBRO NEGRO DEL TERROR NAZI diez miembros formularon, en 32 dibujos, sus acusaciones contra Hitler, y para la exposición ambulante contra el Terror Nazi, se tira un cartel de Robert Mallary: «Los Ahorcados». En el gran mitin de masas, que invade el Zócalo de México, D. F., en junio de 1942 para presenciar la declaración oficial de guerra contra el Eje nazi-fascista, se destacan unos carros alegóricos, decorados por el mismo TGP. En mayo de 1945 es festejada la terminación de las hostilidades por un cartel *«Victoria»* de Ángel Bracho, mientras Alfredo Zalce elabora el cartel oficial para el «Desfile de la Victoria». Ahora empieza una labor más pacífica para todos. Zalce vuela a Yucatán y poco después vuelve con sus estudios para el portafolio «ESTAMPAS DE YUCATÁN», obra maestra de la litografía moderna.

Antes de exponer las tareas actuales del TGP, estableceremos su balance de producción artística en la posguerra: Es cierto que este taller colectivo comprobó su razón de ser en su lucha tenaz al lado del pueblo. A pesar de la desbaratada situación en el sector revolucionario del país, el TGP hasta ahora ha logrado conservar su unidad de acción artística, reagrupándose cada vez más alrededor de nuevos trabajos prácticos: «Más tareas colectivas, más unidad y más vida en el TGP».

Poco después del cese de fuego, el conjunto de los 16 artistas se dedica al estudio de los remolinos revolucionarios en la corriente de la Historia Moderna de México. El resultado colectivo se presenta en forma de un portafolio con 85 ESTAMPAS DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA (pp. 262-301), editado en 550 ejemplares con un total de 46.750 copias de grabados. En un año se vende más de la mitad de esta edición y se distribuye gratuitamente un 10%, entre organizaciones de cultura popular en el mundo entero: hasta Buenos Aires, Montreal, Cape Town, Jerusalén, Moscú y Lisboa. A pesar del diferente valor artístico, que caracteriza estas estampas, toda la colección se destaca por su rara unidad de expresión técnica (todos los 85 grabados en linoleum y del mismo tamaño de 22 × 30 cm) y por su alto espíritu patriótico y revolucionario. Luce asimismo esta edición, de 16 diferentes autores, por la riqueza de temas expresados: heroicos, líricos, apasionantes, así como crueles, cínicos y criminales.

Más y más aparece en el TGP la tendencia a *ampliar el campo de acción gráfica*. Desde su principio, es costumbre de sus artistas el participar en las «Misiones Culturales», enviadas por el gobierno hacia las regiones más lejanas del país, sea para pintar un mural en la escuela de una aldea, sea para investigar el folklore regional. Frutos de tales expediciones son las ilustraciones de Alberto Beltrán, para monografías antropológicas, como la biografía del indio tzotzil «Juan Pérez Jolote» de Ricardo Pozas A[rciniega].

El miembro Agustín Villagra Caleti, conocido en el medio de arqueólogos mexicanos como especialista en levantamientos, durante dos temporadas de trabajo en la selva de Chiapas, (junto con un colega guatemalteco) hizo las primeras copias de los famosos frescos mayas de BONAMPAK (descubiertos en 1947), que se destacan por su alta calidad de la reproducción.

Se presentan nuevas formas de colaboración artística colectiva en ocasión de la «Campaña de Alfabetización» y en la «Campaña Pro Construcción de Escuelas», ambas iniciadas en 1944 bajo la dirección del Srio. de Educación Pública, Don Jaime Torres Bodet. En tres años (1944-1946) se construyeron 700 escuelas con un presupuesto de 60.000,000 de pesos. Todos los miembros del TGP participan en la ilustración de una amplia «MEMORIA C.A.P.F.C.E. 1944-1946» del Comité Pro Construcción de Escuelas y posteriormente en la elaboración gráfica de las cartillas para minorías indígenas y campesinos recién alfabetizados, divulgadas por la SEP en ediciones de masas.

En ocasión del Primer Congreso de la UNESCO en México, otoño de 1947, Leopoldo Méndez, encargado del telón y de la decoración mural de la Sala de Asambleas, presenta por vez primera dos «grabados» amplificados a 7,50 m de alto. En las películas RÍO ESCONDIDO y LA PUEBLERINA, hechas en colaboración con el fotógrafo Gabriel Figueroa, el mismo grabador proyecta al tamaño de la pantalla sus series de 10 estampas.



El Taller de Gráfica Popular.
Doce años de obra artística colectiva
Ciudad de México, La Estampa Mexicana, 1949

Desde hace años, persiguen los artistas del TGP (en parte pintores murales también) la idea de substituir el mural al fresco, «pieza de museo» ejemplar único, por un «mural» reproducible en cientos de copias. Tales «estampas superhumanas» y multicolores, se pueden ejecutar con el silk screen y hasta en grabados, y compuestos de pliegos de papel de tamaño regular. Ojalá pudiéramos vender en el mercado, estos «frescos populares»: baratos, renovables, al día, para ponerlos al servicio de escuelas, sindicatos y ejidos.

Como últimos ensayos de ampliar el radio de acción gráfica, mencionamos los «film strips», para la BRYANT FOUNDATION en LOS ÁNGELES, Cal., hechos sobre temarios sociales y para facilitar el material ilustrativo de conferencias. (Véase film strips TGP, 1948, p. 248). Con franqueza debemos confesar en esta autocrítica, que todavía no se ha logrado lanzar la mayoría de las obras del TGP en ediciones verdaderamente populares, a precios verdaderamente bajos. Todos los proyectos de divulgación barata, se estrellaron contra la caja vacía. Además, hace falta un buen aparato de distribución. Las «Calaveras», los «Volantes», las «Cartillas» son excepciones. Un paso más hacia la debida popularización de las obras del TGP, son las 24.000 tarjetas postales ilustradas, que en 4 colecciones de 12 tarjetas, se editaron en verano de 1948.

Un esfuerzo interesante de metódica divulgación logró el periódico del gobierno EL NACIONAL, que durante 3 meses publicó, cada día, un grabado del portafolio de 85 ESTAMPAS DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA.

Después de 12 años de práctica gráfica, la ubicación y la *instalación* del TGP siguen siendo muy sencillas. En 1941, la apertura de una calle nueva, obligó a la mudanza, bajo una lluvia de escombros y envuelta en la neblina de polvo del siglo XVII, provocada por la demolición de la antigua casa. Después de dos años pasados en la Calle de Regina 114, y después de una escapada a la calle de Quintana Roo 127, fuera del México viejo colonial, los artistas regresaron con el taller, arrepentidos al centro de la capital, donde se instalaron en el primer piso del edificio de Netzahualcóyotl 9 (cerca de los Arcos de Belem). El local mide 180 m^2, con muy buena luz y buena renta, 6 veces mayor que la del primer lugar. Está desmontada la vieja prensa mecánica. Se adquirió una segunda prensa a mano para grabados en tamaño máximo de 58 × 68 cm.

Desde hace mucho se esfumó el sueño de la propia prensa tipo offset. Nuestra experiencia práctica nos enseña las ventajas de la cooperación con una imprenta bien equipada, siempre que la impresión de los grabados se haga bajo la supervisión directa por parte del autor o del encargado de la Editorial. De tal modo se realizó la magnífica obra de Juan de la Cabada, INCIDENTES MELÓDICOS DEL MUNDO IRRACIONAL (p. 176), ilustrada con los preciosos grabados de Leopoldo Méndez, bajo la supervisión personal de este, en los Talleres Gráficos de la Nación. Esta obra recibió el primer premio como el libro mejor ilustrado de la Feria del Libro, México, D. F., 1946.

Todas las ediciones realizadas desde el principio de 1947, se ejecutaron bajo la dirección técnica de Hannes Meyer en la Editorial «Galatea», taller de tamaño mediano, en las condiciones favorables que representan un personal entusiasta y un propietario atento. La impresión de grabados necesita un cuidado peculiar, y la pequeña prensa mecánica «Victoria» de tipo vertical y con tamaño máximo de 40 × 34 cm, permite un control individual de cada hoja y da copias precisas y de alta calidad.

Esta forma de producción gráfica es económica y preferible al viejo método del «handpulled», con sus casualidades tan apreciadas por el aficionado del tipo filatelista. Este nuevo concepto técnico hacia el grabado popular, exige una estimación distinta de sus valores, de acuerdo con sus funciones sociales. Abandonemos el siglo XVII para entregarnos, de veras, al siglo XX.

No se puede exponer la lucha del TGP por la dominación técnica, sin hacer hincapié en la intervención fraternal de algunos artistas huéspedes extranjeros: *Koloman Sokol*, maestro grabador checoslovaco; *Max Kahn* y *Coney Cohn*, profesores de artes gráficas en Chicago Illinois: *Jean Charlot*, USA, que en 1947 realizó en el TGP su portafolio de 10 litos multicolores '"MEXIHKANANTLI" y *Albe Steiner*, artista gráfico de Milano.

Al estudiar el Aspecto Social del TGP se descubren fácilmente las fuerzas constructivas en el seno de sus artistas: su pobreza les empuja hacia un taller de producción colectiva, pues cada uno necesita las prensas y otros medios técnicos, así como la ayuda del obrero litógrafo especializado. En su propia casa, varios miembros no tienen ni lugar de trabajo, ni buena luz, ni un ambiente tranquilo. El TGP les ofrece todo y además el estímulo de la experiencia y la crítica colectivas. Ya está formándose una nueva generación de artistas grabadores, que no quieren más inspirarse aisladamente en su celda.

En el curso de sus doce años de existencia, el TGP ha tenido 26 miembros activos y, aproximadamente, el mismo número de artistas-huéspedes; el total de sus afiliados son unos 50 artistas. Siempre el número de artistas-activos es de 12 a 15, y esto asegura la actividad normal del TGP. Otro factor positivo: es que la mayoría de los 9 miembros fundadores siguen manteniendo relaciones con el TGP. Es por demás característico, que casi todos los miembros activos provienen de escalas sociales humildes: El padre de L. Méndez era zapatero, el de A. Zalce, fotógrafo. Mora es hijo de un músico e I. Ocampo, de un guarda-faros. Varios de ellos, por la parte materna, están ligados con el campesinado indígena.

Varios de estos artistas, antes de dedicarse al arte, trabajaron en otras profesiones. A. Bracho, fue peluquero, cobrador de camiones y ayudante de carnicero. Monroy, barnizador de muebles en una fábrica. A. Pujol, era pastor de ovejas, y E. Ramírez, indígena puro, sigue viviendo en la misma casa paterna al margen del pedregal de Coyoacán, D. F. Ignacio Aguirre es el único que participó en la revolución armada: muchacho de 15 años, se fue con Venustiano Carranza a pelear contra Pancho Villa y a los 20 años de edad, con el ejército de Álvaro Obregón. Para el gran resto de nuestros artistas, la Revolución Mexicana ha sido el sueño de su infancia.

Casi todos los miembros del TGP, en cuanto tengan una formación metódica en el arte, fueron discípulos de la Academia de San Carlos de México o de la Escuela Nacional de Arte «La Esmeralda». Muy pocos pasaron por cursos especiales de artes gráficas y la mayoría son autodidactas en esta especialidad. Han aprendido su oficio de artista grabador-litógrafo en el diario contacto colectivo del taller, por el esfuerzo común de dominar la vida con medios gráficos. Sin amaneramiento, sin formalismo, sin castrar el poder individual creativo de cada uno. Con solo mirar a las dos tablas comparativas, de los medios técnicos en litografías y grabados nos queda demostrado la plena variedad de expresión personal, en las obras gráficas del TGP.

En cuanto al aspecto económico, precisamos que todos los miembros necesitan el ingreso

suplementario de la venta en común de su producción gráfica. Para la mayoría los sueldos de maestros de dibujo, que están cobrando al servicio de la SEP, son miserables: 90 a 180 pesos mensualmente. Después de varios ensayos se ajustaron las relaciones económicas entre taller y artista a esta escala: en la venta de litos y grabados sueltos, 2/3 del precio pertenecen al autor y 1/3 al taller. El autor de un portafolio recibe el 20% del ingreso neto (descontando el 33% para el vendedor) hasta ser cubiertos los gastos de la edición, y después, recibe el 33%. En el caso de trabajos de brigada, así como para trabajos individuales, el TGP participa con un 20% del honorario neto.

Es por demás significativo, que el TGP no tiene estatutos y que existe jurídicamente como «asociación libre». La verdad es que, durante años y desde el principio, se hicieron esfuerzos para lograr un *estatuto jurídico* bien definido. Cosa, superflua en este ambiente de crónica miseria, que limita automáticamente las aportaciones del miembro, presentando una variedad imprevista de «casos excepcionales», que haría tumbar a todos los parágrafos. Por fin se exigió de cada miembro, no más, que el reconocimiento de la «Declaración de Principios».

El órgano supremo para todas las decisiones principales sobre encargos, elecciones, dinero, etc., es la reunión semanal de los miembros, en la cual cada miembro interviene libremente en forma democrática. El triángulo de un «comité directivo», (con asistencia del Comp. José) lleva a cabo todas las decisiones. Se compone de los tres secretarios para relaciones exteriores, dirección técnica y asuntos económicos, sustituidos cada uno por un suplente.

Por regla general, se designa una brigada de trabajo para cada tarea práctica (telón, proyecto de cartel, ilustración de un libro) puesta a las órdenes de un responsable. Esta brigada autónoma, tiene que resolver todos los problemas relacionados con la tarea, (compra de material, pago de honorarios a sus colaboradores, etc.) y tramita sus asuntos directamente con el cliente. Por fin tiene que entregar, a la caja central, la participación de un 20% para el TGP.

De 1937 a 1939 el TGP organizó una pequeña galería para pinturas y gráficas de sus miembros, al cuidado de la fotógrafa Josefina Vollmer. De 1943 a 1946 administró el Sr. Jorge Stibi, refugiado alemán, tanto el Taller como su editorial, y logró conquistarse, por su actuación fraternal y comprehensiva, la confianza de todos los miembros. Desde el principio de 1947, la editorial LA ESTAMPA MEXICANA es un órgano independiente económicamente, bajo la dirección técnica del Arquitecto Hannes Meyer, y administrada por un trío, entre cuyos miembros figura Leopoldo Méndez como representante del TGP. A cargo de la editorial, están las publicaciones propias del TGP, el servicio de venta, el arreglo de cuentas con los artistas, la organización de exposiciones en el extranjero, y –en parte– el servicio de prensa. La venta de obras sueltas se tramita directamente por el TGP.

El *Balance de producción* de los últimos 2 años y medio de actividad de LA ESTAMPA MEXICANA es la siguiente: *Producción total*: 1.500 copias de Litos; 24.000 Tarjetas; 61.375 copias de Grabados. *Valor Neto total*: $87.550.

La editorial ha organizado, en forma sistemática, una FOTOTECA de las mejores obras del TGP, al servicio de la prensa y del público. En esta fototeca figura cada obra bajo su número clave, con indicación del tamaño y características técnicas, con títulos en inglés y español. La misma enumeración sirve para el archivo y en las exposiciones.

En su lucha tenaz por su existencia, el TGP ya no está solo, y tanto en México como fuera de sus fronteras se aumenta constantemente el número de sus amigos. En 1946 los ASSOCIATED AMERICAN ARTISTS, la organización más grande de artistas en EE. UU., publicó bajo el título «Mexican People» un portafolio de 12 litografías, en 1.800 ejemplares, que en su conjunto, es un poema dibujado por 10 autores sobre el trabajo manual en México.

El «Museo Nacional de Bellas Artes» en México, el «Museo del Arte Moderno» en Nueva York, la «Galería del Arte» en Chicago y el «Museo del Arte Occidental» de Moscú, tienen grandes colecciones de obras gráficas del TGP. Al lado de frecuentes exposiciones en la capital y provincia mexicanas, figuran las últimas en Chicago (1946), Nueva York (1946), Boston (1947), San Francisco (1947), Buenos Aires (1948), Panamá (1948), Los Ángeles (1948) y Hollywood (1949), así como la exposición ambulante de Polonia y Checoslovaquia. Más que todos estos éxitos, cuentan para nosotros los intentos de artistas huéspedes de fundar, en su tierra natal, talleres gráficos colectivos. «Imitación es el mayor grado de estimación.»

Epílogo

La pregunta sobre el futuro desarrollo del TGP, es casi idéntica a la pregunta sobre el futuro de la Nación Mexicana y de sus fuerzas revolucionarias: un arte realista popular es inseparable del pueblo, en cuyo servicio está obrando.

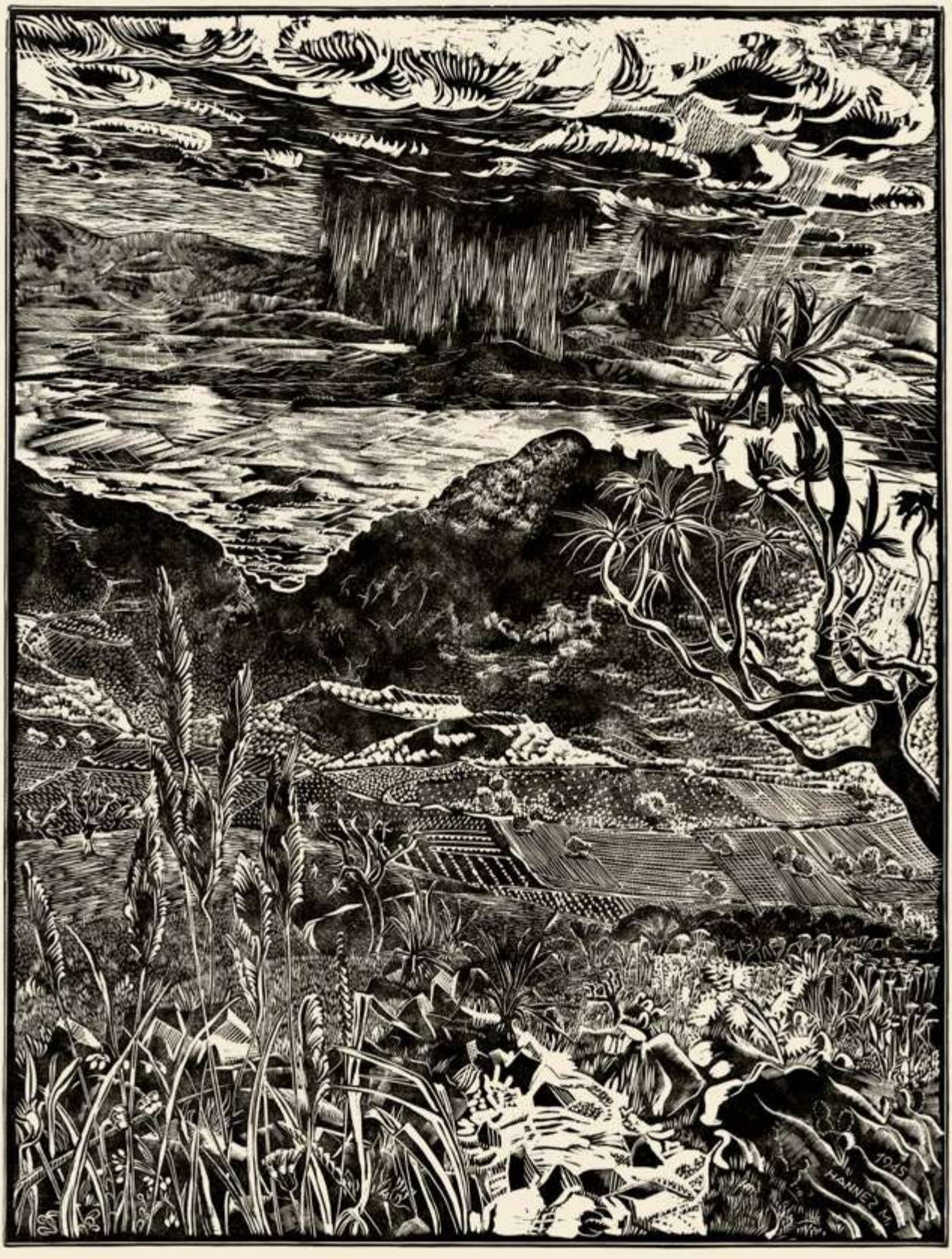
Todos sabemos que México, junto con los demás países de Latino-América, en esta posguerra, está expuesto a la invasión económico-cultural, que parte del vecino del Norte, los Estados Unidos. El ochenta por ciento de la importación y exportación mexicana pertenece a los EE. UU. Está gravemente amenazada la independencia del país, su economía, su cultura y sus conquistas revolucionarias. Está también amenazada la existencia del arte realista popular de México, expresión genuina de la vida y de los anhelos de su pueblo, y su arma en las luchas sociales.

¿Acaso pudiera tolerar el imperialismo mundial (con sede en Wall Street, Nueva York) un verdadero arte realista suyo? Enseñándole en el espejo de sus obras su verdadera cara, con las facciones del racismo y antisemitismo, de ignorancia e hipocresía, del flirteo con la bomba atómica. ¿Acaso no es sospechosa la inmigración en las galerías ultramodernas de la 42nd street de las últimas obras del arte abstracto, traficadas con el oro a través del Atlántico, para ponerlo a salvo en las galerías y bancos de Manhattan? ¿Quiénes tienen un interés en la desviación del natural anhelo estéticosocial del gran público hacia los campos celestes del surrealismo, protegidos por la neblina del existencialismo? Solamente los imperialistas, los enemigos del pueblo, del brazo con los snobs del «arte moderno».

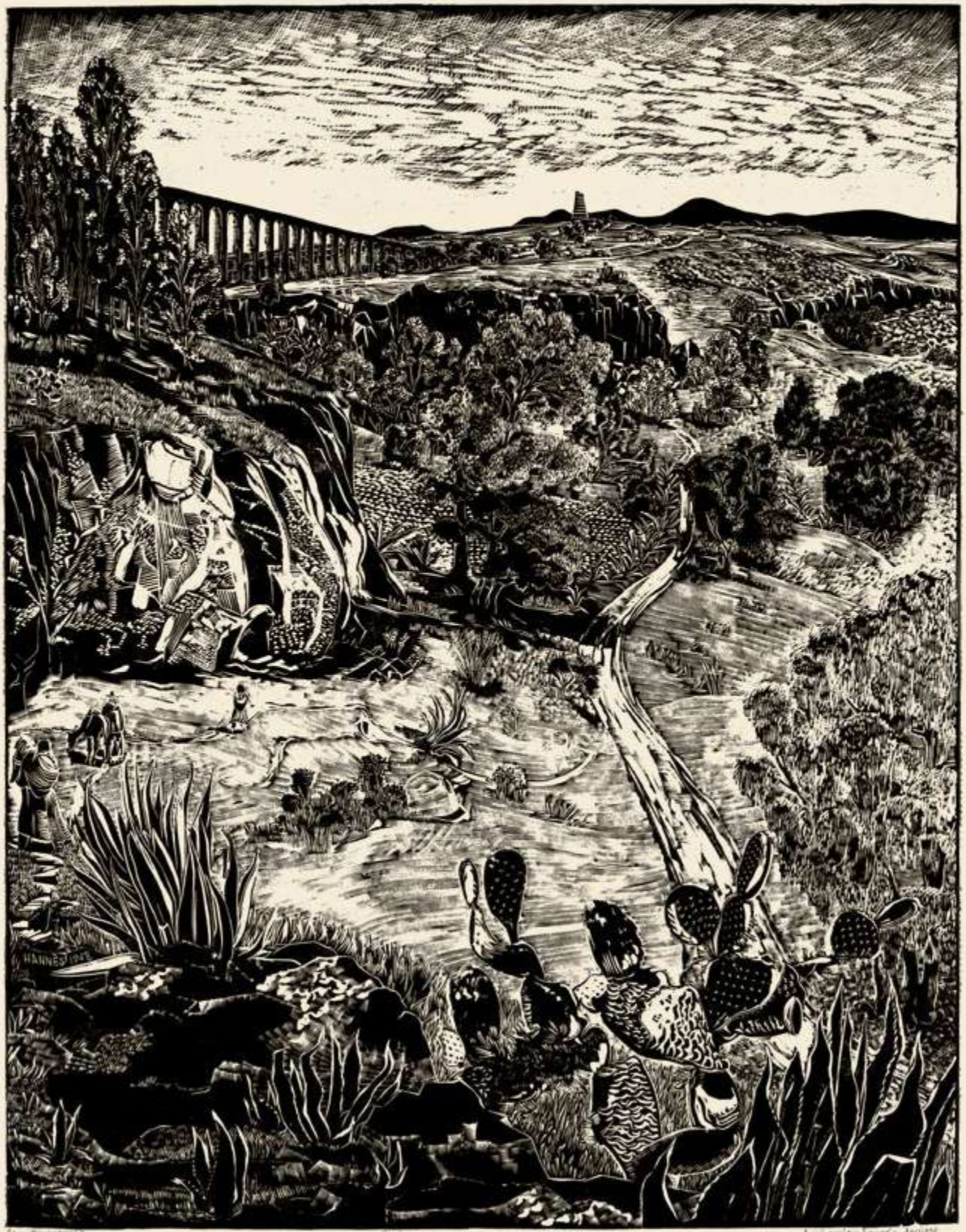
Basándose en la experiencia de 12 años de vida del TGP, pensamos que en su futuro desarrollo es menester conservar su independencia económica y orgánica. El TGP como centro de producción gráfica al servicio del pueblo, sigue situándose al margen de la confusión actual en el medio revolucionario de México. Entre siete centrales nacionales de los movimientos sindicales y campesinos y entre tres partidos nacionales, «revolucionarios» todos, es difícil para los artistas, encontrar el camino correcto. En el interés de su futura consolidación el TGP debe reforzar su disciplina interior, voluntaria siempre, y procurar conseguir, para sus miembros, más ayuda material y profesional. Cada miembro debe dominar los problemas técnicos del arte gráfico. Para lograr este fin urge transformar el TGP en «taller-escuela», capaz de introducir al joven artista metódicamente en su oficio. En la actualidad siguen algunos miembros en su peligrosa subestimación del papel técnico en la creación artística, y se olvidan del lema: «Cada uno debe saber engranar su piedra.» Es preciso que cada artista domine las tareas básicas de la realización de sus ediciones, en la imprenta: la formación tipográfica, la selección del papel adecuado, la supervisión de la ejecución. Por interés del bienestar material de cada socio del TGP, debe liquidarse la acostumbrada ignorancia de la realización técnica y el desprecio por los trabajos de gráfica comercial.

En el aspecto ideológico solo se puede felicitar al TGP por su fecunda labor. A pesar de las actuales contradicciones y discrepancias en el medio revolucionario de México, sus artistas han llevado a cabo su gran arte gráfico realista en estrecha cooperación con las masas del pueblo mexicano. Sus obras gráficas forman una valiosa aportación al arte realista popular en el mundo entero.

* Hannes Meyer, «Introducción», en *El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra artística colectiva*, Ciudad de México, La Estampa Mexicana, 1949, pp. VI-XXIV.



Hannes Meyer, *Los volcanes de Santa Clara*, 1945



Hannes Meyer, *Los Remedios*, 1949

De la Bauhaus al TGP y viceversa. Léna Bergner y Hannes Meyer

Kristie La

En 1949, el Taller de Gráfica Popular (TGP) —el colectivo de artistas con sede en Ciudad de México que movilizó el grabado figurativo para las causas de la izquierda— publicó un álbum en español y en inglés que celebraba el trabajo del grupo desde su fundación en 1937. El arquitecto suizo Hannes Meyer y la artista alemana Léna Bergner, compañeros artísticos y de vida que residieron en la capital mexicana de 1939 a 1949, seleccionaron y organizaron los centenares de ilustraciones que contenía el álbum: fotografías documentales, grabados de miembros del taller y aportaciones de los afiliados. Casi al final de esta historia de «doce años de obra colectiva», la pareja, colaboradores frecuentes del TGP, incluyó cuatro de sus obras en dos páginas (p. 256)[1]. En la primera página aparece el dibujo de un árbol de Meyer y un grabado de un paisaje de Bergner —*El Ajusco, visto desde el Valle de Contreras*— mientras que la segunda queda dividida por un dibujo de un árbol de Bergner y el grabado que Meyer hizo de otro paisaje (*Los Remedios*, p. 253). Las cuatro obras, que alternan técnica y tema, comparten un enfoque realista. Revelan hasta qué punto tanto Bergner como Meyer se alejaron de sus experiencias, de sus áreas de especialización y de sus prácticas de vanguardia y son, por tanto, el reflejo de la distancia literal y metafórica que recorrieron hasta llegar a México y, en última instancia, aliarse con el TGP.

Meyer y Bergner se habían conocido en la Bauhaus de Dessau a finales de la década de 1920, donde ella asistía a los talleres de textil y diseño gráfico, y él era el primer director del departamento de arquitectura (posteriormente, de 1928 a 1930, sería el segundo director de la escuela). Bajo la dirección de Meyer, la Bauhaus se apartó de la exploración de las técnicas artísticas tradicionales y de las preocupaciones estéticas en favor del empleo de métodos tecnocráticos orientados a la satisfacción de necesidades sociales. En el taller de textil, por ejemplo, Bergner y los demás perseguían el desarrollo de telas funcionales hechas con materiales nuevos. En 1930, ella se graduó en textil y Meyer fue despedido, supuestamente, por sus simpatías comunistas[2]. En 1931, ambos se trasladaron a la Unión Soviética, donde participaron en los Planes Quinquenales de Stalin y fueron testigos privilegiados del auge del realismo socialista. Durante el tiempo que pasaron en el país, Bergner diseñó telas para muebles para una fábrica de Moscú que utilizaba telares mecánicos de Jacquard y empleaba a más de seiscientos obreros, mientras que Meyer se desempeñó en varios puestos, entre ellos, el de urbanista en una zona en el extremo oriental del país[3]. En 1936 ambos abandonaron la Unión Soviética, escapando por poco de la represión estalinista.

En un principio, la pareja planeaba trasladarse a la España republicana pero el estallido de la Guerra Civil los obligó a buscar refugio en Suiza, donde se quedaron hasta 1939. Ese mismo año, atraídos por las políticas progresistas del presidente mexicano Lázaro Cárdenas, emigraron a Ciudad de México. Inicialmente, Meyer trabajó como director del Instituto de Planificación y Urbanismo, dentro del recién creado Instituto Politécnico Nacional, mientras que Bergner consagró sus esfuerzos a establecer un programa de educación textil moderna para los indígenas otomíes en Ixmiquilpan. Sin embargo, la elección del presidente Manuel Ávila Camacho y los cambios en el clima político del país terminaron por costarles el puesto de trabajo a ambos. Gracias a su participación en varios grupos antifascistas de México, Meyer y Bergner fueron desarrollando una relación cada vez más estrecha con el TGP. Colaboraron en varias exposiciones y publicaciones, siendo el proyecto más ambicioso el álbum de 1949, que completaron justo antes de regresar a Europa[4].

Una manera de interpretar las ilustraciones de la pareja en este álbum en concreto y su compromiso con el TGP en general sería calificar las trayectorias estéticas de Meyer y Bergner de

regresivas, desestimando las prácticas posteriores de la pareja como una renuncia a sus antiguas convicciones vanguardistas en favor de un regreso a la figuración, la técnica, la legibilidad, el género y los métodos gráficos tradicionales. La propia «Introducción» de Meyer al libro sobre el TGP podría sostener esta interpretación, ya que en ella critica el arte abstracto y la precisión fría de la fotografía, a la vez que reafirma el poder de los grabados realistas, que son «un reflejo de la vida» y hacen patente un compromiso social[5]. Meyer sostiene en su texto, citando a Leopoldo Méndez, que «el grabado como arte no es otra cosa que un medio de expresión directa»[6], lo cual dista mucho de la postura que tanto él como Bergner defendían en la Bauhaus, donde, uno en la arquitectura y la otra en el textil, privilegiaban las cualidades funcionales en detrimento de las expresivas.

Las prácticas de ambos en México también sucumbieron puntualmente a las visiones primitivistas y/o coloniales. El paisaje de Los Remedios hecho por Meyer muestra en primer plano los símbolos mexicanos de los cactus y los agaves, al mismo tiempo que, al fondo, presenta un acueducto con arcos y una torre de agua —reliquias de un pasado colonial español— además de emblemas de corte clásico. Desde el agave, serpenteando por el camino que lleva al acueducto, distinguimos a una familia: en cabeza va un niño, luego el padre, con sombrero y llevando un burro, y por último la madre con un bebé en el rebozo. El grabado no solo recurre a una representación estereotipada de los mexicanos, sino que sugiere también una inquietante progresión del primer plano al fondo, de la flora indígena a los hitos coloniales, de la madre encorvada al niño que avanza libre de trabas. En su «Introducción», Meyer hace asimismo algunas observaciones cuestionables sobre cómo «el concepto indio caracteriza los mejores trabajos del grupo»[7].

Sin embargo, calificar la relación de la pareja con el colectivo exclusivamente en términos de problemática es no querer reconocerla en toda su complejidad. En su «Introducción», Meyer insiste en que los grabados tienen una eficacia especial dentro del contexto mexicano. Explica que «en México, donde una parte considerable de la población apenas sabe leer y escribir, todos se vuelven gustosos al captar las ilustraciones estampadas al margen de la historia actual. Son sus remedios populares contra los males sociales y la maldad humana»[8]. Además, afirma que el objetivo del TGP es conseguir la capacidad técnica y económica de producir y distribuir estampas asequibles en todo el país[9]. El propio nombre del grupo, Taller de Gráfica Popular, subraya que tanto la forma como el contenido de las obras deben surgir de la cultura de masas para contribuir a ella. Sus grabados adoptaban la forma de carteles callejeros, folletos contestatarios, carpetas educativas, ilustraciones de prensa y postales. A menudo también abordaban temas nacionales. Por ejemplo, Bergner, Meyer, el historiador Alberto Morales Jiménez y el TGP colaboraron en la producción conjunta del porfolio *Estampas de la Revolución Mexicana* (pp. 262-301), que documentaba los acontecimientos clave de la Revolución desde el mandato de Porfirio Díaz hasta ese momento.

En *Comunidades imaginadas*, Benedict Anderson explica el papel fundamental que el capitalismo de la imprenta desempeñó en el establecimiento de una base cultural para la conciencia nacional —el sentido de pertenencia a la comunidad invisible pero imaginada de una nación—. Anderson señala cómo el capitalismo y la tecnología de la impresión se aliaron para producir periódicos en lenguas vernáculas, uniendo así a personas antes separadas por la distancia y los diferentes dialectos hablados. Y añade: «Estos lectores semejantes, a quienes se relacionaba a través de la imprenta, formaron, en su invisibilidad visible, secular, particular, el embrión de la comunidad nacionalmente imaginada»[10]. Con el formato abordable, las imágenes populares y los precios relativamente asequibles de sus grabados, el TGP intentaba dirigirse a un público amplio que no necesariamente estaba alfabetizado ni hablaba español. Se cuentan por docenas las comunidades indígenas que, a pesar de su relación complicada con la identidad nacional, consideran que el territorio mexicano es su hogar. En 1949 hacía ya varias décadas que la Revolución era cosa del pasado. Sin embargo, Meyer, Bergner y el TGP insistían con su proyecto en que todavía estaba en marcha. Sus grabados imaginan otra comunidad, una comunidad que no está ligada por la lengua escrita, que incluye hasta cierto punto a las poblaciones no hispanohablantes y que sigue comprometida con la revolución y vive inmersa en ella.

Aunque el TGP solía tratar cuestiones nacionales, no por ello dejó de cultivar una red internacional, sobre todo gracias a la influencia de Meyer y Bergner. El Taller expuso internacionalmente y



El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra artística colectiva, Ciudad de México, La Estampa Mexicana, 1949

acogió a numerosos artistas extranjeros, muchos de los cuales aparecen en el volumen publicado en 1949. Entre ellos cabe destacar a la grabadora y escultora negra Elizabeth Catlett, que en 1946 viajó a México con su entonces marido, Charles White (también incluido en el álbum), se unió al TGP un año después, volvió a casarse más tarde con un miembro del colectivo, Francisco Mora, y terminó renunciando a la ciudadanía estadounidense después de que el gobierno la etiquetara de «extranjera indeseable»[11]. En el álbum del taller, los grabados de Catlett se centran en la difícil situación de los afroamericanos desde la esclavitud hasta Jim Crow, y muestran temas como el linchamiento, la segregación y la organización del trabajo más allá del género y la raza. Para el TGP, realismo y compromiso político fueron siempre de la mano, pero no necesariamente bajo el estandarte del nacionalismo o del realismo socialista. Las obras del colectivo tendían a ser más pequeñas y críticas que monumentales e idealizadoras. Por muy romántico e infructuoso que fuera a la postre, el TGP trataba de encontrar una tercera vía entre la modernidad vanguardista y el realismo socialista. Se trata de un hecho muy significativo si tenemos en cuenta el contexto de los primeros años de la Guerra Fría, que dividía cada vez más la producción artística en estos dos campos.

La cuestión de esta tercera vía es la que más preocupaba a Bergner y Meyer. Al mismo tiempo que trabajaban en el álbum del TGP, estaban concibiendo otro sobre la Bauhaus bajo la dirección de Meyer. Desde 1947 hasta la muerte de Meyer en 1954, la pareja no solo se puso en contacto con decenas de discípulos y maestros de la Bauhaus de todos los rincones del mundo con el fin de recopilar fotografías, notas y otros materiales, sino que también armó una maqueta con la estructura de la publicación[12]. Pese a que el libro no llegó a ver la luz, el proyecto es revelador de hasta qué punto Meyer y Bergner consideraban que su labor con la Bauhaus y el TGP era compatible y no contradictoria.

La pareja no tenía previsto hacer un álbum centrado exclusivamente en las actividades y logros pasados de la Bauhaus. En lugar de eso, el libro debía incluir también obras posteriores de discípulos y maestros para demostrar la importancia y la vigencia que seguía teniendo la escuela. Asimismo, Bergner y Meyer insistieron en que el volumen debía proponer una reflexión crítica sobre la Bauhaus desde la perspectiva del presente. Como la propia Bergner explicaba en 1947 en una carta al arquitecto Arieh Sharon, el álbum debía abordar «lo que hoy nos parecería importante de nuestras actividades anteriores, lo que seguiríamos construyendo y lo que hoy juzgaríamos obsoleto y anacrónico»[13].

La experiencia de Bergner y Meyer con el TGP no los llevó a abandonar sus ideas de la Bauhaus sino a reconsiderarlas y adaptarlas. Es decir, cambió lo que «consideraban importante de [sus] ideas anteriores». En otra carta a Sharon fechada en 1948, es Meyer quien se explica y va más allá: «En cuanto al álbum de la Bauhaus: no debería ser un libro de recuerdos sentimentales, sino una obra instructiva de discusión acerca de nuestra producción pasada y presente al

servicio de una "arquitectura social y un movimiento artístico de orientación social, realista y plástico"»[14]. El TGP fue de importancia capital para el concepto que Meyer y Bergner elaboraron del realismo y para su nueva postura con respecto a él. Como Meyer afirmaba en esa misma carta, «le mandamos un prospecto y una serie de postales de nuestra editorial [el TGP] para que vea en qué clase de realismo andamos enfrascados»[15].

Aunque parece que en 1950 terminaron una maqueta del álbum de la Bauhaus, la que existe y se conserva en el Archivo de Historia y Teoría de la Arquitectura de la ETH de Zúrich es incompleta. Apenas muestra unas obras posteriores al periodo de la Bauhaus: cuatro carteles de la década de 1930 obra de un antiguo estudiante, Theo Ballmer. Con elementos gráficos sencillos y tipos de letra sin serifa, en los carteles se protesta en contra de la guerra, el fascismo y la prohibición del aborto legal. Se emplean elementos típicos del diseño gráfico moderno, vanguardista, pero el compromiso social y el lenguaje figurativo vinculan los carteles de Ballmer con los grabados del TGP. Para Bergner y Meyer, la modernidad podía aprender del realismo y la Bauhaus del TGP. Una tercera vía no solo era necesaria sino posible.

1. Hannes Meyer (ed.), *El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra artística colectiva*, Ciudad de México, La Estampa Mexicana, 1949.

2. María Montserrat Farías Barba, Marco Santiago Mondragón y Viridiana Zavala Rivera, «Léna Bergner: De la Bauhaus a México», en *Bitácora arquitectura*, nº 24, 2016, pp. 5-15; y Éva Forgács, «Between the Town and the Gown: On Hannes Meyer's Dismissal from the Bauhaus», en *Journal of Design History*, vol. 23, nº 3, 2010, pp. 265-274.

3. Bernd Grönwald, «Zum Tode Lena Meyer-Bergners», en *Wissenschaftliche Zeitschrift* (HAB Weimar), vol. 28, nº 1, 1982, p. 24; y Daniel Talesnik, *The Itinerant Red Bauhaus, or the Third Emigration*, tesis doctoral, Columbia University, 2016, pp. 185-188.

4. María Montserrat Farías Barba, Marco Santiago Mondragón y Viridiana Zavala Rivera, óp. cit.; y Raquel Franklin, «Of Art and Politics–Hannes Meyer and the Workshop of Popular Graphics», en «Learning From», número especial, *bauhaus imaginista*, nº 2, 2018, http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/2771/of-art-and-politics/en [Última consulta: 26-7-2021].

5. Hannes Meyer, «Introducción», en Hannes Meyer (ed.), óp cit., pp. xii-xiv, xxiv.

6. Ibíd., p. xii.

7. Ibíd., p. x.

8. Ibíd., p. viii.

9. Ibíd., p. xvi.

10. Benedict Anderson, *Imagined Communities*, Nueva York, Verso, 2006, p. 57 [Trad. cast., *Comunidades imaginadas*, Ciudad de México, FCE, 1993, p. 73].

11. Melanie Herzog, *Elizabeth Catlett: In the Image of the People*, Chicago, Art Institute of Chicago, 2005.

12. Ursula Muscheler, *Das rote Bauhaus: Eine Geschichte von Hoffnung und Scheitern*, Berlín, Berenberg, 2016, pp. 143-144; y Hannes Meyer y Léna Bergner, «Maquette for a Bauhaus Album, ca. 1947-1953», en Geschichte und Theorie der Architektur Archiv [Archivo de Historia y Teoría de la Arquitectura], ETH Zürich, Zúrich. Con frecuencia se atribuye el álbum exclusivamente a Meyer, pero hay indicios de que él y Bergner trabajaron juntos en el proyecto.

13. Carta de Léna Meyer-Bergner a Arieh Sharon, 9 de julio de 1947, en «Letters from Lena and Hannes Meyer–1930s–1950s», Arieh Sharon Digital Archive, https://www.ariehsharon.org/Archive/Bauhaus-and-Berlin/Letters-from-Hannes-and-Lena/i-Q8ZMHSH/A [Última consulta: 12-6-2021].

14. Carta de Hannes Meyer a Arieh Sharon, 27 de abril de 1948, p. 2, en «Letters from Lena and Hannes Meyer–1930s–1950s», Arieh Sharon Digital Archive, https://www.ariehsharon.org/Archive/Bauhaus-and-Berlin/Letters-from-Hannes-and-Lena/i-PFsV3Hj [Última consulta: 18-8-2021].

15. Ibíd, p. 1.

El arte gráfico social en México*

Georg Stibi

Si el intento de superar la decadencia artística que se inició tras el fin del Renacimiento italiano y sus ramificaciones no hubiera tenido lugar en un país semicolonial como México, sino en uno de los centros político-económicos, «su influencia mundial sería ya hoy absolutamente predominante». David Alfaro Siqueiros, uno de los pintores mexicanos de mayor renombre y a la vez uno de sus teóricos y críticos más sagaces, expresa este atrevido juicio en su libro *No hay más ruta que la nuestra* (México, 1945). Una evaluación crítica de estas palabras no puede pasar por alto el hecho de que los testimonios del movimiento renovador mexicano en el terreno de las artes plásticas solo han llegado a Europa de forma harto incompleta y fragmentaria, y de que, en lo que a su contenido ideológico se refiere, apenas ha habido intentos de análisis sociológico.

Difícilmente podrían descubrirse las causas y las motivaciones del gran auge experimentado por casi todas las ramas de las artes plásticas en México sin tener en cuenta la íntima conexión de este fenómeno con los movimientos sociales y políticos. A las preguntas de por qué se produjo en México y no en cualquier otro país de América Latina, de por qué se desarrolló (principalmente) en el periodo posterior a 1910, de por qué motivo halló finalmente (como se sabe) su máxima expresión en la pintura mural, pero también (y eso es menos conocido) en el grabado… a estas y otras preguntas solo podremos responder debidamente si consideramos los condicionantes sociales.

En el siglo pasado [s. XIX], México asumió con decisión el liderazgo en la lucha nacional por la independencia de los pueblos latinoamericanos en contra de la dominación colonial española; en suelo mexicano, esta lucha adquirió mayor intensidad y duración que en otras partes de Suramérica –en particular en el movimiento reformista encabezado por el presidente indio Benito Juárez–, pero al mismo tiempo se dotó de un contenido social más profundo, como protesta combativa en contra de los señores feudales, tanto extranjeros como nativos. La cercanía inmediata con Estados Unidos, que a mediados de siglo se apropió de casi la mitad del territorio mexicano –Texas, Nuevo México, etc.–, dio también a las luchas intestinas cada vez más el carácter de una confrontación entre las fuerzas pro y antimperialistas: entre, por un lado, las fuerzas reaccionarias que pretendían mantener el orden feudal y recabar el apoyo del imperialismo extranjero –sobre todo del estadounidense y el británico–, y las fuerzas democráticas y antimperialistas del pueblo, por otro.

Esta confrontación, que por su propia naturaleza no solo sigue vigente en nuestros días sino que incluso irá a más, se refleja a la perfección en el arte mexicano contemporáneo: ha sido objeto de los murales o «frescos» más importantes de Diego Rivera, José Clemente Orozco, Siqueiros, Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce, Leopoldo Méndez y otros. Así pues, en la medida en que se ha mantenido fiel a sus impulsos internos originales, el antimperialismo militante es uno de los rasgos esenciales del arte moderno mexicano.

Por mucho que se presten a la representación artística de nuestros días, los grandes movimientos sociales del siglo pasado en México no han podido crear todavía las condiciones necesarias para su pleno desarrollo. En lo que a la estructura de la sociedad mexicana se refiere, estos movimientos terminaron por norma general en un compromiso y, en última instancia, en una nueva consolidación del régimen feudal. No fue hasta la Revolución de 1910, que se prolongó varios años y removió al pueblo en lo más profundo, cuando el sector más progresista de la burguesía mexicana se impuso y logró establecer una autoridad estatal en la que –ni que fuera por un tiempo– la influencia de la clase obrera industrial y del movimiento campesino revolucionario ocuparon un lugar destacado. Solo así fue posible que concurrieran las condiciones materiales sin las cuales sería impensable la pintura

mural mexicana realmente memorable: la dotación de los grandes muros de los edificios públicos y los medios económicos por parte del Estado. Así pues, el auge del arte en México es consecuencia directa de la Revolución.

Paralelamente a los murales, hubo otras ramas de las artes plásticas que recibieron un fuerte impulso de la Revolución: la que menos, la escultura (México es un país pobre y semicolonial), la que más el grabado, que quizá no sea inferior a la pintura en importancia. A diferencia de la pintura mural, cuyo desarrollo presuponía que la Revolución había triunfado en lo esencial y que, por tanto, solo podía ser eficaz como medio revolucionario a posteriori, el grabado es la técnica y el medio por excelencia dentro del propio proceso revolucionario. El movimiento de renovación del arte mexicano no se originó, pues, en la pintura, sino en el grabado, principalmente en la litografía y en el grabado en metal.

Ya en las décadas de 1850 y 1860 encontramos en México a una serie de litógrafos de renombre que publican sus obras en los periódicos de la oposición feudal y anticolonial. En tiempos de la lucha de Juárez contra la invasión francesa de Napoleón III, que trató de imponer a los mexicanos al austriaco Maximiliano como emperador, el periódico *La Orquesta* publicó semanalmente, durante varios años, una litografía a toda plana. Aquí, sin embargo, la influencia francesa (Daumier y otros) seguía siendo la predominante en muchos casos. Uno de los litógrafos mexicanos más destacados de esta época es Constantino Escalante.

Sea como fuere, en el arte mexicano del pasado siglo –y, podemos decirlo sin miedo a exagerar, de los cuatro siglos anteriores de destrucción vandálica de los conquistadores españoles– hay una figura que destaca muy por encima de las demás: José Guadalupe Posada. Ajeno a cualquier influencia externa, inspirándose únicamente en su propio pueblo, Posada llevó a cabo una obra inmensa, tanto por su alcance como por su singularidad, que lo sitúa entre los más grandes. Diego Rivera dijo de él: «Posada, tan grande como Goya y Callot, fue un creador de una riqueza inagotable, producía como un manantial de agua hirviente». «Posada, intérprete del dolor, la alegría y la aspiración angustiosa del pueblo de México, hizo más de quince mil grabados. […] Analizando la labor de Posada, puede realizarse el análisis completo de la vida social del pueblo de México» (introducción a *Monografía de 400 grabados de José Guadalupe Posada*, México, 1930). Igual que los grabadores de las décadas de 1850 y 1860, Posada (1852-1913) también trabajó para la prensa de la oposición democrática a la dictadura de Porfirio Díaz. Fue un artista revolucionario en el sentido más amplio y completo de la palabra, así como un luchador genial e incansable en contra de la reacción feudal, la corrupción y la opresión.

La obra de Posada ha fructificado en los mejores representantes de la actual generación artística mexicana, aunque el trabajo de estos ha tomado nuevos caminos en lo relativo al contenido y la forma. La Revolución creó nuevas condiciones y fijó nuevos objetivos. Al abrir las más amplias posibilidades a las pinturas murales, que requieren grandes superficies, no hizo superfluo el «arte menor» de la litografía, la xilografía y el linograbado, sino que más bien le planteó mayores exigencias. El arte del grabado comparte un rasgo esencial con la pintura mural: a diferencia de la obra de arte individual, no se dirige a un solo individuo, a un solo comprador, sino a un gran número de espectadores. La obra gráfica puede reproducirse a voluntad y ser comunicada a las capas más amplias de la población; de ahí que sea popular en el mejor sentido del término, siempre y cuando los intereses comerciales no limiten su propósito esencial. Mientras seguían vivos los impulsos del levantamiento popular democrático, la gran mayoría de los artistas gráficos mexicanos sirvió con su obra al movimiento revolucionario, a la vez que recibían de él una impronta decisiva. La grandeza del arte contemporáneo mexicano consiste precisamente en que no evita los conflictos sociales, en que no se refugia en nebulosas abstracciones, sino que participa como activo combatiente en la lucha por la causa de la justicia.

Los artistas de México no se contentaron con registrar o reflejar con más o menos fidelidad los profundos cambios sociales, sino que ellos mismos se convirtieron en una fuerza motriz de la Revolución. En el año 1922 se fundó el Sindicato de Pintores, Escultores y Grabadores Mexicanos, que supuso un verdadero centro irradiador del movimiento de renovación artística. De él surgió el impulso hacia un trabajo artístico colectivo que había de sacar a cada artista de su aislamiento y desconexión. Los fundadores del sindicato publicaron el periódico *El Machete*, que no solo adquirió importancia en el terreno político, sino también una gran relevancia artística gracias a sus xilografías y grabados. Posteriormente aparecieron numerosas cabeceras de

naturaleza similar. Asimismo, se imprimió un aluvión de octavillas y panfletos de contenido político-militante o educativo que abordaban cuestiones relativas a los partidos obreros, a los sindicatos, a la reforma agraria, a la escasez de viviendas, a la salud pública, al analfabetismo, etc. Buena parte de las mejores obras del grabado mexicano contemporáneo se crearon con estos propósitos inmediatos; con ello cumplían una auténtica función social que, por lo demás, se ha ido perdiendo cada vez más en casi todas partes.

El legado social y artístico de este gran movimiento se conserva y renueva hoy sobre todo gracias a un grupo de artistas que, a finales de 1937, encabezados por Leopoldo Méndez, se unieron para crear el Taller de Gráfica Popular en la Ciudad de México. Entre los cofundadores o colaboradores más o menos permanentes del Taller se contaban, además de Méndez, varios de los pintores y artistas gráficos más reconocidos de México: Alfredo Zalce, Pablo O'Higgins, Ángel Bracho, Raúl Anguiano, Ignacio Aguirre, Isidoro Ocampo, Everardo Ramírez, Jesús Escobedo, Francisco Dosamantes, etc; entre los más jóvenes estaban Fernando Castro Pacheco, Francisco Mora o Alberto Beltrán; en ocasiones también participaban en las actividades del Taller artistas como Gabriel Fernández Ledesma, Luis Arenal, Antonio Pujol, Feliciano Pena, Carlos Mérida, José Chávez Morado, Emilio Amero, Xavier Guerrero y Agustín Villagra. En 1944, para protestar en contra del rechazo de una litografía de Leopoldo Méndez por parte de una galería comercial, casi todos los artistas importantes del país participaron en una exposición celebrada en el Taller, en lo que fue la muestra de arte gráfico mexicano más impresionante nunca celebrada. El Taller de Gráfica Popular, una institución sin parangón en todo el continente americano, es un punto de atracción para artistas de otras nacionalidades procedentes del norte y del sur de América.

El Taller de Gráfica Popular elabora tanto copias hechas a mano, en edición limitada y sobre papel especial, de litografías, xilografías y aguafuertes, como grandes tiradas de carteles y hojas sueltas. En general, las ediciones limitadas de porfolios o carpetas de arte, que publica sobre todo la editorial asociada al Taller, La Estampa Mexicana, y se destinan a museos y coleccionistas privados, son una colección de trabajos realizados originalmente para finalidades sociales concretas, de tal modo que el carácter funcional de este arte se mantiene incluso en las ediciones de coleccionista. Justo antes del inicio de la guerra y durante la misma, salieron del Taller cerca de treinta carteles distintos, en su mayor parte litografiados e impresos en una prensa primitiva del año 1870 fabricada en París, carteles en los que se instruía al pueblo de México acerca de la esencia del fascismo y se lo exhortaba a defenderse. Hubo otros carteles fabricados por encargo de sindicatos y otras organizaciones en los que, con medios artísticos, se apoyaban las demandas de un aumento de los salarios por parte de los trabajadores o de las mejoras en la enseñanza por parte de los maestros. La primera gran publicación del Taller, hace nueve años, fue un folleto con siete litografías de Leopoldo Méndez, el artista gráfico mexicano más importante de nuestros días, que se tituló *En nombre de Cristo... han asesinado más de 200 maestros* (pp. 232-239). Con esta publicación se obligó a las autoridades estatales a intervenir y a poner fin al terror que los fascistas mexicanos —los llamados cristeros— habían desatado en contra del profesorado progresista en los pueblos. Estas litografías, de las que aquí se reproducen tres, son la prueba fehaciente de que la participación del artista en las luchas sociales de su pueblo y de su época no va en detrimento de su obra, sino que, por el contrario, es justamente lo que da la expresión más fiel a esta lucha lo que perdura en la obra artística.

¿Seguirá el arte mexicano el camino de la gran renovación impulsada por la Revolución de 1910? Es una pregunta que hoy día genera intensos debates en México. A la burguesía, que ha logrado parte de sus objetivos, ya no le interesa llevar adelante las reformas sociales, sino únicamente la consolidación de su propio dominio. Sus miembros se han enriquecido y se han convertido en parte en consumidores de arte individuales. Algunos artistas trabajan para este mercado, se adaptan al gusto burgués impuesto desde fuera y han abandonado por completo la causa del pueblo. De ahí la afirmación según la cual el arte mexicano se encuentra en crisis: se trata de la crisis de la Revolución o —si se quiere— de la crisis de la sociedad a secas. De lo que no hay duda, sin embargo, es de que los representantes más conspicuos del arte y de la intelectualidad mexicana en general están, en esta crisis, del lado del pueblo.

* Georg Stibi, «Soziale Graphik in Mexiko», en *Bildende Kunst*, año 2, nº 3, 1948, pp. 10-16.

COMO PRETENDEN

Aterrorizar a las MASAS TRABAJADORAS los ESBIRROS ASESINOS A SUELDO del Capitalismo.

EL ATENTADO DE STO. DOMINGO CONTRA EL PUEBLO TRABAJADOR: Mujeres arrastradas, niñoS lastimados, estudiantes y obreros heridos a balazos, hogares Saqueados.



Los "Camisas Dorados" entran en acción para establecer en México el "terror fachista"

¡Una manifestación popular de obreros, campesinos y estudiantes, rota con lujo de barbarie, por un asalto de "camisas doradas"! ¡El local de una organización revolucionaria, saqueado y quemado, en presencia de la policía, que prestó la complicidad de su abstención, ayudando a la impunidad de los ladrones asaltantes, que se quieren hacer aparecer como políticos y sólo son forajidos a sueldo del capitalismo, para aterrorizar a los trabajadores e impedirles que luchen en defensa de sus intereses de clase!

¡Así han comenzado Mussolini en Italia, Hitler en Alemania, Dolfuss en Austria, Lerroux en España y todos los asesinos y explotadores de las masas trabajadoras!

¡ALERTA! Obrero, Campesino, Estudiante, Empleado, Intelectual, Pequeño Comerciante. ¡Defiéndete contra el terror blanco y contra la marcha del fachismo en México, ingresando a la "Liga Nacional contra el Fachismo y la Guerra Imperialista"!

¡¡Todos los trabajadores contra los "camisas" de todos colores!

¡ABAJO LOS ASESINOS DE LOS TRABAJADORES!

LEAR

LIGA DE ESCRITORES Y ARTISTAS REVOLUCIONARIOS.

Leopoldo Méndez
Cómo pretenden
1944

Taller de Gráfica Popular

Estampas de la Revolución Mexicana
1947
Linograbado
Ciudad de México, La Estampa Mexicana
85 estampas



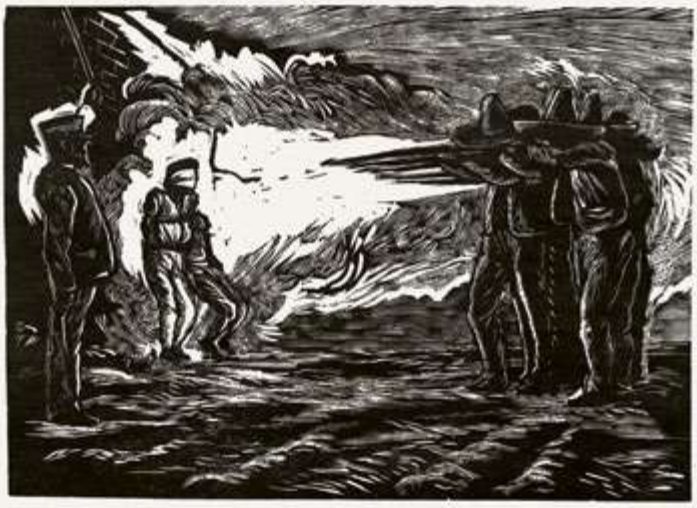




Francisco Mora, *Los indígenas de México son despojados de sus tierras*
Leopoldo Méndez, *Despojo de la tierra a los yanquis. (El ejército de don Porfirio al servicio de las empresas yanquis)*

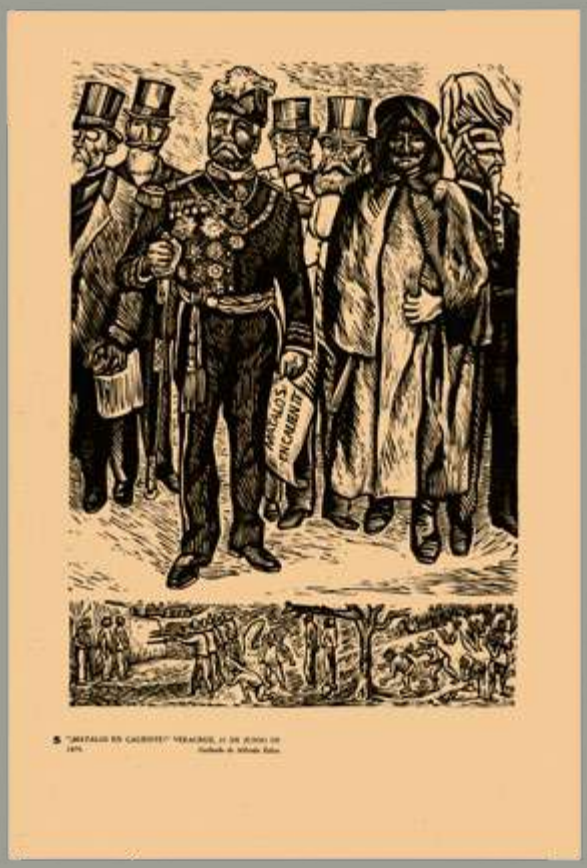


3 EL PEON ACASILLADO.



4 EL DESCONTENTO DE LOS CAMPESINOS OBTIENE SU RES-
PUESTA.

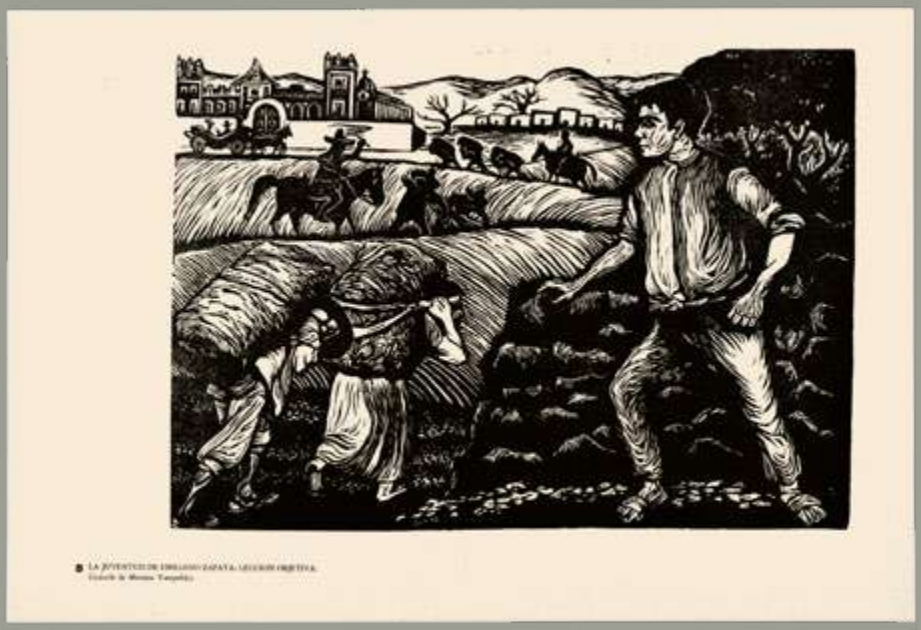
Arturo García Bustos, *El peón acasillado*
Arturo García Bustos, *El descontento de los campesinos obtiene su respuesta*



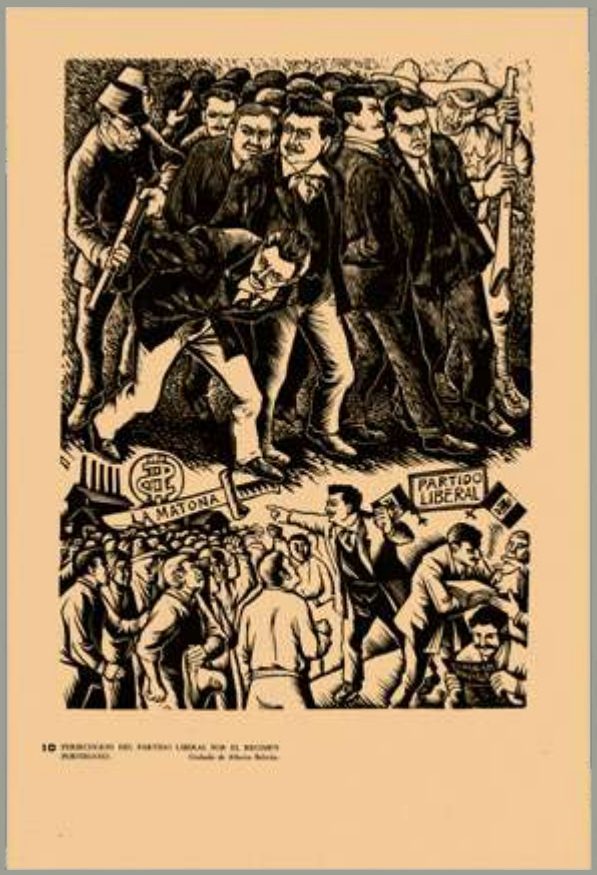




Alfredo Zalce, *«¡Mátalos en caliente!» Veracruz, 25 de junio de 1879*
Jesús Escobedo, *Las acordadas*
Alfredo Zalce, *Trabajos forzados en el Valle Nacional, 1890-1900*







Mariana Yampolsky, *La juventud de Emiliano Zapata: lección objetiva*
Leopoldo Méndez, *Libertad de prensa. («Adoptamos una política patriarcal», Porfirio Díaz)*
Alberto Beltrán, *Persecución del partido liberal por el régimen porfiriano*



11 LA HUELGA DE CANANEA: LOS OBREROS MEXICANOS RE-
CLAMAN IGUALDAD DE DERECHOS FRENTE A LOS OBRE-
ROS YANQUIS, JUNIO DE 1906. Grabado de Pablo O'Higgins



12 MUCHO PULQUE Y POCA TINTA, EL MÉTODO DEL CACI-
QUISMO PORFIRIANO. Grabado de Everardo Ramírez

Pablo O'Higgins, *La huelga de Cananea: los obreros mexicanos reclaman igualdad de derechos frente a los obreros yanquis, junio de 1906*
Everardo Ramírez, *Mucho pulque y poca tinta, el método del caciquismo porfiriano*







Fernando Castro Pacheco, *La huelga de Río Blanco: los obreros textiles se lanzan a la lucha. 7 de enero de 1907*
Fernando Castro Pacheco, *Epílogo de la huelga de Río Blanco. 8 de enero de 1907*
Alberto Beltrán, *Porfirio Díaz hace declaraciones al Mister Creelman sobre las libertades cívicas del pueblo. 1908*

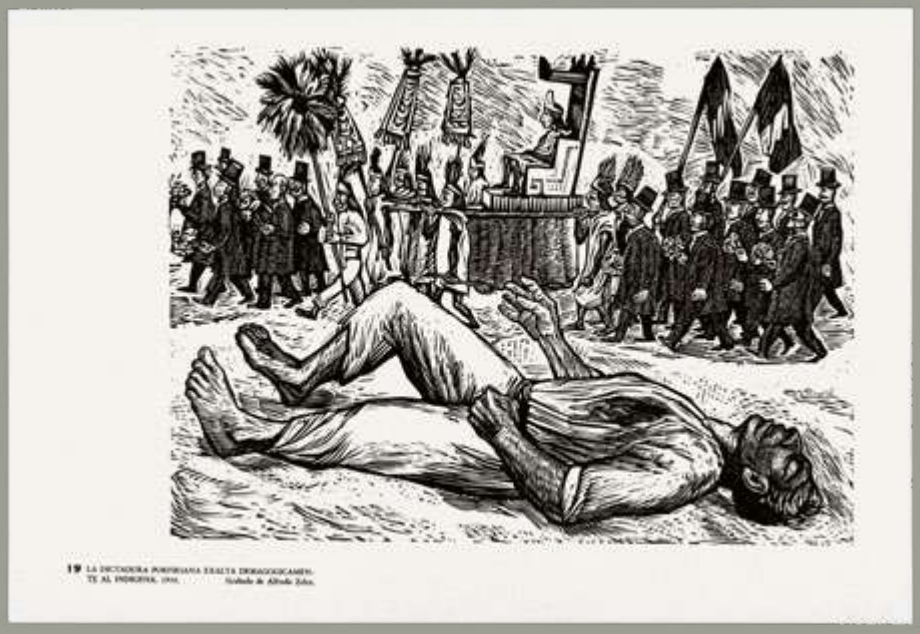




Ignacio Aguirre, *Emiliano Zapata hecho prisionero por su lucha en favor de los campesinos. 1908*
Ignacio Aguirre, *Prisión y muerte de los descontentos en el norte del país. 1909*

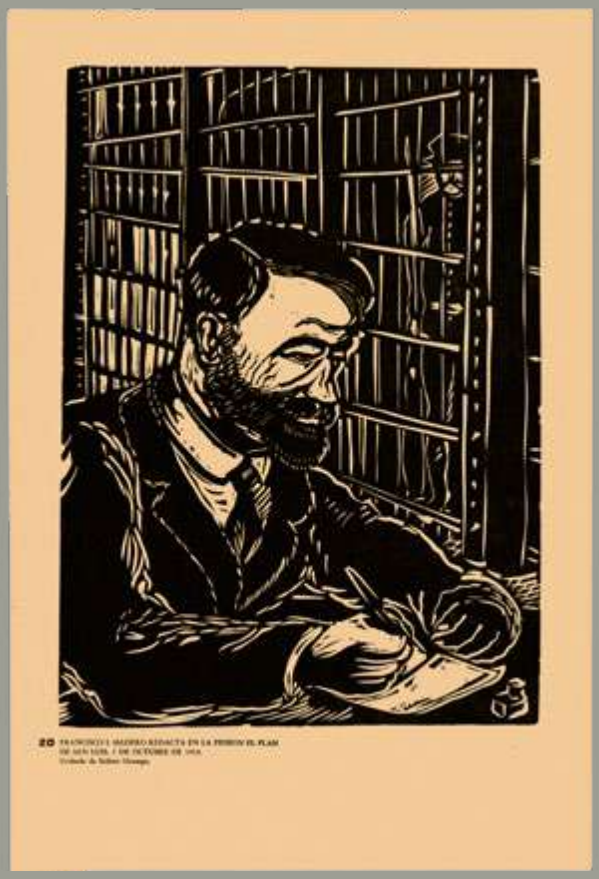


18 UNA MANIFESTACION ANTIREELECCIONISTA ES DISUELTA.
Grabado de Alfredo Zalce.



19 LA DICTADURA PORFIRIANA EXALTA DEMAGOGICAMEN-
TE AL INDIGENA. 1910. Grabado de Alfredo Zalce.

Alfredo Zalce, *Una manifestación anti-reeleccionista es disuelta*
Alfredo Zalce, *La dictadura porfiriana exalta demagógicamente al indígena. 1910*



20 FRANCISCO I. MADERO REDACTA EN LA PRISIÓN EL PLAN DE SAN LUIS. 5 DE OCTUBRE DE 1910.
Grabado de Isidoro Ocampo.



21 EL PLAN DE SAN LUIS ATERRORIZA A LA DICTADURA.
Grabado de Everardo Ramírez.

Isidoro Ocampo, *Francisco I. Madero redacta en la prisión el plan de San Luis. 5 de octubre de 1910*
Everardo Ramírez, *El plan de San Luis aterroriza a la dictadura*



Fernando Castro Pacheco, *Aquiles Serdán y su familia inician en Puebla la revolución armada. 18 de noviembre de 1910*



Alfredo Zalce, *La revolución y los estrategas*

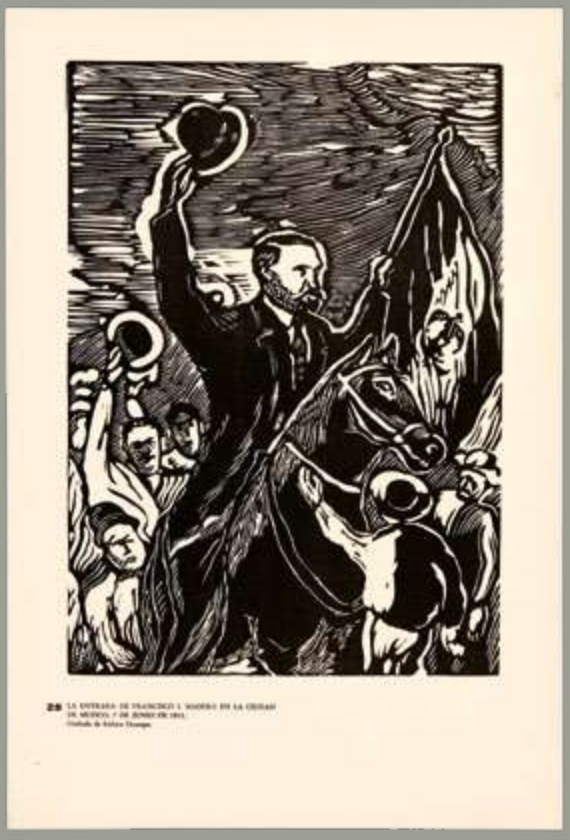






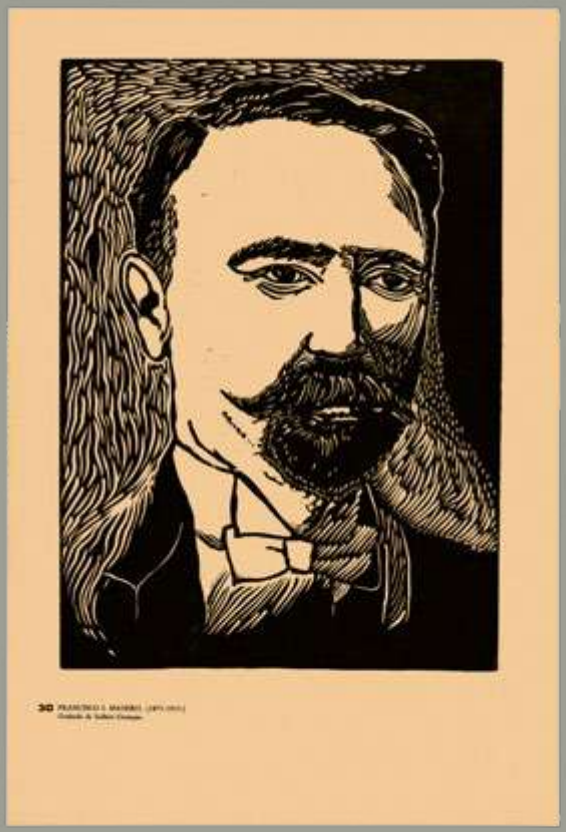
Francisco Mora, *Emiliano Zapata, líder de la revolución agraria*
Ángel Bracho, *Emiliano Zapata. (1877-1919)*
Alfredo Zalce, *«El Ipiranga»: el pueblo despide «30 años de paz». 31 de mayo de 1911*





Leopoldo Méndez, *León de la Barra, «el presidente blanco». 1911*
Isidoro Ocampo, *La entrada de Francisco I. Madero en la Ciudad de México. 7 de junio de 1911*





Julio Heller, *Francisco I. Madero, candidato popular*
Isidoro Ocampo, *Francisco I. Madero. (1873-1913)*



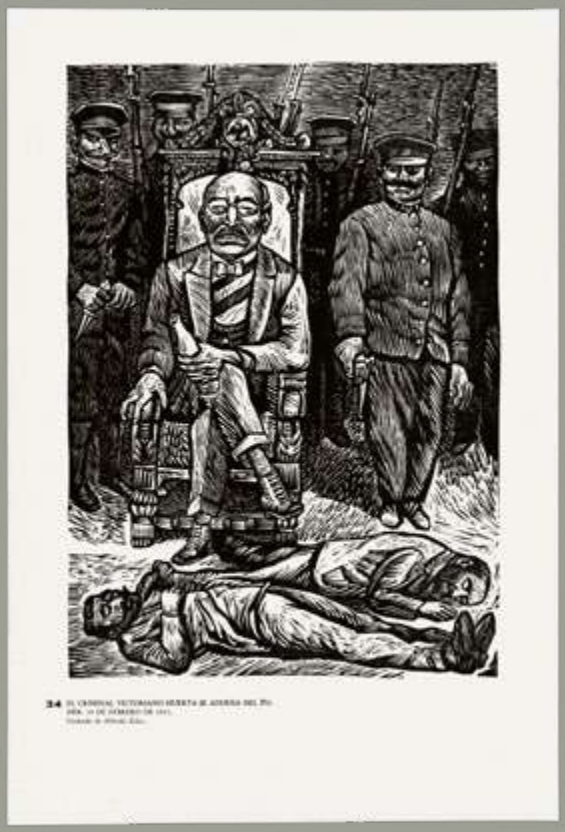
31 FRANCISCO I. MADERO ES RODEADO POR EL ANTIGUO APARATO PORFIRIANO. Grabado de Francisco Mora.



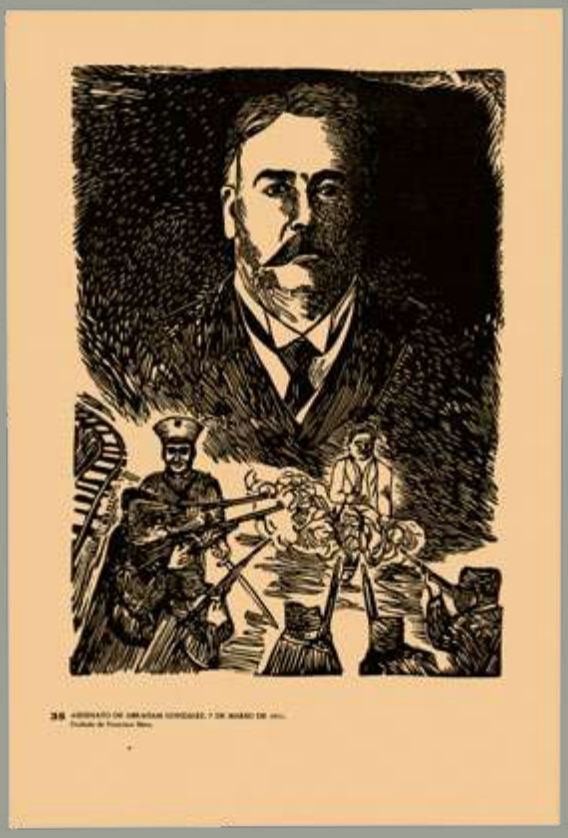
32 LA DECENA TRAGICA. 9-18 DE FEBRERO DE 1913. Grabado de Alfredo Zalce.

Francisco Mora, *Francisco I. Madero es rodeado por el antiguo aparato porfiriano*
Alfredo Zalce, *La decena trágica. 9-18 de febrero de 1913*





Leopoldo Méndez, *El embajador Lane Wilson «arregla» el conflicto*
Alfredo Zalce, *El criminal Victoriano Huerta se adueña del poder. 19 de febrero de 1913*



35 ASESINATO DE ABRAHAM GONZÁLEZ, 7 DE MARZO DE 1913.
Grabado de Francisco Mora.



36 VENUSTIANO CARRANZA ARENGA A LOS JEFES CONSTITUCIONALISTAS.
Grabado de Ignacio Aguirre.

Francisco Mora, *Asesinato de Abraham González. 7 de marzo de 1913*
Ignacio Aguirre, *Venustiano Carranza arenga a los jefes constitucionalistas*



37 EL GRAN GUERRILLERO FRANCISCO VILLA. (1877-1923)
Grabado de Alberto Beltrán

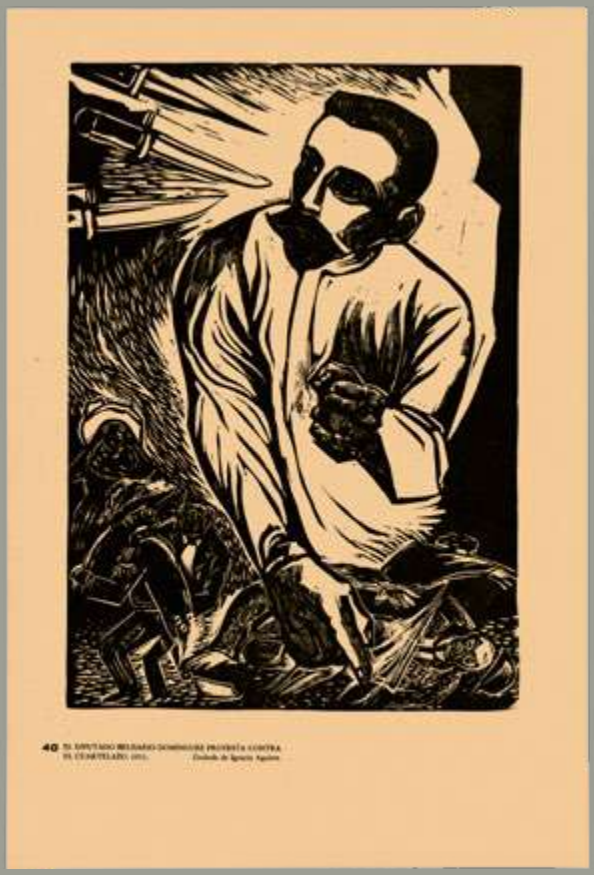


38 LAS TROPAS CONSTITUCIONALISTAS HACEN EL PRIMER REPARTO DE TIERRA EN MATAMOROS, 6 DE AGOSTO DE 1913.
Grabado de Ignacio Aguirre.



39 ASESINATO DEL DIPUTADO SERAPIO RENDON POR VICTORIANO HUERTA, 22 DE AGOSTO DE 1913.
Grabado de Fernando Castro Pacheco.

lgnacio Aguirre, *Las tropas constitucionalistas hacen el primer reparto de tierra en Matamoros. 6 de agosto de 1913*
Fernando Castro Pacheco, *Asesinato del diputado Serapio Rendón por Victoriano Huerta. 22 de agosto de 1913*



Ignacio Aguirre, *El diputado Belisario Domínguez protesta contra El cuartelazo. 1913*
Alfredo Zalce, *Victoriano Huerta clausura las cámaras. 10 de octubre de 1913*



42

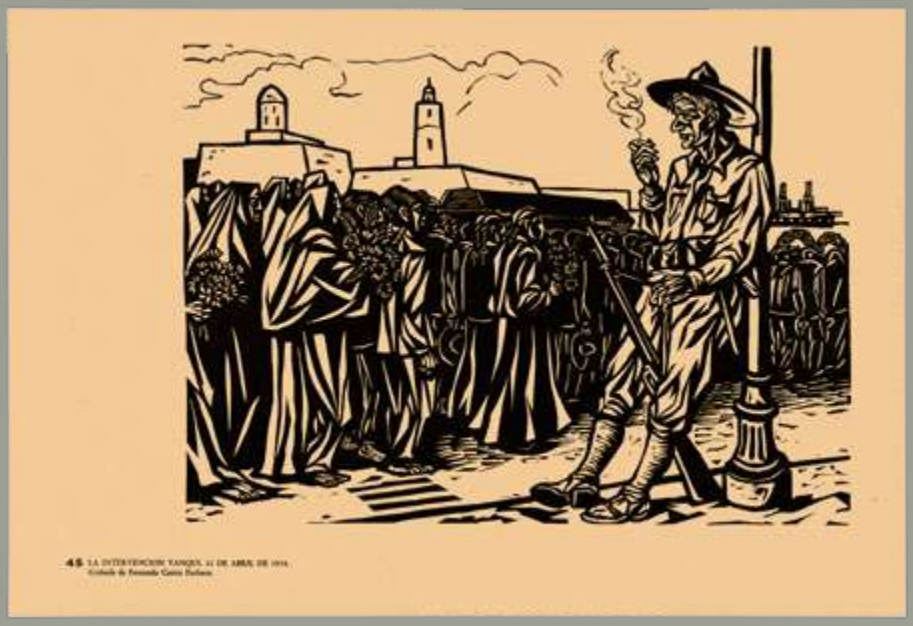


43



44

Fernando Castro Pacheco, *Victoriano Huerta estandarte de la reacción*
Alberto Beltrán, *Las guerrillas contra la dictadura de Victoriano Huerta*
Alberto Beltrán, *Intentos de la dictadura de Victoriano Huerta por liquidar el zapatismo*



45 LA INTERVENCION YANQUI, 21 DE ABRIL DE 1914.
Grabado de Fernando Castro Pacheco.



46 VENUSTIANO CARRANZA PROTESTA CONTRA LA INVASION YANQUI DE 1914. Grabado de Francisco Mora.

Fernando Castro Pacheco, *La intervención yanqui. 21 de abril de 1914*
Francisco Mora, *Venustiano Carranza protesta contra la invasión yanqui de 1914*

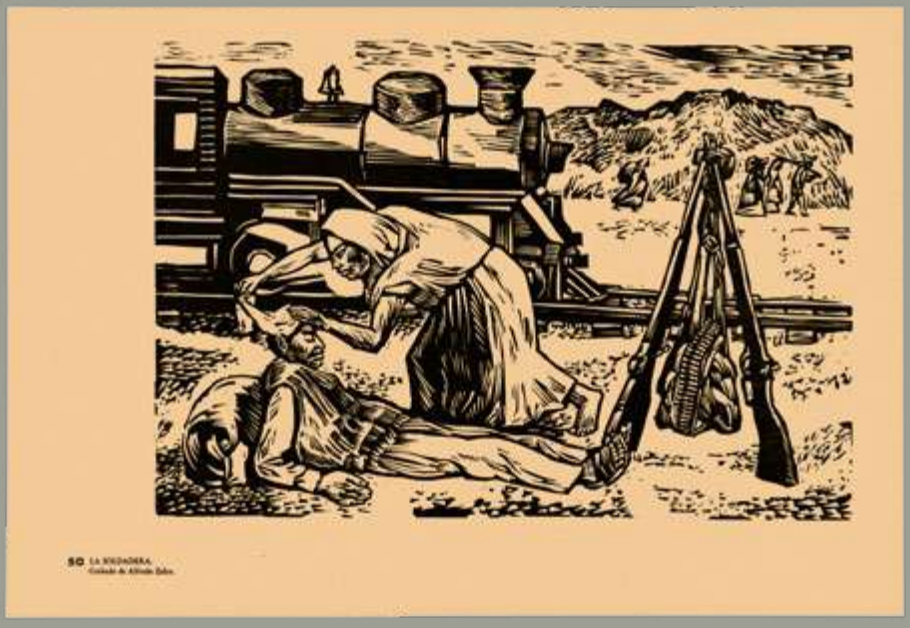




Pablo O'Higgins, *Los constitucionalistas toman Zacatecas. 23 de junio de 1914*
Pablo O'Higgins, *El general Álvaro Obregón con los yanquis*



49



50

Mariana Yampolsky, *Vivac de revolucionarios*
Alfredo Zalce, *La soldadera*



Fernando Castro Pacheco, *Victoriano Huerta abandona el país. 20 de julio de 1914*
Isidoro Ocampo, *La entrada del ejército constitucionalista en la Ciudad de México. 20 de agosto de 1914*

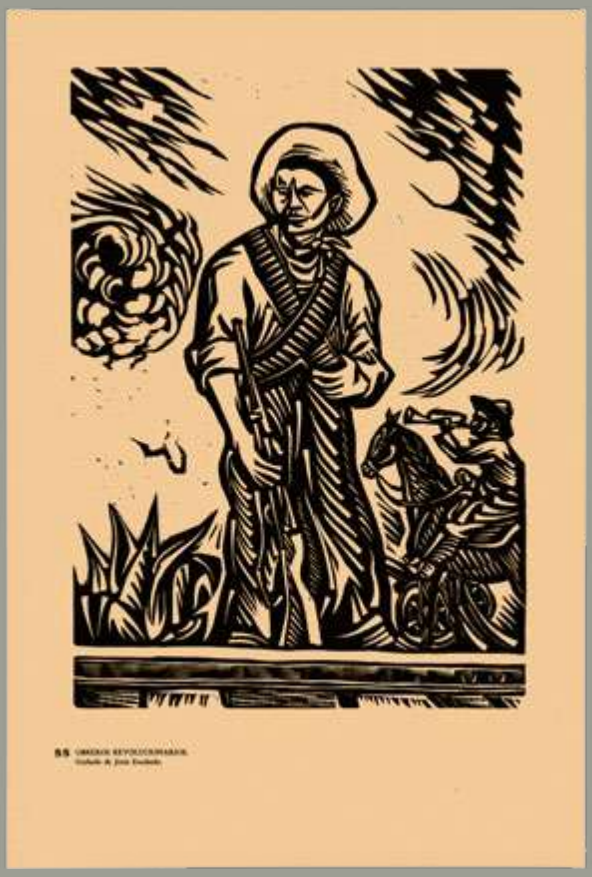


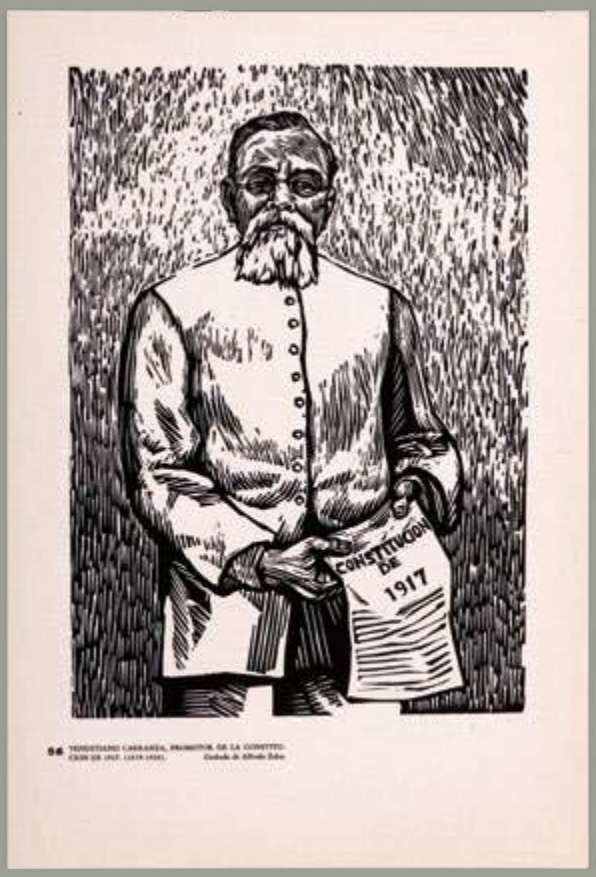
53 LA CONVENCION DE AGUASCALIENTES, 10 DE OCTUBRE DE 1914.



54 EL HAMBRE EN LA CIUDAD DE MEXICO, EN 1914-15.

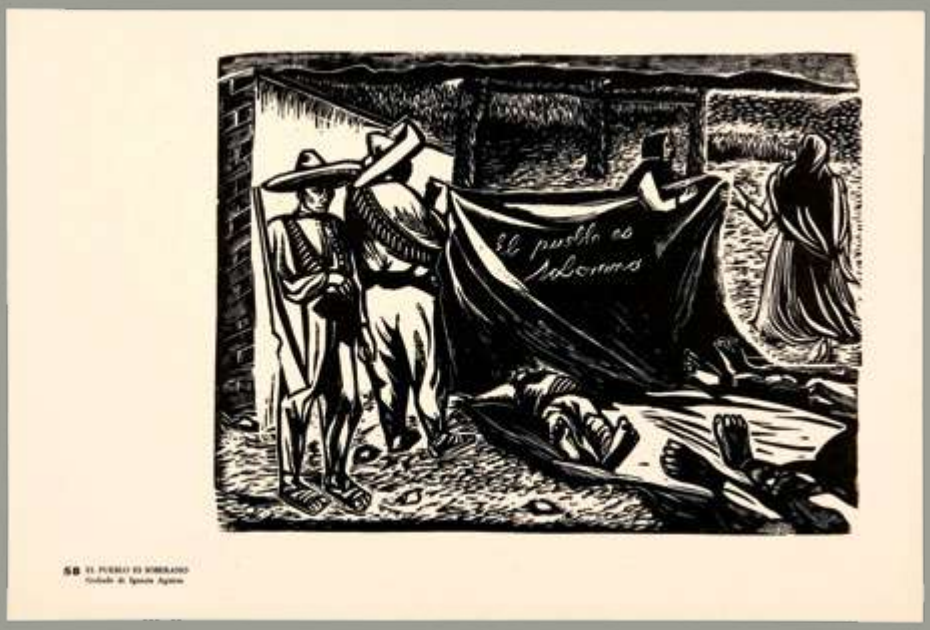
Alberto Beltrán, *La convención de Aguascalientes. 10 de octubre de 1914*
Leopoldo Méndez, *El hambre en la Ciudad de México, en 1914-15*



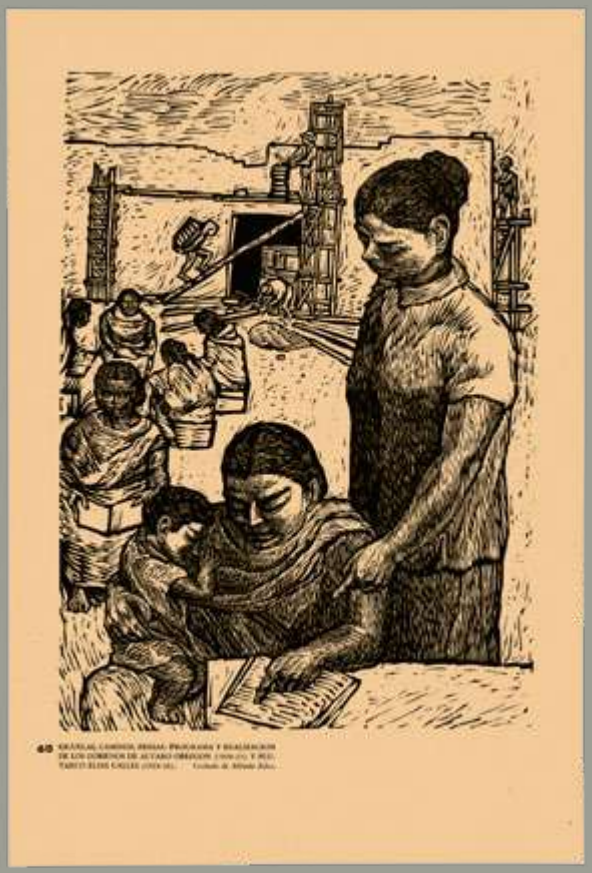




Jesús Escobedo, *Obreros revolucionarios*
Alfredo Zalce, *Venustiano Carranza, promotor de la Constitución de 1917. (1859-1920)*
Isidoro Ocampo, *La muerte de Emiliano Zapata. 10 de abril de 1919*







Ignacio Aguirre, *El pueblo es soberano*
Fernando Castro Pacheco, *Carrillo Puerto, símbolo de la Revolución del sureste*
Alfredo Zalce, *Escuelas, caminos, presas: programa y realización de los gobiernos de Álvaro Obregón (1920-23) y Plutarco Elías Calles (1924-28)*





Alberto Beltrán, *El cerro «El cubilete»: comienzo de la agitación cristera. 11 de enero de 1923*
Arturo García Bustos, *El resultado de una pastoral: el levantamiento cristero. 1926-27*



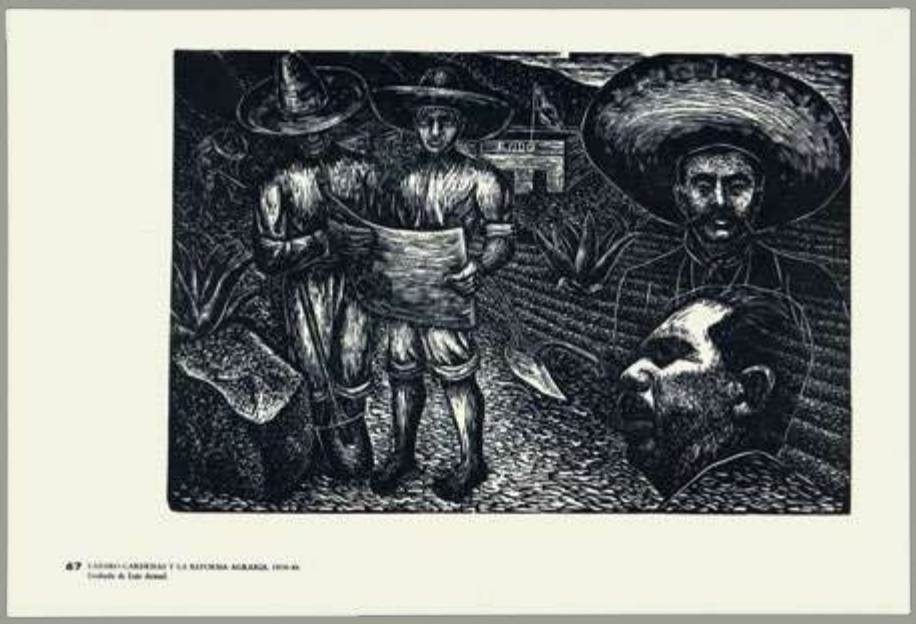


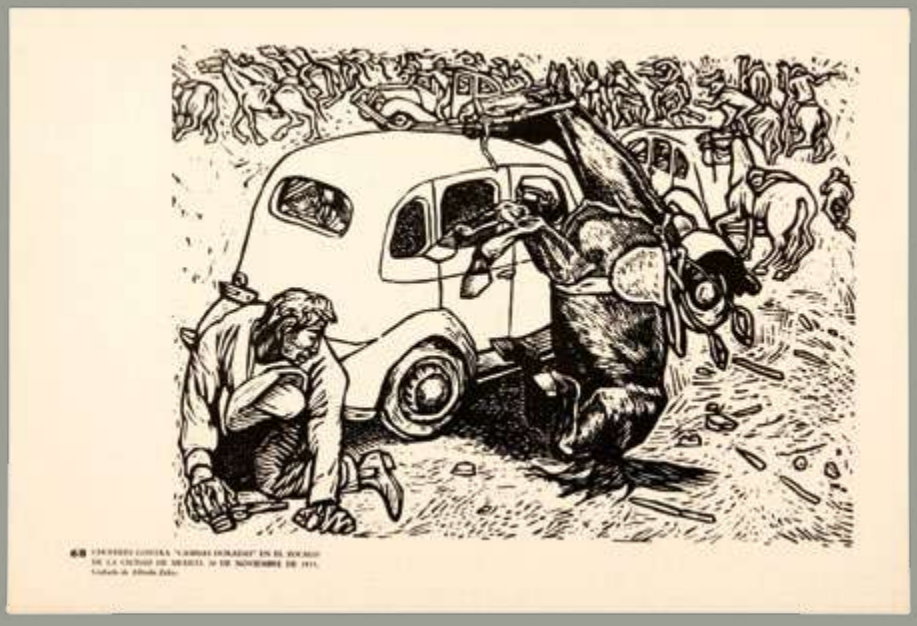
Mariana Yampolsky, *Asalto al tren de Guadalajara, dirigido por el cura Angulo. 13 de abril de 1927*
Fcrnando Castro Pacheco, *Asesinato del general Álvaro Obregón dirigido por la reacción clerical. 18 de julio de 1928*





Alberto Beltrán, *Plutarco Elías Calles, el jefe máximo*
Arturo García Bustos, *La muerte del líder agrarista José Guadalupe Rodríguez*

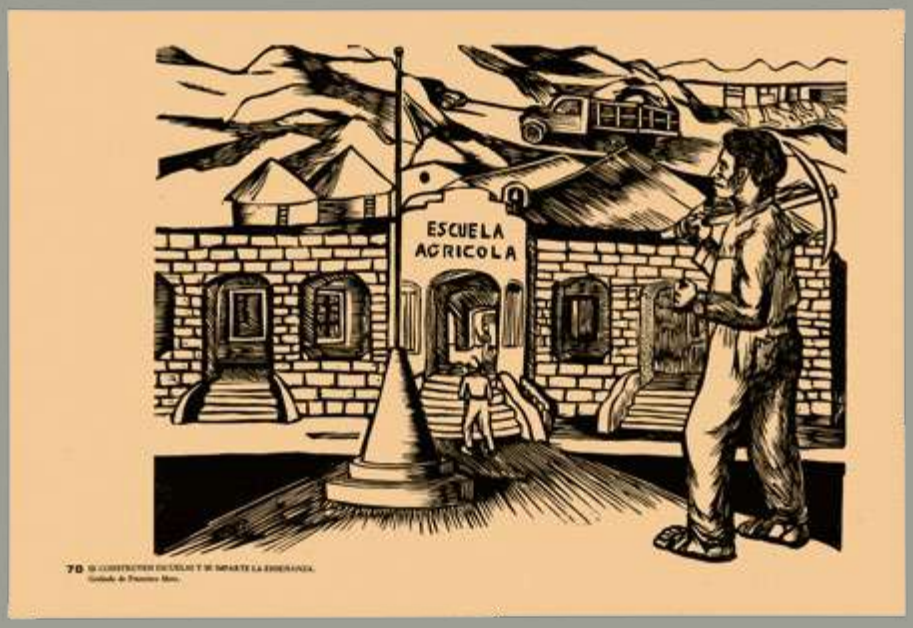




Luis Arenal, *Lázaro Cárdenas y la reforma agraria. 1934-40*
Alfredo Zalce, *Chóferes contra «camisas doradas» en el Zócalo de la Ciudad de México. 20 de noviembre de 1935*



69

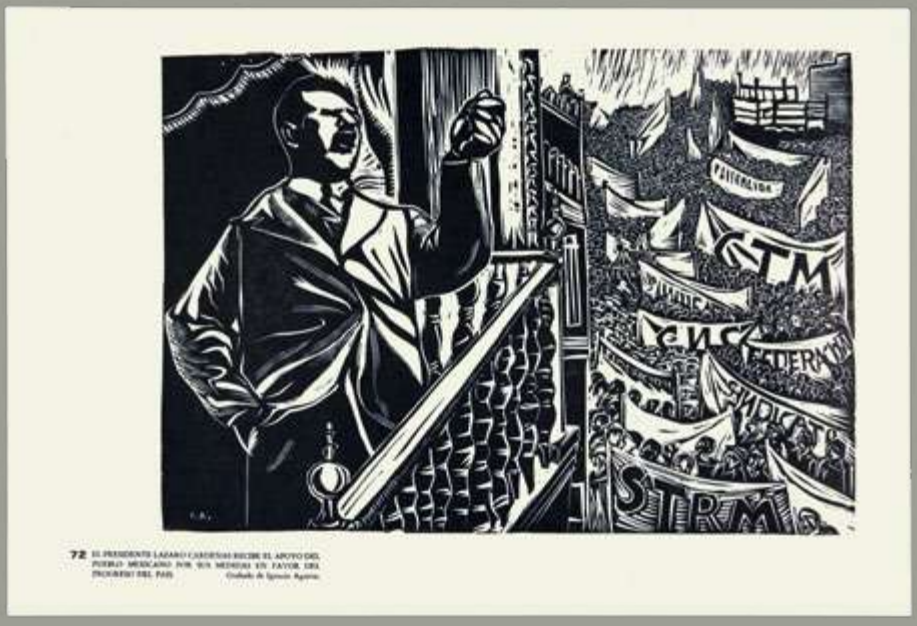


70

Alfredo Zalce y Leopoldo Méndez, *Plutarco Elías Calles es deportado por órdenes del gobierno del general Lázaro Cárdenas. 1936*
Francisco Mora, *Se construyen escuelas y se imparte la enseñanza*



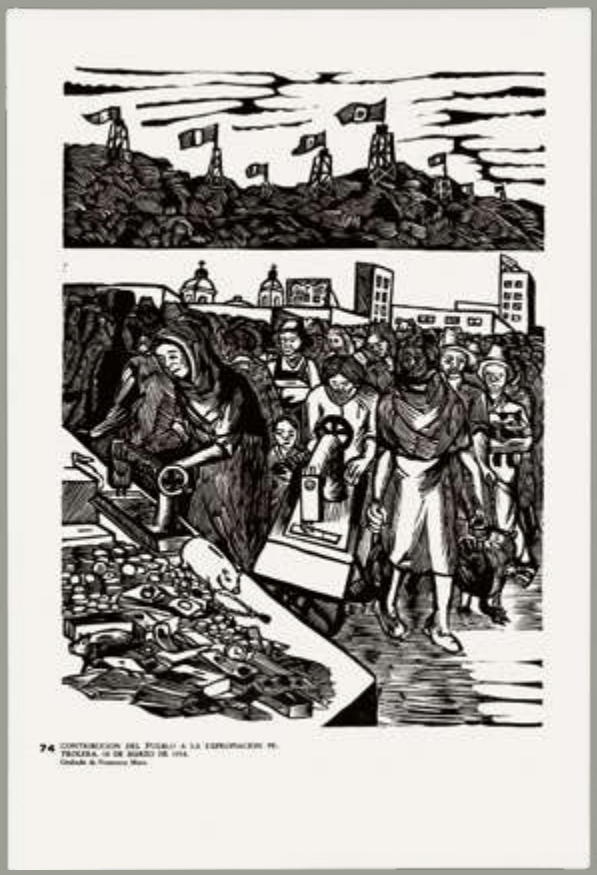
71 LOS CRISTEROS CONTRA LA ENSEÑANZA EN EL CAMPO.
Grabado de Fernando Castro Pacheco.



72 EL PRESIDENTE LÁZARO CÁRDENAS RECIBE EL APOYO DEL PUEBLO MEXICANO POR SUS MEDIDAS EN FAVOR DEL [illegible] DEL PAÍS.
Grabado de Ignacio Aguirre.

Fernando Castro Pacheco, *Los cristeros contra la enseñanza en el campo*
Ignacio Aguirre, *El presidente Lázaro Cárdenas recibe el apoyo del pueblo mexicano por sus medidas en favor del progreso del país*







Alberto Beltrán, *Lázaro Cárdenas y la guerra de España. 1936-39*
Francisco Mora, *Contribución del pueblo a la expropiación petrolera. 18 de marzo de 1938*
Alfredo Zalce, *El traidor Saturnino Cedillo, agente de las empresas petroleras. 1938*



76 LAS DEMANDAS DEL PUEBLO Y LA AMENAZA DE LA REACCIÓN. Grabado de Fernando Castro Pacheco.

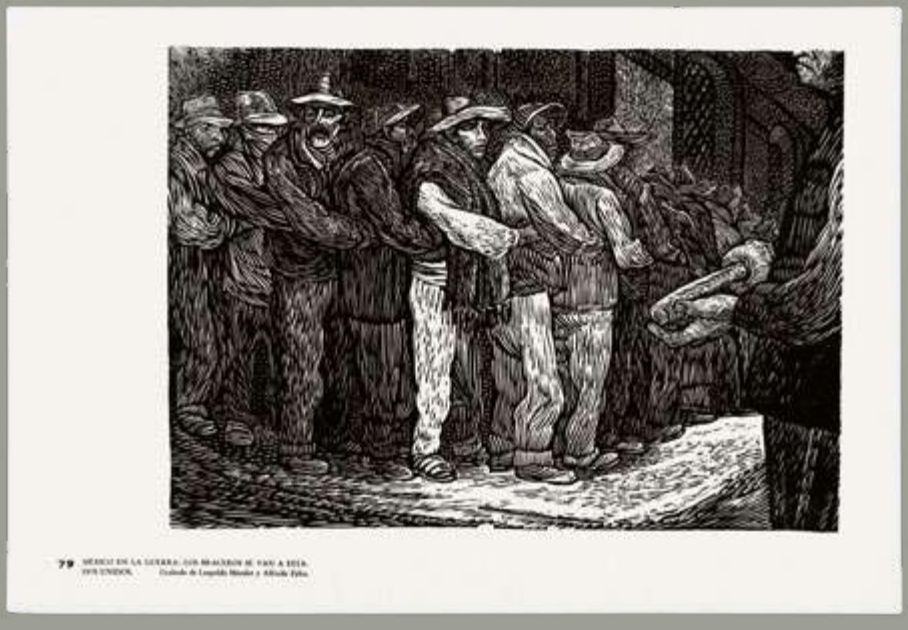


77 EL HUNDIMIENTO DEL "POTRERO DEL LLANO" POR LOS NAZIS, EL 13 DE MAYO DE 1942. Grabado de Ignacio Aguirre.

Fernando Castro Pacheco, *Las demandas del pueblo y la amenaza de la reacción*
Ignacio Aguirre, *El hundimento del «Potrero del llano» por los nazis, el 13 de mayo de 1942*



78 LA DECLARACION DE GUERRA AL EJE, EL 1º DE JUNIO DE 1942. Grabado de Antonio Franco.



79 MÉXICO EN LA GUERRA: LOS BRACEROS SE VAN A ESTADOS UNIDOS. Grabado de Leopoldo Méndez y Alfredo Zalce.

Antonio Franco, *La declaración de guerra al eje, el 1º de junio de 1942*
Leopoldo Méndez y Alfredo Zalce, *México en la guerra: los braceros se van a Estados Unidos*



Alfredo Zalce, *¡Quitemos la venda! (Campaña de alfabetización)*
Arturo García Bustos, *El sinarquismo*

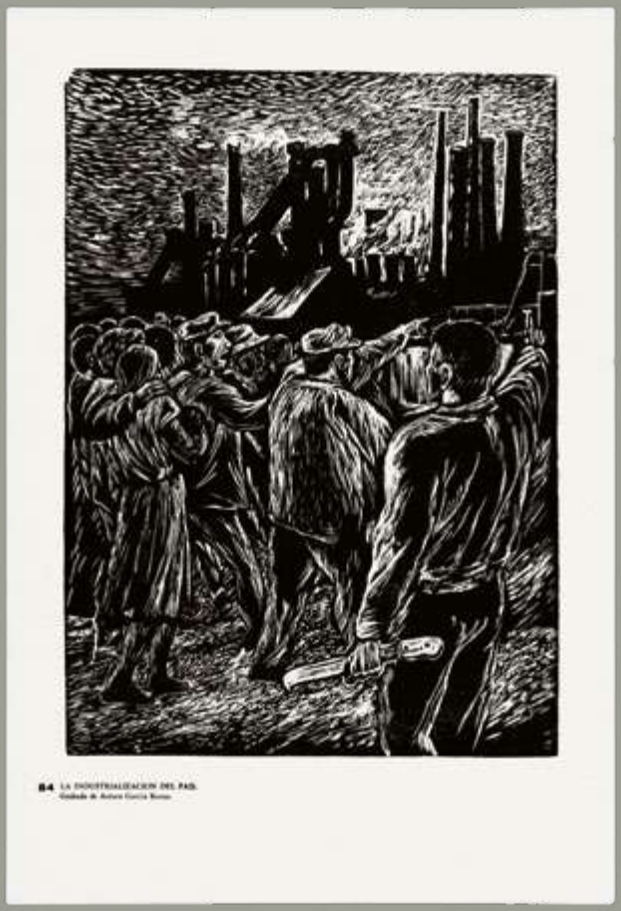


82 LA PRENSA Y LA REVOLUCIÓN MEXICANA.
Grabado de Alfredo Zalce.



83 EL NUEVO EJÉRCITO NACIONAL.
Grabado de Alberto Beltrán.

Alfredo Zalce, *La prensa y la Revolución mexicana*
Alberto Beltrán, *El nuevo ejército nacional*



84 LA INDUSTRIALIZACION DEL PAIS.
Grabado de Arturo García Bustos

El nuevo grabado en madera mexicano. Méndez*

Paul Westheim

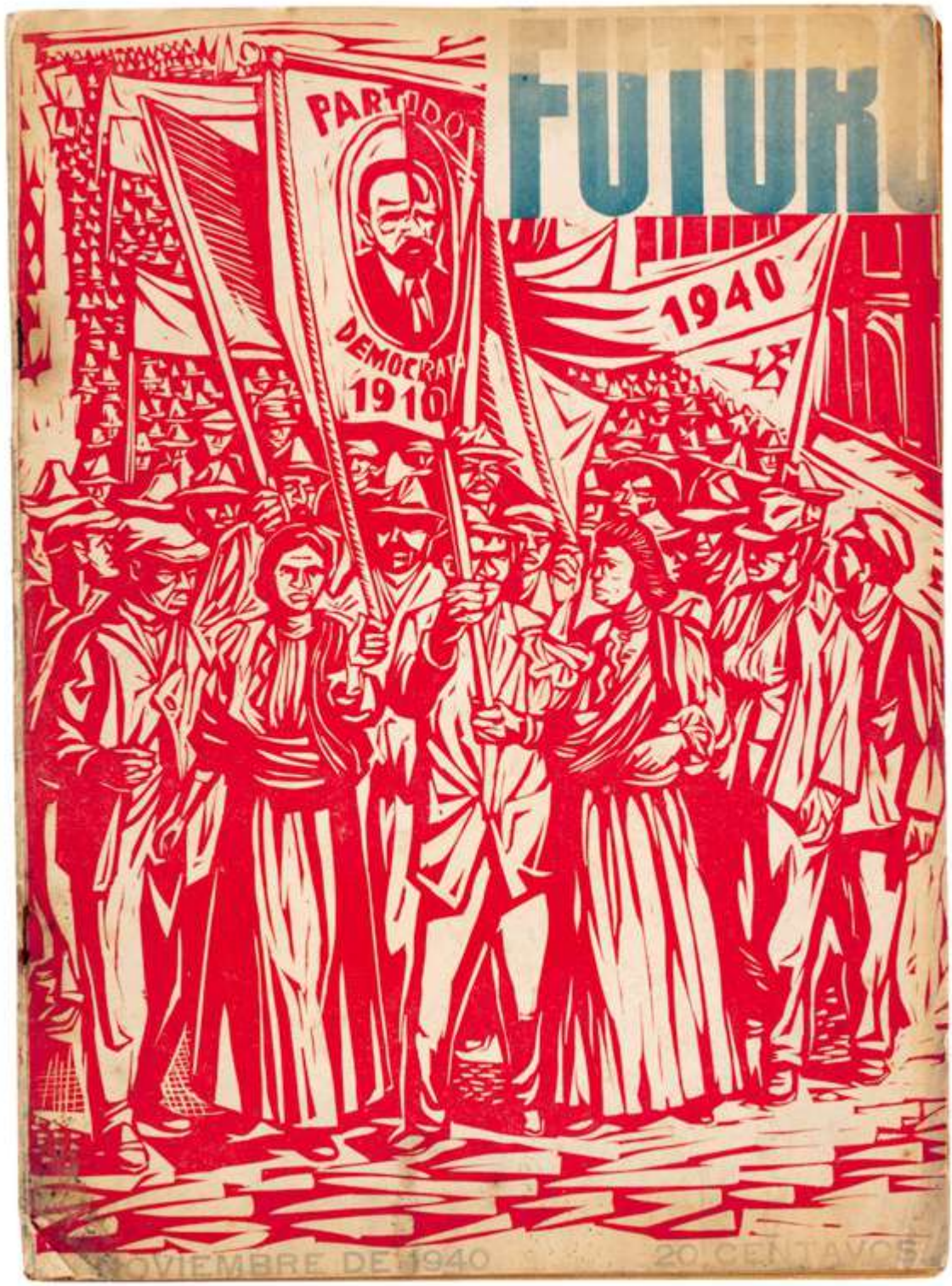
Si Posada es el fiel intérprete de las penas y alegrías del pueblo mexicano, de su alma y espíritu, Leopoldo Méndez es indudablemente su heredero espiritual y artístico. Y lo que Orozco significa como pintor muralista lo significa Méndez en el campo suyo, el de las artes gráficas.

Dice Méndez, en su prólogo al pequeño álbum de Posada editado por el Taller de Gráfica Popular (que tiene para el bibliófilo el atractivo especial de que las estampas se tiraron de las planchas originales), que el maestro trabajaba como un relojero: sus trabajos «marcan las horas y los momentos de la vida del pueblo de México… Posada convenció a su pueblo, como es posible convencer a todo pueblo de la tierra, con su arte de alta calidad técnica e identificado con sus aspiraciones». Me parece que en estas frases expresa la meta que él mismo persigue: un arte que sea al mismo tiempo mexicano y universal, identificado con las aspiraciones del pueblo y de la más alta calidad técnica y artística. Siqueiros escribió alguna vez: «Méndez es el grabador potencialmente más representativo y valioso del movimiento moderno de las artes plásticas de nuestro país».

Méndez nació en la Ciudad de México, en el año de 1902. Cuando se derrumba la dictadura de Porfirio Díaz, tiene ocho años. A la generación suya ya le toca conservar y defender las conquistas de la Revolución. Posada, valiente luchador contra el porfirismo, había dedicado la mayor parte de su trabajo a los pequeños sucesos del día. Pero entretanto han ocurrido muchas cosas. La humanidad pasó por la Primera Guerra Mundial y luego por la Segunda. Los mexicanos hicieron su Revolución, conocieron los tremendos sacrificios, las muchas esperanzas y las muchas decepciones. Es natural que Méndez —hijo de los tiempos que con horror llamamos «nuestra época»—, un temperamento político cuya actitud fundamental es la inconformidad y la rebelión contra toda clase de injusticia, exprese esta actitud suya también en su obra, con toda la fuerza de su poder creador. *Écrasez l'infâme* [Aplastad al infame], la consigna de Voltaire es también la suya. Lo que Goya, en su prefacio a los *Caprichos*, formula como fin y sentido de su obra de grabador: «estigmatizar los prejuicios consagrados por el tiempo, la hipocresía y la mojigatería», es también fin y sentido del arte de Méndez. Es un tomar partido, no cabe duda. Como Voltaire, como Goya, quiere tomar partido, con toda decisión, con ímpetu de luchador. Schiller, a principios del siglo XIX, en la era del neoclasicismo, todavía pudo exigir que el poeta se elevara «por encima de las almenas del partido». ¡Romántica ilusión de anteayer, tan romántica como el son del postillón (que tampoco existe ya)! Quien lamenta —y lo lamentan muchos— que un artista genial se encuentre en la barricada, en la trinchera, no debe culparle a él, sino a la época que cavó esas trincheras. Su labor, como la de Voltaire, es labor de iluminación. Solo en la oscuridad hace falta iluminar.

Méndez es un artista para quien la forma es vivencia; para quien la vivencia de la forma es supuesto y legitimación de todo su crear. Él mismo ha dicho alguna vez: «Enlazo mi obra con la lucha social. Pero como mi principal arma en esta lucha es esta obra mía, la tomo muy en serio y hago todo por ennoblecerla». Esto es lo que le distingue de tantos artistas de nuestro tiempo, pintores, grabadores, escritores, intachables en cuanto a la sinceridad de su ideología, pero incapaces de transmutarla en energía espiritual creadora.

En 1920 Méndez es durante un breve tiempo alumno de la Academia de San Carlos, evidentemente sin aprender gran cosa. Él mismo, él solo, tiene que forjarse su estilo gráfico y aun su técnica gráfica. Parece que en sus principios se esfuerza seriamente por ajustar a sus grabados en madera y en linóleo —el material preferido por él— el estilo de Posada; existen trabajos suyos de esa época que recuerdan indudablemente al gran precursor. Pero pronto se percata de que ha sido un error este ensayo de



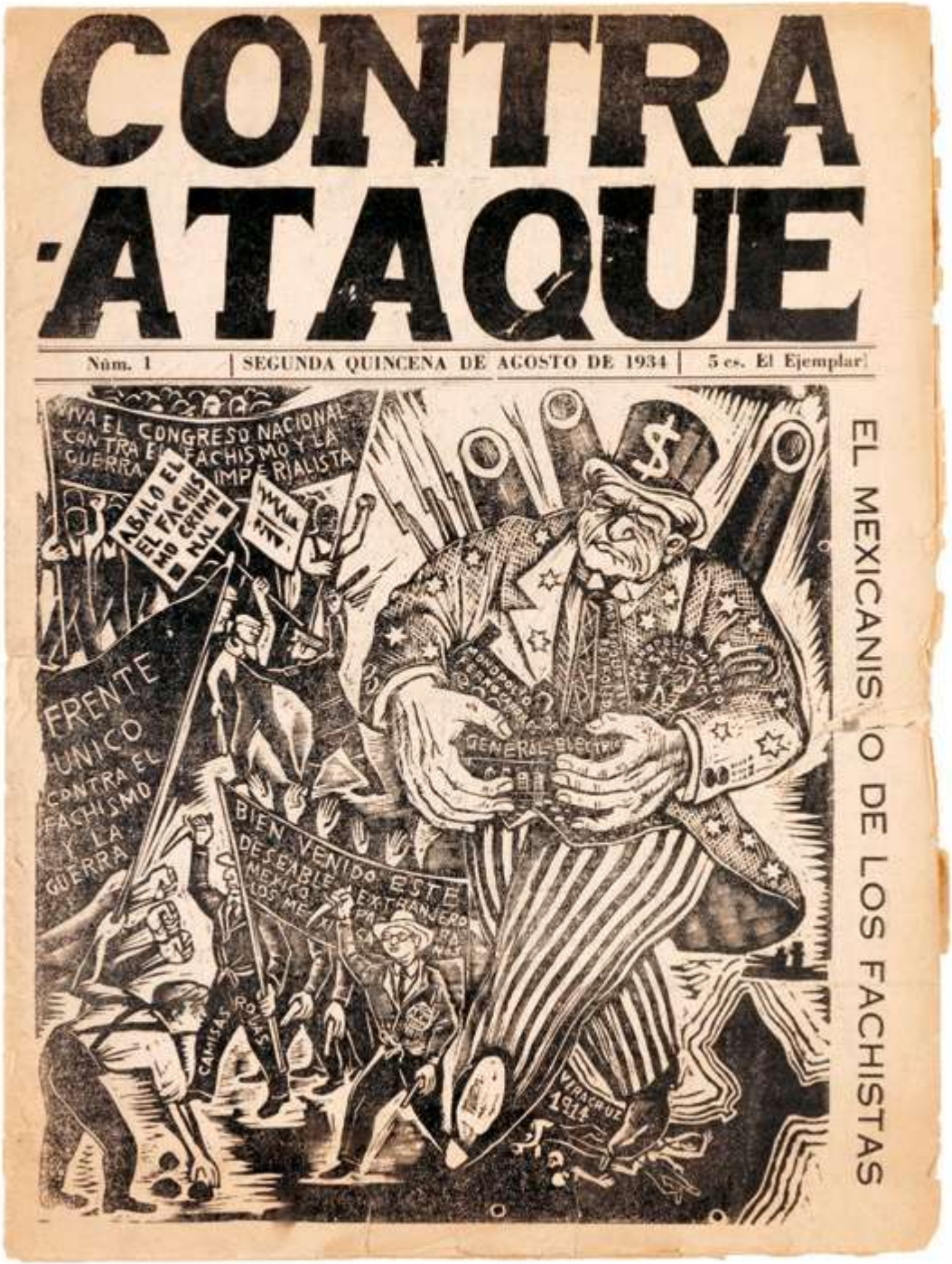
Leopoldo Méndez
La revolución, hecho viviente
1940

aplicar directamente el estilo de Posada; de que habrá de buscar otros rumbos, otra orientación artística, otro modo de representación. Posada todavía podía darse el gusto de narrar, de describir los sucesos plácidamente, con toda calma –aunque por cierto con una dicción viva y convincente–, de recurrir al detalle sugestivo para caracterizar el ambiente y la atmosfera. Sus estampas tienden a un efecto íntimo. El público a que él se dirigía, aquella gente que gastaba dos o tres centavos por un corrido, después de haber escuchado boquiabierta al tipo que había cantado la escalofriante historia, esos muchos que no sabían leer contemplaban con enorme atención las estampas que les daban una idea plástica de lo escuchado y que para ellos eran una especie de reportaje interesantísimo. Méndez ya no puede contar con esta actitud. Es cierto que él también quiere narrar, describir hechos, pero son hechos tales que ya no cabe ni la placidez, ni la calma, ni el efecto íntimo. «Canción política, fea canción», dice Goethe en el *Fausto*. En sus estampas se denuncian las injusticias, los horrores que han sucedido y los que nos están amenazando y que el día de mañana pueden ser realidad para cada uno de nosotros. Y para él no se trata solo de narrar. Siente como un deber sacudir las conciencias, luchar contra la indiferencia y apatía del pueblo, volverlo activo y militante. Es indispensable que a este fin contribuya no solo el tema, sino también y en primer lugar la expresión formal, que para lograr en las masas un efecto profundo e inmediato debe ser escueta, precisa y agresiva. En comparación con los experimentos artísticos realizados en Europa, con el grabado de Munch, con la pintura de Picasso, su técnica es más bien tradicional. A pesar de ser un temperamento revolucionario, o precisamente por serlo, por sentirse portador de un mensaje para las multitudes, por aspirar al efecto más amplio y universal, se cree obligado a recurrir a una óptica convencional, a una forma accesible a todos, a una espacialidad comprensible sin más ni más. Es natural que, tratándose de tiradas grandes –por ejemplo de hojas volantes– en que no se puede contar con impresores educados para respetar las peculiaridades de la escritura artística, el grabador esté obligado a renunciar a los efectos sutiles que una impresión a mano puede sacar de la plancha, y a atenerse exclusivamente a lo que la plancha por sí puede ofrecer. Es muy probable que Méndez se haya basado en esta experiencia práctica para desarrollar su estilo gráfico. Un estilo que evita las amplias superficies, peligrosas porque fácilmente producen un efecto de cartelón; que trabaja con fuertes contrastes de segmentos blancos y negros y suaviza este contraste introduciendo en los negros pequeñas rayas –rayas finas o vigorosas– y pequeñas superficies blancas. Contemplando sus composiciones comprendemos que ese gran artista que es Leopoldo Méndez, poseído por la ambición del artesano magistral, sienta –como él mismo lo dijo alguna vez– la fruición del tallar y grabar, la alegría de la creación gráfica.

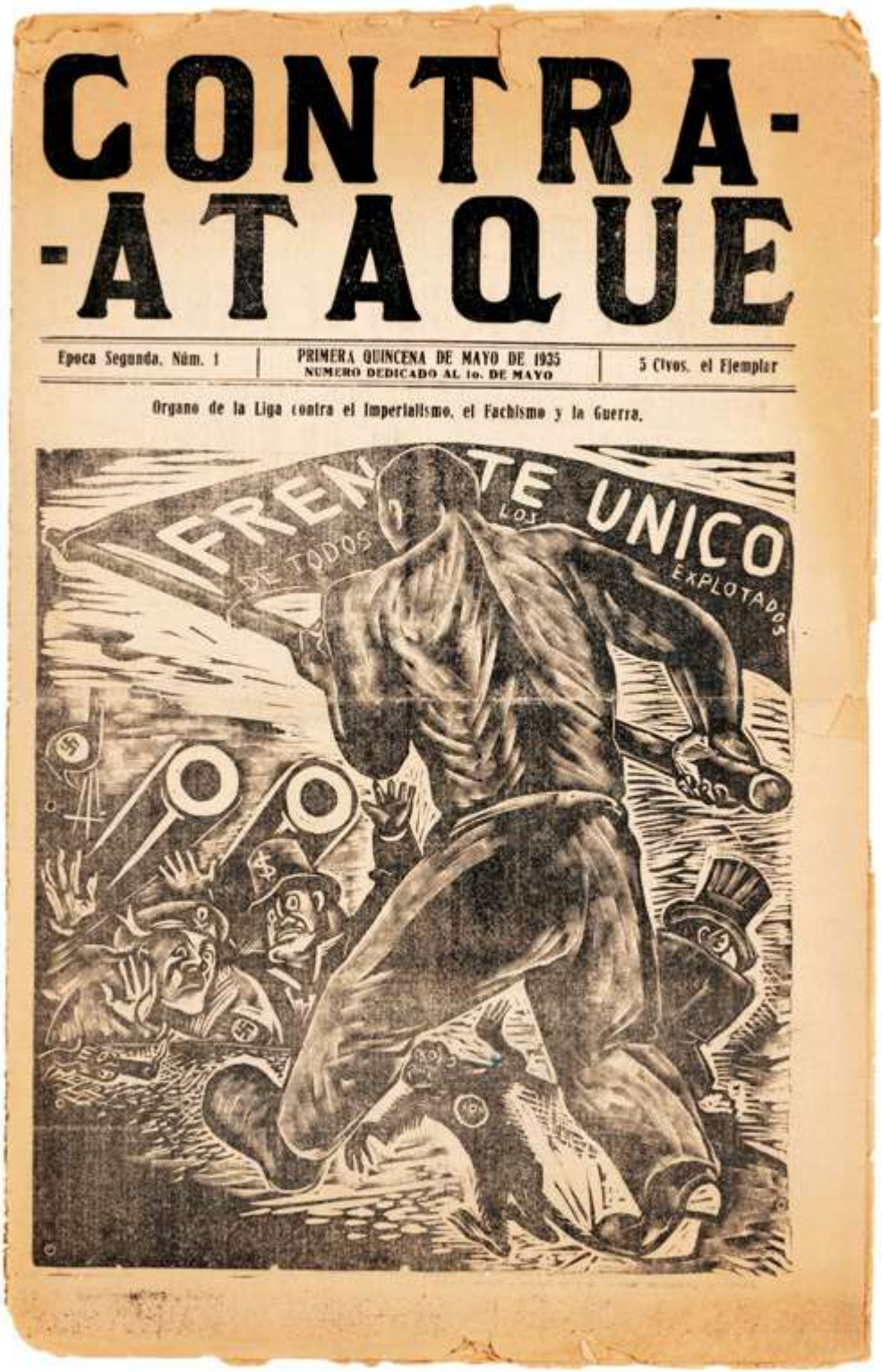
* Paul Westheim, «El nuevo grabado en madera mexicano», en *El grabado en madera*, trad. cast. de Mariana Frenk, Ciudad de México, Breviarios del Fondo de Cultura Económica nº 95, 1954, pp. 270-276.



Leopoldo Méndez
Construyendo escuelas
1931

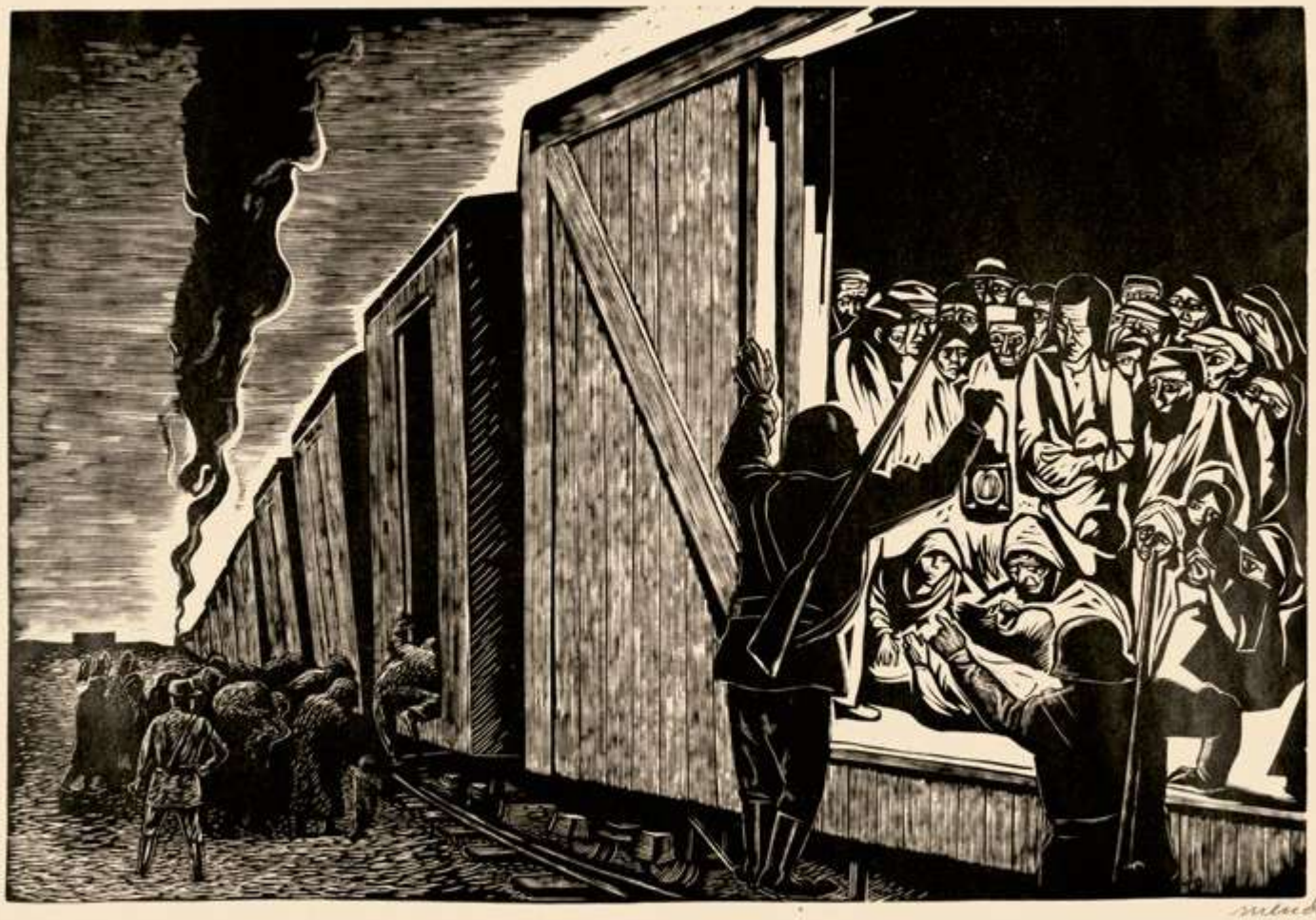


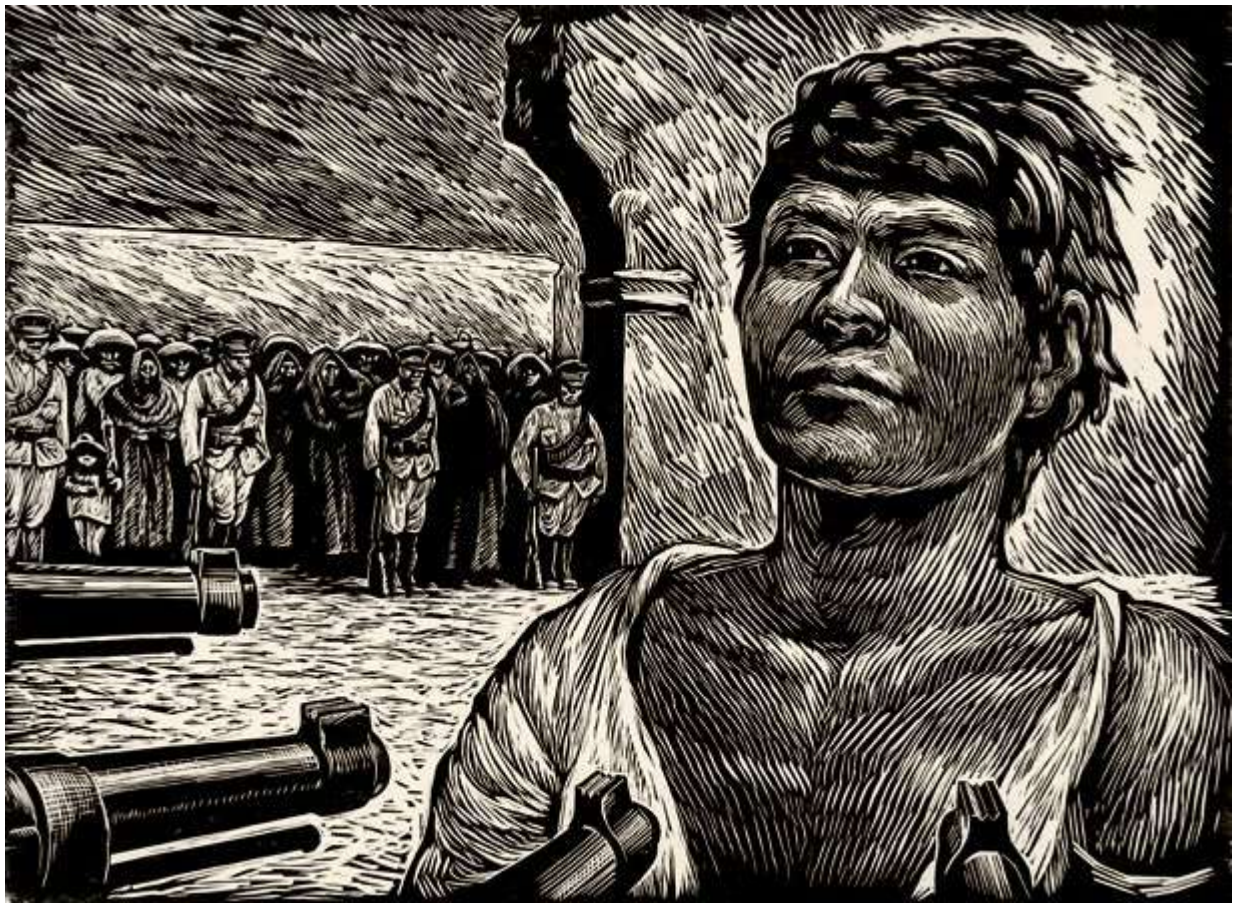
Leopoldo Méndez
El mexicanismo de los fachistas
1934



Leopoldo Méndez
Frente único de todos los explotados
1935

Leopoldo Méndez
Deportación hacia la muerte (Tren de la muerte)
1942





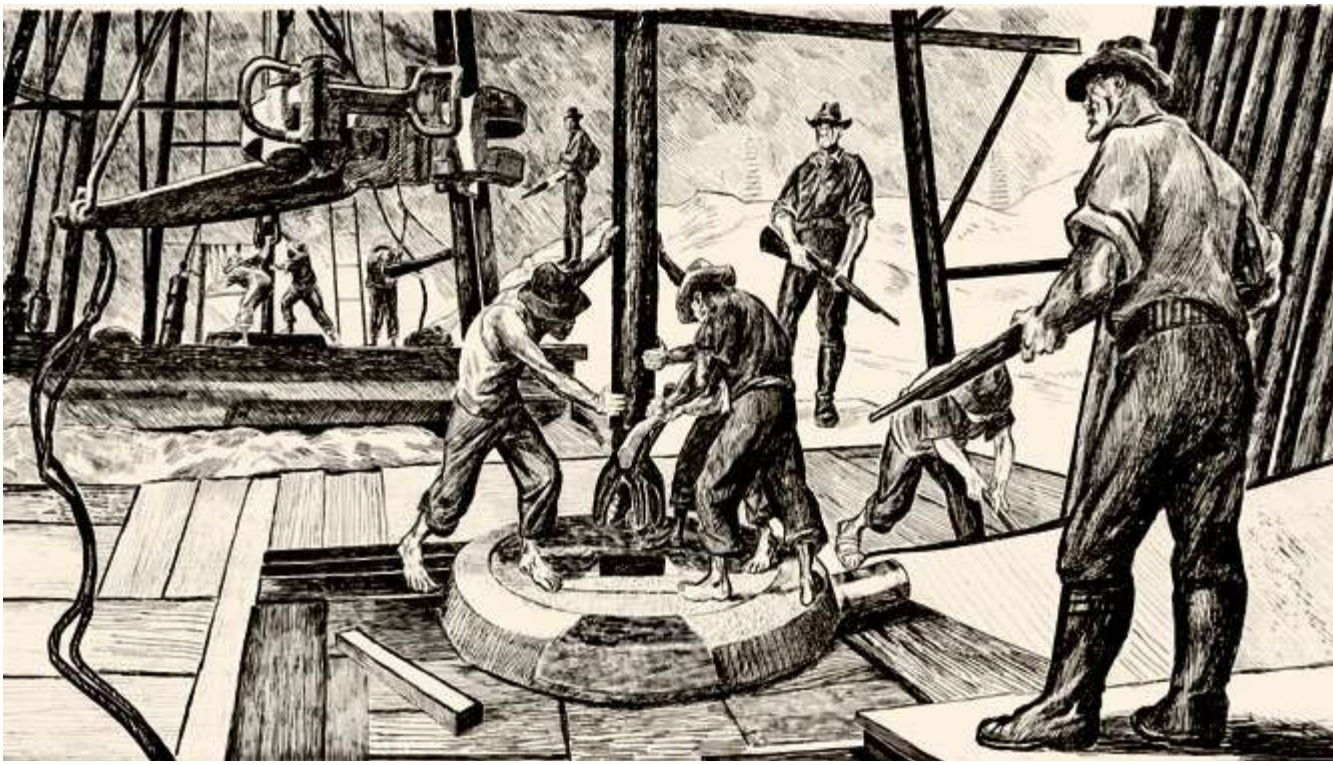
Leopoldo Méndez
Fusilado
1950



Leopoldo Méndez
Rumbo al mercado
1953



Leopoldo Méndez
La revolución y el petróleo
1961



Leopoldo Méndez
Guardias blancas
1961


MENDEZ
1945

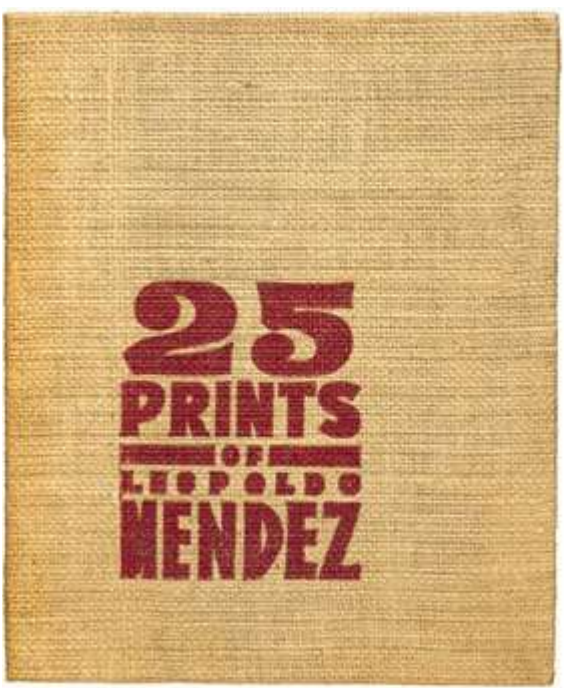


Leopoldo Méndez
Lo que puede venir (México, 1945)
1945

Leopoldo Méndez
Posada en su taller (Homenaje a Posada)
1953

Taller de Gráfica Popular

Leopoldo Méndez
25 prints [25 estampas]
1943
Xilografía
Ciudad de México, La Estampa Mexicana
25 estampas







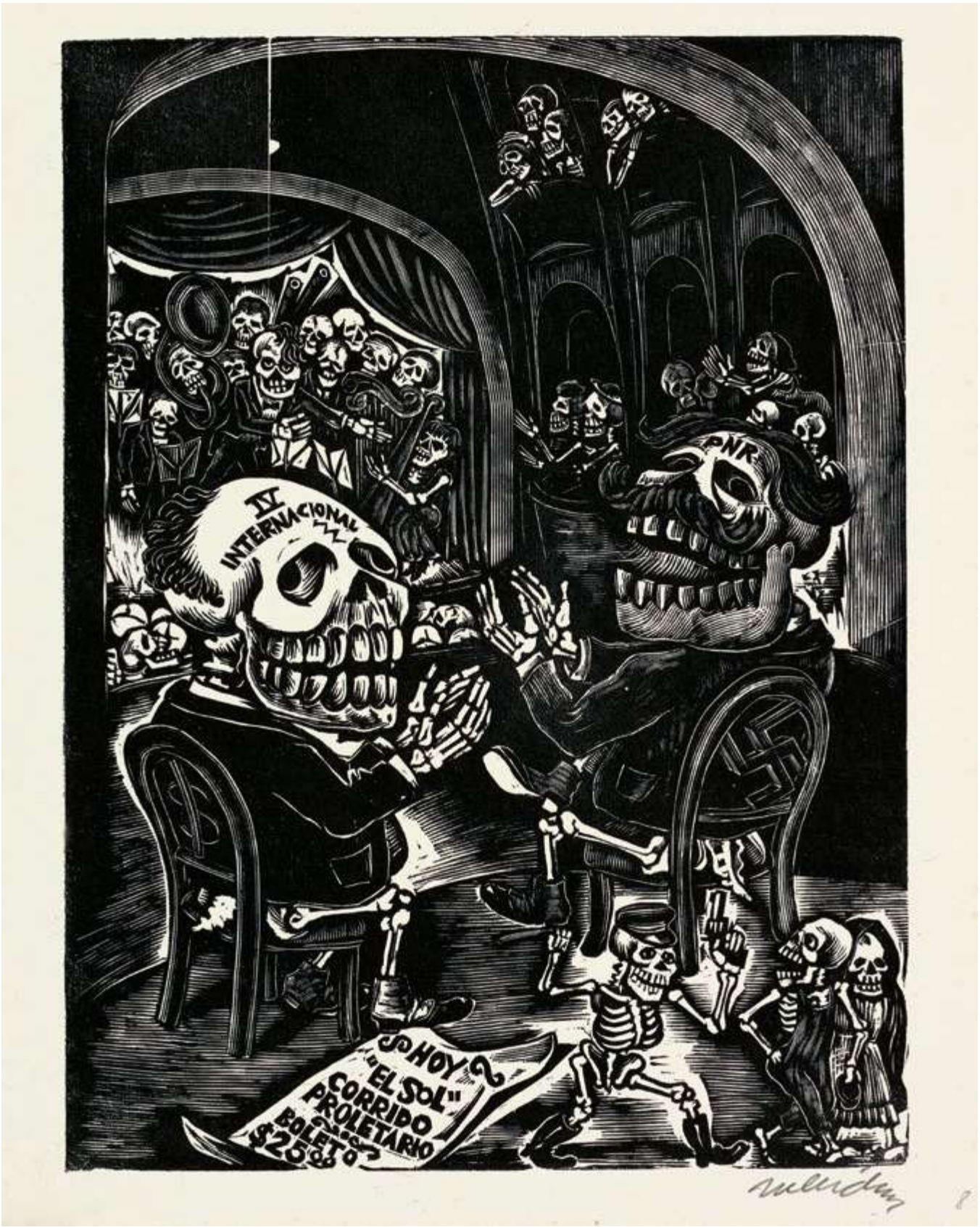











IV INTERNACIONAL
PNR
HOY
"EL SOL"
CORRIDO PROLETARIO
BOLETO $25.00



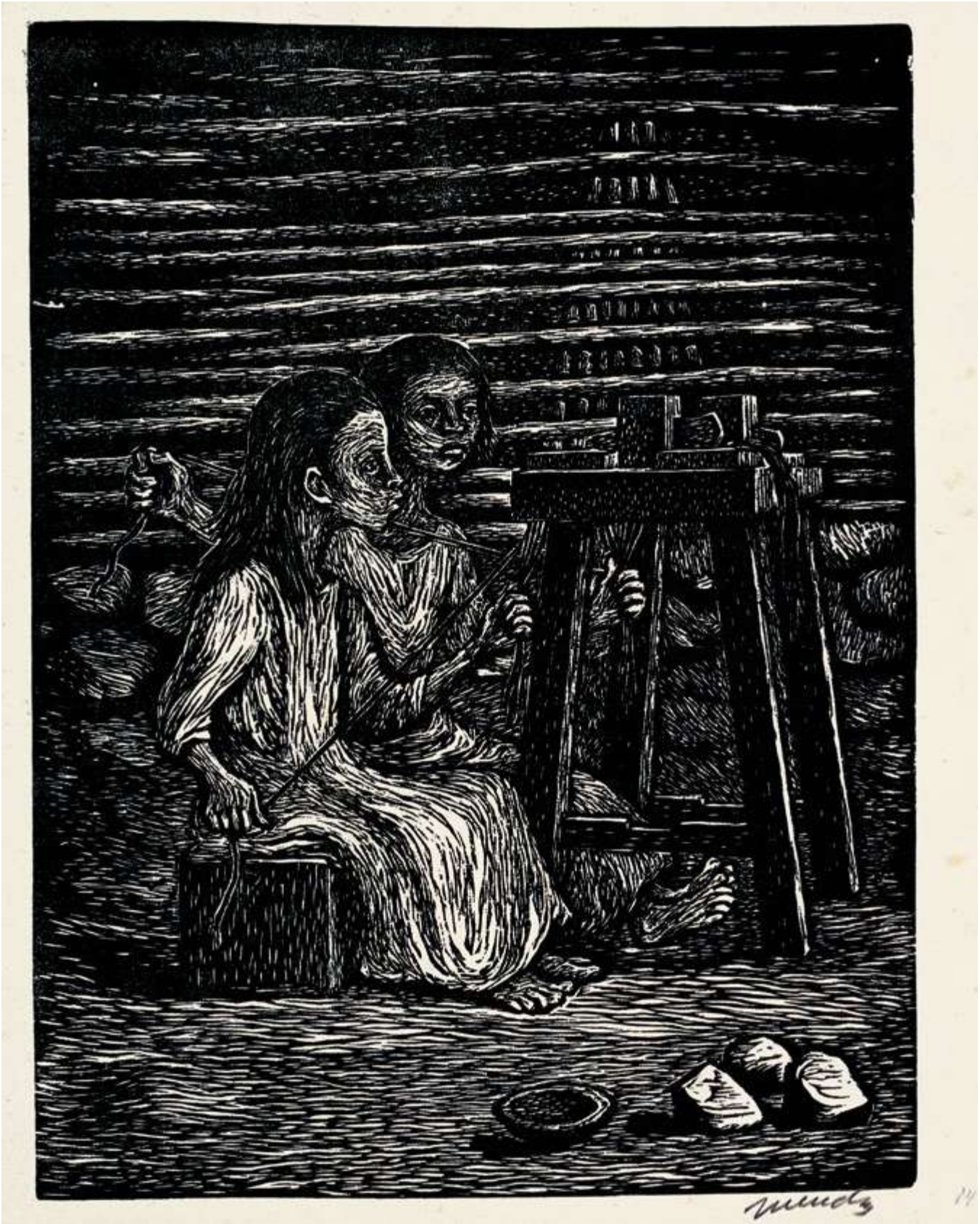


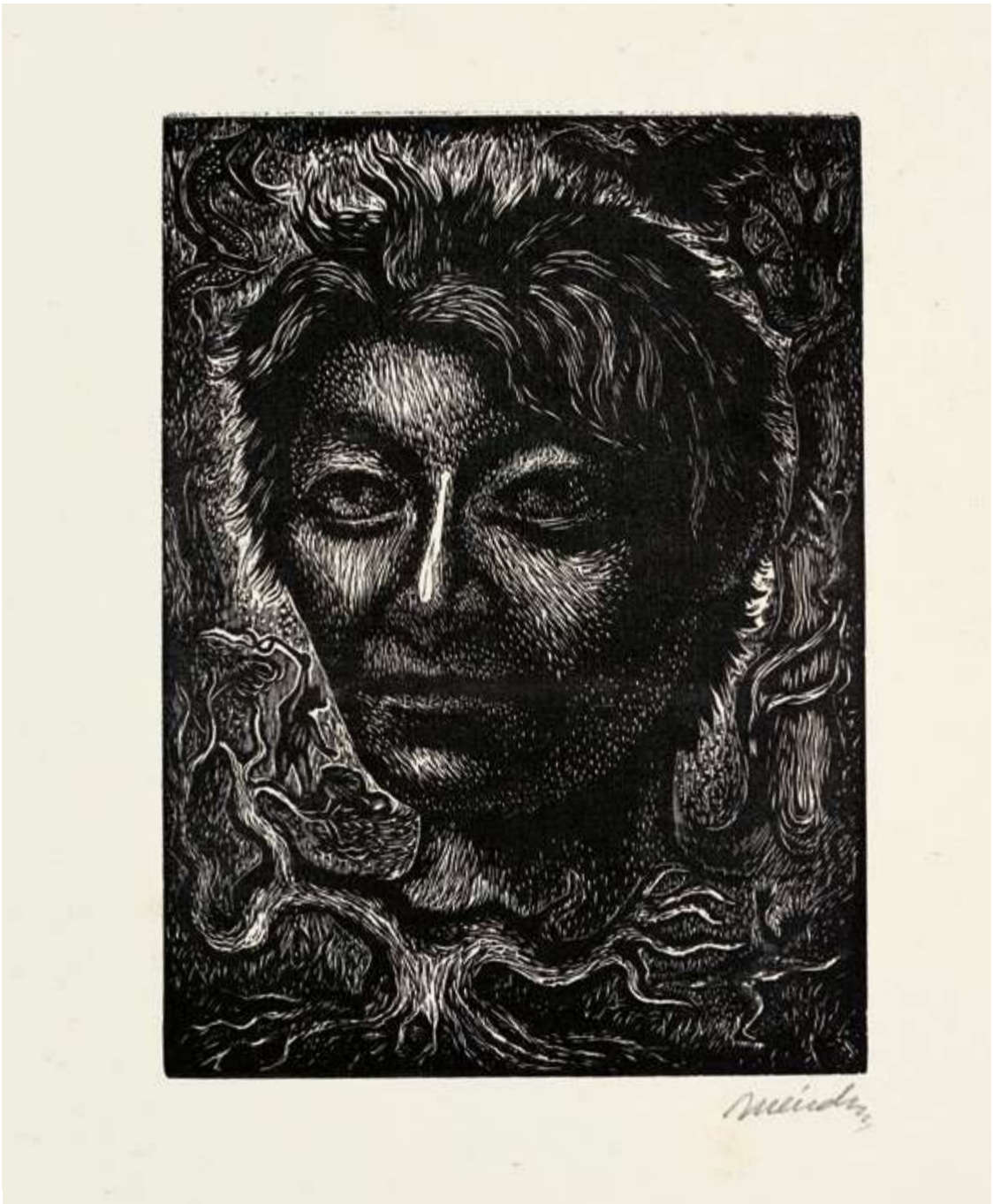

MINIMO
MANI
FIESTO
SOBRE EL
SALARIO





Ilustración para un corrido









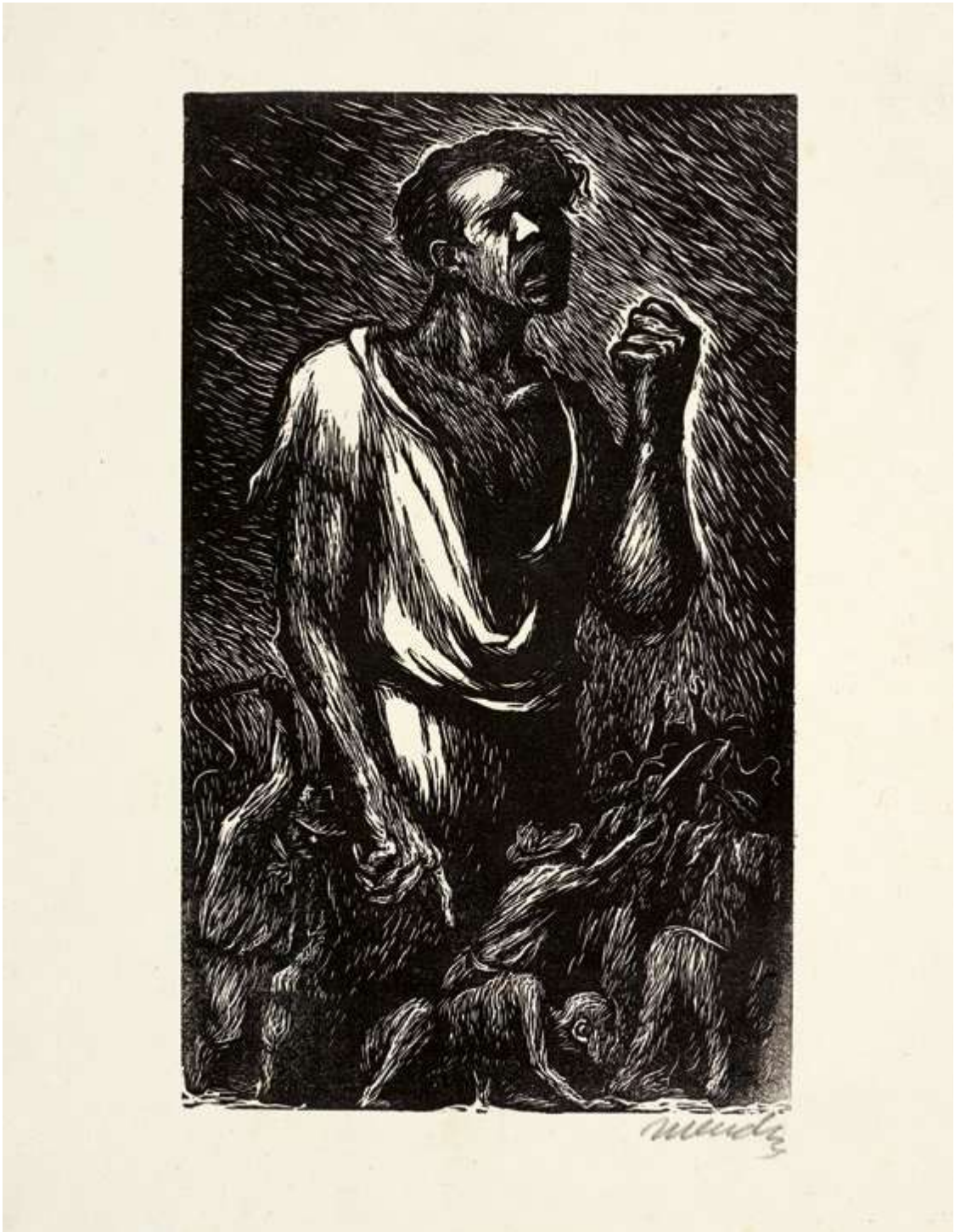

NIDO DE LAS CIAS. PETROLERAS




ARM









Portada de un libro



Impresiones del encarcelamiento. Los *13 grabados* de David Alfaro Siqueiros

Sarah C. Rosenthal

David Alfaro Siqueiros creó las xilografías de *13 grabados* en 1930, mientras estaba encarcelado en la prisión de Lecumberri, y las imágenes impresas reflejan ese estado de reclusión[1]. Muestran momentos de restricción y aislamiento en espacios que parecen cajas y se centran en figuras humanas atrapadas en cuerpos rígidos. El sistema visual binario de la técnica xilográfica hace que cada imagen parezca austera, cruda y desnuda, reacia e incapaz de trascender el realismo ilusionista. Y, sin embargo, cuando se observan todos los grabados juntos, la serie resulta casi inmanejable. Las láminas carecen de indicación de orden, y el artista representó diferentes cuerpos y espacios de modo harto distintos. En algunas imágenes, un pequeño grupo de figuras casi idénticas, presumiblemente guardias de la prisión, aparecen rígidos y como con aire de robots, con cascos en lugar de rasgos faciales (p. 345 izqda.). En otras, las figuras femeninas se yerguen altas y dignas. Su indumentaria larga, cuyos pliegues se representan mediante cortes nítidos y angulosos, les cubre las extremidades, pero sus rostros de perfil evocan su capacidad de actuación (p. 344 dcha.). En algunas estampas, los brazos y las piernas de las figuras están claramente articulados y muestran momentos de acción o signos de limitación de movimientos. En otras imágenes de la serie, el cuerpo humano resulta poco menos que irreconocible. En un grabado, dos figuras representadas en negro se arrugan en presencia de otra figura de pie, estoica, cuyo cuerpo adopta el color del papel. Y en otro se aprecian tres figuras planas y apenas identificables como seres humanos (p. 345 dcha.). Cabe suponer que se trata de figuras femeninas encorvadas que llevan bebés a cuestas, pero por la forma se diría que son la abstracción de rostros animales o puños en alto. En una imagen, Siqueiros prescinde por completo del cuerpo humano y representa un yunque y un martillo, como si invitara al espectador a movilizarse.

Con esta serie, Siqueiros pone a prueba las posibilidades de la representación a la vez que busca un lenguaje visual fluido capaz de reflejar un estado social carente de estabilidad. Para Siqueiros, la práctica artística era indisociable de la práctica política, y bajo las circunstancias políticas del México de la época, no era posible ninguna representación más precisa del cuerpo humano. Esto era, y sigue siendo, particularmente cierto en el caso de personas encarceladas que, pese a vivir en condiciones de opresión, conservan todo su potencial de liberación y empoderamiento. Para Siqueiros, sin embargo, el proyecto de hacer un arte que pudiera por sí mismo crear las condiciones de un cambio político radical era más complejo que una mera cuestión de abstracción. Un proyecto estético podía elaborar imágenes que fueran un reflejo de los estados de albedrío y sumisión, pero un proyecto de esta índole necesitaba comprometerse con las condiciones del público y del consumo para estimular la acción política directa. Como serie de estampas, *13 grabados* es susceptible de ser reproducido y distribuido, pero una se pregunta cuál es la relación de su potencial revolucionario con el de los murales, que fueron la principal producción artística de Siqueiros.

Para entender la concepción que Siqueiros tenía del arte como herramienta política, hay que relacionarlo de manera más amplia con su acción en este terreno. Su encarcelamiento fue el resultado de años de activismo político, no de práctica artística: desde 1926 hasta 1929, Siqueiros se había concentrado en el activismo laboral, en particular en la organización de los mineros del Estado de Jalisco. Su ideología revolucionaria se granjeó las antipatías del Estado mexicano y, como les sucedió a otros comunistas del país, llevó al artista devenido activista a tener que abrazar la clandestinidad a finales de 1929 y principios de 1930. Posteriormente fue detenido cuando apareció en público en una marcha no autorizada el Primero de Mayo de 1930[2].

No parece que la detención fuera fruto de alguna acción concreta por parte del artista. Más bien era el reflejo de la tensión política generalizada que había en México, ejemplificada por el intento de asesinato del recién elegido presidente, Pascual Ortiz Rubio. Siqueiros nunca fue interrogado a propósito de este intento de insurrección violenta, y lo más probable es que no estuviera directamente implicado[3]. Sea como fuere, el suceso fue considerado la excusa perfecta para el encarcelamiento y la deportación de comunistas en virtud de su oposición al gobierno, lo cual indica hasta qué punto la sublevación comunista era considerada una amenaza para el orden social que imperaba en el país[4].

Al igual que otros presos políticos, Siqueiros fue trasladado al Palacio de Lecumberri, también conocido con el sobrenombre de «Palacio Negro». «En esta cárcel con aspecto de panóptico de Ciudad de México, se lo mantuvo apartado del resto de comunistas encarcelados y pasó, según dicen, diez días en régimen de aislamiento»[5]. Tal vez puede sorprender que tuviera acceso a los materiales necesarios para hacer arte de cualquier tipo, no digamos ya grabados en madera. Pero las cartas redactadas por su pareja de entonces, la escritora uruguaya Blanca Luz Brum, mencionan que Siqueiros hacía grabados y pinturas[6]. Aunque las cartas no aludan a ello de forma explícita, hay quien cree que fue Luz Brum quien le llevó el material para pintar (y acaso un cuchillo), y que para las planchas el artista usó cajas u otros desechos de madera que encontró en la prisión[7]. En una carta fechada el 28 de mayo, Brum ofrece un motivo concreto para el proyecto y dice que espera que algunos de los antiguos amigos que ahora trabajan en el gobierno puedan proporcionar ayuda económica a cambio de los grabados o pinturas hechos en la cárcel[8]. Sin embargo, no está claro si Siqueiros imprimió los grabados de las planchas estando en Lecumberri o al abandonar la cárcel. Después de ser liberado a finales de 1930, fue obligado a mudarse a la ciudad de Taxco, donde trabó relación con una red internacional de personas involucradas en el mundo del arte, entre las cuales estaba William Spratling, el diseñador y platero estadounidense. Spratling, que trabajaba de representante para la Weyhe Gallery, se interesó por la obra de Siqueiros y publicó los grabados en madera que el artista había tallado en Lecumberri: un porfolio titulado *13 grabados* en una edición de cien ejemplares.

La principal preocupación artística de Siqueiros era saber si el arte podía funcionar como herramienta para la revolución política y cómo conseguirlo. Su teorización del arte radical más eficaz se distingue por el papel destacado que concede al programa formal de las imágenes, a los modos técnicos de producción y a los medios de distribución de masas. Como se desprende de su obra y de sus escritos hasta la década de 1930, identificó como rasgos más eficaces del arte revolucionario los siguientes: debía apartarse de las formas «tradicionales» que apelan a un modo de consumo turístico, debía hacerse con las técnicas más actuales y debía permitir la visión colectiva[9]. Este último rasgo lo llevó a dar prioridad a los murales, siempre y cuando se hicieran en edificios escogidos en virtud de su visibilidad para la masa y no por las cualidades estéticas de su arquitectura. Pero a partir de la década de 1920 también expresó y subrayó la importancia de las artes gráficas, toda vez que entendía que los objetos efímeros y las publicaciones como los periódicos funcionaban como murales portátiles. Este potencial se ve ejemplificado en obras como el periódico ilustrado *El Machete*, que en la década de 1920 se pegaba en los muros de las ciudades y llegaba supuestamente «a todos los rincones del país, a áreas en las que se concentraban obreros, campesinos y tribus indias, y a los sindicatos de trabajadores y comités agrarios»[10]. Con *13 grabados*, Siqueiros apelaba incluso a la larga historia del grabado político mexicano, ya que el papel naranja brillante y rosa, con textura como de tejido y montado sobre cartulina en el porfolio, recuerda a las obras populares de José Guadalupe Posada. Con todo, si se perfeccionaban, los murales parecían ser la forma de arte ideal que Siqueiros concebía para la revolución. El arte de Siqueiros tiende a la abstracción dinámica, pero a lo largo de toda su carrera puede apreciarse eso que Carla Macchiavello llama «una reconciliación imposible entre la figura humana, las formas plásticas puras y el contenido social "revolucionario"»[11]. Los intentos del artista por resolver esta «reconciliación imposible» dieron como resultado unas figuras humanas abstractas, «desintegradas».

El programa formal de *13 grabados* presenta una dialéctica sobre la cuestión de si las figuras abstractas resultan deshumanizadas o liberadas. Se trata de una dialéctica que por entonces tenía





David Alfaro Siqueiros

Dos mujeres mirando hacia las vías del tren, 1930-1931
Cinco mujeres haciendo fila de pie, 1930-1931





David Alfaro Siqueiros

Tres hombres sentados frente a dos filas de hombres de pie, 1930-1931
Tres mujeres llevando a sus bebés a cuestas, 1930-1931

resonancias internacionales: Kazimir Malévich también tuvo que lidiar con ella, en especial en las pinturas figurativas de finales de la década de 1920 y principios de la de 1930. En estas obras ambiguas, los cuerpos de una geometría perfecta, representados en volumen gracias a una clara gradación de los colores, parecen a la vez inequívocamente humanos e inquietantemente mecánicos. De ahí que no esté claro el estatus de las figuras como agentes y sujetos de la sociedad moderna. En cambio, el estatus de los seres humanos en los *13 grabados* de Siqueiros es más legible. El artista utilizó las marcas creadas al tallar las planchas de madera y una iconografía basada en barrotes de prisión y muñecas atadas para inscribir formas abstractas como señales legibles del sufrimiento, la subyugación y la resistencia humanos. Sin embargo, si la relación entre la forma humana abstracta y el contenido social resulta aquí más legible, se debe en parte a que la serie incluye una gran diversidad de formas humanas. Esta variedad refleja el carácter contingente de la acción y la posición social de distintos individuos. Y la capacidad de reunir las figuras de esta manera, con unas posiciones relativas que no pierden su dinámica, solo es posible en un porfolio de grabados sueltos impresos en hojas separadas. Para las aspiraciones políticas de Siqueiros, no obstante, este hecho suponía un problema de cara a la imagen de un mundo revolucionario. Los sujetos dispersos a lo largo de la serie están aislados unos de otros y son incapaces de unirse, aun cuando, en algunos grabados sueltos, los grupos pequeños hagan gala de solidaridad o conformidad entre ellos.

Aunque la colectividad se revele imposible para las figuras representadas, sí puede seguir siendo un objetivo para los espectadores. Ver el mundo dividido en celdas de personas encarceladas, algunas de las cuales conservan aún las ganas de actuar, puede inspirar un objetivo de unificación correctiva. Aun así, otras características del porfolio podrían explicar por qué al salir de la cárcel Siqueiros volvió a hacer murales en lugar de seguir dedicándose al grabado. En primer lugar, la técnica de la xilografía es regresiva. Para Siqueiros, que gustaba de experimentar con la técnica, ni el medio ni el soporte habrían reflejado las condiciones de la vida y el trabajo modernos, a pesar de sus vínculos con los periódicos impresos. En segundo lugar, la producción y la comercialización de la serie, pese a lo reducido de la edición, la situó de lleno en el terreno del arte para turistas. Spratling, que facilitó la publicación del porfolio, había hecho carrera apelando al interés turístico que tenían el arte y la artesanía mexicanos de aspecto folclórico. Pero Siqueiros se manifestó abiertamente en contra de esta apropiación mercantilista de un importante patrimonio cultural. Mientras que la pintura *Mexican curious*, dijo, «es uno de tantos efectos de la penetración cada vez mayor del imperialismo norteamericano en México» y «un fetichismo del arte popular», el auténtico arte indígena tiene un valor artístico genuino[12]. En los *13 grabados*, quizá haya uno que sea un reflejo del interés por encontrar modos menos problemáticos de tomar prestadas las prácticas indígenas: en la imagen de dos mujeres y una vía de tren (p. 344 izqda.), la vista de perfil de las figuras, su representación plana —o superficial, casi como un relieve— sobre la página y la presentación secuencial de cada forma recuerda los sistemas jeroglíficos aztecas o mayas. Esto podría ser asimismo un llamamiento a la idea utópica de un sistema de escritura basado en unidades pictóricas y universalmente legible. Pese a ello, haciendo caso omiso de este gesto por un préstamo artístico pertinente a la par que moderado, el prólogo de Spratling a *13 grabados* sitúa a Siqueiros como alguien «que está esforzándose por ir más allá de los demás hacia la pintura mexicana pura y que por ese camino marcha con un impulso poderoso»[13]. Más preocupante es el rechazo de un público universal en favor de la afirmación de que el porfolio «atraerá la atención seria de todos los interesados en el arte moderno mexicano y seguramente también de los coleccionistas del arte en general»[14]. El apoyo de Spratling fue probablemente de gran ayuda para Siqueiros en una época de movilidad geográfica limitada. Aunque no resta importancia al revolucionario proyecto formal del artista, sí enmarca la serie, pese a todo, como una mercancía artística burguesa incompatible con el proyecto artístico revolucionario de Siqueiros.

Después de *13 grabados*, Siqueiros no volvió a hacer xilografías. Básicamente, se centró más en los murales, como forma más eficaz de arte radical y revolucionario. Sin embargo, *13 grabados* demuestra el potencial de una aproximación flexible, contingente y legible a la abstracción en una técnica asociada a un público popular y

masivo. Para un artista encarcelado, la creación de estos grabados y el hecho de abordar la cuestión de cómo representar a la humanidad en distintos estados de liberación debió de ser en sí mismo un acto de emancipación y autodeterminación. Y la experiencia íntima de manipular estas imágenes pequeñas sobre un papel frágil de color permite a quien lo haga preguntarse a sí mismo acerca de las figuras que ve, ya se encuentren comprimidas en trapecios de bordes nítidos o perdidas en medio de un ejército de robots. Pero estas figuras se quedan cortas, no llegan a ofrecer al espectador un rumbo a seguir, más allá de los límites de sus prisiones. Carecen por tanto del impacto de los murales, que pueden desvanecer las propias estructuras de una sociedad opresora y sustituirlas por imágenes de liberación colectiva.

1. Querría agradecer a Benjamin H. D. Buchloh, Mary Schneider Enriquez y Jennifer Roberts la orientación e intuiciones que me prestaron mientras escribía este ensayo. Gracias también al corrector y al traductor del texto, así como al equipo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

2. Olivier Debroise, «Action Art: David Alfaro Siqueiros and the Artistic and Ideological Strategies of the 1930s», en *Portrait of a Decade: David Alfaro Siqueiros, 1930-1940*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997, p. 32 [«Arte acción. David Alfaro Siqueiros en las estrategias artísticas e ideológicas de los años treinta», en *Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros, 1930-1940*. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Arte de Ciudad de México y el Santa Barbara Museum of Art].

3. Philip Stein, *Siqueiros: His Life and Works*, Nueva York, International Publishers, 1994, p. 67.

4. Ibíd. Siqueiros fue expulsado del Partido Comunista en los meses anteriores al intento de asesinato debido a su relación con Brum, cuyo tío era el primer ministro elegido democráticamente –y antiguo presidente– de Uruguay, Baltasar Brum, considerado enemigo del partido por ser un representante gubernamental.

5. Ibíd.

6. Blanca Luz Brum, *Un documento humano. (Penitenciaría-Niño Perdido)*, segunda edición corregida, Montevideo, Impresora Uruguaya, 1933.

7. Raquel Tibol, «David Alfaro Siqueiros: Woodcuts», en *Siqueiros: 13 Grabados. 13 Woodcuts*, Ciudad de México, Ediciones Toledo, 1992, p. 13. Véase también John W. Ittmann et al., *Mexico and Modern Printmaking: A Revolution in the Graphic Arts, 1920 to 1950*, New Haven, Yale University Press, 2006, p. 160. El origen de la creencia de que Siqueiros utilizó una madera que encontró no está claro; no he hallado ningún documento que lo confirme.

8. «Ayer he ido de arriba abajo con esas cartas que me has dado para pedirles dinero a tus antiguos amigos, pero todos ellos ocupan altos puestos de Gobierno y ha sido para mí muy difícil verlos y explicarles que tú solo quieres de ellos una pequeña ayuda económica en cambio de un trabajo tuyo, de un grabado en madera o un cuadro que tú pintarás desde la cárcel, porque el niño y yo nos estamos muriendo de hambre», Blanca Luz Brum, óp. cit., p. 17.

9. David Alfaro Siqueiros, «The Role of Mexican Art in Functional Revolutionary Art», en *American Friends of the Mexican People*, nº 1, febrero de 1937.

10. Philip Stein, óp. cit., p. 47. El lenguaje hiperbólico de Stein sobre la recepción del periódico me hace dudar de lo que cuenta, aunque es posible que el periódico llegara a tantos sectores demográficos como él dice.

11. Carla Macchiavello, «Between Abstraction and Figuration: The Contradictions of David Alfaro Siqueiros' "Dialectic-Subversive Painting", 1932-1942», en *Art Criticism*, vol. 22, nº 2, 2007, p. 51.

12. David Alfaro Siqueiros, «Rectificaciones sobre las artes plásticas en México», en Raquel Tibol (ed.), *Documentación sobre el arte mexicano*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1974, pp. 43-44.

13. William Spratling, «13 grabados en madera de Siqueiros. Prefacio de William Spratling», *13 grabados*, 1931, s. p.

14. Ibíd.

Los mineros de Francisco Mora. Desenterrar la historia del grabado

Sarah W. Mallory

Los grabados de mineros de Francisco Mora (1922-2002) se cuentan entre las críticas más logradas que llevó a cabo el Taller de Gráfica Popular (TGP) del legado cultural, social y político del imperialismo norteamericano y europeo en México. Las obras del artista dejan al descubierto las condiciones laborales de explotación de los obreros y se suelen considerar, con razón, ejemplos representativos del fervor con el que los miembros del TGP emplearon el medio del grabado para promover reformas sociales. Esta conexión entre grabado y justicia social cobra aún más fuerza si tenemos en cuenta que los retratos de Mora podrían estar basados en el testimonio personal del propio artista, y que se pueden considerar por tanto una forma de reportaje poco convencional[1]. Pero esta tendencia historiográfica ignora otras influencias presentes en las escenas de mineros de Mora. El artista echó mano de una amplia variedad de fuentes y de prácticas, desde los grabados europeos de la Edad Moderna al surrealismo y otras modalidades de abstracción. Al poner de relieve estas referencias, amplió el alcance de la reforma social del TGP: en los mineros de Mora se refleja tanto la tradición de las prácticas laborales abusivas como el papel que había desempeñado el grabado históricamente en la transmisión a los pueblos indígenas y a los africanos esclavizados de los problemas sociales que él y sus colegas pretendían tratar.

Mora no fue el primer grabador mexicano que estudió la paradoja del grabado político en los contextos coloniales. En la época en que José Guadalupe Posada (1852-1913) empezó a alumbrar sus subversivas «calaveras» –figuras con apariencia de esqueleto que se inspiraban tanto en el arte indígena como en el de la Edad Moderna europea–, el grabado ya era para los artistas mexicanos un medio especialmente incisivo para criticar los valores imperialistas que había abrazado la élite dirigente y sus simpatizantes burgueses. Los grabados de Posada se convirtieron en un emblema para los revolucionarios mexicanos. Una vez terminada la guerra, las reformas sociales radicales se pusieron en práctica a trompicones; los grabados populares producidos por el TGP (cuyos miembros se declaraban herederos del legado de Posada) siguieron funcionando como un instrumento vital para el cambio. En lugar de limitarse a aceptar que el grabado era una herramienta al servicio de la revolución violenta, las prioridades políticas progresistas y pacifistas del TGP revolucionaron el propio medio, transformándolo en una herramienta para la educación, el gobierno y la defensa de los grupos marginales.

La formación artística de Mora en el escenario posterior a estos acontecimientos influyó inevitablemente en sus grabados de mineros, unos trabajadores que se contaban entre las principales víctimas de la explotación en México. La generación de Mora fue una de las primeras en experimentar las reformas educativas posrevolucionarias que incrementaron de forma espectacular el acceso a la educación de las poblaciones marginadas, financiaron las artes, reconocieron el valor del arte y de la historia local e indígena y renunciaron a la autoridad imperialista de la Iglesia católica. Las reformas morales, en especial los movimientos antialcohólicos promovidos por mujeres en las comunidades agrícolas y mineras del ámbito rural, venían acompañadas con frecuencia de campañas anticlericales[2]. Muchas de estas iniciativas las impulsó Lázaro Cárdenas (1895-1970), un general del ejército revolucionario que entre 1934 y 1940 se convertiría en presidente de México. Entre 1928 y 1932 fue gobernador del estado de Michoacán, y allí puso en práctica por primera vez algunos cambios que aplicaría con un alcance más general como presidente de México y después como secretario de defensa nacional. Mora, nacido y criado en Michoacán, asistió a las escuelas regionales y sin duda se benefició de estas reformas. En su edad adulta, cuando ya se había convertido en un ferviente comunista, realizó un grabado con un retrato de

Cárdenas en el que ensalzaba el Premio Stalin por la Paz que le había concedido el gobierno soviético. El retrato, un linograbado de medio perfil, muestra a un hombre estoico cuya mirada distante subraya su visión colectiva y la singularidad entre sus compañeros. Aquí podemos observar cómo el telos artístico de Mora se funde con una actualización de la visión de Cárdenas en relación con las reformas sociales y educativas que había puesto en práctica por primera vez muchos años antes en Michoacán.

Nacido en 1922 en la ciudad de Uruapan, Mora era de origen humilde[3]. Demostró su talento artístico desde una edad muy temprana, animado quizá por su madre (que era costurera) y su padre (músico y artista). De niño «decoró los pasillos de su colegio» y tenía fama de ser «el mejor artista de la escuela»[4]. En 1933 comenzó sus estudios en la Escuela Técnica Industrial de Morelia (ciudad que se consideraba un baluarte de los revolucionarios), y en 1936 se matriculó en la Escuela Agrícola «La Huerta» para estudiar dibujo y pintura. En 1940 empezó a estudiar arte en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Durante su estancia allí, es posible que el joven artista pudiera contemplar *La Inquisición* (1935), el enorme mural que pintaron Philip Guston, Reuben Kadis y Jules Langsner en el Museo Michoacano de esta universidad, ubicado en el antiguo palacio barroco del emperador Maximiliano[5]. Realizada por encargo de Diego Rivera, de David Alfaro Siqueiros y de Pablo O'Higgins, que pronto se convertirían en miembros del TGP, esta obra monumental representaba diversas formas de tortura a manos de unos personajes que recuerdan a los encapuchados del Ku Klux Klan. Aunque fue cubierto poco después de inaugurarse, es indudable que Mora recogió en su propia obra el sentimiento subversivo que había impulsado la idea de pintar un mural antifascista en las paredes de un palacio colonial. En sus escenas de mineros, también trasladaría el pasado imperialista a las desigualdades del presente.

En 1941 Mora se fue a vivir a Ciudad de México. En sus grabados *Mi primera visión de la metrópoli* (1941) y *La gran ciudad* (1945), podemos observar la conmoción que debió de suponer para él abandonar el Michoacán rural[6]. En *Mi primera visión*, la página está cubierta por un mar de cuerpos anudados (algunos desnudos) en una fiesta orgiástica. En *La gran ciudad* vemos a unos juerguistas de fiesta en un edificio de apartamentos muy alto, sin prestar atención a los individuos sin techo –mujeres, niños y hombres descalzos con atuendos de campesino– reunidos en torno a una hoguera en un oscuro callejón. En Michoacán, las políticas que promovían la modernización de las condiciones de vida se basaban en una concepción determinada del decoro moral, que incluía la restricción del consumo de alcohol. Los grabados de Mora sugieren que esas ideas habían quedado marginadas, al igual que los trabajadores empobrecidos que vivían en las sombras de la ciudad más próspera e importante de la nación. En un autorretrato posterior de 1944, la mitad del rostro del artista permanece en la penumbra, como si él mismo se viera como una figura marginal que se refugia en la oscuridad de su entorno.

Los dilemas ideológicos no le impidieron seguir viviendo en la ciudad, aunque es posible que le animaran a crear un arte que reflejara su propia sensibilidad. Le concedieron una beca para estudiar en La Esmeralda bajo la tutela de Rivera, que compartía sus mismas ideas. Allí, Mora profundizó en el estudio del arte europeo. «Desde mis días de estudiante con Diego Rivera», comentó en cierta ocasión, «siempre he utilizado la sección áurea del Renacimiento italiano»[7]. La pintura de un minero con un perfil muy marcado, un gorro rojo y una pañoleta al cuello, sobre un paisaje cubista con un cielo azul, es una versión actualizada de los retratos italianos de principios del siglo XV, y revela las influencias del artista. Mora recupera esta modalidad de representación europea para ennoblecer al protagonista de su pintura con ayuda de un género que tradicionalmente se utilizaba para retratar a las élites, incluyendo a los que se habían hecho ricos gracias a las minas del llamado Nuevo Mundo[8].

Mora se convirtió en miembro del TGP en 1941 y permaneció activo en este colectivo hasta 1965[9]. Allí produjo linograbados y litografías, carteles, dibujos, pinturas de caballete y murales. En 1947 se casó con Elizabeth Catlett (1915-2012), que también pertenecía al Taller, y ambos trabajaron desde sus estudios en Cuernavaca hasta la muerte de Mora en 2002. La lucha que libró Catlett, como mujer negra y comunista, para alcanzar la autonomía personal y artística y superar las asfixiantes extralimitaciones del gobierno de Estados Unidos, sin duda ayudó a Mora a definir sus objetivos en la selección de los temas de su obra artística[10].

En México, la industria minera dejó uno de los legados más duraderos y opresivos del imperialismo,

que se prolongó incluso más allá de la revolución. Desde el siglo XVI, las empresas mineras extranjeras explotaban a los trabajadores indígenas y a los esclavos africanos para extraer riquezas incalculables de inmensas extensiones de territorio. En la década de 1940, la industria minera representaba al menos el 36% de las exportaciones de México y el 20% de todas las inversiones extranjeras[11]. La mayoría de las minas eran propiedad de compañías norteamericanas que no se preocupaban por los derechos de los mineros ni por el bienestar social, cultural ni económico de las comunidades a las que pertenecían. El TGP denunciaba las penurias de estos trabajadores para demostrar la necesidad de reformas sociales y políticas que garantizaran el bienestar de los mineros y, por extensión, el de la nación en general.

Aunque varios artistas del colectivo abordaron el tema de los mineros, las representaciones de Mora diferencian su obra de la de sus colegas, que se guiaban por el entorno de la estética realista liderado por Rivera, Siqueiros y José Clemente Orozco. Estos artistas renunciaron a las formas abstractas con el fin de representar sin ambigüedades el trabajo de las clases desfavorecidas. Es más, Hannes Meyer, director del TGP durante parte del periodo en que Mora permaneció vinculado a él, señalaba que este colectivo «siempre se ha caracterizado por la ausencia de técnicas abstractas, que se encuentran fuera del alcance de las masas», y que además «la forma abstracta se ha utilizado para camuflar la injusticia social»[12]. Bajo este planteamiento, sin embargo, los paisajes se transformaban a menudo en espacios teatrales donde se escenificaban coreografías en las que el cuerpo del obrero se convertía en algo heroico, glamuroso, en una metáfora o, simplemente, en una pantomima. La armonía compositiva y cromática que se muestra con tanta frecuencia en estas obras de una serenidad cautivadora, oculta el trauma físico, mental y ambiental que experimentaban los trabajadores. Además, estas representaciones no toman en consideración los traumas que el arte figurativo había ocasionado a lo largo de la historia a los indígenas y a los mineros africanos esclavizados. Desde el comienzo de la ocupación española, los grabados en madera y las estampas grabadas se habían utilizado en ocasiones como instrumentos del dominio opresivo colonial, bajo el disfraz de imágenes y textos administrativos, religiosos o educativos. En un esfuerzo por someter aún más los cuerpos no europeos en las Américas, los grabados se usaban también para perpetuar estereotipos grotescamente falsos relacionados con los pueblos indígenas y con los africanos esclavizados.

Aunque en su obra Mora maneja en alguna ocasión los tropos visuales del realismo social, sus grabados de mineros están totalmente desprovistos de ansias idealistas. Valiéndose de diversas referencias visuales que oscilan entre el realismo y la abstracción, incorpora la historia del propio medio a la lucha contemporánea de los mineros. Es como si Mora desmontara sus cuerpos, mezclando figura y paisaje para crear formas fracturadas que revelan un quebrantamiento derivado de siglos de opresión. En estos cuerpos, la abstracción pone de manifiesto que el trabajo fractura al individuo y quiebra además la sensación colectiva de humanidad.

En dos de sus litografías más famosas, *Minero* (1946, p. 355) y *El minero* (1945), aparecen cuerpos enjutos, definidos, que se retuercen, se arrugan, se estrujan y se comprimen en el interior de túneles y de cuevas. Rostros con los pómulos hundidos y la mirada perdida se yuxtaponen en ángulos insólitos con los brazos y los hombros. Al observador, como si mirara a través de los ojos de un minero un túnel apenas iluminado, rara vez se le permite contemplar una composición panorámica amplia o general. Más bien, se nos muestran hombres sepultados en las entrañas de los paisajes, con sus cuerpos y sus movimientos ligados a la tierra[13]. Estas figuras contraídas se representan con ayuda de diferentes marcas que parece que raspan, pican y excavan el papel, de tal manera que el trabajo de las herramientas del artista se equipara con los golpes del pico del minero o los destellos intermitentes de la sombra que proyecta la luz de una linterna fugitiva. Al presentar en primer plano la imagen de un minero que surge de la piedra litográfica, Mora fusiona el material con el significado, y desentierra los cuerpos que hasta entonces habían permanecido ocultos en la larga historia visual de la minería, en la que los mineros llevaban siglos atrapados en una pedregosa matriz de túneles.

El artista recurre a esta historia visual para forjar sus fórmulas compositivas e iconográficas. La representación de la minería en Potosí, Bolivia, que llevó a cabo Theodore de Bry en el siglo XVI, un hito en la documentación de las prácticas laborales coloniales, proporciona a Mora un conjunto de antecedentes que incorpora a su propia obra.

Mineros en el interior de la sección transversal de una mina, hombres subidos a escaleras, halos de luz alrededor de las velas, esa rigidez de los mineros tan característica de los grabados europeos de la Edad Moderna que representaban los cuerpos de los americanos o de los africanos… todos estos elementos están presentes en las obras de Mora. Mientras que la mina de De Bry está enmarcada en un paisaje más amplio, Mora encierra a sus mineros claustrofóbicamente y solo muestra el interior de los túneles. Esta compresión del espacio la encontramos también en un informe británico de 1842 sobre el trabajo infantil, en el que los hombres y los niños gatean a través de túneles oscuros[14]. Estos grabados circulaban en libros y periódicos que es posible que Mora estudiara. Probablemente el artista también supiera que en la primera mitad del siglo XIX miles de trabajadores británicos habían emigrado a México para trabajar en diferentes minas del Estado de Hidalgo[15]. La similitud visual entre el informe británico, la obra de De Bry y las imágenes de mineros de Mora indica asimismo la existencia de una conexión entre los mineros mexicanos del siglo XX, los obreros británicos del XIX y los mineros de Potosí del XVI. Esta continuidad visual nos presenta una historia de la minería que no solo revela la confluencia de los pueblos que trabajaron en México, sino que además se alinea con los objetivos más generales y la filosofía comunista de Mora y del TGP: lograr la paz y la igualdad de todos los pueblos a través de la defensa unificada de los derechos de los obreros de todo el planeta.

Las escenas de mineros de Mora también incorporan influencias artísticas decididamente más modernas. El artista se acerca a la abstracción geométrica con elementos del surrealismo, un movimiento artístico global que en la década de 1940 ya contaba con numerosos adeptos en Ciudad de México[16]. Tales impulsos salen a relucir en varios linograbados de Mora que retratan la vida de los mineros. En *La olla* (1948), por ejemplo, vemos desde arriba el cuerpo agachado de un minero descalzo encajado en un cubo que desciende por el vertiginoso pozo de una mina. Aunque la forma del cubo y de la cuerda se distinguen perfectamente, el cuerpo del minero no se define con tanta claridad: está representado sencillamente por un círculo (la punta de su sombrero) y unos dedos, una serie de formas diminutas, blancas, que parecen esquirlas. Como si se sumergiera en una pesadilla, el observador se asoma a un pozo sin fondo que también recuerda a un ojo gigante: la curva del asa del cubo se cierne como un párpado somnoliento sobre la pupila formada por el cuerpo compacto, redondo, del minero. Mora construye una visión de desesperanza y desamparo en la que el minero habita en un plano tan profundo que se integra en su subconsciente, un espacio que en esta obra se compara visualmente con un mundo subterráneo, profundo y oscuro en el que el obrero está obligado a vivir durante horas interminables. *La olla* de Mora se adentra en las profundidades del oscuro inconsciente del minero y, por extensión, de la nación, y lo saca a la superficie de la página grabada para que todo el mundo pueda contemplarlo. En lo que se podría entender como una crítica perspicaz de la fusión entre alienación y abstracción que el TGP había defendido con anterioridad, las formas abstractas de Mora hacen visible la verdadera alienación: la larga historia de las injusticias que padecen los mineros, con frecuencia ignorados. Valiéndose del medio del grabado, el artista exhuma a los trabajadores subterráneos para crear un conjunto único de imágenes que luchan a través de la producción y la réplica contra la invisibilidad que había aterrorizado durante tanto tiempo a los mineros. Los grabados de Mora son una aportación de una importancia vital, aunque a menudo ignorada, para la historia del arte en general y la historia visual del trabajo.

1. Helga Prignitz observa que «Mora y Castro Pacheco recorrieron Hidalgo e hicieron bocetos de los obreros en las minas de plata de los otomíes en diversas labores». Helga Prignitz, *El Taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992, p. 105. Véase también, Dawn Adès y Alison McClean, *Revolution on Paper: Mexican Prints, 1910-1960*, Londres, British Museum Press, 2009, p. 148; y Francisco Mora, *Unidad y variedad: Palacio de Bellas Artes, Salas 3 y 4, del 11 de Octubre al 22 de Noviembre de 1974*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, p. 48.

2. Jocelyn H. Olcott, *Revolutionary Women in Postrevolutionary Mexico*, Durham, Carolina del Norte, Duke University Press.

3. Theresa Avila, «Chronicles of Revolution and Nation: El Taller de Gráfica Popular's "Estampas de la Revolución Mexicana" (1947)», Tesis doctoral, Universidad de Nuevo México, 2013, p. 27. Para ampliar la información bibliográfica sobre Mora, véase Dawn Adès, «Francisco Mora», British Museum, http://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG39328; Alisa W. Terry y John Arledge (eds.), *A Courtyard Apart: The Art of Elizabeth Catlett and Francisco Mora*, Biloxi, Mississippi, Mississippi Museum of Art, 1990, pp. 38-40; Mora, *Unidad y variedad*; y Helga Prignitz, óp. cit., pp. 296-297.

4. Alisa W. Terry y John Arledge (eds.), óp. cit., p. 38.

5. Para más información en relación con esta pintura mural, véase Ellen G. Landau, «Double Consciousness in Mexico: How Phillip Guston and Reuben Kadish Painted a Morelian Mural», en *American Art*, vol. 21, nº 1, pp. 74-97.

6. *Mi primera visión de la metrópoli* está incluida en Hannes Meyer, *El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra artística colectiva*, Ciudad de México, La Estampa Mexicana, 1949, p. 99. En una subasta que tuvo lugar en Filadelfia entre el 30 de abril y el 1 de mayo de 2016 se vendió una estampa de *La gran ciudad* (Subasta Brand/Werthan, lote 214). En la información que acompañaba a la pieza, estaba fechada en 1945.

7. Alisa W. Terry y John Arledge (eds.), óp. cit., p. 38.

8. La admiración que profesaba su maestro por la vanguardia parisina también se pone de manifiesto en el grabado de Mora *Las regaderas* (1944) –incluido en *El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra artística colectiva*, p. 98, de Meyer–, una sutil alusión a *Les grandes baigneuses* (ca. 1898-1905) de Paul Cézanne.

9. Mora y Catlett abandonaron el TGP en torno a 1965 por motivos políticos. Véase Helga Prignitz, óp. cit., pp. 198-199.

10. Mora produjo a lo largo de su carrera varias series de grabados dedicadas a los pueblos de ascendencia africana de México, a los que denominaba «los negros». Más adelante, además, el arte africano ejercería una profunda influencia en su arte.

11. Stephen R. Niblo, *Mexico in the 1940s: Modernity, Politics, and Corruption*, Wilmington, Delaware, Scholarly Resources, 1999, p. 209.

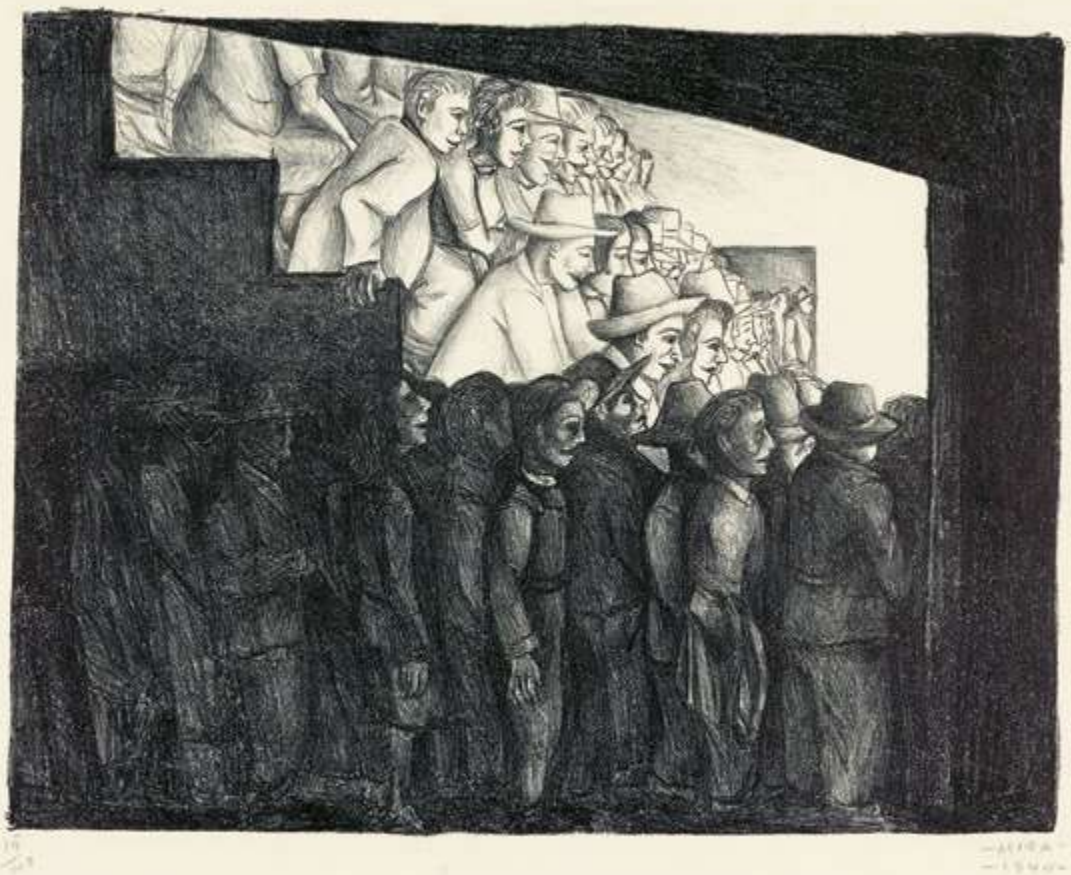
12. Lowrey Stokes Sims, «A Life in Art and Politics», en *Elizabeth Catlett Sculpture: A Fifty-Year Retrospective*, Lowery Stokes Sims y Michael Brenson (eds.), Purchase, Neuberger Museum of Art, Purchase College, State University of New York, p. 35.

13. Es probable que los mineros sepultados de Mora aludan al concepto de «sepultamiento» de Karl Marx, que se utiliza también en relación con los mineros. En su prolijo estudio sobre la historia de las imágenes de la minería, Allan Sekula señala que en el capítulo 31 del primer volumen de *El capital*, el filósofo alemán observa, en un tono marcadamente irónico, que «el descubrimiento de los yacimientos de oro y plata de América, el exterminio, la esclavización y el sepultamiento en las minas de la población aborigen [...] señalan los albores de la era de producción capitalista». Allan Sekula, «Photography between Labour and Capital», en *Mining Photographs and Other Pictures 1948-1968*, Benjamin H. D. Buchloh y Robert Wilkie (eds.), pp. 193-264, Halifax, Nueva Escocia, Press of Nova Scotia College of Art and Design; Sídney, Nueva Escocia, University of Cape Breton Press, 1983, p. 212, en n. 42.

14. *Condition and Treatment of the Children Employed in the Mines and Collieries of the United Kingdom*, Londres, William Strange, 1842. Me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento a Sarah C. Rosenthal por darme a conocer la existencia de estas imágenes.

15. Robert W. Randall, *Real del Monte: A British Mining Venture in Mexico*, The University of Texas Press, Austin, Texas y Londres, 1972.

16. En una reciente exposición que tuvo lugar en el Metropolitan Museum of Art y en el catálogo que se publicó con motivo de esta muestra también se habla en detalle de la comunidad de surrealistas de Ciudad de México. Véase Stephanie D'Alessandro y Matthew Gale (eds.), *Surrealism beyond Borders*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 2021.



Francisco Mora
La galería
1944



Francisco Mora
Mineros
1947

Francisco Mora
Minero, en *Mexican People*
1946



Mariana Yampolsky

Helga Prignitz-Poda

En 1945, cuando llamó decidida a la puerta del Taller de Gráfica Popular (TGP), Mariana Yampolsky (1925–2002) contaba solo diecisiete años. Sin conocer el número de la casa y sin hablar una sola palabra de español, había pasado mucho tiempo buscando el Taller. Después de estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Chicago en 1944, Yampolsky, hija de unos padres aficionados al arte, había terminado la licenciatura y asistido a una conferencia de Max y Conny Kahn sobre el tiempo que pasaron como artistas invitados en el TGP. El ambicioso objetivo social de los artistas del TGP, que querían servir con su arte al pueblo en la lucha contra todos los opresores, le parecía la misión y la tarea correcta. Sus dos progenitores habían huido del régimen nazi. Ahora su padre había muerto y ella buscaba empezar de cero.

> Me abrió la puerta José Sánchez, que era el impresor del TGP. Él no hablaba una palabra de inglés, ni yo de español. Pero me entendió, me invitó a pasar y me dio a entender que más tarde llegaría alguien. […] El primero que llegó fue Pablo O'Higgins. Aquel mango de hombre, alto y fuerte, de abundante pelo que se peinaba con los dedos. Creo que no conocía un peine de verdad, solo aquel gesto consistente en echarse simplemente el pelo hacia atrás. Le pregunté en inglés, y él me contestó radiante en español: «¡Cómo no! ¡Pase usted … ¡Quédate! Hoy en la noche hay una reunión del taller… ¿Y dibujas?» «Sí.» «Has de ser muy buena dibujante.» Con él, todo cobraba de inmediato un aire positivo. Todo en aquel señor desbordaba alegría. Y para mí fue un gran alivio encontrar allí a alguien con quien poder hablar. Al cabo de poco rato llegó su hermano gemelo: igual de alto que él, pero de tez morena y pelo oscuro. Pablo era rubio, de piel blanquísima, y el segundo mango que entró tenía la tez morena y el pelo negro. Ambos eran de una belleza que impresionaba. Eran como la noche y el día, y la gente que los conocía los llamaba «café con leche». Esa fue mi entrada en el TGP. Fue una de las experiencias más intensas de mi vida. Al margen de su enorme talento artístico para el dibujo y la pintura, eran gente de una amabilidad e inteligencia extraordinarias. […] Y así, camino real, me aceptaron en pocos meses como miembro del Taller[1].

Se convirtió en el miembro más joven y, al principio, en la única mujer del grupo.

> Hubo la conciencia de parte de todos de que no era precisamente una escuela y que tampoco era un lugar para que los muy bien dotados brillaran. Era realmente la cooperación entre todos y un deseo, creo, en sus mejores tiempos era muy sincero, de que todo el mundo avanzara, de que todo el mundo investigara, de que todo el mundo participara. Esa fue la gran experiencia del Taller y su gran valor. Todo el mundo trabajaba a conciencia para mejorar su nivel, tanto artística como políticamente[2].

Y, aunque en un principio tenía la intención de estar en México solo un año, enseguida se apoderó de ella ese entusiasmo y se quedó toda la vida. Se matriculó en la Escuela de Arte La Esmeralda (1944-1948) y luego, en 1949, en la Escuela de Artes del Libro.

Entre julio de 1945 y 1960, Mariana fue una miembro muy activa del TGP; asistía regularmente a las reuniones semanales y participaba entusiasmada de las tareas colectivas.

Una vez hubo aprendido las técnicas gráficas, pasó a ser miembro también del comité de dirección, que cambiaba todos los años. En 1948 ya integraba la junta directiva del TGP. En 1949, cuando Hannes Meyer, el antiguo director de la Bauhaus que en el exilio mexicano se había convertido en director del Taller, editó el importante álbum que conmemoraba el duodécimo aniversario del TGP, invitó a Mariana

Yampolsky a que se ocupara de ilustrar el libro con fotografías. Le pidió que fotografiara a todos los miembros del grupo y reprodujo numerosas fotografías en el álbum (p. 243)[3]. Hannes Meyer sentó, pues, las bases de la futura carrera de Yampolsky como fotógrafa. Además de colaborar en el TGP, empezó a tomar clases en la Academia de San Carlos con la fotógrafa más importante del momento, Lola Álvarez Bravo. La formación con Álvarez Bravo no hizo mermar su compromiso como miembro activa del TGP. Las salidas y excursiones organizadas por el TGP, en las que pudo conocer los paisajes de México y la vida sencilla en el campo, moldearon su mirada y su amor por el país centroamericano. Fue sobre todo Alberto Beltrán quien se ocupó de ella en estas excursiones; a su lado, Mariana, hija única de una familia burguesa acomodada, conoció la vida real, sencilla. A veces, en estas salidas, el dinero no alcanzaba para el billete de autobús, de modo que se veían obligados a caminar y dormían en el suelo de cabañas y pajares: «En el Art Institute of Chicago dibujábamos desnudos, pero la modelo se quedaba quieta todo el tiempo. En México, el entrenamiento de dibujar del natural se lo debo a Alberto Beltrán»[4]. Pero siempre llevaba su cámara encima, una Rolleycord. Por entonces, esta clase de aparatos aún eran desconocidos en las zonas rurales: «Nunca voy a olvidar, en la sierra de Puebla, a unos niños que se juntaron a ver mi cámara y un chiquillo de diez años le dijo al otro: "Mira, con esa cosa que tiene en las manos está viendo hasta la Ciudad de México"»[5].

En 1953 fue la responsable de las finanzas del TGP, y de 1955 a 1957 asumió la organización de las exposiciones del Taller en un periodo en que hubo muchas. En 1957 se celebró el vigésimo aniversario del TGP, y Mariana Yampolsky se encargó de montar la gran exposición en el Palacio de Bellas Artes, *Vida y drama de México. 20 años de vida del Taller de Gráfica Popular*, así como numerosas muestras en las provincias, en otros países de Latinoamérica, en Estados Unidos y en Europa. En una entrevista que Raquel Tibol hizo a varios miembros del TGP con motivo de la celebración, Mariana Yampolsky afirmaba:

> Si el grabado del TGP se ha impuesto en forma franca es porque vastos sectores del pueblo mexicano gustan más de la estampa política que de la estampa descriptiva o costumbrista. [...] En los últimos años el interés por el grabado ha renacido no solo en México sino en casi todos los países; son innumerables las exposiciones importantes dedicadas exclusivamente a la estampa que se realizan en todas partes; gracias a ello la estampa mexicana ha consolidado su prestigio internacional; se han recibido premios y en Suiza, Checoslovaquia, Alemania, Polonia, la URSS, los Estados Unidos, China, Japón, se han editado monografías sobre el grabado mexicano[6].

Francisco Reyes Palma escribió: «Como curadora del Taller, Yampolsky jugó un papel determinante en el establecimiento del prestigio internacional del grupo al organizar esas exposiciones colectivas que fueron vistas en tres continentes durante la década de los cincuenta»[7].

Un tema que siempre interesó especialmente a Mariana fue la música. De ahí que entre los grabados más bonitos de su época en el TGP figuren varias reproducciones de la musicalidad del pueblo mexicano. En 1944 creó el grabado sobre el compositor Silvestre Revueltas, *Revueltas violinista*. En 1947 hizo el linograbado *Vivac de revolucionarios* (p. 285), que reproduce a un grupo de soldados de la Revolución, hombres y mujeres, que tocan música. Esta pieza fue concebida para la gran obra colaborativa del TGP, el álbum *Estampas de la Revolución Mexicana* (pp. 262-301).

En 1949, junto con Leopoldo Méndez, ideó la octavilla *Oratorio menor a Silvestre Revueltas* (p. 359) para ilustrar el poema que Pablo Neruda había escrito con motivo de la muerte del compositor. El grabado de Mariana muestra el cuerpo que se funde con la naturaleza, tal como lo cantaba Neruda.

De 1954 son otras dos octavillas que ilustran unos corridos, esas baladas que tanto se cantan en México: en la ranchera *Adiós, mi Chaparrita* (p. 360), Pancho canta a su mujer, que se queda en casa, y la consuela diciéndole que volverá pronto. Ella, sin embargo, está triste y llora lágrimas de amargura. Mariana reproduce a la mujer del campesino con gran compasión. La ilustración de ese mismo año para el clásico de la música mexicana, la canción *México lindo* de Jorge Negrete, hace referencia a la muerte del cantante, fallecido en diciembre de 1953, y uno de los artistas más populares del país. Negrete cantaba: «México lindo y querido, / si muero lejos de ti, / que digan que estoy dormido. / Y que me traigan aquí». Mariana Yampolsky ilustra estos versos representando al cantante con un gallo

entre los brazos, un gesto típico con el que Negrete acompañaba la canción «El gallero».

Mariana participó también, con no menos entusiasmo, en la organización de las fiestas. En una larga conversación me contó una vez cómo se invitaba a músicos, mariachis y cantantes al Taller, donde bailaban todos hasta el amanecer. A Mariana le encantaban los bailes populares mexicanos.

Evidentemente, también colaboró en los otros temas que se abordaban en el TGP: los trabajos para el movimiento pacifista, en favor de los obreros en huelga, contra la bomba atómica en el folleto *México está en peligro* (1958, p. 193 abajo), y diversos libros para campañas de alfabetización y para la mejora de la situación de los campesinos. También en estas primeras obras, como ocurriría más tarde con la fotografía, se sentía más atraída por la vida cotidiana, por los trabajadores en el campo, y menos por el patetismo que a menudo reinaba en el TGP. El partidismo sectario de algunos de sus miembros le quedaba lejos. Con el paso del tiempo, Mariana se sintió cada vez más atraída por la fotografía y, dos o tres años después de terminar la formación con Lola Álvarez Bravo, se centró exclusivamente en la práctica fotográfica.

Simultáneamente, también el representante más significativo del TGP, Leopoldo Méndez, se había ido alejando de la organización. El motivo fue las disputas sobre la concesión a Méndez del Premio Internacional de la Paz como miembro del Taller de Gráfica Popular en 1953. No estaba claro de quién era el premio. ¿De Leopoldo Méndez o del Taller? Finalmente, cuando el destacado muralista David Alfaro Siqueiros fue detenido en 1960 por su compromiso con los presos políticos, la división dentro del grupo se hizo más profunda. La facción en torno a Leopoldo Méndez no se sumó al boicot de la Segunda Bienal Interamericana de Pintura, Grabado y Escultura de la Ciudad de México que exigía el grupo comunista, sino que expuso sus obras en la muestra con el argumento de que Siqueiros no había sido arrestado en virtud de su arte, sino por su postura política. Leopoldo llegó incluso a ganar el primer premio de artes gráficas, con lo que la división en el seno del TGP quedaba sellada.

Mariana Yampolsky, que de todos modos se había alejado de las artes gráficas, no cesaba en su búsqueda constante de lo nuevo. Era curiosa y no se aferraba a las viejas técnicas. Después de su paso por el TGP se dedicó a la edición, junto con Méndez, de importantes libros sobre el arte mexicano. De ella son muchas de las fotos que aparecen en libros clave sobre la historia del arte popular mexicano que publicó el Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. Entre otros, el extraordinario libro sobre la infancia publicado por la Secretaría de Educación Pública, la monografía sobre José Guadalupe Posada y los dos volúmenes, preciosos, sobre *Lo efímero y lo eterno del arte popular mexicano*. Esta editorial, que Méndez había contribuido a poner en marcha, se había propuesto crear un archivo de las artes mexicanas de una calidad hasta entonces nunca vista. Cuesta enumerar la gran cantidad de publicaciones en las que Mariana Yampolsky colaboró como fotógrafa. Paralelamente, hizo carrera internacional como fotógrafa con sus propias imágenes. Expuso en numerosas ocasiones a lo largo y ancho del mundo y publicó muchos libros de fotografía propia. En la actualidad, una fundación que ella misma creó en vida gestiona su legado de más de 70.000 fotografías. Los temas de sus fotos son hoy el testimonio de un arte y de una arquitectura popular de los pueblos y aldeas, en particular de los indios mazahuas. Su ojo y su corazón pertenecían a estos indios, cuya cultura se ha visto entretanto invadida por la vida de la gran ciudad.

1. Conversación de la autora con Mariana Yampolsky en 2001, pocos meses antes de su fallecimiento.

2. Ibíd.

3. Hannes Meyer (ed.), *El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra artística colectiva*, Ciudad de México, La Estampa Mexicana, 1949.

4. Elena Poniatowska, *Mariana Yampolsky y la buganvilla*, Ciudad de México, Plaza y Janés, 2001, pp. 26 y ss.

5. Ibíd., p. 30.

6. Raquel Tibol, «En el grabado luchan dos tendencias», en *México en la cultura. Suplemento de Novedades*, 19 de octubre de 1958, pp. 7 y 10.

7. Francisco Reyes Palma, citado en Elena Poniatowska, óp. cit., p. 69.



Colaboración del Taller de Gráfica Popular

Oratorio menor en la muerte de
SILVESTRE REVUELTAS

CUANDO un hombre como Silvestre Revueltas
vuelve definitivamente a la tierra,
hay un rumor, una ola
de voz y llanto que prepara y propaga su partida.
Las pequeñas raíces dicen a los cereales: "Murió Silvestre",
y el trigo ondula su nombre en las laderas
y luego el pan lo sabe.
Todos los árboles de América ya lo saben
y también las flores heladas de nuestra región ártica.
Las gotas de agua lo trasmiten,
los ríos indomables de la Araucanía ya saben la noticia.
De ventisquero a lago, de lago a planta,
de planta a fuego, de fuego a humo:
Todo lo que arde, canta, florece, baila y revive,
todo lo permanente, alto y profundo de nuestra América lo arrugen
pianos y pájaros, sueños y sonido, la red palpitante
que une en el aire todos nuestros climas,
tiembla y traslada el coro funeral.
Silvestre ha muerto, Silvestre ha entrado en su música total,
en su silencio sonoro.

Hijo de la tierra, niño de la tierra, desde hoy entras en el tiempo.
Desde hoy tu nombre lleno de música volará cuando se toque tu patria, como desde una campana.
Con un sonido nunca oído, con el sonido de lo que fuiste, hermano.
Tú corazón de catedral de catedral nos cubre en este instante, como el firmamento,
y tu canto grande y grandioso, tu ternura volcánica
llena toda la altura como una estatua ardiendo.
¿Por qué has derramado la vida? ¿por qué
has vertido
en cada copa tu sangre? ¿por qué
has buscado
como un ángel ciego, golpeándose contra las puertas oscuras?
Ah, pero de tu nombre sale música
y de tu música, como de un mercado,
salen coronas de laurel fragante
y manzanas de color y simetría.

En este día solemne de despedida eres tú el despedido
pero tú ya no oyes,
tu noble frente alta y es como si faltara
un gran árbol en medio de la casa del hombre.

Pero la luz que vemos es otra luz desde hoy.
la calle que doblamos es una nueva calle,
la mano que tocamos, desde hoy tiene tu fuerza
todas las cosas toman vigor en tu descanso
y tu pureza subirá desde las piedras
a mostrarnos la claridad de la esperanza.

Reposa, hermano, el día tuyo ha terminado,
con tu alma dulce y poderosa lo llenaste
de luz más alta que la luz del día
y de un sonido azul como la voz del cielo.
Tu hermano y tus amigos me han pedido
que repita tu nombre en el aire de América,
que lo conozca el toro de la pampa y la nieve,
que lo arrebate el mar, que lo discuta el viento.

Ahora son las estrellas de América tu patria,
y desde hoy tu casa sin puertas es la Tierra.

PABLO NERUDA



Mariana Yampolsky, Leopoldo Méndez
Oratorio menor en la muerte de Silvestre Revueltas
1949



Mariana Yampolsky
Adiós mi chaparrita
1954



Mariana Yampolsky
A nosotros no
s. f.



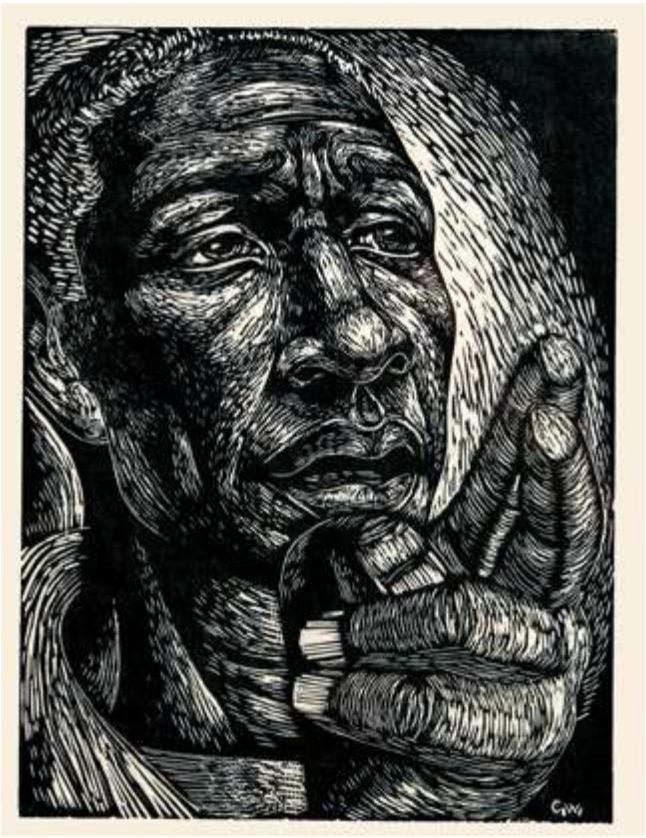
Mariana Yampolsky
Me quedo sin escuela
s. f.



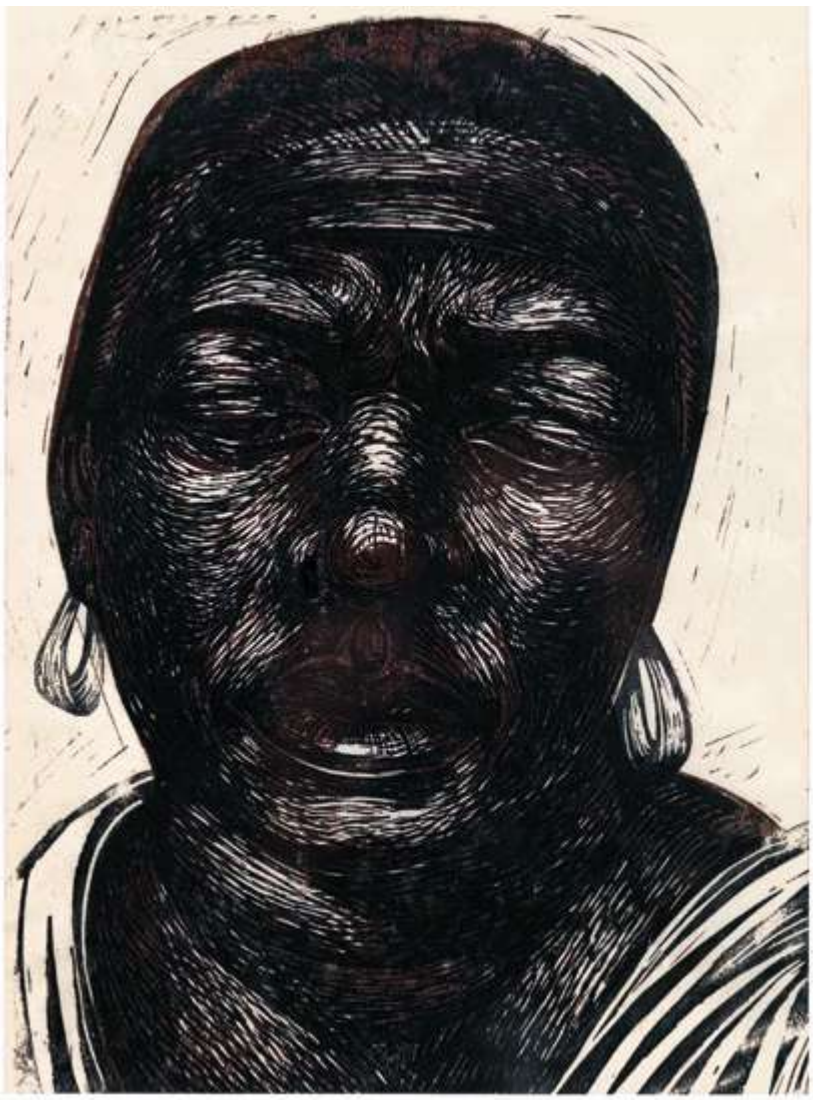
Mariana Yampolsky
Queremos nuestra escuela
s. f.



Charles Wilbert White
Untitled (Bearded Man)
[Sin título (Hombre con barba)]
ca. 1949



Charles Wilbert White
Untitled (Man with Pointing Finger)
[Sin título (Hombre apuntando con el dedo)]
1949-1950



Charles Wilbert White
Bessie Smith
1950



Charles Wilbert White
Frederick Douglass
1951



Charles Wilbert White
Solid As a Rock (My God Is Rock)
[Sólido como una roca (Mi Dios es una roca)]
1958



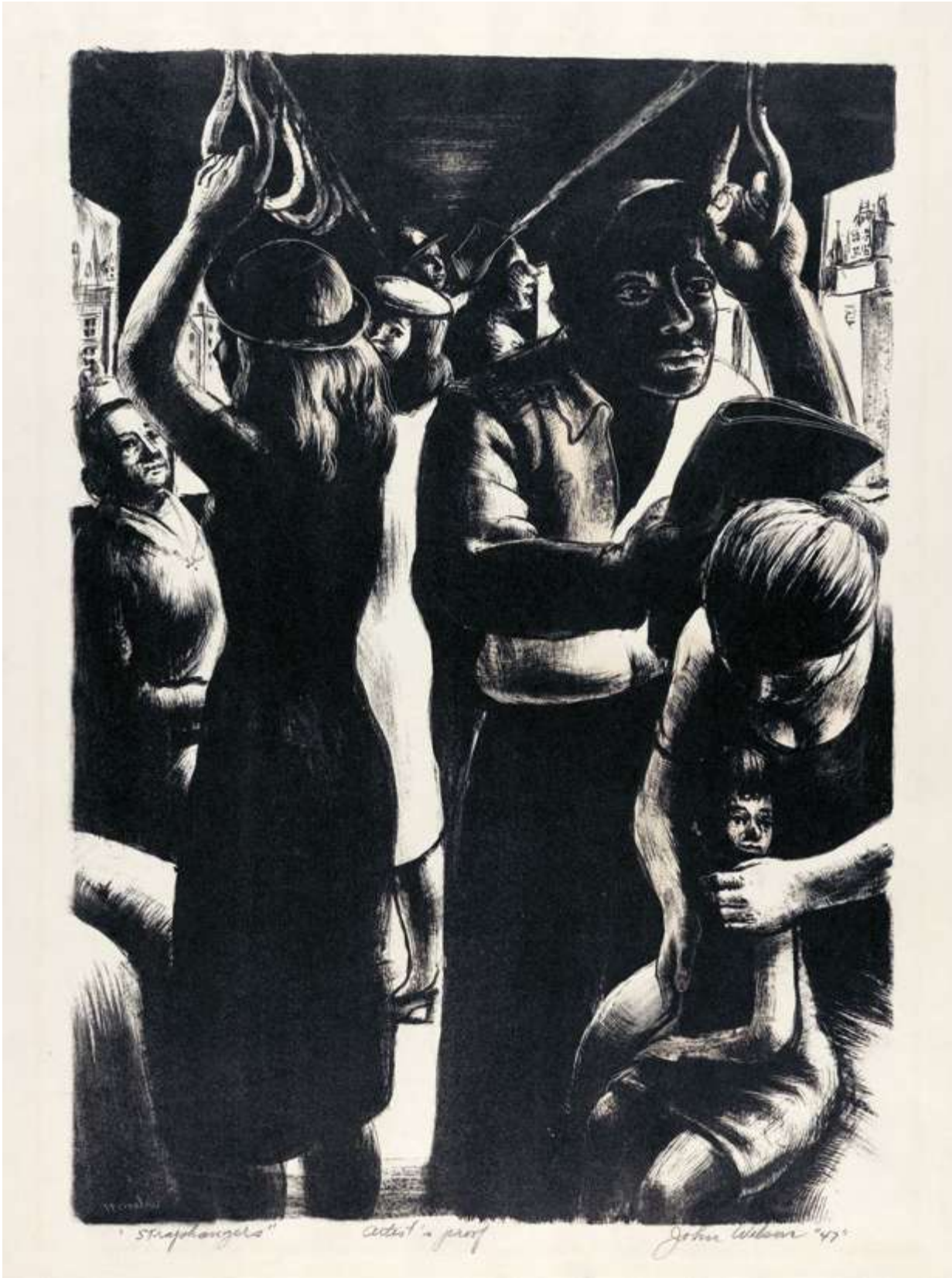
Margaret Burroughs
Mexican Boy [Niño mexicano]
1952



Margaret Burroughs
Sojourner Truth
1952



John Woodrow Wilson
Deliver Us from Evil [Líbranos del mal]
1943



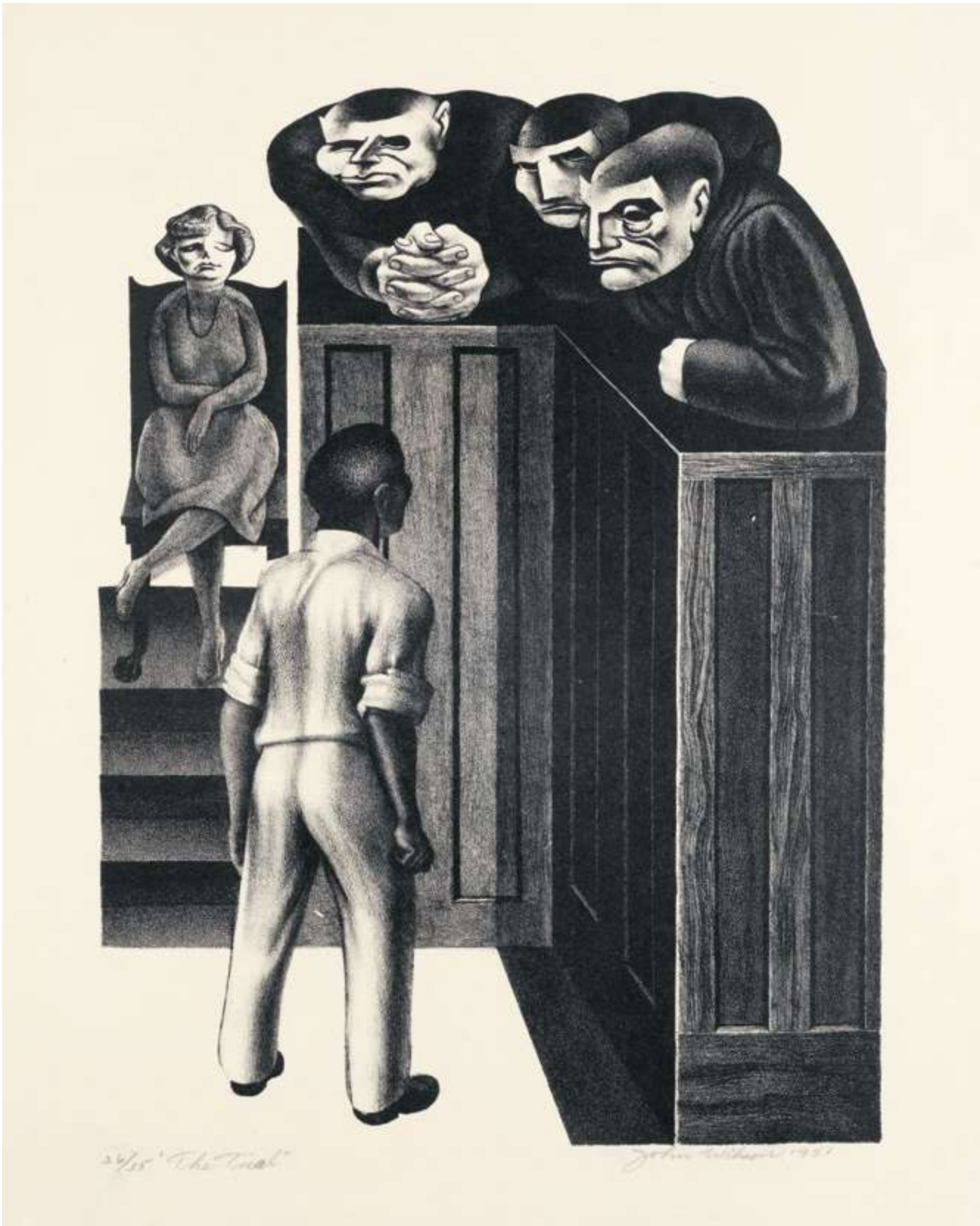
John Woodrow Wilson
Straphangers [Pasajeros de pie]
1947



John Woodrow Wilson
Worker [Trabajador]
1951



John Woodrow Wilson
Dialogue [Diálogo]
1955



John Woodrow Wilson
The Trial [El juicio]
1951

Elizabeth Catlett en el Taller de Gráfica Popular

Helga Prignitz-Poda

> El arte es importante solo en la medida en que ayuda a la liberación de nuestro pueblo. En estos momentos solo es necesario como ayuda para nuestra supervivencia[1].

Elizabeth Catlett (1915–2012) fue una de las artistas más importantes del Taller de Gráfica Popular (TGP). Llegó a México siendo una artista plenamente formada que ya había celebrado su primera exposición individual[2]. E incluso tras su paso por el TGP recibió un amplio reconocimiento internacional. Es algo que puede decirse de muy pocos artistas del TGP, y apenas de ninguna de las otras mujeres que integraban el grupo.

En la década de 1970, siendo yo una estudiante joven e incauta que investigaba en México sobre el TGP para mi tesis doctoral, tuve ocasión de charlar a menudo con ella y con su marido, Pancho (Francisco Mora). Ambos respondieron incansables a mis preguntas y me explicaron en conversaciones larguísimas la historia del grupo. Elizabeth era también una cocinera extraordinaria, y a menudo tuve la suerte de compartir mesa con ellos. Le interesaba mi trabajo y me brindó su apoyo. Le debo muchísimo.

Su abuela aún había sido esclava; su padre, profesor de matemáticas. Nació el 15 de abril de 1915 en la ciudad de Washington, donde fue a la escuela. Se licenció en Historia del Arte/Pedagogía del Arte con el profesor James Vernon por la Universidad de Howard, y luego cursó un máster con Grant Wood en la Universidad de Iowa.

Ya en 1940 recibió una distinción, el primer premio en la *American Negro Exposition* de Chicago por su escultura *Mother and Child* [Madre y niño]. Apenas tenía veinticinco años y ya parecía haber encontrado su forma de expresión: la sencillez en la sobriedad voluminosa.

En 1942 formaba parte de la junta directiva de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad de Dillard, en Nueva Orleans, donde conoció al artista Charles White. Pasaba los veranos en Nueva Orleans, donde vivía con Margaret Burroughs, y estudiaba cerámica y litografía en las escuelas de arte de la ciudad. Estuvo tres años yendo y viniendo entre distintas ciudades y escuelas de arte junto con Charles White. Impartieron clases en el Prairie View College, en la Universidad de Dillard, en el Hampton Institute, en el sur, y en la Carver School de Nueva York, que había sido fundada para la población más desfavorecida de Harlem. Junto con White participó en varios proyectos de la Works Projects Administration. Durante la era de McCarthy, el clima para un arte socialmente comprometido se hizo más hostil; el racismo, que se volvió insoportable, dificultaba que los afroamericanos trabajaran como artistas. De modo que Catlett y White pidieron sendas becas para irse a México.

En abril de 1945 Elizabeth Catlett recibió la beca Rosenwald para crear la serie de grabados *The Negro Woman* [La mujer negra], sobre las mujeres afroamericanas que se habían implicado en la lucha por los derechos civiles. La beca se prorrogó un año, de forma que, en abril de 1946, viajó con Charles White a México, donde dieron clases en La Esmeralda (Escuela Nacional de Pintura y Escultura) y se unieron al TGP.

En México encontró el apoyo que tanto había echado de menos en Estados Unidos. Allí, la política con respecto a los artistas no era todavía tan restrictiva como al otro lado de la frontera bajo el Comité de Actividades Antiamericanas. White recordaría años más tarde: «México fue un hito. Vi a los artistas trabajar para crear un arte sobre y para el pueblo, lo cual influyó muchísimo en todo mi planteamiento»[3].

En la década de 1940, el TGP apoyaba los logros de la Revolución mexicana, los movimientos obreros y campesinos, y la alfabetización. White y Catlett sintieron una estrecha afinidad con la expresión radical del grabado del Taller de Gráfica Popular. En 1947 la pareja se divorció en Nueva York y Elizabeth volvió sola a México, donde terminaría sintiéndose bien acogida y aceptada. Estaba decidida a hacer de México su hogar. Se casó con Francisco Mora, artista gráfico y pintor al que había conocido en el TGP.

En 1938, la Cámara de Representantes de Estados Unidos había puesto en marcha el Comité de Actividades Antiamericanas. Los artistas socialmente comprometidos y próximos al movimiento comunista fueron perseguidos. Las litografías realistas del TGP, donde mostraban su apoyo a sindicatos y a movimientos comunistas, experimentaron un descenso en la demanda; las relaciones personales con el TGP se veían con malos ojos y se empezó a denegar la entrada al país.

En el TGP, Catlett halló el apoyo que tanto le había faltado. Encontró personas afines que, con su arte, querían apoyar al movimiento obrero y a los sindicatos. Allí, el arte debía crearse de forma colectiva para servir a los intereses progresistas y democráticos del pueblo. No es algo que se recogiera solo en la Declaración de principios, sino que se ponía en práctica con la ayuda de las reuniones semanales del grupo. En estas reuniones se asignaban los encargos, que se discutían en común antes de realizarlos y entregarlos a quien los había solicitado.

Catlett terminó en México su serie épica *The Negro Woman*. Los quince linograbados ponen de relieve la discriminación a la que estaban sometidas las mujeres afroamericanas y muestran su coraje y su valentía en la lucha contra el racismo. Incluso en formato pequeño, las mujeres parecen monumentales.

Entre 1946 y 1965, durante todo el tiempo en que fue miembro del grupo, la asistencia de Elizabeth Catlett a las reuniones semanales fue elevada. Si tenemos en cuenta que tuvo tres hijos –a Francisco, nacido en 1947, le siguieron David en 1949 y Juan en 1951–, que ejerció la docencia de forma paralela y que siguió trabajando como escultora, no deja de sorprender la regularidad de su participación e implicación. En todas las actas[4] de las reuniones se encuentran observaciones constructivas de Elizabeth, que hacía sugerencias a todos los proyectos de trabajo y comentaba las obras que presentaban los miembros del Taller.

Entre 1950 y 1952, el Partido Comunista de México y el Partido Popular –presidido por Vicente Lombardo Toledano– apoyaron conjuntamente a los trabajadores en huelga de las minas de Nueva Rosita y Cloete. El TGP creó para la ocasión un cartel, *La mortandad de niños…*, que ponía de manifiesto el problema de la alta mortalidad infantil en las familias de los mineros que se habían quedado sin trabajo y se habían embarcado en una marcha de hambre, de 1.200 km, hasta la capital. La técnica utilizada para el cartel, la serigrafía, la había aprendido Catlett en Estados Unidos e implantado en el TGP. El diseño, la madre con su hijo moribundo en el regazo, es un conmovedor grito de auxilio[5].

Catlett participó en todas las tareas comunitarias del TGP. Y cuando, en 1953, la situación política en México y en el mismo TGP se volvió controvertida y las distintas facciones amenazaron con dividirse, no dejó de proponer proyectos de trabajo con el fin de restablecer de nuevo la comunidad.

Puesto que, como escultora, estaba acostumbrada a eliminar de la madera o del mármol todo lo superfluo, sus grabados se distinguen también por una gran claridad y concisión. En los linograbados elabora los volúmenes como si de esculturas se tratara. Sus formas redondeadas y serenas dieron un nuevo rostro a las obras del TGP. En la reducción de sus temas a mujeres y niños, así como a afroamericanos e indígenas, sus obras tienden puentes entre las culturas de África y de América.

En noviembre de 1953 se trajo de un viaje a Nueva York un plan para producir doce grabados sobre la historia y los héroes de los negros de Norteamérica para la revista *Freedom*. Cada mes debía reproducirse un grabado. Unos meses después, sin embargo, cuando las obras estaban hechas, no se publicaron en *Freedom* ya que los miembros del TGP no estaban dispuestos a aceptar los cambios que exigía la revista. La litografía de Pablo O'Higgins, por ejemplo, había de convertirse en un linograbado. A este respecto, Catlett explicó que había dicho a la revista «que teníamos grabadores que trabajaban con mucha fuerza y otros con menos, que funcionábamos de manera más o menos colectiva y que, en mi opinión, sería una ofensa pedirle al grabador que había hecho [la litografía] que la repitiera [como linograbado]. Que o bien lo usaban tal como estaba, o que se olvidaran por completo»[6].

La cooperación con Estados Unidos se fue complicando cada vez más a medida que se reprimía el movimiento obrero. Elizabeth Catlett renunció a la ciudadanía estadounidense y adoptó la nacionalidad mexicana para evitar que México la deportara.

En enero de 1963, junto con Elena Huerta, fue nombrada por el TGP delegada del Congreso de Mujeres de toda América, que se celebraba en Cuba. El tema de los derechos de la mujer siempre había estado presente en la obra de Catlett, pero ahora se convertía además en una preocupación central del Taller. Ella misma lo cuenta en la sesión del TGP del

1 de febrero de 1963, entusiasmada con el Congreso de Mujeres y con el trabajo por los derechos de la mujer. Los grabados, dice, podrían abordar temas como las cuestiones del hogar, la alimentación y la alfabetización. Que esos eran los temas que importaban a las mujeres del presente y que una comisión del TGP debía dedicarse a elaborarlos[7].

Ese mismo año, el TGP creó uno de los carteles más bonitos de aquellos años, *Congreso Mundial de Mujeres, Moscú 24-29 de junio de 1963*, en el que se mostraba a cuatro mujeres felices de cuatro continentes distintos que, a pesar de las diferencias en el color de su piel, parecen estar hermanadas.

Como el trabajo de los miembros del TGP había decaído de manera generalizada y muchos de sus integrantes se habían ido, el grupo se enfrentó a un nuevo comienzo cuando, en agosto de 1963, escogió a Elizabeth Catlett como secretaria general y a Celia Calderón como presidenta. Al frente del TGP, las mujeres cambiaron muchas cosas: pusieron orden, sanearon las cuentas y trabajaron en nuevos grabados para distintas exposiciones en la Ciudad de México y en las provincias del país. El movimiento feminista se convirtió en un destinatario importante de su trabajo. Crearon carteles y obras individuales para exposiciones que mandaban a los Congresos de Mujeres. Pero este periodo feliz del TGP duró muy poco.

A raíz de las elecciones de 1964, los acontecimientos políticos en México provocaron una escisión en la izquierda, lo cual se tradujo finalmente en una división interna también en las facciones del TGP, incapaces de ponerse de acuerdo. Elizabeth Catlett dimitió de su cargo en 1965. Quedaron los amargos recuerdos de los últimos tiempos en el TGP, cuando el oportunismo cundió en el grupo y se buscó el apoyo del gobierno. Muchos de los antiguos miembros retiraron sus planchas del archivo. A ello le siguió una larga batalla jurídica por los fondos que quedaban en el mismo[8].

Tras el declive del TGP y después de su marcha en 1965, Catlett se concentró en su trabajo como escultora, en obras para el Black Arts Movement [Movimiento de Artes Negras] y el Civil Rights Movement [Movimiento por los Derechos Civiles] de Estados Unidos. Se convirtió en la primera profesora de escultura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En sus esculturas, encuentra formas moderadas de combinar el cubismo y la abstracción con el realismo.

Elizabeth Catlett me habló muchas veces de su admiración por la artista alemana Käthe Kollwitz, que había integrado el expresionismo en el realismo. En 1995, Catlett vino de visita a Berlín deseosa de ver todo lo que había hecho Kollwitz. Pasó horas en el Käthe Kollwitz Museum, del que salió emocionada e impresionada a partes iguales. Juntas fuimos al monumento conmemorativo de la Neue Wache de Berlín, donde, desde 1993, se expone la escultura *Mutter mit totem Sohn* [Madre con hijo muerto, 1937], de Kollwitz. Con los ojos empañados por las lágrimas, Elizabeth Catlett se quedó largo tiempo en silencio delante de esta escultura monumental, y se inclinó ante ella. Más allá de las décadas que las separan, las esculturas de ambas artistas muestran una estrecha relación entre quien fuera la litógrafa y escultora más importante del expresionismo alemán, Käthe Kollwitz, y Elizabeth Catlett, la escultora afroamericana más destacada de México y Estados Unidos.

1. Elizabeth Catlett, *Elizabeth Catlett, Sculpture: A Fifty-Year Retrospective*, Nueva York, Neuberger Museum of Art, 1998 [cat. exp.]. Véase la relevante biografía escrita por Melanie Anne Herzog, *Elizabeth Catlett: An American Artist in Mexico*, Seattle, University of Washington Press, 2000.

2. En 1947 se inauguró en la Barnett Gallery de Washington su primera exposición, *Paintings, Sculpture and Prints of the Negro Woman by Elizabeth Catlett*. The Barnett Aden Gallery, Washington, diciembre de 1947-enero de 1948.

3. Sarah Kelly Oehler y Esther Adler (eds.), *Charles White, a Retrospective*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 2018, p. 197 [cat. exp.].

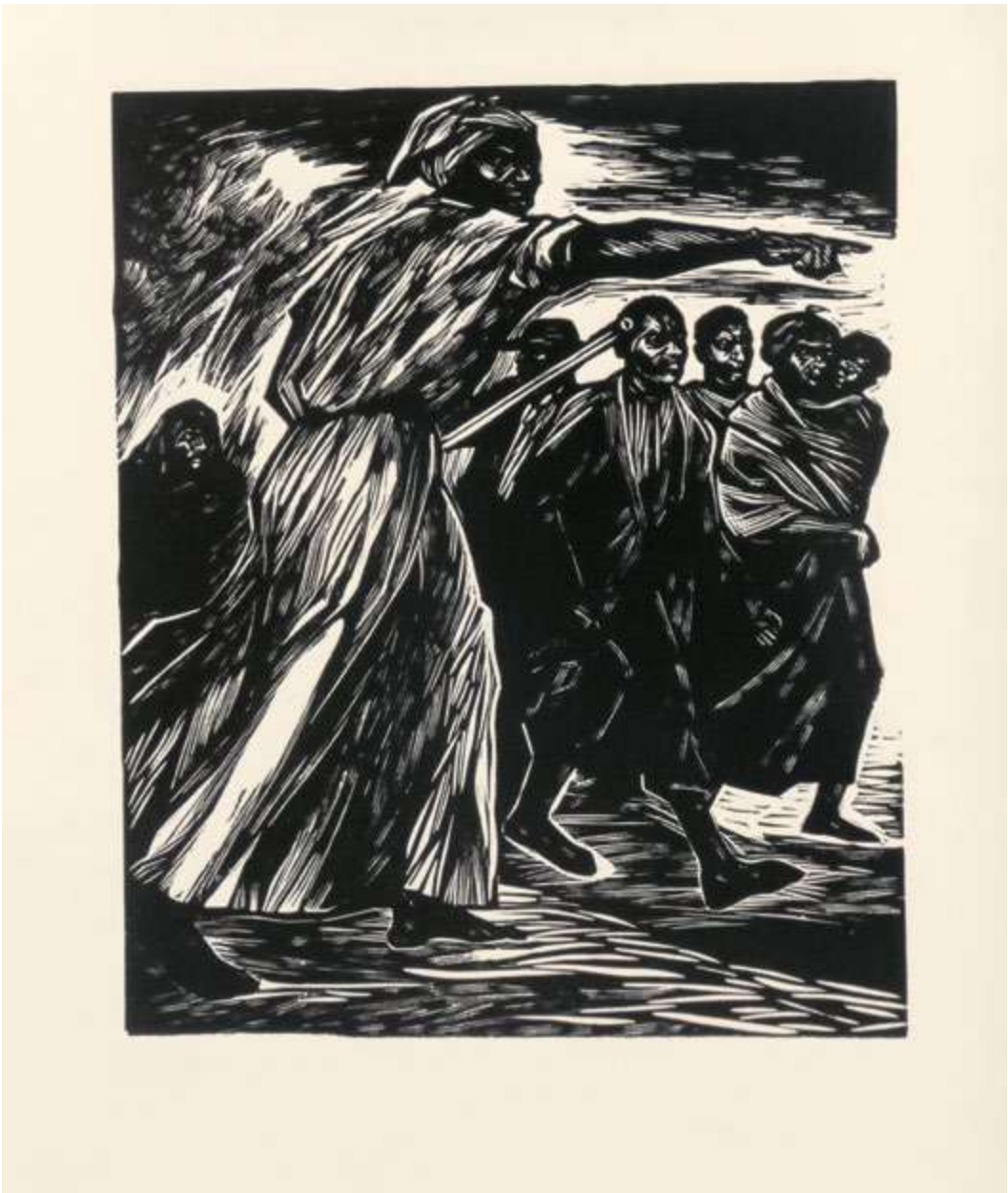
4. Archivo de la autora, Berlín.

5. Elizabeth describió así cómo surgió el cartel: estando ella embarazada y teniendo delante, posando, a María Luisa, la mujer de José Sánchez, llegaron Leopoldo Méndez y Pablo O'Higgins y retocaron el boceto. También la impresión fue fruto de un trabajo colectivo. Para más detalles, véase Melanie Anne Herzog, óp. cit., p. 95.

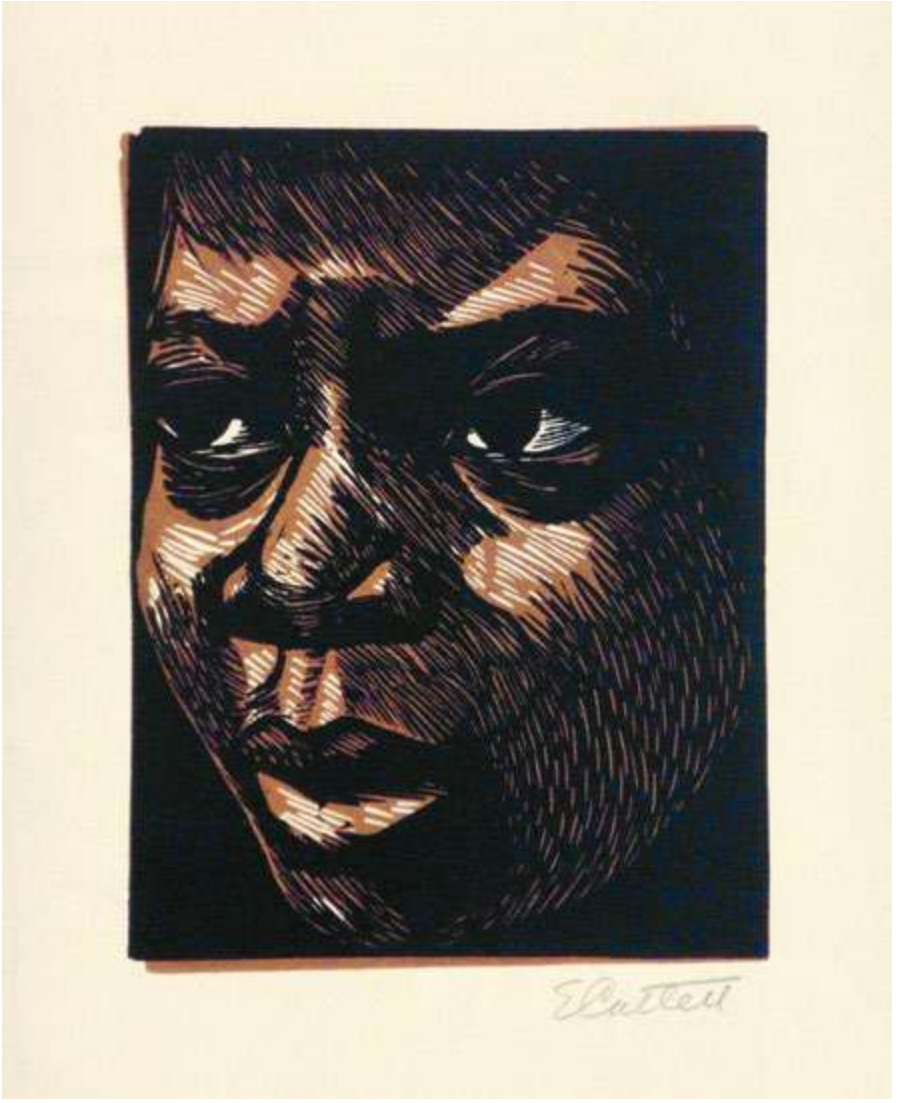
6. Conversación de la autora con Elizabeth Catlett en 1977.

7. «Pedimos a las mujeres de este Congreso que exijan a los artistas de sus países que trabajen decididamente por [...] una mejora de las condiciones en interés de los pueblos. Solo un arte que parta de la realidad puede ser la base de una verdadera emancipación cultural de la penetración imperialista». Discurso de Elizabeth Catlett y Elena Huerta en el Congreso de Mujeres de toda América, celebrado en Cuba en 1963. Mecanoscrito, Helga Prignitz-Poda.

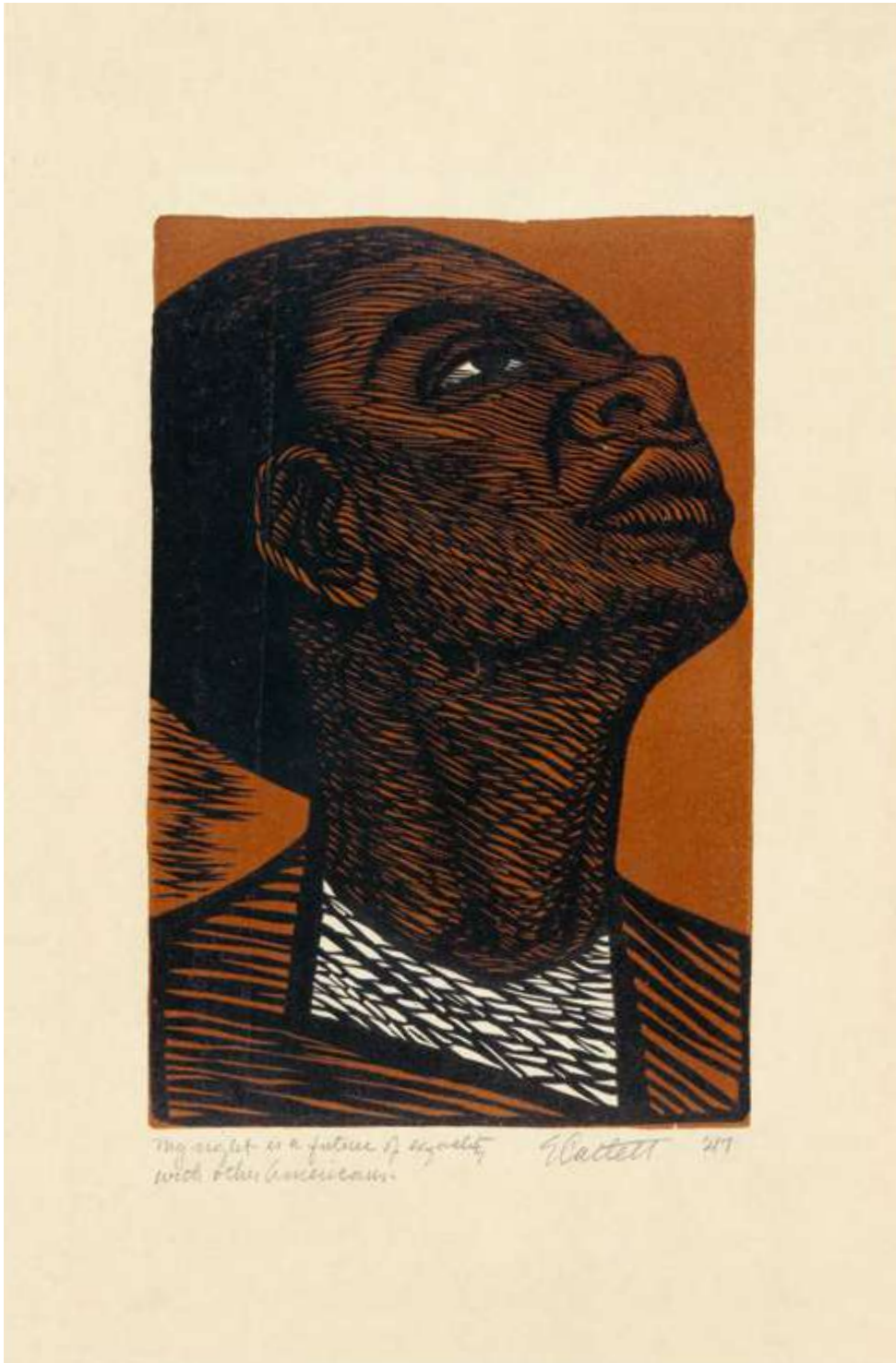
8. Para más detalles, véase Helga Prignitz, *TGP: ein Grafiker-Kollektiv in Mexico von 1937-1977*, Berlín, Seitz, 1981, p. 209 y ss. [Trad. cast., *El Taller de Gráfica Popular en México, 1937-1977*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992].



Elizabeth Catlett
In Harriet Tubman I Helped Hundreds to Freedom
[Con Harriet Tubman ayudé a cientos a encontrar la libertad]
1946



Elizabeth Catlett
I Am the Black Woman
[Yo soy la mujer negra]
1947



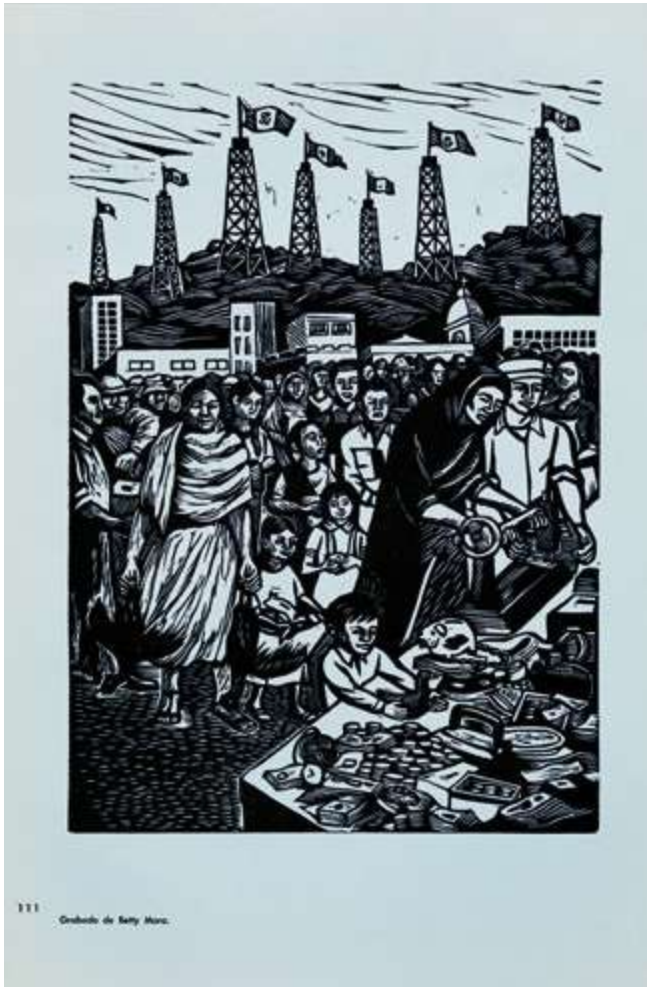
Elizabeth Catlett
My Right Is a Future of Equality with Other Americans
[Mi derecho es un futuro de igualdad con los demás americanos]
1947



Elizabeth Catlett
Sharecropper [Aparcero]
1945



Elizabeth Catlett
Civil Rights Congress
[Congreso por los Derechos Civiles]
1949



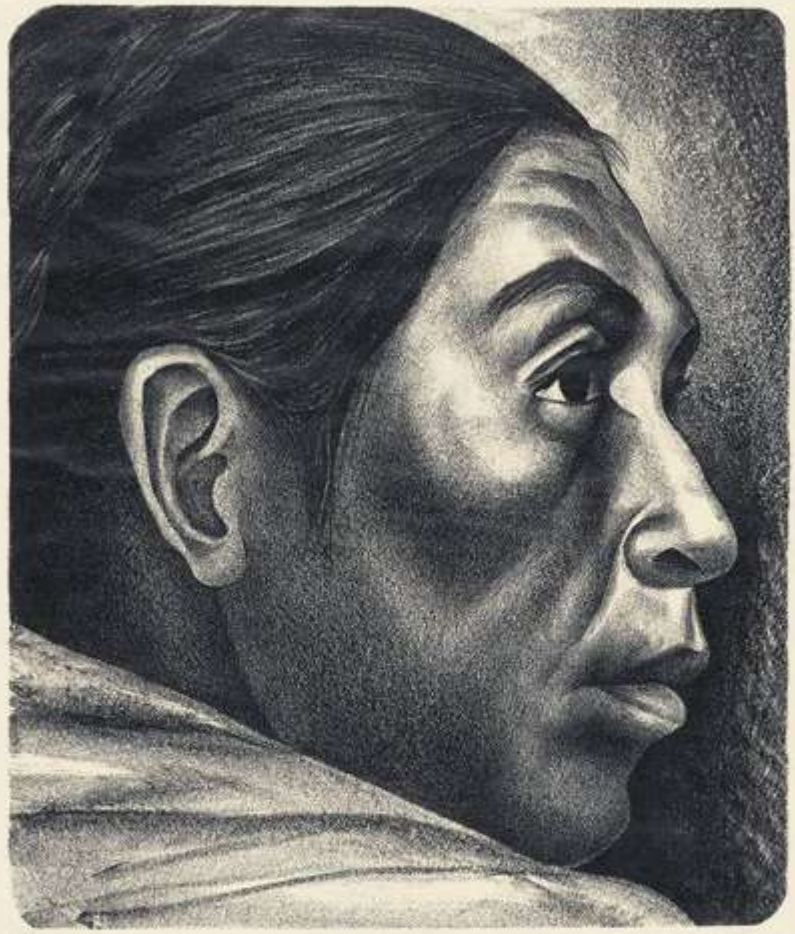
Elizabeth Catlett
Contribución del pueblo a la expropiación petrolera. 18 de marzo de 1938
ca. 1950

Elizabeth Catlett
Sharecropper [Aparcera]
1952 (impresión ca. 1952-1957)


EC



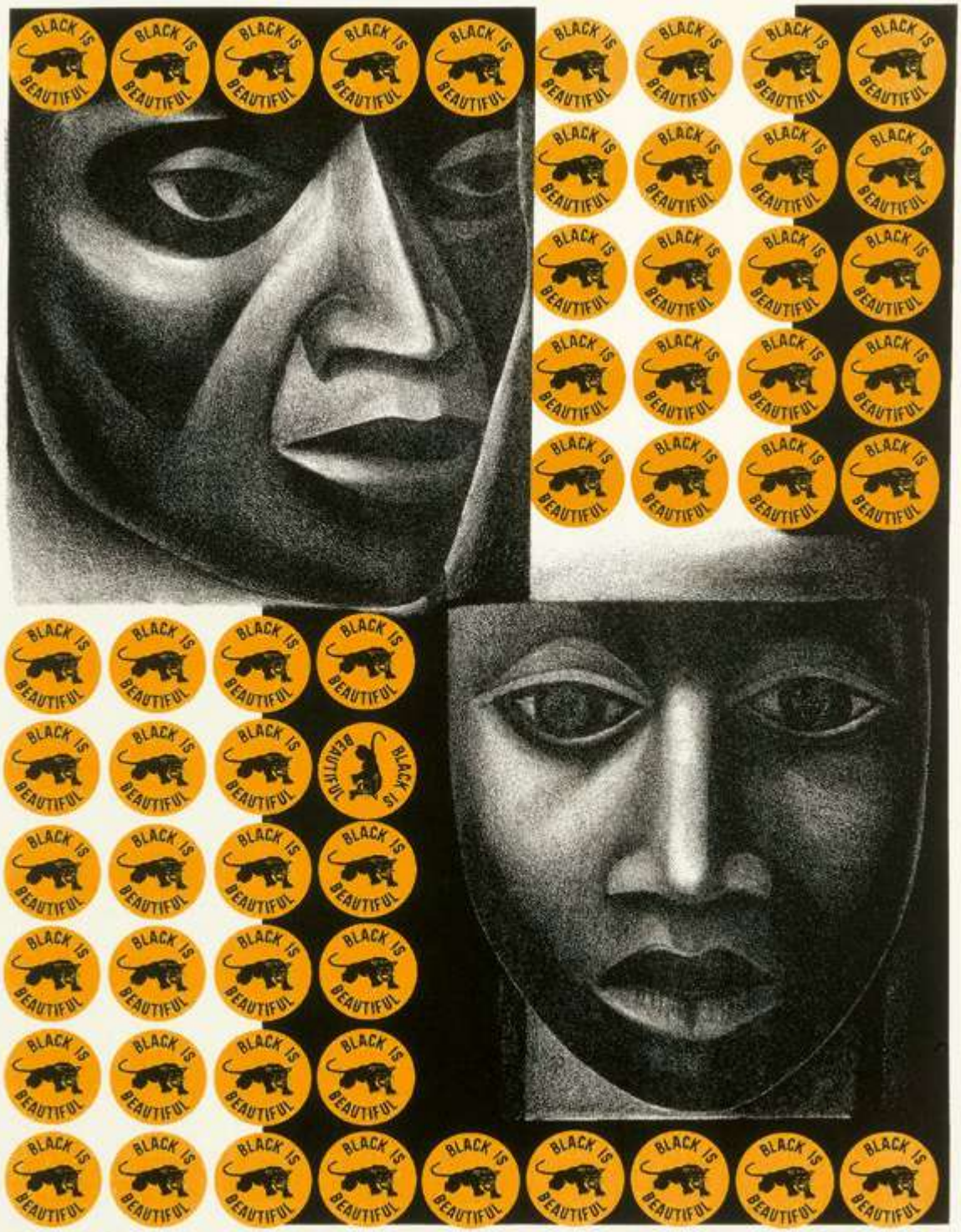
Elizabeth Catlett
El derecho al pan
1954



Elizabeth Catlett
Cabeza de indígena
1958



Elizabeth Catlett
Survivor [Superviviente]
1983



Elizabeth Catlett
Negro es bello II
1969/2001

3.
Isotype

Gerd Arntz

Lynette Roth

En marzo de 2008, una serie de señales y cajas de distribución eléctrica de Berlín fueron empapeladas en solidaridad con los trabajadores de la BVG, la compañía de transporte público de la ciudad. Una hoja fotocopiada, capturada en su día en instantáneas por el artista Andreas Siekmann, mostraba la imagen de un autobús rodeado de manifestantes. En medio de la muchedumbre se alza un cartel. Exhibe una sola palabra escrita en mayúsculas: *STRIKE* [HUELGA]. Ese mismo mes se inauguraba en Colonia la exposición que comisarié en el Museum Ludwig, *köln progressiv: Seiwert, Hoerle, Arntz*[1]. La muestra exploraba la obra de Franz W. Seiwert, Heinrich Hoerle y Gerd Arntz, los tres protagonistas principales de los Progresistas de Colonia, un grupo informal de artistas creado un siglo antes cuyos miembros abordaban cuestiones relacionadas con la clase obrera revolucionaria. Los actos que sucedían en ambas ciudades alemanas —en Berlín en la calle y en Colonia en el museo— estaban unidos por la obra de Arntz (1900-1988). Considerado uno de los artistas gráficos más destacados, Arntz había hecho en 1936 la xilografía que la protesta contemporánea adoptaba como imagen, *Strike*. No hay duda de que la naturaleza popular del grabado —su potencial inherente para llegar a un público más amplio y diverso, la relativa facilidad de reproducción y consiguiente difusión que tiene en comparación con otros medios artísticos— atrajo a los Progresistas de Colonia a esta técnica, estando como estaban políticamente comprometidos. Pese a todo, Arntz, el artista gráfico más entregado del colectivo de izquierdas, solía limitar las ediciones de sus xilografías a cinco, diez o quince ejemplares. Aunque nunca militó en partido político alguno, como Seiwert y Hoerle, publicó su obra en revistas y periódicos afines al socialismo, el comunismo y el movimiento obrero[2]. Es significativo, no obstante, que a menudo alterara estas obras con respecto a las que grababa y firmaba en ediciones limitadas. En la década de 1920, Arntz hizo incluso relieves en madera que no estaban destinados a la impresión. En una anotación autobiográfica para su primera exposición individual en Colonia en 1925, llegó a afirmar: «Para mí, estampar los grabados es algo secundario»[3]. Uno de los propósitos de la exposición *köln progressiv* de 2008 fue, por tanto, considerar cómo conciliar los objetivos políticos de estos artistas alemanes con su práctica artística. Si estampar los grabados era algo secundario para Arntz, ¿qué era lo principal? ¿Y por qué?

Desde el redescubrimiento de la obra de Arntz en medio de la creciente radicalización política en Europa tras 1968, la respuesta ha sido a menudo que el arte de Arntz no fue su principal aportación, si lo comparamos con el lenguaje del diseño de símbolos simplificados que desarrolló para el Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum [Museo de Sociedad y Economía] de Viena. Esta institución fue fundada por el economista y reformador social Otto Neurath en 1924 con el fin de apoyar las políticas reformistas y difundir información acerca de la vivienda, la salud y la educación. Concebido para reemplazar los números y los gráficos estadísticos, el trabajo que Arntz hizo para Neurath sentó las bases de esa estadística con imágenes o *Bildstatistik*, que más tarde dio en llamarse Isotype (International System of Typographic Picture Education, o «Sistema Internacional de Educación Pictórico-Tipográfica»)[4]. Universalmente reconocible, constituyen el fundamento del pictograma tal como lo conocemos hoy, de aplicación ubicua en todos los sectores, desde el transporte hasta las etiquetas de los productos. Debido al éxito del proyecto pictográfico vienés, desde la década de 1970 los historiadores han venido buscando su origen en la obra temprana de Arntz en particular y en el arte de los Progresistas de Colonia como grupo[5]. Esto tiene como consecuencia un énfasis en el aspecto más funcional de la forma estandarizada del obrero o de la fábrica. Asimismo, supone desatender deliberadamente los procesos

materiales que hay en el núcleo del arte gráfico de Arntz y el interés que el artista y sus contemporáneos más afines tenían por la tradición artística de la era preindustrial. Si el estampar grabados era secundario para Arntz, lo primero era, de hecho, el acto mismo de tallar la plancha o bloque de madera. A la luz de los debates sobre el arte y la política radical durante la República de Weimar, esta inclinación podría atribuir a los Progresistas la reputación de ser contrarios a la tecnología. Sin embargo, los Progresistas de Colonia no aceptaban la dicotomía entre vanguardia y técnicas tradicionales. El acento que Arntz pone en la talla no tiene por qué entrar en contradicción, por lo tanto, con la idea de que los artistas con motivaciones políticas valoraran el grabado por su potencial popular. Para Arntz, la xilografía ofrecía legibilidad en el contenido representado y las cualidades materiales inherentes a la técnica.

Hijo de unos fabricantes de hierro de Remscheid, Arntz sirvió en la artillería de campaña en la Primera Guerra Mundial, entró luego de aprendiz en el negocio familiar y trabajó como operario en una fábrica, experiencias en las que más tarde se inspiraría para su obra artística. También estudió un tiempo para dibujante, pero dejó los estudios en 1920, el mismo año en que conoció a Seiwert y Hoerle y se dio cuenta de que «también el arte podía emplearse políticamente»[6]. Con este nuevo objetivo en mente, adoptó la xilografía como su principal medio de expresión. Los álbumes de recortes y la biblioteca del artista, que incluye textos clave como el manual *Holzschnitttechnik* [La técnica del grabado en madera, 1912] de Friedrich Blau y *Das Holzschnittbuch* (El grabado en madera, 1921] de Paul Westheim, revelan un estudio autodidacta del arte y de su historia del arte con especial énfasis en la xilografía[7]. En la estela del renacimiento expresionista que esta técnica experimentó a partir de 1905, las primeras xilografías de Arntz presentan un detallado sombreado similar y una diferenciación mínima entre figura y fondo. En 1921, sin embargo, abandonó estas formas más frenéticas y expresionistas y comenzó a simplificar sus composiciones de manera drástica. Según el artista, las propiedades materiales de la madera lo obligaron a simplificar su vocabulario formal y a adoptar formas más reducidas y planas. Tallada en madera blanda (probablemente unos restos) e impresa comercialmente, *Im Mondschein* [A la luz de la luna, 1921, p. 396] representa dos cabezas casi idénticas cuyos ojos de bordes toscos se vuelven los unos hacia los otros, como si se transformaran en una única superficie rectangular. Una ilusión tan simple y juguetona incrementa la conciencia de las variaciones entre el negro y el «blanco», entre las superficies talladas y las no talladas, las entintadas y las no entintadas. Esta clase de oposiciones rudimentarias constituyen el núcleo de la serie, escenas amenazantes y lúdicas a la vez: arriba y abajo, en *Aufgeschnürt* [Desatado, 1921, p. 397 dcha.], masculino y femenino en *Das Männchen* [El pequeño hombre, 1921, p. 397 izqda.]. Las figuras simplificadas y los contrastes legibles que se aprecian aquí terminarían dominando el lenguaje formal de Arntz el resto de su carrera.

En 1924, a resultas de un mayor contacto con Seiwert y Hoerle, Arntz centró más explícitamente el tema de su trabajo en la vida cotidiana del trabajador en una sociedad de clases. Aunque conservaban la estructura de oposiciones fijada en las xilografías de 1921, estas obras eran de formato más grande y abordaban temas humanos más complejos. Este cambio puede apreciarse en obras como *Arbeiterkolonie* [Colonia de trabajadores, 1925, p. 398] y *Vorstadt* [Suburbio, 1925, p. 393 abajo]. Ambas usan la calle como comentario sobre la clase social y –si las leemos como una pareja– la disparidad de las condiciones de vida, que, en *Arbeiterkolonie*, desdibujan la línea entre lo público y lo privado; los patios exteriores como el que se muestra aquí servían a menudo de zona de juegos para los hijos de las familias de clase obrera. Con una edición de ocho y quince ejemplares respectivamente, los grabados fueron impresos en este caso por el propio artista, que empleó el fino papel de seda (papel japonés) que el manual de Blur recomendaba por su capacidad de absorción de la tinta. Una vez entintada la plancha, Arntz la presionaba contra el papel e iba golpeando el reverso de la plancha con un instrumento hecho de hueso.

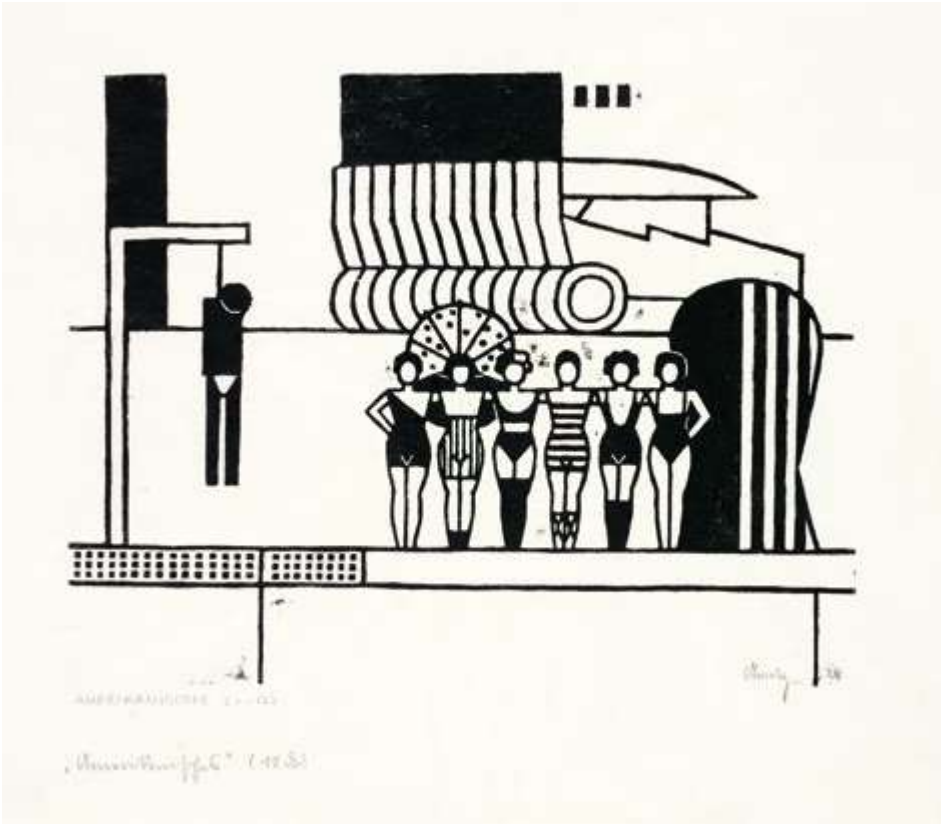
En 1925 Arntz expuso en Colonia *Arbeiterkolonie* y otras obras recientes junto con unas xilografías realizadas en 1921, entre las que figuraban las tres mencionadas anteriormente, en la que fue su primera exposición individual en Der Neue Buchladen, una sucursal oficial, de vida efímera, de la editorial de la International Arbeiter-Hilfe [Ayuda Internacional de los Trabajadores], una organización transnacional de propaganda y socorro que recaudaba fondos para

apoyar a los trabajadores empobrecidos. Seiwert escribió un ensayo para el folleto de la exposición. Comenzaba con una descripción del proceso de talla del bloque de madera, y relacionaba el valor de la artesanía con una herencia típicamente alemana: «Gerd Arntz tiene una mano segura. Cuando hace sus grabados en madera, el cincel sigue la línea recta hasta que termina, afilado hasta el final. Los planos negros están labrados, y son duros y estables. La plancha de impresión está labrada como un buen relieve. Por sus venas circula la sangre de antiguas familias de artesanos que construyeron herramientas de funcionamiento preciso»[8]. De esta manera, Seiwert convierte a Arntz, hijo de los dueños de una fábrica, en descendiente directo de los artesanos que el artista pudo ver mientras crecía en las colinas que dominan el río Wupper[9]. Luego, Seiwert remonta la tradición heredada aún más atrás en el tiempo: «En la Edad Media, habría estado en Brabante tallando grandes tablas en bancos de coro y retablos»[10]. En el ensayo que escribió para el catálogo, Seiwert equipara la lucha física del artista en el acto de tallar la superficie dura de la madera a las dificultades del propio tema del grabado. Para él, estas características formales, que incluyen una noción háptica de la obra de arte, eran indisociables del deseo de participar en la creación de una futura sociedad socialista.

En torno a la misma época de la exposición de 1925, tras realizar una pequeña edición de entre cinco y quince grabados, Arntz empezó a convertir sus planchas de madera en obras de arte en sí mismas. Estas planchas de madera pintada cobraron cada vez más importancia para el artista, al punto de que a veces llegaron a sustituir en las exposiciones a los propios grabados. Productos ambos del proceso de impresión, tanto la estampa bidimensional como la imagen esculturalmente «plástica» servían para vehicular el proyecto artístico y político de Arntz: «Un buen método de mostrar los acontecimientos de nuestra vida de manera reformulada, sucinto y riguroso»[11]. Con *Vorstadt*, el artista llevó su doble énfasis un paso más allá al pegar en la superficie del bloque, sobre la forma de la figura tallada y uniformada, una figura de madera *trouvée*. Eso incrementó la plasticidad y la tactilidad del relieve, pero inutilizó la plancha para ulteriores impresiones.

Otto Neurath, director del Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum de Viena, vio por primera vez la obra de Arntz en 1926 en la *Grosse Kunstausstellung* de Düsseldorf. Justo un año después de la muestra individual de Arntz en Colonia, que había presentado las xilografías, la nueva exposición no incluía ninguna. Como contó el historiador del arte y fotógrafo Franz Roh, fueron las planchas de madera pintada expuestas las que distinguieron a Arntz de sus contemporáneos e hicieron de él el candidato ideal para el instituto de Neurath[12]. Arntz realizó sus primeros dibujos para Neurath ese mismo año y dejó Renania rumbo a Viena en 1929 para trabajar a tiempo completo en el instituto como director artístico. Bajo la dirección creativa de Arntz, se publicó en 1930 una colección de cien estadísticas pictográficas, *Gesellschaft und Wirtschaft* [Sociedad y economía, pp. 430-437]. Cabe señalar que el trabajo para el Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum se hizo en linóleo, que, aunque da resultados similares a los de la xilografía, es más fácil de cortar y, por tanto, más eficaz. El resultado es también menos revelador del proceso de elaboración. En estos y otros aspectos, Arntz distinguió su trabajo para Neurath de la producción artística que hizo «por libre» (*freie*) durante ese mismo periodo, que no realizó en madera, sino en óleo sobre lienzo.

Incluso después de trasladarse a Viena, Arntz mantuvo un estrecho contacto con su círculo de Colonia y fue un colaborador destacado de *a bis z*, el órgano del grupo de los Progresistas[13]. Cuando, en 1931, volvió a trabajar sobre madera, lo hizo con ganas, con la intención de publicar más de doce xilografías en una serie que titularía *Klassengesellschaft* [Sociedad de clases]. Las xilografías trataban de las secuelas de la Primera Guerra Mundial, la crisis económica y el auge del nazismo en Alemania. Debido principalmente a su postura política extrema, en tiempos de Weimar la carpeta nunca vio la luz y las xilografías apenas se expusieron al público. En 1934, tras los enfrentamientos entre fuerzas fascistas y socialistas, el instituto de Viena cerró y Arntz tuvo que exiliarse en La Haya. A pesar de la constante censura, Arntz siguió haciendo grabados anticapitalistas y antifascistas hasta 1938. Al igual que su obra «por libre» dio forma a los isotipos, en estas obras narrativas aparecen los signos y símbolos desarrollados para Neurath. Por ejemplo, en el regazo del industrial de *Strike*, se encuentra un edificio fabril con tres ventanas y una chimenea tomado directamente de la *Bildstatistik* de Arntz[14]. Aunque la madera seguía siendo su medio preferido





Gerd Arntz

Amerikanisches [Americanos], 1924
Vorstadt [Suburbio], 1925

—como indica su seudónimo de esta época, A. Dubois («de la madera» en francés)—, Arntz se servía de otros medios para mantenerse activo. *Das Dritte Reich* [El Tercer Reich, 1934], un dibujo que representa la jerarquía capitalista del régimen nazi, fue retirado de una exposición en Ámsterdam en 1936 por ser potencialmente ofensivo para la vecina Alemania. El dibujo era una versión a mayor escala de una xilografía también publicada en *De Arbeidersraad*, el órgano del movimiento obrero holandés, para el que el artista también realizó grabados en linóleo, algunos de los cuales se reprodujeron y pegaron en vallas[15]. Con la invasión alemana de Holanda, Arntz destruyó las cartas que hablaban de sus grabados políticos, además de su biblioteca marxista personal. Siguió haciendo linograbados en lugar de xilografías hasta que, en 1943, fue reclutado a la fuerza por el ejército alemán. Tres años después, regresó a su domicilio de La Haya.

En una entrevista concedida un año antes de su muerte, le preguntaron si, para él, arte y política habían ido siempre de la mano. Como respuesta, comentó: «Desde un principio pensé siempre muy en términos de blanco y negro»[16]. El arte gráfico brindaba la posibilidad de simplificar las formas en planos de blanco y negro. Como muchos de sus contemporáneos de izquierdas, la visión de la política que tenía Arntz también era en términos de blanco y negro. Las reivindicaciones que hacía en la esfera pública o política revelaban una radicalidad que se traslucía en el manejo que hacía del medio de la madera. Las obras de Arntz resonaron profundamente en una generación más joven, la de 1968, que no solo redescubrió la producción del artista de la época de Weimar, sino que a menudo adoptó incluso su estilo o se apropió directamente de su obra para sus propias causas políticas[17]. De hecho, su lenguaje formal era tan eficaz que, cincuenta años después, en 2008, mientras su obra colgaba en las paredes del museo de Colonia, hubo quien volvió a apropiarse de ella para las imágenes de la huelga en la capital alemana.

El interés de los artistas de Colonia por la tradición artística de la era preindustrial no era un mero regreso nostálgico a los medios primitivos; tampoco estaba en absoluto motivado por la falta de comprensión de las condiciones de trabajo del proletariado de entonces. En la era de las nuevas tecnologías, los Progresistas de Colonia trataron de conectar con los espectadores al servicio de la política radical, y lo hicieron de modos distintos al verismo de la Neue Sachlichkeit, la fotografía y el fotomontaje, o la pintura realista bendecida por el Partido Comunista Alemán[18]. Artistas como Arntz, cuya resistencia corría pareja a la propia naturaleza de su medio, estaban tan en desacuerdo con las corrientes dominantes del arte políticamente comprometido como eran producto de los problemas de la época. De hecho, en la legibilidad y relevancia persistentes de su tema más allá de las naciones y las épocas, *Strike* llega al fondo de la práctica artística de Arntz, originada en el ambiente de colaboración que dominaba Renania en la década de 1920. «El arte de hoy es muy distinto», escribió Arntz en un texto dirigido a su amigo el editor Wilhelm Ehglücksfurtner en 1968, justo cuando su obra estaba siendo redescubierta. «Los problemas de nuestro tiempo también han cambiado con respecto a los de antes; ¿o quizás solo en parte?»[19]. Desde el punto de vista de 2022, la afirmación de Arntz vuelve una vez más a ser profética. Si bien el sistema puede parecer distinto en el mundo global de hoy y a la luz de la economía de los trabajos esporádicos en rápida expansión, la desigualdad socioeconómica, la disparidad de clases, la polarización política y las amenazas a la democracia siguen siendo los problemas de nuestro tiempo.

1. Lynette Roth (ed.), *köln progressiv, 1920-1933*, Colonia, Walther König, 2008 [cat. exp.].

2. A Seiwert se lo ha asociado con el anarcosindicalismo, y se aferró a los ideales revolucionarios de 1918, incluido el comunismo de consejos, hasta su muerte en 1933. Aunque se opuso por principio al Partido Comunista Alemán (KPD), le pareció políticamente conveniente colaborar con este y con diversas organizaciones escindidas en la década de 1920. A principios de la década de 1930, el control del Partido por parte de Moscú había crecido y la política cultural del KPD era cada vez más hostil a los estilos artísticos distintos del realismo pictórico bendecido por el partido.

3. Gerd Arntz, afirmación autobiográfica, *Ausstellung Arntz Holzschnitte*, Colonia, 1925 [cat. exp.].

4. Para una selección de los cerca de 4.000 símbolos pictóricos de Arntz, véase el Gerd Arntz Archive en Memory Database: https://geheugen.delpher.nl/en/geheugen/results?query=gerd+arntz+archive&page=1&maxperpage=36&coll=ngvn [Última consulta: 12-01-2022]. Para más información sobre Neurath, véanse, por ejemplo, Helena Doudova, Stephanie Jacobs y Patrick Rössler (eds.), *Image Factories. Infographics 1920-1945: Fritz Kahn, Otto Neurath et al*, Leipzig, Spector Books, 2017; Nader Vossoughian, *Otto Neurath: The Language of the Global Polis*, Róterdam, Nai Publishers, 2008.

5. Dos ejemplos tempranos y definitivos son H. U. Bohnen, *Das Gesetz der Welt ist die Änderung der Welt: Die rheinische Gruppe progressiver Künstler (1918–1933)*, Berlín, Karin Kramer Verlag, 1976, y Richard Pommer, «August Sander and the Cologne Progressives», en *Art in America*, nº 64, enero-febrero de 1976, pp. 38-39.

6. Gerd Arntz en una entrevista con Marie Hüllenkrämer, «Die Kraft der einfachen Form», en *Kölner Stadtanzeiger*, nº 189/37, 15-16 de agosto de 1987. En 1920 Arntz participó en su primera acción abiertamente política, una manifestación de trabajadores de Dusseldorf contra el *putsch* de Kapp, un intento de golpe de Estado hecho para derrocar la incipiente democracia de la República de Weimar, y que se vio frustrado por una huelga general de trabajadores.

7. Los tres álbumes de recortes de Arntz, que recogen extractos de varias publicaciones y revistas de arte de la época, recorren la historia del arte desde los retablos medievales a George Grosz, pasando por Jan Vermeer, Paul Cézanne, Pablo Picasso o Marc Chagall.

8. Franz W. Seiwert, «Gerd Arntz», *Ausstellung Arntz Holzschnitte*, Colonia, 1925 [cat. exp.]. El texto También se publicó en el periódico local del Partido Comunista Alemán, *Die Sozialistische Republik*, en el que Seiwert escribía a menudo artículos y críticas de exposiciones dirigidas a un público proletario.

9. Según Tineke Bonarius-van Os, amiga de toda la vida de Arntz, y el hijo del artista, Peter, en sus primeros años de infancia en Remscheid, Arntz se sentía atraído por el sonido de los fabricantes de herramientas del lugar, que producían limas a mano usando martillos y cinceles, ranura a ranura. Entrevista con la Sra. Bonarius-van Os y el Sr. Arntz el 15 de junio de 2006, La Haya.

10. Franz W. Seiwert, óp. cit.

11. Gerd Arntz, afirmación autobiográfica, *Ausstellung Arntz Holzschnitte*, óp. cit.

12. *Gerd Arntz. Zeit unterm Messer. Holz und Linolschnitte 1920-1970*, Colonia, C. W. Leske Verlag, 1988, p. 21. Roh cuenta sus impresiones en Franz Roh, «Zur jüngsten niederrheinischen Malerei», *Das Kunstblatt*, vol. 10, 1926, pp. 363-368.

13. Para más información sobre *a bis z*, véase mi «Cologne: The Magazine as Artistic and Political Imperative: Der Ventilator (1919); Bulletin D (1919); die schammade (1920); Stupid (1920); and a bis z (1929–33)», en Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker y Christian Weikop (eds.), *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, Volume III: Europe 1880-1940*, parte II, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 925-946, en particular las pp. 941-946. Como sugiere el nombre de la revista, su contenido reflejaba un amplio abanico de intereses («de la a la z»), que iban desde la producción artística local hasta las películas de Serguéi Eisenstein o Viking Eggeling, pasando por el arte de Willi Baumeister o Theo van Doesburg, situando de este modo a los Progresistas y la tradición renana local dentro de una comunidad vanguardista más amplia.

14. Véase https://www.kunstmuseum.nl/en/collection/untitled-1414?origin=gm [Última consulta: 12-01-2022].

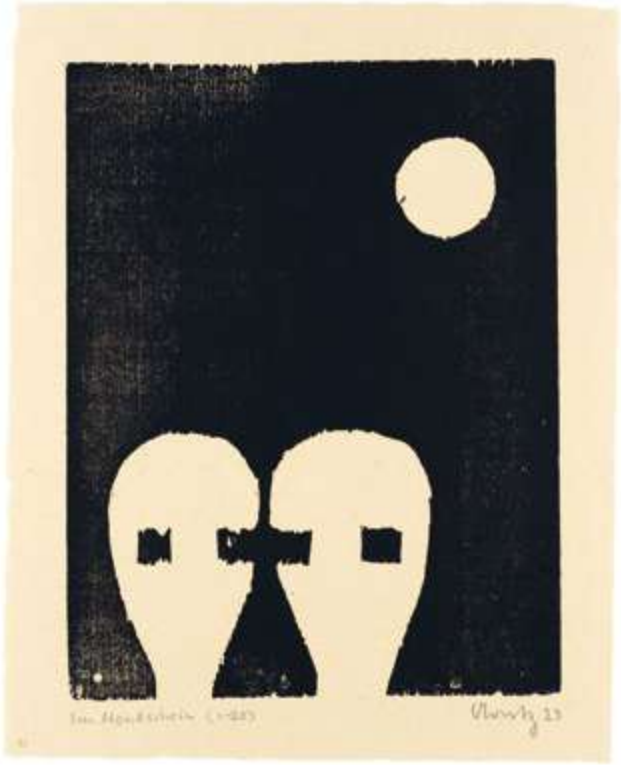
15. Flip Bool, Kees Broos y Haags Gemeentemuseum, *Gerd Arntz. Kritische grafiek en beeldstatistiek / Kritische Grafik und Bildstatistik*, Nijmegen, Sunschrift, 1976, p. 136; *Gerd Arntz. Zeit unterm Messer. Holz und Linolschnitte 1920-1970*, óp. cit., p. 37.

16. Gerd Arntz en una entrevista con Marie Hüllenkrämer, «Die Kraft der einfachen Form», 1987.

17. Para más ejemplos, incluida una fotografía del artista ante una muestra «no autorizada» de su obra, véase Lynette Roth (ed.), óp. cit., pp. 14-16.

18. Al definir la artesanía (*Handwerk*) como el proceso visible de creación artística, Seiwert situaba también retóricamente su proyecto en oposición a lo que él consideraba los valores formales de la Neue Sachlickeit (o Nueva Objetividad), término popular para la pintura figurativa de la década de 1920 caracterizada sobre todo por los acabados lisos de la superficie.

19. Gerd Arntz, «Zu meiner Graphik», 1968, documento inédito del legado de Gerd Arntz. Ehglücksfurtner publicó *Aufstand der Fischer von St. Barbara* [La revuelta de los pescadores de Santa Bárbara], de Anna Seghers, con una cubierta de Arntz. Véase *Gerd Arntz. Zeit unterm Messer. Holz und Linolschnitte 1920-1970*, óp. cit., p. 195.



Gerd Arntz
Im Mondschein [A la luz de la luna], 1921





Gerd Arntz

Das Männchen [El pequeño hombre], 1921
Aufgeschnürt [Desatado], 1921



Gerd Arntz
Arbeiterkolonie [Colonia de trabajadores]
1925



Gerd Arntz
Krise [Crisis]
1931

De la revolución a la reforma. Del constructivismo figurativo de los Progresistas de Colonia al Isotype de Léna Meyer-Bergner en México como estrategia antimperialista, 1920-1946

Sandra Neugärtner*

> cuanto mejor se logra explicar una cosa, mejor se demuestra que, al final, su significado reside únicamente en su utilidad para el público en general, y cuanto más accesible se vuelve este significado a través de su buena forma, exige con mayor intensidad la revocación de su posición en la vida actual. con la estadística sucede lo mismo[1].
>
> Gerd Arntz, *a bis z*, nº 8, mayo de 1930

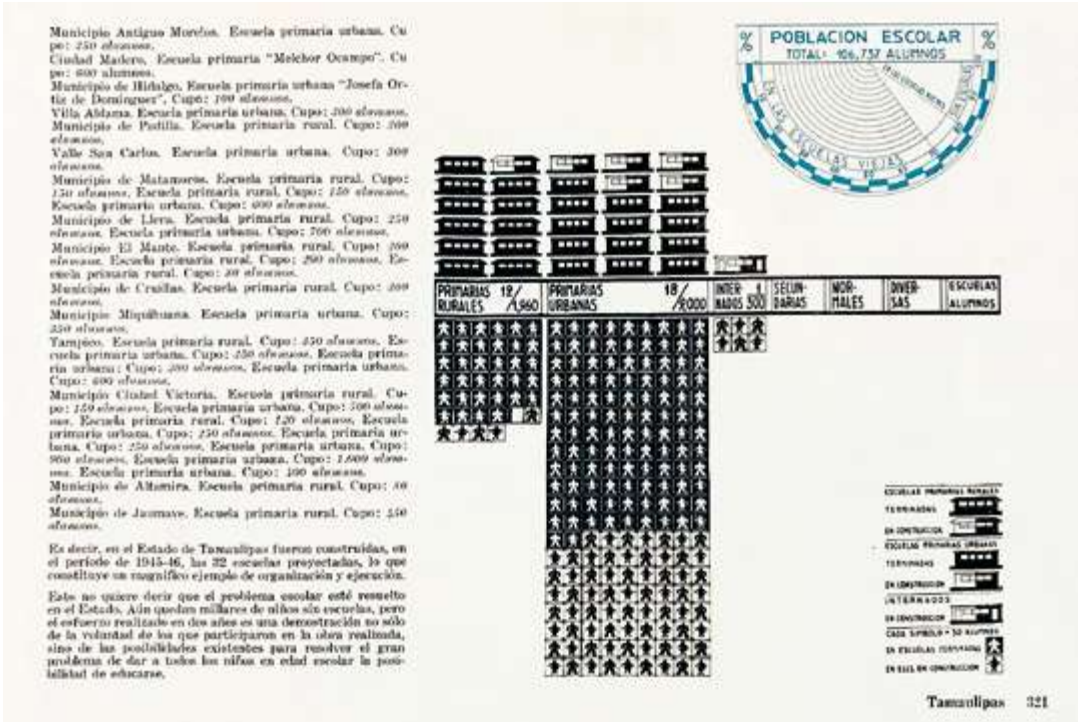
Las estadísticas pictográficas de Meyer-Bergner para el Programa Federal de Construcción de Escuelas

Entre 1944 y 1946, la diseñadora textil alemana Léna Meyer-Bergner (1906-1981) adoptó la estadística pictográfica en un informe del comité federal para la construcción de escuelas de México, cuando vivía exiliada en este país con su marido Hannes Meyer (1889-1954), que había sido contratado por el mismo comité como «coordinador de ilustraciones» (p. 403 arr.). La finalidad de este lenguaje gráfico era dar a conocer datos sociales y económicos al público en general, y funcionaba como una herramienta de empoderamiento a través de la transmisión de conocimiento. «No olvidéis que […] estamos trabajando en un país analfabeto donde la gente no sabe leer, pero entiende las ilustraciones», subrayaba Meyer en 1948, cuando les explicaba a sus amigos de la Bauhaus Ernst Mittag y Etel Fodor el trabajo que estaban realizando su mujer y él en su exilio mexicano[2]. Este tipo de proyectos relacionados con la comunicación sobrepasaban el marco de competencia profesional de Meyer-Bergner y del arquitecto, y habían tenido que dedicarse a ellos después de que se frustraran sus planes de desarrollar sus respectivas vocaciones en México. No obstante, es posible que otro factor no menos importante determinara su decisión, pues Meyer y Meyer-Bergner habían viajado a este país con una misión ideológica en cuanto agentes que perseguían los objetivos estratégicos de la Comintern en los «países coloniales y dependientes». Uno de estos objetivos era tomar parte en las iniciativas de reforma gubernamentales, brindando apoyo en el ámbito de la información y la comunicación a las instituciones estatales recién creadas.

En una carta que Meyer le envió a Margarete Keller-Dambeck se pone de manifiesto la amplia variedad de temas que abarcaba el nuevo campo de actividad de Meyer-Bergner:

> Durante toda la guerra, Léna ha estado ocupada organizando exposiciones, por lo general sobre cuestiones culturales relacionadas con la URSS, iniciativas antiterroristas, iniciativas antinazis, etc. Ha preparado más de dieciocho exposiciones sobre la cultura rusa, cada una de ellas con una cantidad de entre 50 y 75 láminas estándar de 96 x 72 cm que contenían entre 600 y 700 fotografías, dibujos, decoraciones, etc. Montamos una enorme exposición itinerante contra el terror nazi en Europa (1942). […] Hace un par de años, organizamos una amplia muestra en el Palacio de Bellas Artes de México sobre las nuevas construcciones escolares de este país, con más de 150 paneles individuales de 122 x 183 cm, y aulas enteras; Léna pintó un mapa estadístico de todos los edificios escolares que se habían construido en la nación, en un formato de 750 x 488 cm[3].

Aunque, a primera vista, no parece que estos medios y exposiciones tengan demasiado en común, el nexo de unión entre ellos era su misión ideológica subyacente. En conjunto, ofrecen un testimonio del modo en que Meyer-Bergner y Meyer respaldaban la lucha por la unidad de la clase obrera en contra del imperialismo internacional, y de los diferentes mecanismos que activaron. Aunque Meyer había sido rechazado por el Partido Comunista Soviético en 1933 y no solo había recibido una amonestación del partido (debido a su concepción de la arquitectura, incompatible con el dogma soviético), sino que había perdido además todos sus cargos profesionales en muy poco tiempo





Léna Meyer-Bergner

Memoria del Comité Federal de Construcción de Escuelas de México, 1944-1946, p. 244
Primera exposición del Comité Federal de Construcción de Escuelas de México en el Palacio de Bellas Artes, 1945

y había sido, por así decir, excomulgado del mundo de la arquitectura, es importante señalar que, al mismo tiempo, se había introducido en el mundo de la Comintern y de sus maquinaciones internacionales. Como se desprende de algunas cartas que no se han estudiado hasta hace poco, durante el último año y medio que pasó en la Unión Soviética, Meyer fue adiestrado por la Comintern y por el Directorio Político del Estado (GPU), el precursor de la KGB. Parece ser que abandonó la Unión Soviética en 1936, después de este prolongado adiestramiento, con órdenes especiales del gobierno soviético[4]. Por tanto, es de suponer que Meyer y Meyer-Bergner[5] conocían las estrategias que la Comintern estaba debatiendo a mediados de la década de 1930, y que ambos tenían instrucciones de ponerlas en práctica. Introducirse en el campo de la comunicación mediática de los programas reformistas del gobierno de México les brindó la oportunidad de hacerlo, como veremos más adelante.

Cuando se llevó a cabo el censo de 1940, se reveló la dramática situación de la educación pública en México: de una población total de veinte millones de personas (un tercio de la cual eran indígenas que pertenecían a dieciocho grupos lingüísticos diferentes), 7.161.000 adultos no sabían leer ni escribir, entre ellos la mitad de la población indígena adulta[6]. En 1944, de los más de cinco millones de niños en edad escolar, solo 2.765.000 estaban matriculados en la escuela primaria[7]. Para promover la construcción de escuelas, en febrero de 1944, Manuel Ávila Camacho, presidente de México entre 1940 y 1946, fundó un comité federal para la construcción de escuelas (el Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas, en lo sucesivo CAPFCE), destinado a la construcción de escuelas a escala nacional, incluidas las regiones rurales. En agosto de 1946, Meyer firmó un contrato de corta duración para organizar la exposición del Comité:

> A principios de agosto unos arquitectos mexicanos me sorprendieron con la decisión de confiarme la organización de la primera exposición anual del Programa Federal de Construcción de Escuelas en el Palacio de Bellas Artes. La única condición era que se inaugurara el 21 de agosto. En realidad, disponía de catorce días para montar una exposición de las actividades de este comité, cuyo plan es construir 720 edificios escolares por todo el país entre 1944 y 1946, entre ellos edificios de un millón [«Millionenbauten», el término alude al coste de la construcción], y escuelas rurales diminutas, de un aula. En total, se pretende escolarizar a 172.000 alumnos con un presupuesto de construcción de 56.000.000 de pesos (50.000.000 de Frs). Nuestra misión consistía en recopilar los trabajos que se han realizado en veintiocho estados y montarlos sobre unos 120 paneles de Celotex de 122 × 186 cm. Léna y dos ayudantes crearon un mapa de estadísticas pictográficas que refleja la construcción de escuelas a escala nacional, con unas dimensiones de 7,88 × 4,88 cm[8].

El colosal «mapa de estadísticas pictográficas que refleja la construcción de escuelas» que preparó Meyer-Bergner para la *Exposición Anual del Programa Federal de Construcción de Escuelas* —que fue el título de la muestra del Palacio de Bellas Artes—, ya contenía diagramas estadísticos, aunque todavía carecía de pictografías. Para cada estado, los gráficos enumeraban en dos secciones el número de escuelas que existían en 1945 y las que se habrían construido en 1946 (p. 401 abajo).

La exposición le sirvió a Meyer para obtener reconocimiento y nuevos trabajos: «La semana pasada el presidente visitó la exposición, y me he convertido en una especie de arquitecto de propaganda del comité de escuelas […]. Se ha decidido ahora convertirla en una exposición itinerante que viajará por todos los estados de México […] y se supone que también me voy a encargar de las publicaciones del comité»[9]. Al final, solo llegó a montarse una exposición más, en Monterrey, Nuevo León[10]. Pero el trabajo editorial para el comité sí que se prolongó. Le pidieron que colaborara con un equipo editorial para llevar a cabo un informe de tres años sobre el programa, una memoria. En este informe, de más de 420 páginas de extensión, él se encargó «de la parte ilustrativa; Léna, de todas las estadísticas pictográficas»[11] (p. 401 arr.).

Todas las estadísticas de Meyer-Bergner tenían un formato similar, con la misma presentación lateral y frontal característica de las figuras pictográficas, ordenadas en filas simétricas. Estas configuraciones eran extraordinariamente eficaces, no solo para cotejar el número de escuelas, como había hecho en la exposición del Palacio de Bellas Artes, sino también para representar las respectivas poblaciones escolares y comparar las cantidades presentes y futuras. Las estadísticas pictográficas se complementaban con cálculos fáciles de entender, como «cada símbolo = 50

alumnos». Esta rigurosa estandarización facilitaba la comparación de la información entre cada estado en particular. Es extraordinario el modo en que Meyer-Bergner tomó en consideración la igualdad de género al distinguir entre figuras masculinas y femeninas. Además, no solo hizo uso de la multiplicación, sino también de la bisección de los pictogramas para representar adecuadamente los datos. Todos estos elementos indican que la generación de estadística pictográfica que utilizó estaba basada en el Wiener Methode der Bildstatistik [Método vienés de estadística pictográfica] desarrollado por el científico social austriaco Otto Neurath (1882-1945), la socióloga alemana Marie Reidemeister-Neurath (1898-1986) y el artista y diseñador gráfico alemán Gerd Arntz (1900-1988) a finales de la década de 1920.

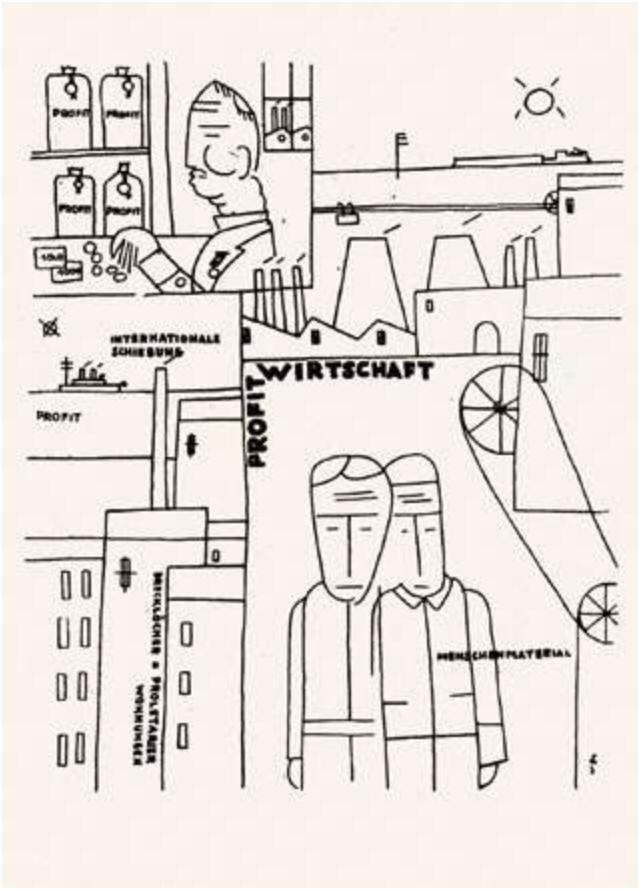
Meyer-Bergner supo dar con la clave de las deficiencias de la situación escolar: las discrepancias entre las áreas urbanas y las subdesarrolladas. La idea decisiva que plantea con claridad en una de las ilustraciones es: ¿dónde y para quién se construyen las escuelas? Valiéndose de la estadística pictográfica, Meyer-Bergner presentaba datos que hasta entonces solo se encontraban al alcance de los especialistas, de una manera accesible para todo el mundo. De ese modo continuaba la tradición del enfoque estratégico que Neurath había inaugurado casi veinte años antes en Viena, cuya expresión más enérgica es quizá la popular publicación de la obra elemental de estadística pictográfica *Gesellschaft und Wirtschaft* [Sociedad y economía, pp. 432-439] en 1930. Con cien imágenes, este porfolio, que Jan Tschichold definió como un *orbis pictus*, ofrecía respuestas para el público en general a cuestiones similares: «¿De dónde proceden los grandes productos mundiales, adónde van […]? ¿Cuáles son los salarios reales en Europa, América, Asia? División del trabajo, luchas de clase […] ¿cómo se definen en nuestro caso y en el de los demás?»[12] ¿Consiguió Meyer-Bergner llevar a cabo su plan de dar a conocer ampliamente la situación de la construcción de escuelas?

En este ensayo se examina el uso que hizo Meyer-Bergner de Isotype como herramienta estratégica para la lucha de clases del proletariado internacional, para lo cual se relaciona este sistema con el momento en que surgió en la Alemania de entreguerras, una época condicionada en gran medida por la inestabilidad de las economías y del ambiente político. El relato, por tanto, no comienza con el Método vienés, sino mucho antes, donde se hunden las raíces formales y estratégicas de este método: las perspectivas de un círculo de artistas de izquierda radical, los Progresistas de Colonia, que se agruparon en torno a Franz W. Seiwert, una figura que más o menos en la década de 1920 empezó a hollar los caminos de la lucha de clases. Nos detendremos, en especial, en la obra tipográfica de este colectivo. Al hacerlo, nuestro análisis determina la distinción estructural entre estrategias revolucionarias y reformistas para comprender cómo se relaciona desde el punto de vista del significado estratégico el Isotype de Meyer-Bergner con los dibujos de Seiwert.

Los proletarios como modelo económicamente condicionado (*Soziale Grafik*)

A finales de 1921, un extraño tipo de diagrama hizo su aparición en el mundo literario: una secuencia de imágenes, originalmente dibujada a pluma sobre cartulina, titulada *Sieben Antlitze der Zeit* [Siete rostros de nuestro tiempo] que situaba al proletario en el centro de una composición de agitación y propaganda (p. 404 arr.).

Estos dibujos lineales del artista alemán Franz W. Seiwert (1894-1933) se publicaron como suplemento del último número de *Der Ziegelbrenner*, una revista anarquista que editaban Ret Marut e Irene Mermet en Múnich desde 1917. Seiwert era un miembro esencial del Gruppe progressiver Künstler [Grupo de Artistas Progresistas], un colectivo poco cohesionado fundado en Renania después de la Primera Guerra Mundial, cuando el arte experimentó un auténtico renacimiento: los expresionistas, los dadaístas y los constructivistas intentaban construir nuevos mundos utópicos. En Colonia, sin embargo, la nueva generación agrupada en torno a Seiwert trabajaba en favor de un nuevo arte «progresista», porque experimentaban conscientemente la guerra y la revolución, y la lucha común por la existencia les había animado a expresar su solidaridad con el movimiento obrero. Como demuestra la conexión entre Seiwert y Marut, los Progresistas buscaban lazos con las figuras que habían estado involucradas en la República Soviética de Múnich. Después de la derrota de la República, Marut y Mermet habían tenido que huir. Gracias a Seiwert, encontraron refugio en la Renania ocupada por los ingleses[13]. Marut se convirtió en el contacto más cercano de Seiwert en la esfera de la acción revolucionaria. Sus dibujos a pluma para *Sieben Antlitze der Zeit* marcaron un punto de inflexión en su producción gráfica artística, pues





Franz W. Seiwert, ilustración en «Gegensatz», *Der Ziegelbrenner*, nº 6, diciembre de 1921

Franz W. Seiwert, *Die Arbeitslosen* [El desempleado], 1922

contrastaban con el estilo expresivo de los grabados que Seiwert había diseñado hasta entonces, como el cuadernillo de xilografías *Rufe* [Gritos] publicado un año antes en *Welt zum Staunen* [Un mundo para maravillarse], de 1919.

Como consecuencia de su inclinación por las actividades revolucionarias, Seiwert no solo se alejó del expresionismo, sino que se distanció también del grupo de dadaístas de Colonia (el Gruppe D), al que había pertenecido durante un breve periodo de tiempo en 1919[14]. La sencilla precisión y la máxima reducción a lo esencial, sin renunciar a la riqueza de símbolos, que alcanzó gracias al dibujo lineal, es un punto de partida que le llevaría hacia un nuevo estilo inequívoco que ya sugiere cierta similitud con el pictograma: desde el contorno hasta la imaginería formal geométrica (p. 404 abajo).

Los posteriores linograbados, similares a plantillas, que realizó Seiwert en torno a 1922, siguen con claridad esta tendencia que se podría describir en general en función de la simplificación, la divisibilidad, la planitud y la capacidad de combinación. Sus obras son un ejemplo de esta predilección por la mezcla del constructivismo figurativo con la abstracción geométrica: la anatomía humana se reduce a formas simples; las figuras se componen a lo largo de ejes verticales y horizontales, y se representan desde una perspectiva frontal o de perfil; hacen referencia a profesiones o a clases sociales, más que a individuos específicos; y los rasgos faciales, cuando aparecen, carecen de cualquier característica individualizadora. Rasgos similares dominaban la obra de otros Progresistas.

Los Progresistas modelarían lo que más tarde se conocería como «Soziale Grafik» [Gráfica social], una tendencia, según afirmaría Břetislav Mencák en una publicación homónima, «cuyas formas se encuentran muy alejadas del material formal del realismo burgués». En la introducción a este libro de cuarenta páginas publicado en 1932 que recoge la obra gráfica producida por los Progresistas a partir de la década de 1920, Mencák sostiene que «su contenido y su punto de partida temático es la más relevante realidad de la mecanización, la racionalización, la colectivización, la superación del individualismo»[15]. Los Progresistas no querían expresar sus ideas de crítica social en el contexto de las bellas artes, es decir, ante un público burgués, sino que aspiraban a desarrollar un nuevo lenguaje estético contemporáneo y general. «Estamos

demasiado acostumbrados a buscar en las pinturas y las esculturas algo distinto de una experiencia sublimada de la retina», escribe Carl Jatho, en un canto del cisne del arte burgués, y prosigue:

> El arte visual podría convertirse una vez más en un intérprete de lo esencial, de la manera más rigurosa pero también más repentina y abrupta, y hacer tangible y visible la estructura de lo social y lo cósmico, e intentar transformarse de nuevo en lo que fue en otro tiempo [...], el intérprete de los signos de las fuerzas y los órdenes universales[16].

Los Progresistas crearon un lenguaje simbólico que era un signo de los oprimidos: los proletarios como modelo económicamente condicionado. A partir de 1928, la idea y los rasgos estilísticos e iconográficos esenciales de estas imágenes figurativo-constructivistas se trasladaron a los diagramas de estadística pictográfica que desarrollaron Arntz y otros Progresistas bajo la dirección de Otto Neurath en el Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum [Museo de Sociedad y Economía] de Viena[17]. Aunque Arntz afirmaba que los pictogramas que diseñó en Viena llevaban su sello personal, también señalaba que el origen de su figura se remontaba claramente a una forma conocida como la «figura estándar», la manifestación más temprana del constructivismo figurativo, y que los dibujos y los linograbados de Heinrich Hoerle en su primera «fase figurativo-constructivista», en particular, también le habían influido[18].

Neurath, un representante del Círculo de Viena, combinaba sus reflexiones teóricas sobre el empirismo lógico con los esfuerzos por transformar la sociedad en un sentido socialista. Aunque es difícil determinar con precisión, aun a día de hoy, el color de su marxismo, en las teorías de Neurath se pueden encontrar muchas de las ideas básicas de Marx y de Engels[19]. En cuanto economista, en su artículo «Geld und Sozialismus» [Dinero y socialismo] de 1923, exponía la visión del sistema económico socialista que había tratado de introducir en la época en la que había dirigido la Oficina Económica Central de Múnich, donde, entre los meses de marzo y mayo de 1919, había sido responsable del diseño de un plan económico fundamental para Baviera[20]. El compromiso político de Neurath encontró expresión en el proyecto de la estadística pictográfica. De acuerdo con su interés por intervenir en la situación del proletariado, recurrió a la estadística pictográfica con intenciones izquierdistas —como un medio para la lucha de clases— del mismo modo que los Progresistas lo harían con sus obras gráficas. Ambos aspiraban a desarrollar un lenguaje de signos totalmente simbólico y aprovecharon las posibilidades de difusión que les brindaba el medio impreso.

Ya en 1918, Seiwert, en colaboración con Jatho, Karl Zimmermann y Franz Nitsche, había fundado la Kalltal-Gemeinschaft, un espacio colaborativo para el trabajo y la impresión, en Simonskall, Renania, un colectivo cuyos miembros desempeñarían más adelante un papel crucial en la creación del movimiento de los Progresistas de Colonia[21]. Después del giro hacia el constructivismo figurativo, sus obras empezaron a difundirse cada vez más en publicaciones políticas, en especial en *Die Aktion* [La acción] de Franz Pfemfert. Entre 1922 y 1926, la obra gráfica de Seiwert apareció en nueve ocasiones en la portada de este destacado órgano político de la facción más izquierdista del Partido Social Democrático, y la de Hoerle en cuatro.

Soziale Grafik, con el subtítulo *Ein Bilderbuch mit internationaler Auswahl* [Un libro de imágenes con selecciones internacionales], sirvió para consolidar y, sobre todo para difundir, la «Soziale Grafik» en cuanto forma internacional. Llama la atención que en la última página de esta pequeña publicación aparecían las direcciones de los artistas, de manera que no solo se podían hacer pedidos, sino también contactar con ellos directamente. El órgano oficial de los Progresistas, *a bis z*, que apareció en 1929 y presentaba el constructivismo figurativo como una tendencia internacional común, también incluiría numerosos «Soziale Grafiken» en el transcurso de los tres años y medio en los que se mantuvo en circulación.

En el artículo «bewegung in kunst und statistik» [movimiento en el arte y en la estadística], que se publicó en el octavo número de *a bis z*, Arntz, como haría asimismo en el noveno número, presenta la estadística pictográfica creada en Viena, y explica la discrepancia entre el arte y las obras científicas en virtud de la cual su interpretación del arte en el sentido tradicional se asocia con la categoría de las bellas artes. «La estadística posee unas leyes diferentes a las de la pintura», concluye[22]. Debido a su capacidad para reproducir y difundir, fundamental para reforzar la herramienta

discursiva, el arte gráfico de los Progresistas se correspondía con enorme claridad (y mejor que la pintura) con el funcionamiento de la estadística pictográfica. Dado que el proyecto artístico de este grupo –los dibujos, las xilografías y los linograbados– ha sido menospreciado en gran medida, se suele afirmar que no existe demasiada relación entre la obra de este colectivo y el proyecto de estadística pictográfica que había desarrollado Neurath en Viena[23].

La síntesis de la obra gráfica artística y la ciencia (una obra gráfica con un atractivo irresistible)

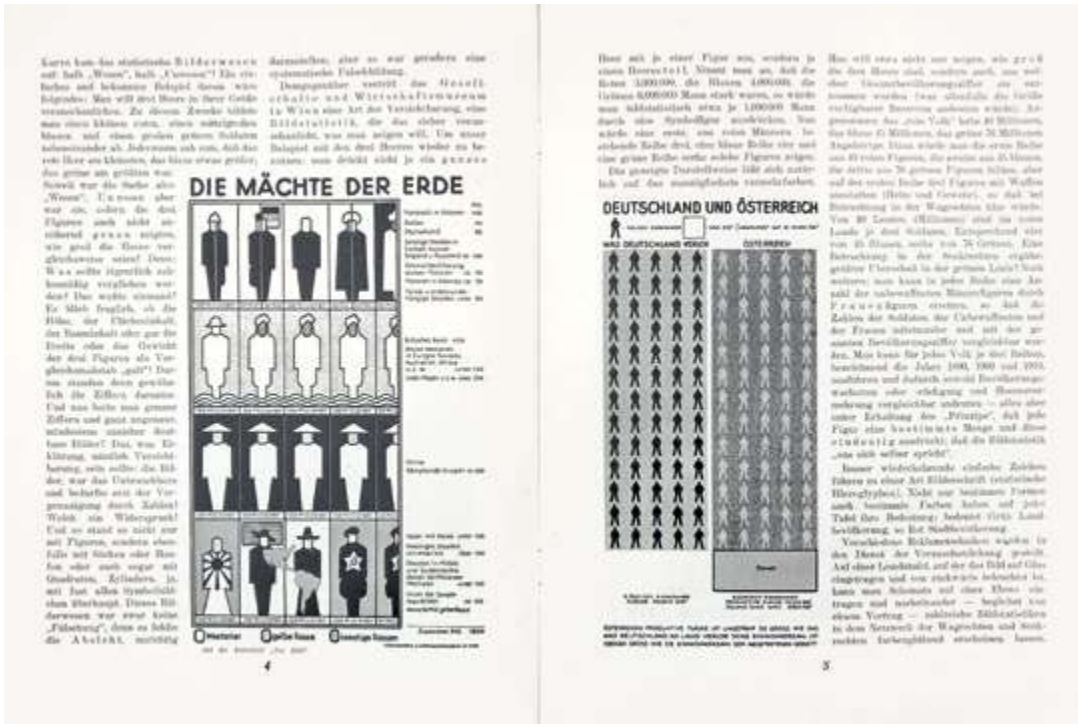
Neurath y Arntz se conocieron en Düsseldorf en mayo de 1926, cuando Neurath estaba trabajando en la exposición *GeSoLei* y Arntz exponía en distintos lugares de la ciudad. Les presentó el crítico de arte y fotógrafo Franz Roh, que consideraba que la estadística pictográfica podía beneficiarse de la obra de Arntz[24]. Este recordaba que Neurath había mostrado un interés particular por aquellas obras suyas en las que se presentaban figuras idénticas en registros horizontales y secuencias verticales, y que se había concentrado por tanto en uno de los rasgos más característicos de su obra[25]. Desde septiembre de 1928 en adelante, se produjo un incremento en el uso del lenguaje visual por parte del círculo de los Progresistas. Fue entonces cuando Arntz se convirtió en el diseñador gráfico responsable de la creación de estadísticas pictográficas, y para esta colaboración reclutó a otros dos miembros del grupo progresista: el artista checo Augustin Tschinkel y el artista holandés Peter Alma, que trabajaron para Neurath hasta 1934, mientras que la colaboración de Arntz se prolongó hasta 1940.

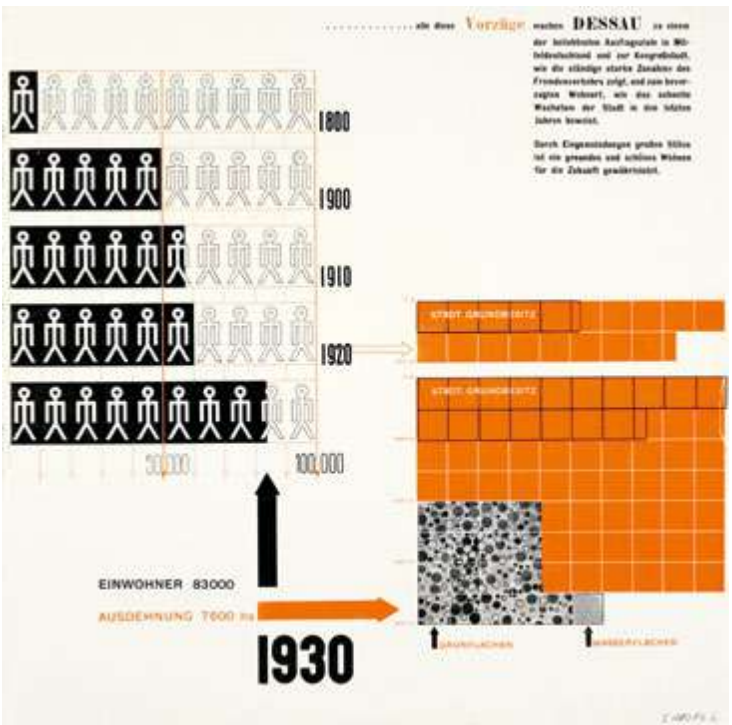
Aunque las primeras publicaciones, como *Bildstatistik: Führer durch die Ausstellungen des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums* [Estadística pictográfica. Guía para las exposiciones del Museo de Sociedad y Economía], estaban relacionadas en un principio con el trabajo del museo, el objetivo pasó a ser enseguida la difusión de las correlaciones políticas y socioeconómicas para un público más amplio, un medio de formación autodidacta para todos los sectores de la población cuya expresión más eficaz sería el monumental volumen ya mencionado *Gesellschaft und Wirtschaft*. En esta obra, según el tipógrafo Jan Tschichold, «lo que toda la ciencia debe esforzarse por lograr, convertirse en arte popular, se resuelve con sencillez»[26].

Tschichold, que participó en el diseño de varias publicaciones, sintetizaba la esencia del método subyacente de la siguiente manera:

> El Método vienés de estadística pictográfica ofrece por primera vez una visión sistemática y directa de las relaciones cuantitativas. Se basa en la rigurosa aplicación del principio de dividir todas las grandes cantidades en sencillos subconjuntos y utilizar para cada uno de ellos imágenes elocuentes, simbólicas, uniformes, ordenadas en filas. Los signos simbólicos son los mismos en todos los paneles de esta obra pictográfica para los mismos objetos. Las desviaciones en la forma se traducen a su vez en desviaciones del contenido. Un signo siempre indica una cantidad determinada. La cantidad mayor se visualiza a través de la correspondiente repetición del signo. De esta manera, los hechos más complicados se vuelven accesibles para el observador más simple, incluso para los niños[27].

En virtud de su forma radical, el proyecto de la estadística pictográfica de Viena no se puede estudiar sin tener en cuenta la emergencia del diseño gráfico moderno entre mediados y finales de la década de 1920, representado por miembros del círculo internacional conocido como el Ring neue Werbegestalter [Círculo de Nuevos Diseñadores de Publicidad] o por artistas de la Bauhaus. Según Ute Brüning, en la Bauhaus, sin embargo, el Método de Neurath no se asociaba con la Nueva Tipografía, que se promocionó hasta 1928, sobre todo bajo los auspicios de Herbert Bayer, sino más bien con el nuevo Wekstatt für Druck und Reklame [Taller de Grabado y Publicidad] dirigido por Joost Schmidt[28]. Este taller se fundó en 1928 de acuerdo con las directrices del nuevo director, Hannes Meyer, fusionando las materias de la tipografía, el arte comercial y la escultura para crear un gran Departamento de Producción. Las ideas de Neurath se introdujeron en este taller, y su enfoque científico empírico sirvió de fundamento para la actividad del diseño. Meyer invitó a Neurath a dar una conferencia en la Bauhaus cuando ambos se conocieron en el congreso Austrian Werkbund de Viena, en marzo de 1929. El 27 de mayo de ese mismo año, Neurath dio una charla en Dessau sobre «Bildstatistik und Gegenwart» [Estadística pictográfica y presente][29]. A raíz de esta conferencia,





Jan Tschichold, estadística pictográfica para *Bildstatistik. Führer durch die Ausstellungen des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseums in Wien* [Estadísticas pictográficas. Guía para las exposiciones del Museo de Sociedad y Economía de Viena], Leipzig, Dürerbund, Schlüter & Co, 1927, pp. 4-5

Diseño de Joost Schmidt para el *Dessau Prospekt*, Dessau, Dept. Verkehrsbüro, 1930

tres miembros de la Bauhaus, Heinz Allner, Lotte Beese y Fritz Heinze, viajaron a Viena para trabajar como becarios en *Gesellschaft und Wirtschaft*, obra en la que Tschichold también colaboró en esta época. El contacto de Neurath con la Bauhaus se prolongó hasta 1930. El 19 de mayo de ese año dictó una conferencia sobre «Geschichte und Wirtschaft» [Historia y economía] y el 20 de junio sobre «Voraussage und Tat» [Predicción y acción]. Es posible que el tema de la estadística pictográfica apareciera en estas charlas. En cualquier caso, su proyecto tuvo consecuencias de gran alcance, pues, como sucedió con la estadística pictográfica, los temas «sociedad» y «economía», que ya se contemplaban en el programa de estudios, se impartieron por primera vez a los alumnos del taller de Schmidt. En el semestre del invierno de 1929-1930, se decretó que la Exposición Internacional de Higiene de Dresde tenía que utilizar estadísticas pictográficas[30]. Además, el propio Schmidt recurrió al método de Neurath en el *Dessau Prospekt* de 1930 (p. 407 abajo).

Meyer-Bergner, que estudió en la Bauhaus de Dessau entre 1926 y 1929, tuvo muchas oportunidades de conocer el Método de Neurath: es probable que escuchara sus conferencias, que estuviera al tanto de que algunos compañeros suyos habían trabajado en la publicación de Neurath y en el *Dessau Prospekt* de Schmidt. El diseño de las figuras del informe del CAPFCE de México recuerda a la estética primitiva de la estadística pictográfica de la guía de la exposición del Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum de Viena (p. 407 arr.) y guarda una marcada similitud con el estilo de Schmidt[31].

Meyer-Bergner no solo estudió diseño textil, sino también publicidad y asignaturas técnicas, pues el programa de estudios de la Bauhaus se había ampliado. En su primer año, asistió al curso de «Schrift» [tipografía] de Schmidt, que seguramente reforzaría su interés por la conferencia de Neurath. También recibió clases de geometría descriptiva con el ingeniero Friedrich Köhn, y de dibujo técnico con el arquitecto Carl Fieger. Esta formación adicional en las nuevas técnicas de representación y grafismo comercial le sirvieron de ayuda en México, cuando abandonó sus obras textiles para centrarse en los medios de comunicación. No obstante, es difícil determinar con certeza hasta qué punto había asimilado la síntesis entre arte y ciencia de la estadística pictográfica durante sus años en la Bauhaus como una herramienta para la lucha de clases.

Lo que es indudable es que Neurath y Meyer estaban bastante de acuerdo en la necesidad de efectuar una transformación socialista de la sociedad basada en el arte y en el diseño, como se refleja, por ejemplo, en el análisis que lleva a cabo Neurath de los aciertos de Meyer en el ámbito de la planificación urbana, y de su sentido del deber en la Bauhaus:

> La vivienda pública se traslada al centro del interés público, no solo como una manera de satisfacer las necesidades de alojamiento, sino también como base de nuevas vidas y de reorganización. […] Hannes Meyer es el típico representante de esta nueva concepción de la construcción. Como arquitecto y como profesor jamás ha renegado de las consecuencias radicales de los principios que representa. […] Desde el principio ha estado estrechamente vinculado con el movimiento obrero, por el que siempre ha mostrado el mayor interés. Además, ha intentado estimular el interés por este movimiento entre sus alumnos, pues entiende que es el movimiento de masas más moderno[32].

Neurath estaba convencido de que era posible utilizar las innovaciones técnicas para cambiar la vida de la gente. Su compromiso con la tecnología no era un fenómeno específicamente izquierdista[33]. La Bauhaus empezó a orientarse hacia la producción industrial en torno a 1923, cuando Gropius postuló la unidad del arte con la tecnología, que se acabó reconociendo como la fuerza determinante de la época. Meyer, sin embargo, quebraría esta unidad con el fin de ampliar el concepto de tecnología para dar cabida a la competencia social en un sentido metodológico. Basándose en esta concepción del término, el grado de sintonía con Neurath era sorprendente: Meyer y Neurath estaban de acuerdo en que el diseñador tenía que ejercer una función social técnica. Neurath definía a este tipo de diseñador como un ingeniero social que se suponía debía reconfigurar el mundo a través del trabajo científico: por medio de un análisis sistemático de las estadísticas modernas. Meyer formuló esta idea de manera análoga:

> La construcción no es un proceso estético, […] el diagrama funcional y el programa económico son las directrices decisivas para el proyecto de construcción, […] la construcción no es más que organización: organización social, técnica, económica, psicológica[34].

En sintonía con la visión de la «construcción» de Meyer, Neurath consideraba que la estadística pictográfica formaba parte de un proceso que afectaba a la sociedad en su conjunto. Meyer, que había adoptado la estadística desde sus primeros proyectos, se mostraba receptivo a estas ideas. El punto en común entre Neurath y Meyer era la exigencia de utilizar los principios científicos modernos para reformar la vida, en lugar de recurrir, por ejemplo, a las máximas antroposóficas, nacionalistas, nacionales o nazis.

De hecho, el Método vienés se instrumentalizó de manera adecuada para la planificación de las grandes ciudades europeas. Meyer y Neurath formaban parte del CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna), una organización que se manifestó como grupo de interés para arquitectos y planificadores urbanos a través de los congresos que celebraron entre 1928 y 1959, pero que también funcionaba como institución entre congreso y congreso, dirigida principalmente desde Zúrich[35]. Neurath y su ayudante, Marie Reidemeister, participaron en la cuarta edición de este congreso en el verano de 1933, dedicado, en esa ocasión, a la denominada ciudad funcional. Meyer, por su parte, no estuvo presente. En aquel entonces se encontraba en la Unión Soviética, donde se suponía que iba a tener lugar el congreso en un principio. El cuarto congreso del CIAM se celebró alternativamente en el barco crucero *SS Patris II*, en aguas del Mediterráneo griego. Aunque la dirección del CIAM fue responsable en parte de que no se celebrara en Moscú, la razón fundamental del cambio de sede fue la política de Stalin. En un momento en que los soviéticos se encontraban inmersos en un debate interno en torno a la manera adecuada de industrializar y modernizar la Unión Soviética, Stalin utilizó la arquitectura y el urbanismo –y, en concreto, la cancelación del congreso– para legitimar su gobierno[36].

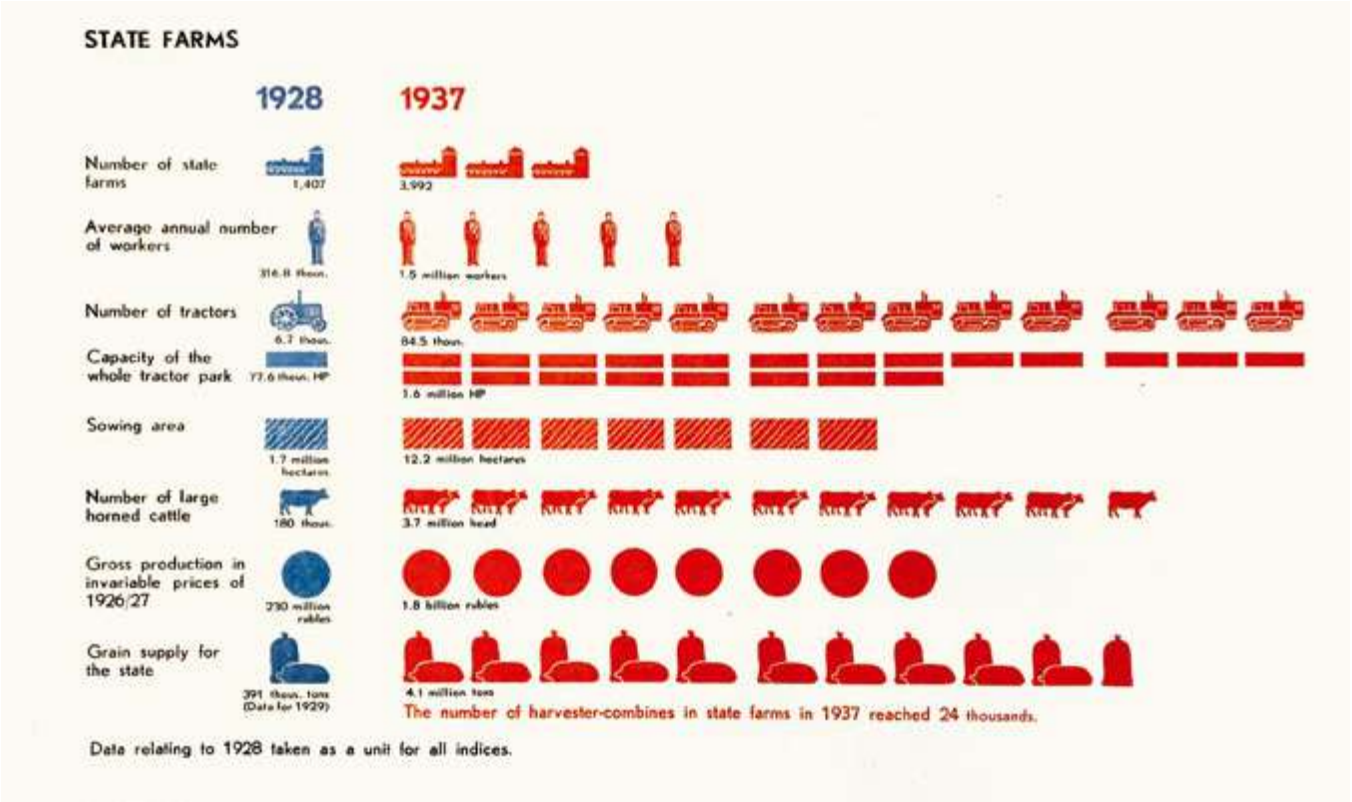
El CIAM, por su parte, también quería legitimar su poder, y es innegable que la participación de Neurath en el cuarto congreso debe entenderse en este contexto. Según la lógica del CIAM, la estadística pictográfica era importante como recurso visual, pues hacía posible la comparación y se le podía atribuir cierta capacidad de interpretación. No eran pocos los delegados que ya habían preparado sus mapas analíticos para el congreso de acuerdo con el Método vienés.

En su conferencia del 4 de agosto sobre el tema de «L'urbanisme et le lotissement du sol en représentation optique d'après la méthode viennoise» [El urbanismo y la utilización del suelo en la representación visual según el Método vienés], Neurath explicaba que la estadística pictográfica se podía utilizar para analizar las concepciones funcionales de la ciudad, en particular su división en los componentes de la vivienda, el transporte, el trabajo y el ocio[37]. Lo fundamental era que esta división funcional se podía llevar a cabo de una manera casi científica, de modo que era posible diseñar las mismas funciones para todas las ciudades del mundo partiendo de determinados principios básicos. Por tanto, había un deseo de comparar ciudades, un aspecto que coincidía con el interés de Neurath por la internacionalización, pero contradecía la búsqueda estaliniana de la hegemonía nacional. Para Stalin, la planificación urbana era inútil a menos que se basara en valores ideológicos: la ciudad debía representar la vida bajo el socialismo, y la ciudad funcional tenía poco que aportar a la creación de ese tipo de urbe[38].

El IZOSTAT y el giro hacia los recursos estéticos realistas

Mientras Meyer-Bergner y Meyer viajaban a la Unión Soviética a principios de la década de 1930 para ayudar a construir el socialismo como estaba previsto, Neurath se comprometió en 1931 a visitar Moscú durante dos meses al año hasta 1934 para fundar un nuevo instituto de estadística pictográfica: el Instituto de la Unión de Estadística Pictográfica de la Construcción y la Economía Soviéticas, que se conocía comúnmente y de forma abreviada como IZOSTAT [ИЗОСТАТ]. Este instituto producía gráficos estadísticos sobre los planes quinquenales y, con el respaldo de un equipo de expertos de Viena, entre los que se encontraba Arntz, formaba a los soviéticos en el dibujo técnico y en los trabajos con linóleo[39]. Los intereses de Neurath y Arntz estaban reñidos con la demanda creciente y oficial de representaciones «realistas».

> El último decreto de 1933 sobre el arte y las asociaciones de artistas ha influido ahora también en el Instituto Izostat. Nos han preguntado por qué nuestros personajes no tienen cara. La «ausencia de rostro» es una actitud indeseada para el partido. El degenerado diseño constructivista



USSR: An Album illustrating the State Organization and National Economy of the USSR, Moscú, IZOSTAT, 1938, p. 66

> occidental ya no se encuentra en consonancia con el realismo socialista que se prescribe ahora. Por eso han tenido lugar algunas discusiones con la dirección, que está realizando muestras con más personajes rusos. Cuando termine nuestro contrato, no creo que tarden mucho en abandonar el Método vienés en el Izostat; se ha impuesto una forma diferente[40].

Meyer tenía dos álbumes del IZOSTAT fechados en 1938; se habían publicado por tanto en un momento en el que Meyer-Bergner y él, así como Neurath y Arntz, ya habían abandonado la Unión Soviética. En ambas representaciones los pictogramas habían sido sustituidos en gran medida por ilustraciones naturalistas que se adaptaban al «realismo socialista» p. 410). No obstante, los artistas gráficos El Lisitzki, Mijaíl V. Nikolaev y Aleksander S. Grigorovich, que habían sido instruidos por Arntz, empleaban los principios que habían aprendido, un estilo que llama la atención sobre todo si se compara con la estadística pictográfica e incluso fotográfica que había diseñado Ródchenko catorce años antes. Ródchenko adaptaba la escala de sus figuras reales o realistas (que utilizaba en lugar de pictogramas) para ilustrar diferentes cantidades.

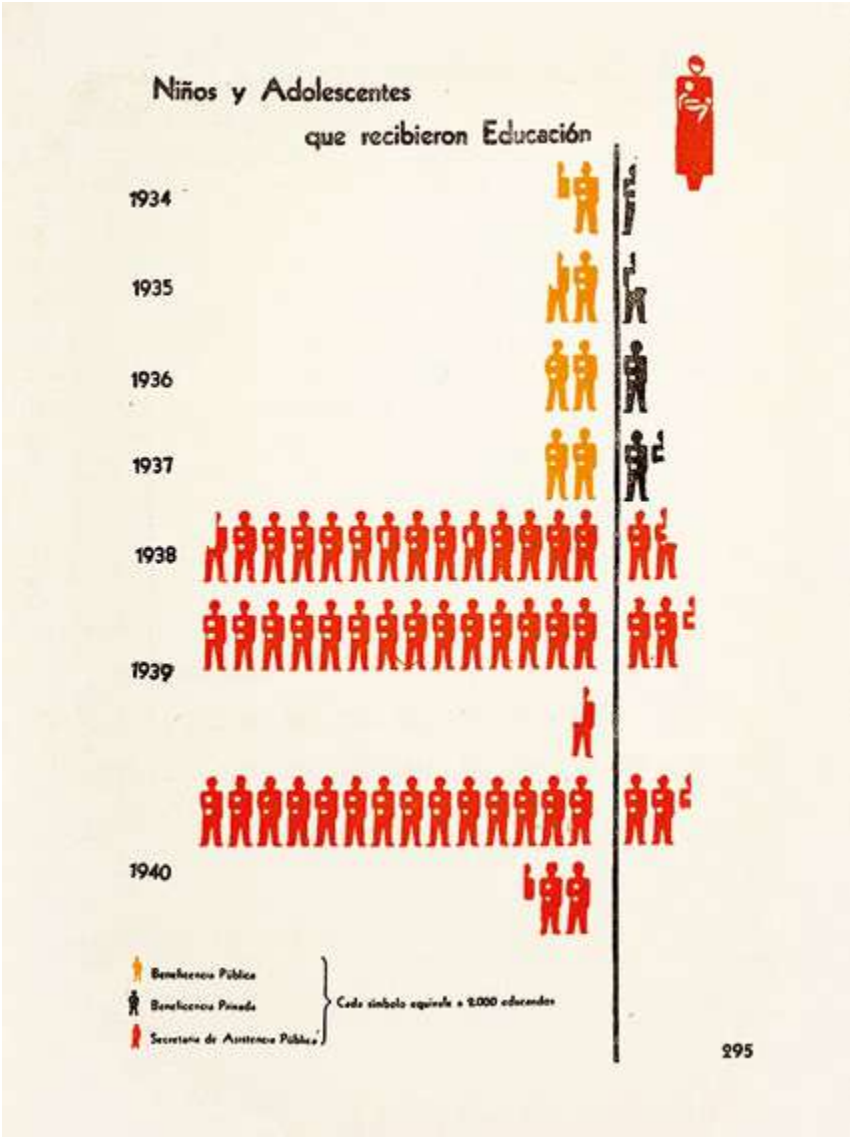
Neurath rechazaba cualquier estilo nacional, y pretendía más bien internacionalizar la transferencia de información y de conocimiento brindando apoyo a instituciones con objetivos similares, como la construcción del Mundaneum en Bruselas. Además, fundó filiales de su museo de Viena en La Haya, Praga, Berlín, Ámsterdam, Londres y Nueva York, y en 1932 organizó el movimiento Unidad Internacional de la Ciencia y redefinió en 1934 el Método Vienés de Estadística Pictográfica como Sistema Internacional de Educación Pictórico-Tipográfica [Isotype]. En 1932 creó la Fundación Internacional para la Educación Visual, que contaba con filiales en varias capitales europeas. A principios de 1937, Neurath viajó a Ciudad de México para enseñar a los empleados mexicanos el método Isotype y permaneció allí durante seis semanas en el recién inaugurado Museo de la Ciencia y la Industria[41]. A raíz de la formación que ofreció Neurath, en 1940 se publicó *Seis años de gobierno al servicio de México. 1934-1940* (p. 412). Aunque las figuras de Meyer-Bergner son relativamente diferentes de los pictogramas de Isotype y se pueden considerar primitivas en relación con este sistema, demuestran como mínimo que estaba en contra de las estrategias estilísticas realistas[42].

Conclusión: reforma y revolución como estrategia antimperialista en México

Entre 1927 y 1934, la Comintern se había acercado más al movimiento obrero comunista en los países coloniales y dependientes, y una brisa de auténtico internacionalismo proletario había empezado a soplar. Pero este aire de internacionalismo se disipó en varias ocasiones a partir de 1934. Desde la perspectiva de la Comintern, la mayor dificultad en la lucha de clases internacional era que la clase obrera y sus movimientos sindicales estaban divididos, no en un bando comunista y otro socialdemócrata, como sucedía en los países capitalistas, sino en «una sección revolucionaria y otra nacional-reformista». Los obreros no sabían organizarse, como afirmaba Dimitrov valiéndose del ejemplo de México. Los obreros mexicanos, en particular, subestimaban la importancia del frente unido y de las tácticas de unificación del sindicalismo. En lugar de ello, los obreros habían cedido la iniciativa a los reformistas e incluso al gobierno nacional-reformista[43]. En el séptimo (y último) Congreso Mundial de la Comintern, que tuvo lugar el 7 de agosto de 1935, Georgi Dimitrov, miembro del Partido Comunista Búlgaro y secretario general de la Comintern entre 1935 y 1943, pronunció un discurso sobre «La ofensiva del fascismo y la tarea de la Internacional Comunista en la lucha por la unidad de la clase obrera contra el fascismo»[44]. Dimitrov sostenía que «los países coloniales son en la actualidad la sección más peligrosa para el frente del imperialismo mundial». La tarea más importante era por tanto la expansión y la consolidación del frente unido antimperialista en los países correspondientes[45]. Según la observación de Dimitrov, la frontera entre revolución y reforma a escala nacional en México debía ser abolida en favor de la revolución mundial[46].

Meyer y Meyer-Bergner, por consiguiente, tomaron parte en todas las iniciativas posibles en favor de la liberación del pueblo sin tener en cuenta esta distinción entre revolución y reforma:

> Lo más importante, sin embargo, es nuestra cooperación a lo largo de los años con el movimiento obrero en México, con el movimiento campesino, con las asociaciones de profesores rurales, con todo tipo de instituciones gubernamentales para educar al pueblo, con las sedes de los sindicatos, en la guerra contra las organizaciones fascistas, etc.[47].



Seis años de gobierno al servicio de México. 1934-1940, Ciudad de México, La Nacional, 1940, p. 295

La acción de Meyer-Bergner y de Meyer en ambos frentes alcanzó la esfera del anarcosindicalismo, que en México no se puede considerar un extravagante fenómeno periférico. El anarquismo mexicano no se encontraba únicamente en los sindicatos y las cooperativas de pequeños agricultores no propietarios; el anarquismo en México ha sido siempre una idea capaz de inspirar a los políticos e incluso al ejército. El origen del anarquismo mexicano en cuanto teoría política y en cuanto corriente del movimiento obrero y campesino se remonta a mediados del siglo XIX, y el compromiso de Meyer y Meyer-Bergner con el Taller de Gráfica Popular (TGP) sigue esa tradición. Según Meyer, su objetivo y la tarea de la asociación del Taller era:

> Mantener viva entre la gente la memoria de la liberación del pueblo, que comenzó en 1910 y ha proseguido (en determinadas zonas) con Zapata, el libertador de los campesinos, la expropiación de las compañías petroleras extranjeras (1938), etc., […] todo en una época en la que el imperialismo de los Estados Unidos quiere consolidarse por todos los medios en el país […]. No creo que Léna y yo vayamos a pasar toda nuestra vida así, pero queríamos conseguir que las cosas siguieran rodando y demostrar a nuestros amigos mexicanos que a pesar de los medios técnicos primitivos, algunas organizaciones pueden llevar a cabo su tarea con el pueblo[48].

De esta descripción y de la referencia a Emiliano Zapata, el protagonista de la Revolución mexicana, se puede deducir que es evidente que Meyer y Meyer-Bergner estaban interesados en perpetuar el impulso revolucionario. Cuando, a través de la creación de medios de comunicación, comenzaron a participar en varios programas federales de reforma dirigidos a la construcción de la infraestructura social e institucional del joven Estado-nación, pretendían reactivar iniciativas de reforma más radicales que se encontraban en mayor sintonía con el carácter revolucionario de las anteriores políticas de Lázaro Cárdenas. Aunque el programa radical de Cárdenas contemplaba, en particular, la reforma agraria (el sistema de haciendas fue sustituido por pequeñas explotaciones y ejidos colectivos o semicolectivos) y la expropiación de la industria petrolera, el régimen posterior de Ávila Camacho, elegido en 1940, siguió un curso más moderado y, a pesar de la presión de los obreros de las plantas eléctricas y de los mineros, no tuvieron lugar más expropiaciones. Con el fin de reinstaurar la fase radical de la revolución, Meyer y Meyer-Bergner establecieron un contraste entre la consolidación institucional de las reformas sociales en México y el ejemplo positivo de la Unión Soviética, y activaron el potencial de los medios de comunicación.

Con el tiempo, estas áreas revolucionarias y reformistas se acabaron fusionando[49]. Los artistas revolucionarios del TGP, que habían estado estrechamente relacionados con el movimiento obrero y campesino en México (sin mostrarse políticamente activos) desde que se fundó el colectivo en 1937, se unieron al Frente Popular de Cárdenas[50]. El colectivo, cuyo núcleo estaba integrado por dieciséis artistas activos que procedían «de todas las clases, incluidos indios, pequeñoburgueses de las provincias, hijos de campesinos, obreros y también intelectuales», pintó los murales de muchas de las escuelas recién construidas y –por iniciativa de Meyer– produjo propaganda para la campaña de alfabetización del presidente[51]. Meyer, por ejemplo, encargó a los artistas del TGP los dibujos de la Memoria del CAPFCE.

Meyer y Meyer-Bergner no tenían la autoridad suficiente en México para ejercer una influencia decisiva en los programas de reforma. La conformación de estos programas, es decir, la concepción y la definición de las directrices, estaba reservada a otros: en el caso del CAPFCE, a las autoridades estatales y los «arquitectos mexicanos (jefes de zona)». La influencia de Meyer se limitaba a la tarea de «coordinador de ilustraciones»[52]. Sin embargo, esta labor le brindó a él y a Meyer-Bergner la oportunidad de poner en práctica una función de diseño al menos en el área de las publicaciones y las exposiciones del Comité[53]. Como hemos visto antes, Neurath y Meyer estaban de acuerdo en que el diseñador debía desempeñar una función técnica social: la estadística pictográfica era una parte tan importante del proceso social general como la solución creativa de los problemas de planificación urbana. A mi modo de ver, con el sistema Isotype Meyer-Bergner adoptó un medio muy eficiente desde el punto de vista estratégico para combinar reforma y revolución[54]: por una parte, la estadística pictográfica ofrecía una visión sistemática y directa de las relaciones cuantitativas, y esa es la razón de que los que querían sacar adelante las reformas las utilizaran como una herramienta para la argumentación en el

contexto de los programas de reforma. Sin embargo, el sistema Isotype también lleva implícita una manera de operar revolucionaria cuyo origen se remonta a los medios impresos de los Progresistas de Colonia, que desarrollaron con la «Soziale Grafik» una herramienta discursiva que no estaba dirigida a la clase burguesa, sino al proletariado. En el contexto del Método vienés, a través de la estandarización y la definición de la capacidad de comparación entre las cantidades, combinada con la capacidad de interpretación universal en cuanto lenguaje de signos, el lenguaje simbólico como signo de los oprimidos se convirtió en un medio de conocimiento y argumentación con un atractivo irresistible para los no especialistas. Lo más importante es que anulaba las fronteras de clase en el contexto de su legibilidad, sirviendo de esta manera para el empoderamiento de la clase obrera.

Lo que afirmaba Arntz explícitamente, «que la aplicación y la formación adicionales dependen en última instancia de la persona que utiliza [el Método vienés] para activar el proceso de transformación de la visión del mundo»[55], dio sus frutos en la Unión Soviética. La adopción del medio universal de la comunicación, de la educación y de la argumentación contribuía a modelar la sociedad de acuerdo con las ideas de la persona que empleaba el método en un contexto específico —en el caso de la Unión Soviética el método lo puso en práctica un estado autoritario, totalitario—. Meyer-Bergner y Meyer también se desviaron ideológicamente de los impulsores de Isotype. Aunque estaba de acuerdo en el rechazo de la representación «realista», a diferencia de Meyer y de Meyer-Bergner, Neurath se mostraba crítico con la política soviética[56]. En 1938, en la época del pacto entre Hitler y Stalin, Neurath ya había abandonado por completo la idea de colaborar con los comunistas[57]. Además, nunca reconoció a la Comintern como líder del socialismo internacional[58]. El socialismo que defendían Neurath y los Progresistas de Colonia no era un comunismo de partido; rechazaban firmemente el centralismo y el autoritarismo del sistema soviético. Un cambio del mundo como el que el colectivo de Colonia y Neurath tenían en mente debía tener como finalidad al ser humano individualmente libre.

Por otra parte, sin embargo, la forma que encontró Meyer-Bergner se apartaba del dogma del socialismo que se había apropiado de Isotype en la Unión Soviética. La forma de Meyer-Bergner es una variante bastante rudimentaria del Isotype posterior, es decir, la forma anterior a Arntz y a Tschichold, la que se utilizó, por ejemplo, en la guía de las exposiciones del Gesellschafts- und Wirstchaftsmuseum de Viena en 1927, o en el *Dessau Prospekt* de Schmidt. Basándonos en esta divergencia en la forma, parece evidente que, para la funcionalidad (al margen del propósito), la forma era menos importante que la aplicación adecuada del método (por ejemplo, que una cantidad mayor se visualizara a través de la correspondiente repetición del signo). Todos los protagonistas que hemos mencionado aquí se adhirieron al método (en el caso de la Unión Soviética, después de las clases de Neurath en el instituto IZOSTAT). Independientemente de las diferencias político-ideológicas, Isotype fue el medio estratégico de empoderamiento que utilizó Meyer-Bergner en México, en el contexto del intento por alcanzar una simbiosis entre revolución y reforma.

En México, Meyer-Bergner adoptó el proyecto para la educación visual y la explicación socioeconómica de Neurath por el valor de cambio transformador que llevaba implícito. Al igual que Neurath, pretendía reducir la distancia entre los pueblos y los grupos lingüísticos. El Método vienés que puso en práctica en la Memoria le permitió socavar la autoridad colonial, algo necesario en una situación colonial o poscolonial para devolver el poder a los que se encuentran marginados desde un punto de vista discursivo. La dimensión internacional implicaba una reivindicación que trascendía el contenido de la propia estadística pictográfica y abría nuevos universos de significado alternativos. El valor y la función de la estadística pictográfica es lo que otorga autoridad interpretativa al observador, al margen de la lengua o de la nacionalidad. Para Meyer-Bergner, lo importante era introducir un medio apropiado para poner en práctica la estrategia antimperialista, anticolonial y antifascista del movimiento obrero[59].

En palabras de Meyer, México era «un país asolado por los chanchullos»[60]. Había observado que «las condiciones políticas son difíciles. [Hay] estafadores por todas partes, detrás de los indios. Entre los funcionarios y las clases altas, todo el mundo puede ser comprado y sobornado»[61]. Los frecuentes cambios de gobierno, cada seis años, eran un obstáculo más para aplicar programas de reforma nacional a largo plazo[62]. Ya en 1939, Meyer destacaba «la diversidad de sistemas socioeconómicos, que probablemente se pueden dividir en cuatro: precolonial, colonial, imperialista y una fase de transición al socialismo»[63].

Huelga decir que cada presidente, dependiendo de su posición, revocaba los programas del gobierno anterior y cambiaba los cargos[64]. En numerosas cartas, Meyer daba rienda suelta a la ira que le provocaban los elementos corruptos que hacían que el dinero se perdiera, que los salarios se recortaran y que no se cumplieran los contratos. «El gobierno de Cárdenas», le escribió a Tibor Weiner, «está atestado de elementos corruptos […]. Vuelva a escribir dentro de diez años, como mínimo. En este estado profundamente corrupto, una carta educada es una planta noble»[65]. En una carta que le escribió a la antigua alumna de la Bauhaus Hilde Cieluszek, Meyer expresaba su malestar en relación con la impresión de una publicación del CAPFCE, lo que revela la existencia de numerosas tensiones entre las distintas clases:

> No olvides que vivimos en un país semicolonial, no en el famoso e idílico juego de construcción de cristal que inventó Motschi [el apodo de la primera mujer de Meyer] en el año «Dessau 1930!». Ahora que se han declarado otra vez en huelga en nuestra imprenta, no sé cuándo se imprimirán las últimas hojas[66].

Ni el presidente en ejercicio Manuel Ávila Camacho, al final de su legislatura, ni Miguel Alemán Valdés, que sustituyó a Camacho en 1946, mostraron el más mínimo interés por desarrollar una estrategia de ilustración y empoderamiento que beneficiara a la clase obrera o a la población indígena. En 1945, Meyer le escribió una carta a su colega Kay B. Adams en la que relataba sus experiencias. Como una premonición, mencionaba la Memoria del CAPFCE: «Hay un riesgo en esta obra (como en toda obra que se lleve a cabo en México). Nunca sabes cómo va a terminar»[67]. En 1949, resumía así el desenlace de la situación:

> Hace dos semanas, salió un camión de nuestra imprenta con los 3.000 álbumes sin terminar del comité de construcción de escuelas, rumbo a un viejo almacén, donde serán destruidos: tres años de trabajo y 150.000 pesos de gastos abandonados y destruidos. Esto es lo que el cambio de gobierno en México ha significado para mí y para mis compañeros[68].

* Este texto se ha escrito con el asesoramiento de Benjamin H. D. Buchloh, y se ha enriquecido enormemente gracias a los comentarios de Yve-Alain Bois. Quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a Christian Bartsch.

1. Gerd Arntz, «bewegung in kunst und statistik», en *a bis z*, vol. 2, nº 8, mayo de 1930, p. 1.

2. Hannes Meyer a Ernst Mittag y Etel Fodor, 8 de febrero de 1948, Deutsches Architekturmuseum de Fráncfort (DAM), Estate Hannes Meyer (E HM), 164-103-023.

3. Hannes Meyer a Margarete Keller-Dambeck, 5 de mayo de 1947, DAM, E HM, Nº de inv. 164-103-017.

4. Con el fin de determinar la filiación política de Meyer, en 2018 Flierl estudió por primera vez algunos documentos de los archivos de la Comisión de Control del Partido Central (ZPKK) del SED. Hasta entonces, basándose en una evaluación detallada del legado parcial de Hannes Meyer en Fráncfort, Zúrich, Dessau y Weimar, se había considerado que las actividades políticas de Meyer habían sido insignificantes. Véase Thomas Flierl, «Zwischen den Fronten, Exilquerelen, Rückkehr nach Europa, ohne Ankunft», en *Hannes Meyer und das Bauhaus. Im Streit der Deutungen*, Philipp Oswalt y Thomas Flierl, Leipzig, Spector Books, 2018, pp. 449-478, Thomas Flierl (eds.), «Hannes Meyer. Der Unbekannte Direktor», en *Henselmann-Beiträge zur Stadtpolitik. Bauhaus, Vorschau* 100, nº 1 (Berlín, Henselmann Foundation en colaboración con la Rosa Luxemburg Foundation, 2018), pp. 16-17. Hasta que Flierl publicó su trabajo, las actividades de Meyer para la Comintern no habían sido reconocidas. Véase, por ejemplo, Helga Prignitz-Poda: «No era un agente de la Comintern y en ningún caso un miembro destacado del partido comunista. No obstante, simpatizaba con los movimientos de izquierdas, los sindicatos y los comunistas, y nunca mantuvo en secreto esta actitud, su visión del mundo marxista-leninista.» Helga Prignitz-Poda, *Taller de Gráfica Popular. Plakate und Flugblätter zu Arbeiterbewegung und Gewerkschaften in Mexiko 1937-1986*, Berlín, Sammlung des Ibero-Amerikanischen Instituts, Preußischer Kulturbesitz Berlin, 2002, p. 13.

5. La correspondencia de Meyer muestra que ambos compartían los mismos objetivos políticos e ideológicos.

6. Hannes Meyer, «Schulbau in Mexiko», en *Bauen und Wohnen*, nº 1, 1951, p. 10.

7. Hannes Meyer, «Vom Schulbauwesen in Mexiko», 15 de febrero de 1950, manuscrito inédito, DAM, E HM, 164-202-014.

8. Hannes Meyer a Paul Artaria, 2 de octubre de 1945, DAM, E HM,

9. Ibíd.

10. Hannes Meyer a Kay B. Adams, 18 de noviembre de 1945, DAM, E HM, 164-901-001; Hannes Meyer, «Analyse der Situation in Mexiko», manuscrito inédito sin fecha, DAM, E HM, 164-201-075.

11. Hannes Meyer a Margarete Keller-Dambeck, óp. cit.

12. Jan Tschichold, «Buchbesprechung», manuscrito, 1929. Papeles de Jan y Edith Tschichold, 1899-1979, GRI, nº de inv. 930030.

13. Es necesario aclarar que el encuentro entre Meyer-Bergner y Ret Marut o el misterioso B. Traven, que era idéntico a Marut y vivía en México desde 1924, es improbable e imposible de verificar. Erich Mühsam, Oskar Maria Graf, Egon Erwin Kisch y otros sospechaban que Traven era en realidad el desaparecido funcionario de la República Soviética Ret Marut. La identidad de Marut-Traven también era evidente para Franz W. Seiwert desde un momento relativamente temprano. Sin embargo, se comportó con discreción, y en mayo de 1932, en su revista *a bis z*, Seiwert ofrecía a los «amigos de Traven», con la misma discreción, los ejemplares que le quedaban de *Der Ziegelbrenner*. Véase Jan-Christoph Hausschild, *B. Traven – Die unbekannten Jahre*, Viena y Nueva York, Springer, 2012, pp. 25, 456.

14. Walter Vitt, *Heinrich Hoerle und Franz W. Seiwert. Die Progressiven*, Colonia, Stadnachrichtenamt, 1975, p. 17.

15. Břetislav Mencák en *Soziale Grafik: ein Bilderbuch mit internationaler Auswahl*, Kladno, Naše Cesta, 1932, p. 1.

16. Carl O. Jatho, «zu den arbeiten Franz Wilhelm seiwerts», en *a bis z*, vol. 1, nº 1, Heinrich Hoerle (ed.), octubre de 1929, p. 4.

17. Neurath dirigió el Museo de Sociedad y Economía de Viena entre 1924 y 1934.

18. Gerd Arntz, manuscrito del 3 de julio de 1972, Otto & Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading. Véase también Benjamin Benus, «Figurative Constructivism, Pictorial Statistics, and the Group of Progressive Artists», ca. 1920-1939, tesis doctoral, University of Maryland, 2010, p. 31.

19. Véase Nancy Cartwright *et al.*, *Otto Neurath: Philosophy between Science and Politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 144.

20. Otto Neurath, «Geld und Sozialismus», en *Der Kampf*, nº 16, 1923, pp. 45-157. De acuerdo con Neurath, la economía socialista debía subordinarse exclusivamente a la sociedad, y los niveles de vida debían establecerse en virtud de un plan económico, sin calcular los beneficios y sin dinero en circulación. Una vez que las tropas prusianas acabaron con la República Soviética, Neurath fue encarcelado durante dieciocho meses acusado de instigar y secundar la alta traición. Una vez liberado, fue extraditado a Austria.

21. De las diez publicaciones de la comunidad Kalltal, sin embargo, solo una se imprimió en la prensa manual del colectivo, una serie de xilografías de Seiwert: *Welt zum Staunen*, 1919.

22. Franz W. Seiwert, «die kultur und das proletarian», en *a bis z*, vol. 3, nº 21, enero de 1932, p. 3.

23. Esta es la idea que refuta enérgicamente Benjamin Benus en la tesis que hemos mencionado más arriba. Benus sostiene que, si bien las iniciativas en el ámbito de los medios impresos prácticamente se abandonaron, en el caso de los Progresistas de Colonia sirvieron principalmente como modelo alternativo a las actividades artístico-políticas de la Alemania de entreguerras, donde los medios reproducibles reemplazaron a los medios tradicionales. El trabajo de Lynette Roth, en particular, intenta rebatir otros estudios anteriores que, a su modo de ver, insistían demasiado en la faceta de artistas gráficos de los Progresistas. Un elemento fundamental de su estudio es la reevaluación de la relación entre las artes tradicionales –la pintura en particular– y la política de izquierdas en el periodo de Weimar. Lynette Roth, *Painting as Weapon: Progressive Cologne 1920-33. Seiwert – Hoerle – Arntz*, Colonia, Walther König, 2008; Lynette Roth, *The Cologne Progressives: Political Painting in Weimar Germany*, tesis doctoral, Johns Hopkins University, 2009.

24. Para una reflexión detallada sobre el modo en que se conocieron Arntz y Neurath, véase el trabajo de Lynette Roth que aparece en este volumen (pp. 390-395). Véase también Benus, *Figurative Constructivism*, pp. 133-135.

25. Gerd Arntz, *Zeit unterm Messer: Holz & Linolschnitte 1920-1970*, Colonia, Leske Verlag, 1988, p. 21.

26. Jan Tschichold, sin título, manuscrito inédito sin fechar (ca. 1929), archivo de Jan y Edith Tschichold, 1899-1979, GRI, Nº de inv. 930030. Entre las publicaciones del Museo de Sociedad y Economía de Viena de 1929 también encontramos *Die bunte Welt: Mengenbilder für die Jugend*, Viena, Arthur Wold, 1929, con 48 páginas de láminas en color; *Mengenbilder und Kartogramme: 16 graphische Darstellungen*, Viena, Verlag des Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum, 1929. Además, el museo editaba publicaciones periódicas como *Das Zahlenbild*, Leipzig, Verlag des Dürerbundes, Schlüter & Co, y *Formunterricht*, Viena, Hess & Co., una revista mensual en la que aparecían regularmente estadísticas con imágenes.

27. Jan Tschichold, «Buchbesprechung», óp. cit.

28. Ute Brüning, «Joost Schmidt: Bildstatistik und Reklame», en *Hannes Meyers neue Bauhauslehre. Von Dessau bis Mexiko*, Philipp Oswalt (ed.), Basilea, Brikhäuser, 2019, p. 221.

29. Günther Sandner, *Otto Neurath. Eine politische Biographie*, Viena, Zsolnay, 2014, p. 195.

30. Ute Brüning, óp. cit., pp. 223-233.

31. Después de un semestre de prácticas en la escuela de tintes de Sorau en el invierno de 1928-1929, Meyer-Bergner regresó a la Bauhaus de Dessau en abril de 1929 para dirigir la sección de tintes y el taller textil. En la época de la conferencia, se encontraba, por tanto, en Dessau.

32. Josef Frank y Otto Neurath, «Hannes Meyer», en *Der Klassenkampf*, 15 de septiembre de 1930, manuscrito, DAM, E HM, 164-802-007.

33. Véase Peter Galison, «Die Gastlehrer des Wiener Kreises: Rudolph Carnap, Herbert Feigl, Otto Neurath, Hans Reichenbach», en Philipp Oswalt (ed.), óp. cit., p. 346.

34. Hannes Meyer, «bauen», en *bauhaus, Zeitschrift für Gestaltung*, vol. 2, nº 4, 1928, p. 2, reimpreso en Léna Meyer-Bergner, *Bauen und Gesellschaft: Schriften, Briefe, Projekte. Hannes Meyer*, Dresde, Verlag der Kunst, 1980, pp. 47-49.

35. Meyer fue miembro fundador del CIAM y formó parte de la delegación suiza que integraba el grupo nacional mayoritario del CIAM.

36. Para la historia de los preparativos y el posterior fracaso del cuarto Congreso CIAM en Moscú, véase Thomas Flierl, «The CIAM Protest: From Moscow to Patris II (1932)», en Marion von Ostern y Grant Watson (eds.), *bauhaus imaginista*, Zúrich, Scheidegger & Spiess, 2019, pp. 194-201; Thomas Flierl, "The 4th CIAM Congress in Moscow. Preparation and Failure (1928-1933)", en *Quaestio Rossica*, vol. 4, nº 3 (2016), pp. 19-34. Flierl explica que, en la secuencia de los acontecimientos, el rechazo del congreso por parte de Stalin debe entenderse como una reacción a la protesta del CIAM por el resultado del concurso para el Palacio de los Soviets. Desde el punto de vista del CIAM, el rechazo marcó a su vez un punto de inflexión para la organización, pues los miembros que se encontraban en la Unión Soviética –además de Meyer, Mart Stam y Hans Schmidt– se pusieron a la defensiva.

37. Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, Cambridge, The MIT Press, 2000, p. 84 [Trad. cast. «El discurso del CIAM sobre el urbanismo, 1928-1960», en *Revista Urbana Territorial*, vol. 11, nº 1, 2007].

38. Thomas Flierl, «The 4th CIAM Congress in Moscow», óp. cit., p. 21.

39. Véase Julia Köstenberger, «Otto Neurath und die Sowjetunion», en Linder Erker (ed.), *Update! Perspektiven der Zeitgeschichte*, Innsbruck, Studienverlag, 2012, p. 104. El instituto IZOSTAT se fundó por iniciativa de la Sociedad Austriaca para la Promoción de las Relaciones Intelectuales y Económicas con la URSS. Según Köstenberger, las actividades de mediación de la Sociedad para las Relaciones Culturales con Países Extranjeros de la Unión Soviética (VOKS) también jugó un papel decisivo en el desarrollo de esta cooperación austro-soviética.

40. Gerd Arntz, *Zeit unterm Messer: Holz- & Linolschnitte 1920-1970*, Colonia, Leske Verlag, 1988, p. 35. Arntz se refiere, probablemente, al decreto del Partido Comunista de Toda la Unión (bolchevique) [VKP/b] sobre la última reestructuración de las organizaciones artísticas y literarias que, sin embargo, había sido adoptado el 23 de abril de 1932.

41. Günther Sandner, óp. cit., p. 244.

42. Aunque el Método vienés llegó a México de la mano del propio Neurath, las estadísticas con imágenes que se correspondían con su estandarización del lenguaje pictórico eran difíciles de encontrar al margen de los proyectos en los que estaba involucrado Neurath. Con la excepción de Léna Meyer-Bergner, las estadísticas con imágenes en México se adaptaban al estilo socialista. En la revista *Futuro*, por ejemplo –que se dedicaba al análisis de noticias fidedignas nacionales e internacionales sobre economía y política, y que publicaba numerosos

artículos prosoviéticos y utilizaba diferentes medios de comunicación de datos estadísticos o visuales con este fin–, los datos no se visualizaban de acuerdo con el Método vienés en lo que respecta a la representación de cantidades.

43. Wan Min, *VII. Weltkongress der Kommunistischen Internationale. Die revolutionäre Bewegung in den kolonialen und halbkolonialen Ländern und die Taktik der kommunistischen Parteien*, Milán, reimpreso en Feltrinelli, 1967 [Moscú/Leningrado, Verlagsgenossenschaft Ausländischer Arbeiter in der UdSSR, 1935], pp. 40-42.

44. Este discurso se reproduce en Wan Min, ibíd.

45. Ibíd., p. 10.

46. Esta maniobra representaba un distanciamiento estratégico de los principios de los marxistas ortodoxos, quienes, según su visión materialista de la historia, pensaban que la estructura política se deriva de la base económica de la sociedad y por tanto el motor del cambio social es un cambio en las fuerzas de producción. Los propietarios de los medios de producción poseen el poder en la sociedad, lo que significa que el margen que un sistema político deja para las decisiones se encuentra limitado por los factores económicos. Las teorías marxistas aplican esta visión a las estrategias políticas. Según la visión marxista ortodoxa, las actitudes en relación con la cuestión de la propiedad de los medios de producción y el control de la producción se decidían de acuerdo a un concepto reformista o revolucionario de la socialización. De acuerdo con esta perspectiva, la transformación de la sociedad en una sociedad socialista en México en la década de 1930 y 1940 no era muy prometedora, pues la iniciativa de una revuelta no procedía de los obreros y los campesinos; la clase obrera había cedido esta iniciativa a las fuerzas reformistas del gobierno.

47. Hannes Meyer a Ernst y Sasha Morgenthaler, 10 de abril de 1948, DAM, E HM, 164-102-011.

48. Hannes Meyer a Ernst y Sasha Morgenthaler, óp. cit.

49. Algo similar sucedía cuando Eric Hobsbawm afirmaba en *Marxism Today* que el movimiento obrero debía intentar forjar una alianza socialista de las fuerzas progresistas que se encontraban ampliamente dispersas en diferentes clases, culturas y profesiones, y carecían de un sentido unificado de «clase en cuanto tal». El movimiento obrero debía ser capaz de contar con la aprobación tanto del «centro-izquierda y de las clases medias progresistas». Véase Eric Hobsbawm, «Out of Wilderness», en *Marxism Today*, octubre de 1987, p. 15.

50. Hannes Meyer a Willi Baumeister, 30 de marzo de 1948, DAM, E HM, 164-102-005.

51. Hannes Meyer a Ernst y Sasha Morgenthaler, óp. cit.

52. Hannes Meyer a Hilde Cieluszek, 30 de enero de 1949, DAM, E HM, 164-103-008. Además de colaborar con el CAPFCE, Meyer también se involucró en otros programas de reforma nacionales. Entre 1942 y 1944 trabajó como «director técnico del sector para la vivienda de los obreros de la Secretaría del Trabajo», y entre 1944 y 1945 fue presidente del proyecto de planificación de hospitales y clínicas del Instituto Nacional Mexicano del Seguro Social. Véase Meyer-Bergner, óp. cit., p. 284.

53. Los programas estatales de reforma no fueron el único campo de acción en el área de los medios de comunicación. Al principio, Meyer participó en las actividades periodísticas del grupo comunista exiliado germano-parlante, como en la revista *Freies Deutschland/ Alemania Libre* y en *El libro negro del terror nazi en Europa*, que se publicó en 1943 en El Libro Libre, la editorial de emigrados antifascistas germano-parlantes de México. Pero cuando Meyer y Meyer-Bergner entraron en conflicto con el grupo de exiliados, empezaron a difundir su propaganda prosoviética en otros lugares. Por una parte, con el apoyo del Comité de Ayuda a Rusia en Guerra, crearon panfletos de agitación y propaganda sobre la superioridad económica de la Unión Soviética, como el álbum de 100 páginas *La URSS en paz y guerra*, que apareció en 1943. Poco a poco, empezaron a organizar y a dar forma a algunas actividades editoriales –o incluso a infiltrarse subversivamente en este ámbito– en el marco de los programas y las iniciativas gubernamentales.

54. Esta tesis se basa en el hecho de que Neurath nunca había promovido o ni siquiera defendido la gran distinción entre reforma y revolución que la facción marxista del movimiento obrero estableció desde sus comienzos en la Primera Internacional. Véase Nancy Cartwright *et al.*, óp. cit., p. 41.

55. Gerd Arntz, «zur methode des gesellschafts- und wirtschaftsmuseums in wien», en *a bis z*, vol. 2, nº 9, julio de 1930, p. 2.

56. Margarete Schütte-Lihotzky, una conocida de Neurath de su época en Viena afincada en Moscú, afirma que este se mostró extremadamente crítico con la política soviética cuando ella le visitó en La Haya en 1937. Margarete Schütte-Lihotzky, «Mein Freund Otto Neurath», en Friedrich Stadler (ed.), *Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit. Ausstellungskatalog mit Forschungsteil*, Viena, Österreichisches Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum, 1982, p. 41.

57. Heinrich Neidler, «Gespräch mit Heinrich Neidler», en *Conceptus*, vol. 28, nº 30, 1977, p. 41.

58. Nancy Cartwright *et al.*, óp. cit., p. 145.

59. En cuanto apasionados del internacionalismo, Marx y Engels nunca limitaron sus ideas a las fronteras de un país o de un continente. Dado que, según ellos, el capitalismo era un fenómeno internacional, solo podría derrotarse a través del esfuerzo conjunto de todos los que se oponían a la explotación y la opresión en todo el mundo. Por esta razón, combatieron la emergencia del nacionalismo en el movimiento obrero. En lugar de aliarse con la burguesía nacional para compartir sus beneficios en las colonias, sostenían que los trabajadores debían unirse con los oprimidos de las colonias. La teoría marxista-leninista del imperialismo se basaba en la idea de Lenin de que el imperialismo era la etapa más avanzada del capitalismo, y en la interpretación de que el nacionalismo era la justificación nacional del imperialismo y su transición al fascismo una forma extremadamente agresiva de imperialismo.

60. Hannes Meyer a Tibor Weiner, 26 de octubre de 1939, DAM, E HM, 164-102-011.

61. Hannes Meyer a Ernst y Sasha Morgenthaler, 1948 (sin fecha precisa), DAM, E HM, 164-102-011.

62. El patetismo de la revolución radica en la exigencia de «Sufragio efectivo-no reelección», es decir, la elección directa del presidente, pero sin reelección (Art. 83, 85). Esta exigencia básica se convirtió en un dogma y desde 1934 el cargo de presidente se ha ido cambiando con regularidad.

63. Hannes Meyer al Dr. R. Grosheintz-Laval, 12 de octubre de 1939, DAM, E HM, 164-105-012.

64. Un ejemplo es la planificación que realizó Meyer-Berger de los centros textiles para el Departamento de Asuntos Indígenas, fundado en 1936 bajo el mandato de Lázaro Cárdenas en Hidalgo, una de las regiones más pobres de México. La iniciativa fracasó cuando el anticomunista Manuel Ávila Camacho sustituyó en la presidencia a Cárdenas a finales de 1940. El plan de Meyer-Bergner contemplaba la integración de «cooperativas» para ayudar a los pueblos indígenas otomí a alcanzar la autonomía económica. Cuando Ávila se hizo con el gobierno, toda la gente de Cárdenas perdió sus puestos y esta y otras iniciativas progresistas fueron abandonadas.

65. Hannes Meyer a Tibor Weiner, 12 de marzo de 1940, DAM, E HM, 164-103-034.

66. Hannes Meyer a Hilde Cieluszek, óp. cit.

67. Hannes Meyer a Kay B. Adams, óp. cit.

68. Hannes Meyer a Heinrich Starck, junio de 1949, DAM, Legado de Lena Meyer-Bergner, 164-901-012.

Otto Neurath y Isotype*

Marie Reidemeister-Neurath

El Museo de Economía de Alemania. Museo de Vivienda y Planificación Urbana

La historia de ISOTYPE (International System of Typographic Picture Education [Sistema Internacional de Educación Pictórico-Tipográfica]) se inició mucho antes de que este nombre empezara a utilizarse. Se encuentra íntimamente relacionada con la historia de Otto Neurath, el científico social y profesor austriaco. Su interés particular por la educación visual comenzó años antes de que yo le conociera.

Según uno de sus amigos de aquellos primeros años, Neurath obtuvo una beca de la Carnegie Foundation que le permitió llevar a cabo una investigación sobre los problemas de la guerra y la paz, sin limitación alguna en el alcance de su proyecto. Había empezado a estudiar la economía de guerra en 1911, recopilando material de numerosas fuentes. Durante las guerras de los Balcanes viajó por aquella región y aprendió mucho sobre la guerra y la elaboración de informes. A partir de esas experiencias, desarrolló su teoría de la economía de guerra, una teoría innovadora que influyó de manera esencial en su idea de la planificación social.

Hacia el final de la Primera Guerra Mundial, cuando Neurath trabajaba en el Ministerio de la Guerra en Viena, la Cámara de Comercio de Leipzig le nombró director del Museo para la Economía de Guerra que se fundó en esta ciudad. Pronto empezaron a diseñarse maquetas y gráficos. Fue el comienzo de la actividad de representación visual que Neurath continuaría y desarrollaría plenamente en su Museo de Sociedad y Economía de Viena.

En colaboración con el amigo que describió estos comienzos, Neurath ideó una serie de panfletos con el título ORDEN ECONÓMICO Y SOCIAL publicados por el museo, que para entonces se llamaba el Museo de Economía de Alemania. En el número 1 (que apareció en enero de 1919) los autores ofrecían la siguiente explicación:

> El Museo de Economía de Alemania; en 1917 se creó la sección del museo «Economía de guerra» en Leipzig. Objetivos: investigación y formación general en economía política. Medios: una colección exhaustiva de objetos de importancia económica, muestras, maquetas, fotografías, estadísticas, representaciones gráficas y documentos, material impreso, recortes, etc. Secciones: exposiciones permanentes e itinerantes, archivos, servicio de conferencias, publicaciones científicas y educativas.

La ruina general que se apoderó de Alemania después de la Primera Guerra Mundial también acabó con el museo. Nunca llegué a ver ninguno de los objetos que se exponían allí y no puedo mostrar cómo eran. Pero los planes bosquejados arriba me recuerdan en gran medida al proyecto que Otto Neurath puso en marcha en su Gesellschafts– und Wirtschaftsmuseum in Wien [Museo de Sociedad y Economía de Viena), que se inauguró en 1924.

Conocí a Otto Neurath precisamente en 1924. En esa época era el secretario general de una Asociación para la Vivienda de Viena. Su intención era incrementar el interés público por el problema de la vivienda, y dictaba numerosas conferencias sobre este tema; además, organizó una enorme exposición al aire libre en 1923 y reutilizó los objetos más importantes de esta exposición para fundar un Museo de la Vivienda y la Planificación Urbana con el apoyo de algunas personalidades públicas. Me lo enseñó, y pude contemplar algunos gráficos estadísticos en blanco y negro, muy sencillos, que me impresionaron profundamente. Fue entonces, o unos días después, cuando le mostró el museo al director del departamento de finanzas de Viena y le explicó cómo se podría mejorar la formación social y económica del público en general si se creaba un museo con un enfoque más amplio. Este importante consejero estuvo de acuerdo con esta idea, y el alcalde también, de manera que los concejales de la ciudad decidieron financiar su proyecto.

El Museo de Economía y Sociedad de Viena

El 1 de enero de 1925 Neurath pudo contar con su primer empleado, y yo, que fui la segunda, empecé a trabajar para él el 1 de marzo de este mismo año. Empezamos en una pequeña oficina, y teníamos a nuestro cargo el Museo de la Vivienda. Algunos diseñadores autónomos crearon las primeras obras en blanco y negro, a pluma y tinta. Las figuras 2, 3 y 7[1] son tres ejemplos de esta época. Trabajábamos sin agobios. Pero el volumen de trabajo no tardó en incrementarse. Primero se organizó una exposición sobre salud pública en Viena, y después una mucho más grande en Alemania, en la que participaron muchas instituciones austriacas. Como se necesitaba una gran cantidad de gráficos estadísticos nos encargaron mucho trabajo; nos convertimos en una especie de servicio de exposiciones semioficial para la municipalidad. Tuvimos que mudarnos a un local más grande y contratar a más colaboradores eventuales, y entre ellos seleccionábamos a los más apropiados para los trabajos que nos iban surgiendo.

Para esos gráficos teníamos que utilizar colores. Empleábamos pintura y aerosol. También utilizamos papeles de colores detrás de los cuales estarcíamos símbolos que luego recortábamos, como se puede apreciar en la figura 4. Las filas de hombres eran azules, y las de mujeres rojas. Las formas tenían que ser muy sencillas para que este proceso fuera posible.

Solo cuando la cantidad de símbolos era limitada se les podía dotar de una mayor complejidad. Todavía andábamos a tientas en busca de una técnica y de un estilo. Aún éramos capaces de distinguir qué artista había elaborado cada gráfico, por las figuras y también por la elección del color.

En las figuras 2-10 podemos ver ejemplos de los cambios que se produjeron en estos primeros años. Es interesante comparar los gráficos que utilizan los mismos datos, como en los grupos de figuras 7 y 2. La figura 7 era un dibujo a pluma y tinta, la 8 se confeccionó con papel de color. Un cambio aún mayor se puede apreciar en el diseño: para mostrar el exceso y el déficit de nacimientos, en la figura 7 hubo que añadir una nota al pie, pero en la figura 8 ya se diferencian con claridad sin necesidad de incorporarla. La figura 9 muestra un nuevo avance: en lugar de columnas empezamos a utilizar hileras horizontales; como esta era casi siempre la disposición más natural, le concedimos prioridad. La figura 9 fue nuestra solución definitiva, en la disposición y en el diseño; los símbolos han permanecido en nuestro diccionario de símbolos hasta el día de hoy (véase figura 39). Se elaboraba un bloque de lino, madera o metal y se estampaba; las letras también se grababan, con el tipo de letra Futura. El gráfico de la figura 9 se creó en 1928.

El trabajo para las exposiciones siempre lo hacíamos bajo presión. A pesar de ello, Otto Neurath nunca permitió que las cosas discurrieran por el cauce más sencillo, y en ningún momento perdió de vista el objetivo educativo, que era bastante exigente. Se planteaba y nos planteaba la siguiente pregunta: ¿qué es lo que queremos expresar? ¿lo estamos expresando con suficiente claridad? Y así nos animaba y se animaba a seguir mejorando. Cada vez que elegíamos una disposición, un símbolo o un color determinados, teníamos que justificarlo con un motivo fundado. No podíamos contemplar todas las posibilidades desde el principio, sino que avanzábamos paso a paso. Al mismo tiempo, Neurath definía su objeto y describía los principios de nuestro trabajo; comparaba nuestra técnica de representación con otras; expresaba con claridad por qué determinadas formas debían ser rechazadas y por qué carecían de valor pedagógico. En aquel entonces se publicaban varias revistas de geografía y de estadística que incluían representaciones visuales que seguían diferentes metodologías: se utilizaban círculos más grandes y más pequeños, cuadrados y otras figuras en tamaños proporcionales para representar cantidades; a veces se recurría también a imágenes grandes y pequeñas; Neurath rechazaba todos esos métodos y argumentaba su decisión; los gráficos de barras daban los mejores resultados porque permitían evaluar las longitudes relativas. Descubrimos que las curvas se usaban muchas veces sin sentido. Neurath escribió numerosos artículos sobre este tema en publicaciones austriacas y alemanas, y después también en revistas norteamericanas.

De esta manera se desarrolló nuestro «lenguaje pictográfico internacional»; primero aprendimos a balbucear, después a hablar y por último a describir nuestra manera de hablar; nuestro «lenguaje» tenía un «vocabulario» –los símbolos– y una «gramática» –las reglas de nuestro método (12, 13, 14)–. Todo lenguaje se puede emplear de muchas maneras y con diferentes estilos. Palabras y gramática no son suficientes para crear literatura. Lo mismo sucede con un lenguaje pictográfico. Teníamos la esperanza de llegar a crear algún día algo parecido a una «literatura visual».

El número de colaboradores fue aumentando: dibujaban y pintaban, hacían linograbados y grabados; recortaban y pegaban, elegían tipos de letra y escribían las leyendas de los gráficos. La presión del trabajo urgente nos obligó a reunir un equipo eficiente. En primer lugar, se creaba un borrador a partir de los datos que había que representar: esta tarea especializada se denominaba «transformación». El borrador se mostraba después a Neurath, que muchas veces lo cambiaba y lo perfeccionaba; cuando se alcanzaba un consenso definitivo, el borrador se entregaba al artista y él, junto con sus ayudantes, daba la forma final al gráfico en cuestión, en estrecha relación con nosotros, los del «departamento de transformación».

Desde el principio Neurath también prestaba mucha atención al diseño de los símbolos. En Viena había muchos artistas, pero no existían demasiados que quisieran o pudieran ceñirse a una disciplina tan rígida y severa. El artista suizo Erwin Bernath trabajó con nosotros durante muchos años y llegó a convertirse en un miembro de confianza de nuestro equipo. En 1926 Neurath contempló algunas xilografías de un artista alemán en una exposición y decidió visitarle: por fin había dado con una persona que cultivaba, por decisión propia, un estilo que se podía adaptar a la perfección a nuestros propósitos. Estaba claro que era el hombre indicado: Gerd Arntz. Al principio, Arntz nos enviaba los diseños por correspondencia, pero no tardó en mudarse a Viena para unirse a nuestro equipo. En esta época estábamos trabajando en nuestro primer libro en color, *Die bunte Welt* [El mundo de color]. Las figuras 9 y 17 pertenecen a este libro y fueron diseñadas por Arntz; la figura 10 fue realizada en la misma época por otro de nuestros artistas.

En la figura 11 podemos ver el diseño del mismo tema que concibió Arntz para nuestro imponente porfolio de cien gráficos (de 12 × 18 pulgadas), y treinta gráficos con texto, que se publicó con el título *GESELLSCHAFT UND WIRTSCHAFT* [Sociedad y economía, pp. 432-439] en Leipzig en 1930. Trabajamos en él durante un año entero; los expertos se reunían en nuestra oficina para debatir, y yo tenía que estar presente como responsable de la «transformación» de los gráficos. Nuestro equipo ya había alcanzado para entonces un tamaño considerable y contábamos con dos plantas de oficinas. Habían llegado varios artistas desde el extranjero (Peter Alma, August Tschinkel, Jan Tschichold) y algunos más de la Bauhaus. Cuando se publicó el libro, se había desatado la crisis mundial y se vendió muy mal. Pero recibió los elogios de la crítica y ejerció una influencia considerable en los diseñadores.

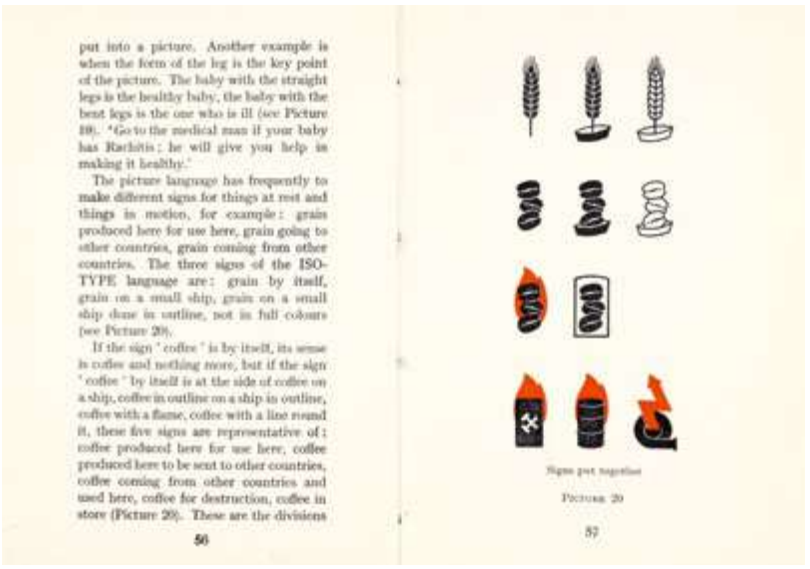
En el transcurso de todos estos años, Neurath siempre pedía permiso para exponer los gráficos que devolvían de las exposiciones en nuestro propio museo. El espacio de nuestro primer museo se nos quedó pequeño enseguida; en 1927 la Municipalidad de la Ciudad de Viena nos ofreció un enorme salón de juntas en el nuevo edificio del Ayuntamiento. Con la iluminación adecuada y con alfombras brillantes, nuestro arquitecto, Josef Frank, consiguió que el visitante olvidara la oscuridad gótica del lugar y concentrara toda su atención en los gráficos y en las maquetas expuestas (véanse las figuras 25, 26, 27 y 28). Mucha gente de diversos países visitó este museo, y en los años posteriores nunca dejaron de llegarnos testimonios de visitantes que habían quedado impresionados. Hace tan solo unas semanas, uno de estos visitantes me pidió que escribiera este artículo. Otro, el alcalde de un distrito de Berlín, nos preguntó cuánto costaría montar un museo en su ciudad; y algunos miembros de la embajada soviética informaron a su país y, como consecuencia de ello, nos pidieron que enseñáramos nuestro método en Moscú.

Mundaneum

Para las actividades internacionales, cada vez más frecuentes, se precisó la creación de una organización independiente, que Neurath bautizó con el nombre de Mundaneum de Viena (años después se fundó asimismo el Mundaneum de La Haya). Esta palabra la acuñó el belga Paul Otlet, con quien Neurath había planeado la expansión internacional, y él nos permitió que la utilizáramos.

El pequeño museo que se inauguró en Berlín era una especie de filial del nuestro: confeccionamos los gráficos en Viena e incluso enviamos el mismo tipo de expositores; estábamos en contacto permanente. Recuerdo un viaje en tren desde Viena a Berlín, con escala en Praga, en la época en que se estaban celebrando las elecciones previas al ascenso de Hitler al poder; cada vez que parábamos, compraba el periódico para ver los últimos resultados electorales y trabajaba en las correcciones necesarias para un mapa de la situación de cada partido en las distintas regiones de Alemania. Esta fue mi última visita

Otto Neurath, International Foundation for Visual Education
International Picture Language: The First Rules of Isotype, «Psyche Miniatures General Serie n° 83», Londres, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1936


put into a picture. Another example is when the form of the leg is the key point of the picture. The baby with the straight legs is the healthy baby, the baby with the bent legs is the one who is ill (see Picture 19). 'Go to the medical man if your baby has Rachitis: he will give you help in making it healthy.'

The picture language has frequently to make different signs for things at rest and things in motion, for example: grain produced here for use here, grain going to other countries, grain coming from other countries. The three signs of the ISO-TYPE language are: grain by itself, grain on a small ship, grain on a small ship done in outline, not in full colours (see Picture 20).

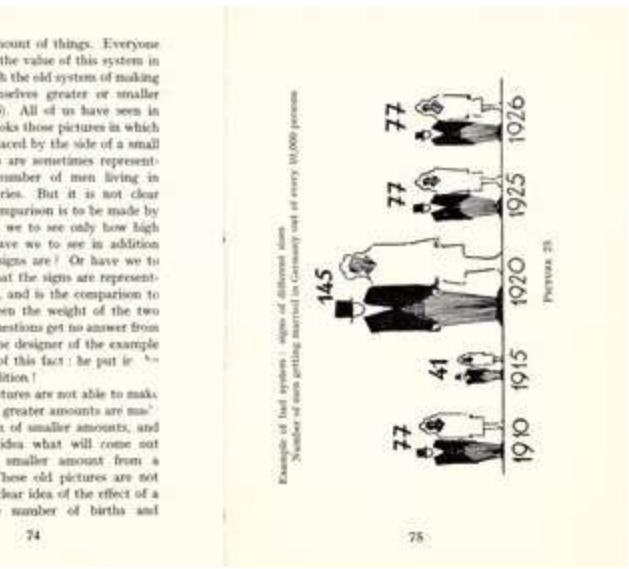
If the sign 'coffee' is by itself, its sense is coffee and nothing more, but if the sign 'coffee' by itself is at the side of coffee on a ship, coffee in outline on a ship in outline, coffee with a flame, coffee with a line round it, these five signs are representative of: coffee produced here for use here, coffee produced here to be sent to other countries, coffee coming from other countries and used here, coffee for destruction, coffee in store (Picture 20). These are the divisions

50

Signs put together

PICTURE 20

52


nount of things. Everyone the value of this system in h the old system of making nselves greater or smaller). All of us have seen in oks those pictures in which aced by the side of a small are sometimes represent- number of men living in ries. But it is not clear mparison is to be made by we to see only how high ave we to see in addition igns are? Or have we to at the signs are represent- , and is the comparison to en the weight of the two estions get no answer from e designer of the example f this fact: he put ir ition!

tures are not able to mak greater amounts are mas' of smaller amounts, and idea what will come out smaller amount from a These old pictures are not lear idea of the effect of a number of births and

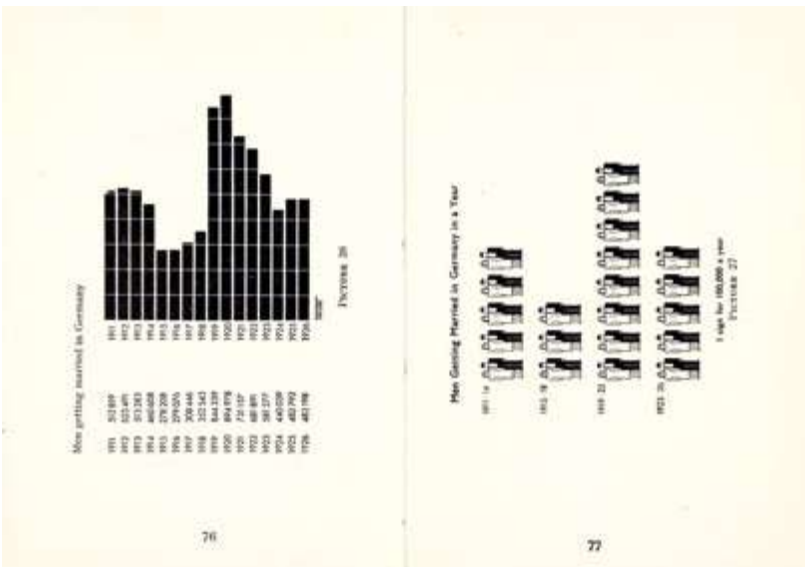
74

Example of bad system: signs of different sizes
Number of men getting married in Germany out of every 10,000 persons

145 41 77 77 77
1910 1915 1920 1925 1926

PICTURE 25

75


Men getting married in Germany

1911 1912 1913 1914 1915 1916 1917 1918 1919 1920 1921 1922 1923 1924 1925 1926

PICTURE 26

76

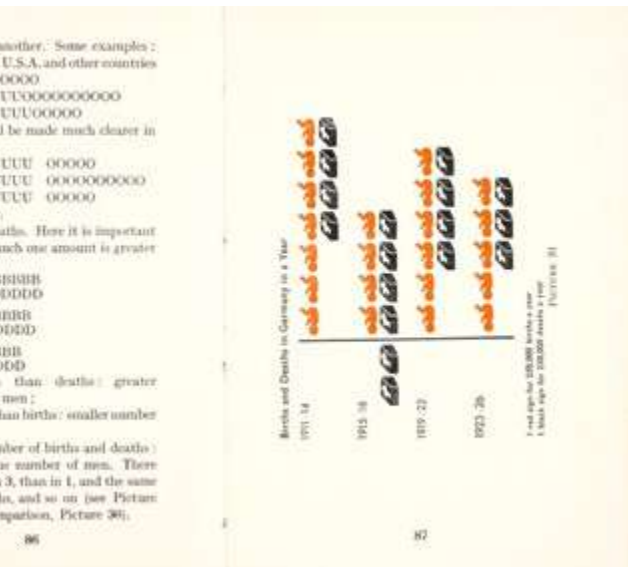
Men Getting Married in Germany in a Year

1911 14 1915 18 1919 22 1923 26

1 sign for 100,000 a year

PICTURE 27

77


another. Some examples: U.S.A. and other countries

OOOOO
UUUOOOOOOOOOO
UUUOOOOOO
l be made much clearer in

UUU OOOOO
UUU OOOOOOOOOO
UUU OOOOO

aths. Here it is important ach one amount is greater

than deaths: greater men; than births: smaller number

ber of births and deaths: e number of men. There 3, than in 1, and the same n, and so on (see Picture mparison, Picture 36).

86

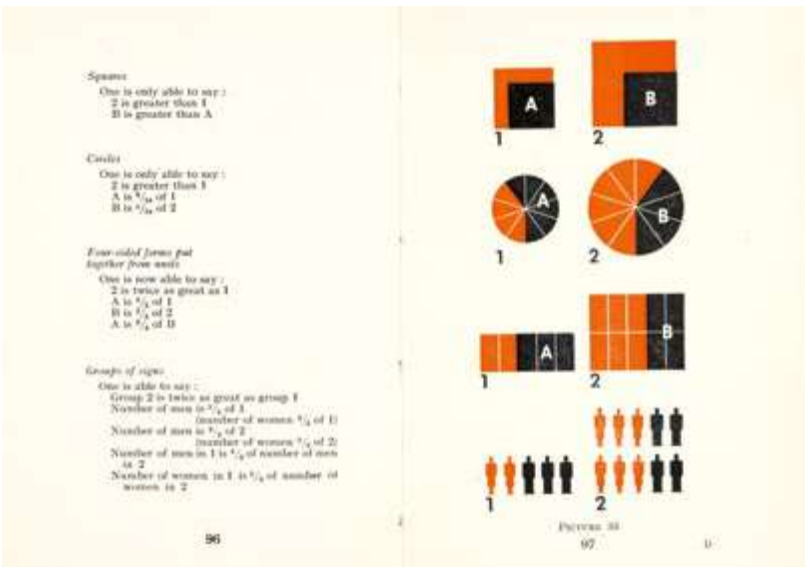
Births and Deaths in Germany in a Year

1911 14 1915 18 1919 22 1923 26

1 sign for 100,000 births a year
1 black sign for 100,000 deaths a year

PICTURE 31

87


Squares

One is only able to say:
2 is greater than 1
B is greater than A

Circles

One is only able to say:
2 is greater than 1
A is ½ of 1
B is ½ of 2

Four-sided forms put together from units

One is now able to say:
2 is twice as great as 1
A is ¼ of 1
B is ¼ of 2
A is ¼ of B

Groups of signs

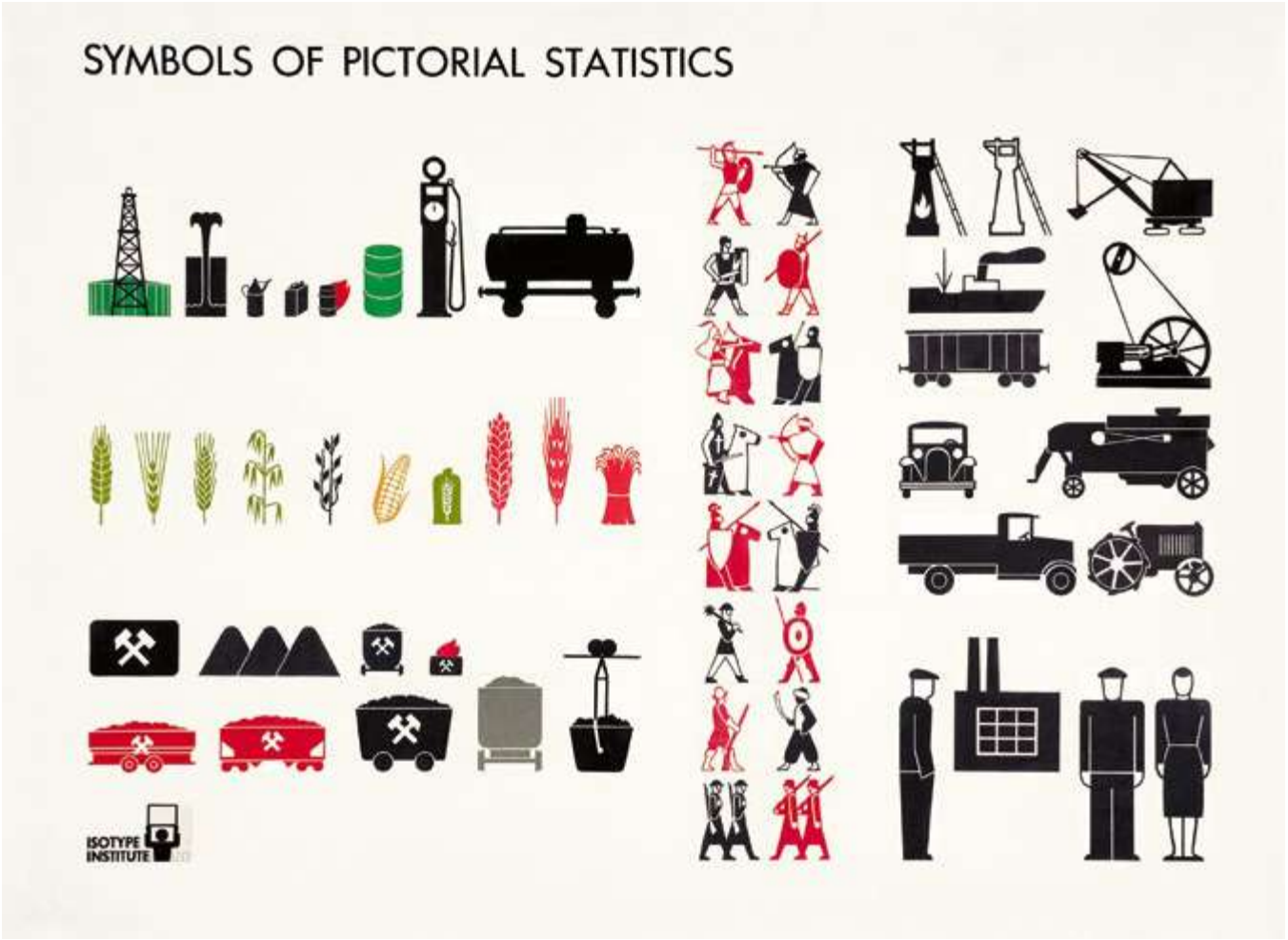
One is able to say:
Group 2 is twice as great as group 1
Number of men in ½ of 1 (number of women ½ of 1)
Number of men in ½ of 2 (number of women ½ of 2)
Number of men in 1 is ½ of number of men in 2
Number of women in 1 is ½ of number of women in 2

96

A B 1 2 A B 1 2 A B 1 2

PICTURE 33

97



Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum
T859 (Symbols of Pictorial Statistics)
[T859 (Símbolos de las estadísticas pictóricas)], 1933

a Alemania hasta después de la Segunda Guerra Mundial. El régimen nazi clausuró el museo de Berlín nada más llegar al poder.

Nuestro trabajo en Moscú se prolongó un poco más. Cinco miembros de nuestro equipo tuvieron que quedarse allí para ayudar e impartir instrucciones; se produjeron muchísimos gráficos sobre los planes quinquenales y otros acontecimientos. La idea de crear centros educativos con museo, biblioteca, salas de lectura, salones de conferencias y archivos visuales tomó forma hasta tal punto que se llegó a buscar un espacio (en la gran plaza, frente al teatro Bolshói) y se pidió a nuestro arquitecto que diseñara un museo, pero no fue más allá. Nuestra propia aportación educativa nunca salió de los muros del propio Instituto Izostat: les enseñamos a desarrollar las distintas fases de producción, y les mostramos cómo debían cooperar los distintos equipos. Al final, contrataron a unas setenta y cinco personas, subdivididas en varios equipos.

Cuando todavía trabajábamos allí, un grupo independiente dentro de la oficina empezó a crear un tipo diferente de simbolismo, hombres con orejas y ojos, de acuerdo con el «realismo soviético». Otto Neurath había previsto que nos encargarían ciertas tareas contrarias a nuestras convicciones; por eso en las negociaciones del contrato había insistido en incluir una cláusula según la cual no se nos podía obligar a ejecutar obras que a nuestro entender contravinieran nuestros principios; en compensación, el Instituto Soviético no expondría ni publicaría ninguna de nuestras obras sin su aprobación. He visto pocas de las obras que se crearon después de que nuestro contrato expirara en 1934, pero las que he podido ver se parecen indudablemente al realismo soviético.

El interludio ruso, 1931-1943, fue una experiencia emocionante para todos nosotros y un antídoto contra la gran depresión en la que se encontraba sumido el mundo. El paro era tremendo, todas las empresas disminuyeron la producción, la escena política daba miedo. Nunca he visto a Otto Neurath tan deprimido como en torno a 1932, cuando parecía que todo se iba a romper en pedazos, y él tenía que limitarse a contemplar esa situación sin poder hacer nada. Viena era aún una pequeña isla de felicidad en un mundo de confusión en el que no podría sobrevivir durante mucho tiempo. Entonces Otto entró en acción; analizó la situación con varios amigos de diferentes países. ¿Dónde podríamos encontrar un nuevo hogar? Al final, nos decidimos por Holanda. Un amigo bastante sensato de Praga nos recomendó que huyéramos de Centroeuropa y nos instaláramos cerca de la costa occidental. Qué razón tenía. Habíamos participado en un congreso internacional de planificación social en Ámsterdam y habíamos organizado una exposición sobre la paz en La Haya, y por eso contábamos con buenos amigos en Holanda. Con su ayuda, Otto Neurath fundó allí en 1933 la FUNDACIÓN INTERNACIONAL PARA (la promoción de) LA EDUCACIÓN VISUAL. Habíamos colocado la primera piedra de nuestro nuevo hogar.

Al final, la partida fue bastante dramática. En febrero de 1934 se desencadenaron disturbios callejeros en Viena, en el curso de un deterioro constante de la situación política. Neurath se encontraba en Moscú en aquel momento. En previsión, habíamos acordado que le enviaríamos un telegrama con un mensaje en clave en caso de que tuviéramos que avisarle de que no regresara a Viena. Le envié el telegrama y nos encontramos en Praga, y después nos trasladamos a Brno para decidir cuáles serían nuestros siguientes movimientos. Un amigo holandés, miembro de la junta, se nos unió y me acompañó a Viena para brindarnos apoyo legal. De esta manera, fue posible salvar parte del material básico. Otto Neurath marchó a La Haya, pasando por Polonia y Dinamarca. Yo y otros tres miembros de nuestro equipo –Arntz y Bernath entre ellos– nos encontramos allí con él. La oficina del museo de Viena ya había cerrado para entonces, y estaba precintada por las autoridades. Más adelante se reabrió, pero pusieron al frente a un equipo directivo que se amoldaba al sistema de partido único que entonces imperaba en Austria. Ninguno de nuestros antiguos colaboradores accedió a trabajar bajo el nuevo régimen, e incluso en Viena apareció un nuevo estilo, el realismo campesino austriaco, en esta ocasión.

Holanda

Así fue como comenzamos nuestra dificultosa existencia en Holanda. Al principio, todavía contábamos con los dólares de Moscú, pero esa situación solo se prolongó durante medio año; después, los pagos se interrumpieron de manera repentina y dolorosa. Nos llevó mucho tiempo conseguir que nos aceptaran en Holanda; solo los últimos años, desde 1938 a 1940, fueron buenos y exitosos. Pero hasta entonces tuvimos que librar una

dura batalla, y Bernath abandonó y partió a Suiza. Los miembros de la junta de nuestra fundación internacional nos organizaron un viaje a los Estados Unidos para que intentáramos establecer nuevos contactos. Un director de la National Tuberculosis Association de Estados Unidos que ya nos había visitado con anterioridad, nos pidió que viajáramos a Nueva York para debatir y desarrollar planes para montar exposiciones itinerantes; produjimos una serie de gráficos en color de los que se publicaron 5.000 copias que se distribuyeron por todo el país. También se crearon folletos. En las figuras 18, 19 y 20 podemos ver algunos ejemplos.

Uno de nuestros nuevos contactos fue la *Enciclopedia Ilustrada Compton*, que se publicaba en Chicago, y cuyos editores se habían fijado en nuestro trabajo y querían que diseñáramos ilustraciones para ellos. Cada año se imprimía una nueva edición, y cada año, hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial, creábamos una serie de gráficos nuevos. Tuvimos una experiencia inolvidable cuando nos invitaron a Ciudad de México para asesorar a un equipo que se había reunido para montar un museo de ciencia e industria. Pasamos seis semanas en esta maravillosa ciudad y disfrutamos trabajando con un grupo de personas con talento, dirigido por un catedrático de arqueología. Juntos hicimos una excursión a una ciudad minera; en el camino, el catedrático nos mostró el antiguo templo de Teotihuacán. Después, Neurath tuvo que dictar una conferencia sobre la representación visual de los problemas técnicos y humanos de la minería, ante un público interesado en la pedagogía que se había congregado en la platea del Gran Teatro de Ciudad de México. Mis pequeños bocetos se proyectaron sobre una gran pantalla.

Después de este viaje americano, nos surgieron muchos trabajos interesantes, en parte para América, en parte para Holanda. En 1938, la reina Guillermina cumplió cuarenta años de reinado, y se organizaron exposiciones y se publicaron libros para mostrar cómo había avanzado el país en ese tiempo. La salud y el transporte públicos fueron algunos de los temas en los que se nos pidió que cooperáramos. Por otra parte, también nos propusieron que buscáramos temas para montar exposiciones en unos grandes almacenes que querían ofrecer una atracción adicional al público. Uno de los temas elegidos fue «En torno a Rembrandt». Por supuesto, no podíamos mostrar ninguna pintura original, pero las personas que visitaban los grandes almacenes podían acercarse con facilidad a un museo cercano. Puede que algunos se animaran a hacerlo. Expusimos fotografías de todos los autorretratos de Rembrandt en orden cronológico en un inmenso cuadro, y dividimos su vida artística en cuatro periodos fundamentales: juventud, primera madurez, segunda madurez y vejez, que se correspondían con los colores verde, rojo, azul y marrón. Así creamos una secuencia principal con la que se podían conectar los acontecimientos de su vida y de su familia, y la evolución de su estilo y sus logros. Se mostraban fotos ampliadas en las que se podían distinguir las características de su forma de pintar, la pincelada, en sus primeros años y en su madurez. Utilizamos mapas, imágenes y cuadros cronológicos para ilustrar los acontecimientos históricos, contemporáneos, el ambiente general de guerra y paz. Construimos una atracción especial que consistía en una serie de cajas en las que planteábamos preguntas con la ayuda de imágenes; para responder, había que apretar los botones adecuados, y una voz grabada indicaba si las respuestas eran correctas o no. Creamos algunos gráficos estadísticos en los que se mostraba la prosperidad del país en la época dorada en la que había vivido Rembrandt. También se publicó un folleto. Las figuras 22, 23, 21 y 24 (p. 426) pertenecen a esta publicación.

En nuestros primeros años en Holanda seguimos trabajando en algunos proyectos que habíamos comenzado en Viena, dos breves folletos ilustrados que empleaban el Basic English de C. K. Ogden. Uno de ellos se titulaba *Basic by Isotype*, un manual elemental de esta lengua creada por Ogden; el otro, *International Picture Language: The First Rules of Isotype* [Lenguaje pictográfico internacional: las primeras reglas de Isotype, p. 421]. Fue precisamente durante la preparación de estos folletos cuando nos dimos cuenta de que teníamos que buscar un nombre para nuestro método. Hasta entonces, Otto Neurath lo había definido como «el Método vienés», y se llegó incluso a incluir una entrada con este encabezamiento en una enciclopedia alemana. Neurath tomó esa decisión —en contra de los consejos de varios amigos, que pensaban que debía llamarlo el Método Neurath— porque consideraba que estaba en deuda con la ciudad de Viena, que le había apoyado para poder desarrollarlo. Pero en Holanda este nombre perdió su sentido. Buscamos un nuevo nombre, aplicando el mismo planteamiento que Ogden había utilizado para

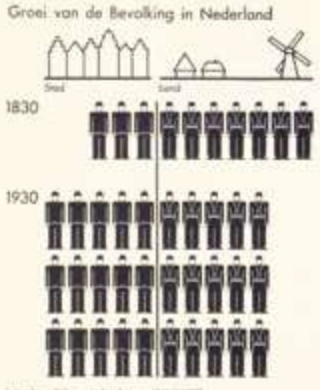
International Foundation for Visual Education
Folleto en el que se presenta el nombre y símbolo de Isotype, 1935



ISOTYPE

ISOTYPE

is de internationale taal die beelden inplaats van woorden gebruikt. Het is reeds meer dan tien jaar geleden, dat de eerste tentoonstelling werd geopend, waar de moderne beeldstatistiek en het beeldonderricht konsekwent werden doorgevoerd. De staf van eminente medewerkers, die voor deze beeldentaal internationale bekendheid heeft verworven, werkt voort onder leiding van haren directeur, Dr. Otto Neurath, teneinde deze methode in toepassing te brengen op steeds weer nieuwe gebieden. De centrale van het Isotypewerk is in Den Haag gevestigd. De Internationale Stichting voor Beeldpaedagogie, gevestigd te 's-Gravenhage en New York, heeft ten doel deze beeldentaal in de geheele wereld te verbreiden; het Mundaneum Instituut in Den Haag verricht het wetenschappelijke en grafische werk. Van het Bestuur dezer beide instellingen maken onder anderen de volgende personen deel uit: Mary L. Fledderus, Director International Industrial Relations Institute, Den Haag; Dr. Josef Frank, Architect, Stockholm; Professor Dr. Philipp Frank, Praag; Dr. Mr. P. J. de Kanter, Advocaat en Procureur, Den Haag; Mary van Kleeck, Director Department of Industrial Studies, Russell Sage Foundation, New York; C. H. van der Leeuw, firmant van de Erven de Wed. J. van Nelle, Rotterdam.



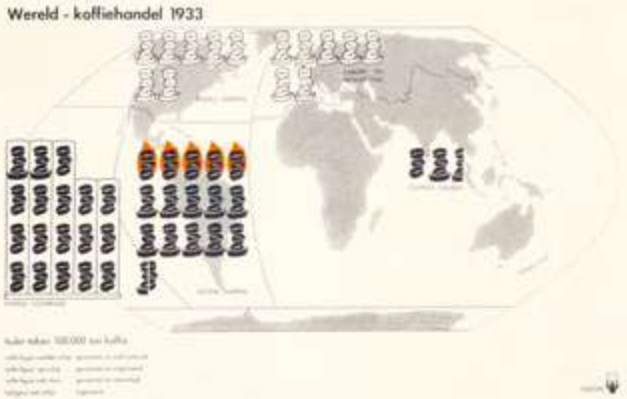
Voorbeeld van een bevolkingsstatistiek

Het resultaat van dezen jarenlangen arbeid wordt thans in dienst gesteld van **industrie, handel en verkeer,** door een speciaal daartoe opgerichte organisatie, de N.V. ISOTYPE. Wij leven in het tijdperk van het „aanschouwen"; wie snel en blijvend indruk wil maken, bedient zich van beelden.

Hetgeen men met een beeld kan aantoonen moet men niet met woorden zeggen.

Steeds weer opnieuw heeft men ervaren, dat met behulp van de ISOTYPE-beeldentaal verrassende uitwerkingen worden bereikt. Kleine tentoonstellingen trekken een ongewoon groot aantal bezoekers. Musea, die op deze methode berusten, verwekken blijvende belangstelling.

In de geheele wereld zijn deze opvallende beelden bekend geworden, niet alléén door groote internationale tentoonstellingen, doch ook door couranten, tijdschriften, boeken en mappen van de bovengenoemde beeldstatistische instituten.



Voorbeeld van een kartogram



Voorbeelden van teekens

Zooals men uit de beeldstatistieken van dit prospectus kan zien, wordt een grootere hoeveelheid van een bepaalde zaak door een grooter aantal van dezelfde teekens aangegeven. Het ISOTYPE-lexikon bevat reeds 2000 zorgvuldig uitgewerkte teekens; het wordt steeds verder uitgebreid. De moeilijkste taak is, met deze duidelijke teekens sprekende grafische voorstellingen te vormen. De jarenlange ervaring der aan het instituut verbonden medewerkers garandeert het goede resultaat hetwelk berust op de konsekwentie en helderheid van de methode die als grondgedachte heeft:

Het is beter vereenvoudigde beelden te onthouden dan nauwkeurige getallen te vergeten.

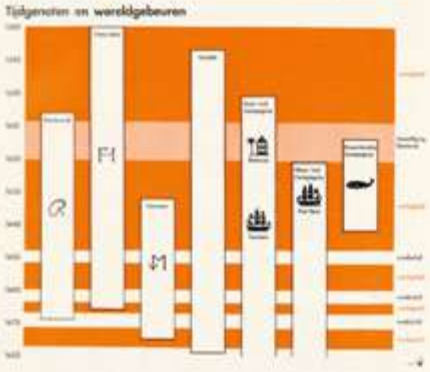
Men wende zich voor nadere inlichtingen tot:

INTERNATIONALE STICHTING
VOOR BEELDPAEDAGOGIE
MUNDANEUM INSTITUUT
TE 'S-GRAVENHAGE
N.V. ISOTYPE i.o.
Den Haag, Obrechtstraat 267
Telefoon 33 57 32

ISOTYPE

Amsterdam schreef omstreeks deze tijd Vondel zijn dichtwerken, terwijl in Haarlem Frans Hals en in Delft Vermeer werkzaam waren.

Tijdgenoten en wereldgebeuren

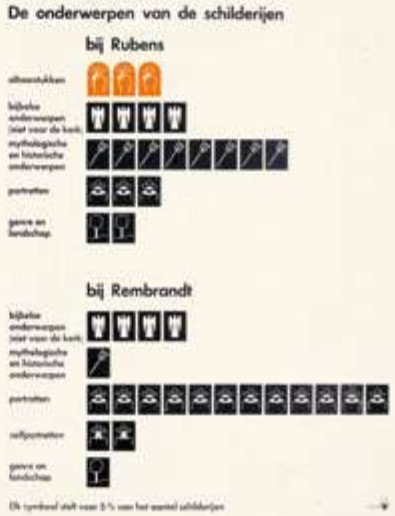


In deze tijd voltrok zich de scheiding in de ontwikkeling der kunst in de protestantse en katholieke streken. In het katholieke Vlaanderen schiep Rubens zijn grootse altaarstukken en zijn decoraties voor de paleizen van vorsten en edellieden. Dikwijls ontwierp hij slechts de schetsen, die dan door een schaar van leerlingen en helpers werden uitgevoerd. Hij, die zeven talen beheerste, maakte grote reizen en werkte o.a. mede aan het tot stand komen van de vrede tussen Spanje en Engeland.

In het protestantse Holland, waar volgens de leer van Calvijn de kerken onversierd moesten blijven, schilderde

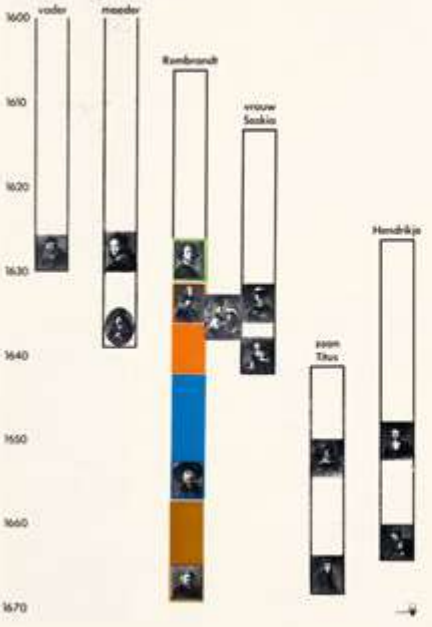
Rembrandt de portretten van burgers en gildebroeders, schilderde met innige overgave zijn Bijbelse voorstellingen.

De onderwerpen van de schilderijen



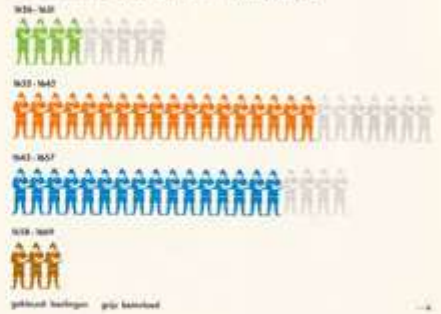
Gelijk moderne schilders voerde Rembrandt, evenals andere Hollanders, zijn werken tot in de details eigenhandig uit.

Rembrandt en zijn familie



Het wisselend aantal leerlingen is kenschetsend voor het aanzien van den meester in zijn verschillende perioden. Reeds in Leiden had hij enige leerlingen, waaronder de bekende Gerard Dou. In de jaren van succes en grote opdrachten nam het aantal leerlingen en helpers toe. In de jaren van tegenslag had hij nauwelijks nog leerlingen.

Rembrandts leerlingen en schilders door hem beïnvloed



Aan de vele zelfportretten, waarvan hier vier zijn afgebeeld, kan zijn ontwikkeling als mens en kunstenaar gevolgd worden. De overgang van zijn vroege tot zijn late stijl is ook te zien aan zijn schildertechniek. Zijn vroegere zwierige, bewogen wijze van uitbeelden gaat gepaard met een schildertechniek, die zorgvuldig gelijst en vol liefde tot in de kleinste details afdaalt.

International Foundation for Visual Education
Rondom Rembrandt, 1938

su BASIC (British American Scientific International Commercial). El International System of Teaching In Pictures [Sistema Internacional de Educación Pictográfica] daba lugar al aparatoso acrónimo ISOTIP; pero después de darle algunas vueltas, hallamos una palabra más apropiada, ISOTYPE (véase el comienzo de este artículo).

En las figuras 32 y 33 encontramos algunos ejemplos más de los gráficos que creamos en Holanda. Durante estos últimos años anteriores a la guerra, sin embargo, estuvimos ocupados sobre todo con tres proyectos: el libro de Otto Neurath *Modern Man in the Making* [El hombre moderno en ciernes, 1939, pp. 440-447] para la editorial Alfred A. Knopf de Nueva York; los trabajos de investigación para otro libro posterior, una historia universal de la persecución y de su contrario, la tolerancia, o, en un sentido más positivo, la hermandad, para lo cual contamos con el apoyo financiero de un amigo americano; y los preparativos de una segunda serie de gráficos para la National Tuberculosis Association de Nueva York (quedaron encantados con el valor pedagógico de la primera serie, porque había suscitado preguntas y respuestas y debates serios en los ámbitos más diversos). *Modern Man in the Making* apareció en 1939 y se firmó un contrato con un editor holandés para su traducción (más tarde, también apareció una traducción al sueco, y en Japón se publicó una versión abreviada). Persecución y Hermandad no se llegó a escribir, aunque se recopiló gran cantidad de material para hacerlo (en la actualidad se encuentra en manos de Paul, el hijo de Otto Neurath, que también es sociólogo). Los gráficos para la exposición de la tuberculosis se terminaron antes de que Holanda fuera invadida en 1940, pero no se llegaron a enviar. Afortunadamente, habíamos mandado fotografías de todos los gráficos a Nueva York para obtener el visto bueno definitivo.

Modern Man in the Making es, a mi modo de ver, el mejor libro de Isotype que hemos producido. Con ayuda de imágenes y de textos, describe la totalidad de la existencia y de la historia de la humanidad de manera imparcial. En qué medida nuestros hábitos actuales dependen del pasado, en qué medida nuestros hábitos futuros dependerán del presente y cuáles de nuestros hábitos son quizá los primeros signos de lo que vendrá, eran temas por los que Neurath se había interesado desde que le conocí. No necesitó investigar demasiado para desarrollar el contenido general de este libro; le bastó con poner al día determinados datos estadísticos; la tarea fundamental era encontrar la manera de representar los hechos. En este libro utilizamos nuestro «estilo de imágenes y texto» característico de muchos de los libros posteriores de Isotype. Los textos y las imágenes están íntimamente interrelacionados (véase figura 31). Es un trabajo que recuerda en cierto modo al del sastre, conseguir que los gráficos y los textos encajen a la perfección, y ordenar esos cuadros, que deben compararse o coordinarse en una página doble o sencilla. Además, había que tener en cuenta el uso variado del color. Neurath, Arntz y yo trabajamos estrechamente para lograrlo, y los impresores norteamericanos siguieron el diseño de Arntz escrupulosamente.

La última tarde de paz en La Haya (la del 9 de mayo de 1940), Otto y yo la pasamos leyendo sobre persecución y tolerancia en la Biblioteca Real Holandesa. Era un enigma para nosotros por qué veíamos soldados en la calle. Pero al día siguiente por la mañana temprano el cielo amaneció atronado por el ruido de los aviones y el fuego de artillería. Por última vez nos encontramos con nuestros colaboradores en la oficina, pero como éramos extranjeros, nos ordenaron que abandonáramos las calles y no pudimos volver a reunirnos. Cuando la lucha terminó en la noche del 14 de mayo y se esperaba que el ejército alemán entrara en el país y lo invadiera por completo, abandonamos nuestro hogar con nuestros pasaportes y el poco dinero en efectivo que guardábamos en casa por todo equipaje, en busca de una posibilidad de escapar. Llegamos a la bahía de Scheveningen y después de buscar un rato encontramos un pequeño bote salvavidas atestado de gente. Logramos subirnos porque los estudiantes que lo habían ocupado aún no habían conseguido averiguar cómo se encendía el motor. Pero no tardaron en ponerlo en marcha, pues eran estudiantes técnicos. Zarpamos, los cincuenta y un pasajeros que éramos, y veinte horas después nos recogió un destructor británico del servicio de guardacostas. En Dover nos dejaron bajo custodia de la policía, e ingresaron a los hombres y a las mujeres en prisiones diferentes. Otto y yo no volvimos a vernos hasta dos meses después, en la cárcel. Nos pusieron en libertad en febrero de 1941 y nos ofrecieron alojamiento en Oxford. Con el poco dinero en efectivo que llevábamos telegrafiamos a nuestros amigos norteamericanos. Ellos nos ayudaron a superar nuestras primeras dificultades; los pagos mensuales del benefactor norteamericano

que ya había financiado antes nuestra investigación sobre la historia de la persecución llegaban puntualmente. Durante algunas semanas trabajamos tranquilamente en la Bodleian Library. Después, algunos ingleses se enteraron de nuestra llegada y surgieron nuevas oportunidades.

Inglaterra

Dimos los primeros pasos para recuperar nuestro equipo de trabajo porque queríamos reproducir los gráficos sobre la tuberculosis que habíamos confeccionado para la National Tuberculosis Association de Nueva York, que nos había enviado las fotos (aunque, al final, nos pareció más sencillo rehacer los cuadros en Nueva York). Nos pusimos en contacto con la Oxford Art School y descubrimos que el director y otro profesor estaban dispuestos a ayudarnos. Al poco tiempo, reclutaron a algunos de sus alumnos para que colaboraran con nosotros (John Ellis, el primero de ellos, todavía trabaja conmigo). A partir de las fotos de *Modern Man in the Making*, que también se había publicado en Inglaterra, y de *International Picture Language*, redibujamos cientos y cientos de símbolos de Isotype. Enseguida se necesitaron nuevos símbolos y se añadieron, y de esa manera recreamos gradualmente un diccionario. También fundamos, con algunos amigos, el Isotype Institute Limited, que obtuvo un permiso del Ministerio del Interior para emplear a Otto y a Marie Neurath como secretarios y directores de estudios (los «extranjeros enemigos», que es lo que éramos nosotros durante la guerra, necesitábamos ese tipo de permiso); era una organización sin ánimo de lucro, una sociedad limitada similar a todas las organizaciones que habíamos creado hasta entonces.

El primer inglés que se puso en contacto con nosotros fue Paul Rotha, el famoso director de películas documentales. Conocía *Modern Man in the Making* y pensaba que podíamos ayudarle a diseñar unos complicados diagramas animados que necesitaba para una película que le había encargado el Ministerio de Información sobre las transfusiones de sangre. Teníamos que explicar los grupos sanguíneos, su incompatibilidad, el peligro de coagulación, etc. Mientras colaborábamos con él, le encargaron otra película, aún más urgente, que se convirtió por tanto en la primera que hicimos juntos. Trataba sobre el reciclaje de residuos, y todas las escenas, desde la primera hasta la última, se hicieron con Isotype. Diseñamos las fases fundamentales de una secuencia, y los símbolos; pero los numerosos dibujos que se necesitaban para simular el movimiento fueron creados por una empresa especializada. Rotha produjo muchas más películas con diagramas animados Isotype en el transcurso de los años. Algunas, como *World of Plenty* [El mundo de la abundancia, véase figura 35], alcanzaron renombre internacional y llegaron a utilizarlas incluso las Agencias de las Naciones Unidas.

Ya habíamos experimentado con películas estadísticas en Viena, pero adaptándonos a nuestros limitados recursos. Ahora solo una parte de nuestros diagramas eran de naturaleza estadística; en muchos de ellos se mostraban secuencias de acontecimientos o etapas de procesos. Algunos eran sencillos, pero otros tenían por objetivo explicar procesos complejos a estudiantes especializados. Todo esto fue posible porque habíamos desarrollado una rutina de cooperación eficaz entre el equipo de Isotype y el equipo de Rotha.

El final de toda esta historia fue bastante triste. Cuando terminó la guerra, el Ministerio de Información dejó de interesarse por este tipo especial de películas y Paul Rotha se quedó sin la base fundamental de su trabajo.

También montamos algunas exposiciones, para la embajada de Bélgica, para la Formación Sanitaria, y, en especial, una exposición itinerante sobre el crecimiento de la población. Pero el acontecimiento más decisivo para nosotros se produjo en el ámbito editorial. Un editor con el que habíamos trabajado durante la guerra en una serie de publicaciones patrocinadas por el Ministerio de Información lanzó varios proyectos nuevos después de la guerra: una revista ilustrada, libros de texto ilustrados para colegios y libros infantiles ilustrados. También se habló de hacer una serie con títulos como *Around Rembrandt* [En torno a Rembrandt], *Around Cicero* [En torno a Cicerón], etc., pero la idea no llegó a prosperar. El trabajo en las revistas nos permitió establecer nuevos contactos y ampliar la variedad de los temas. Pero la tarea que entrañó una mayor responsabilidad fue la de la serie *Visual History of Mankind* [Historia Visual de la Humanidad], integrada por tres volúmenes con veinte gráficos en cada uno, y un volumen adicional para el profesor con información útil y referencias bibliográficas. La guerra había terminado y el deseo de alcanzar un entendimiento internacional se extendió por todas

partes. Junto con algunas personalidades destacadas del ámbito académico y educativo, acordamos una selección de temas y un planteamiento general. Los gráficos vendrían acompañados por preguntas que se responderían en clase después de un estudio concienzudo de los cuadros (véase figura 30). Contar la historia del hombre en general, no la de las personalidades destacadas, una «historia del mundo sin nombres», había sido una de las ideas predilectas de Neurath, y *Modern Man in the Making* seguía esta línea.

Recuerdo la inseguridad que sentí la primera vez que intenté bosquejar un gráfico histórico. Tuve que forjar una nueva disciplina. De la abundante información que me aportaba el material de investigación, tenía que extraer los datos esenciales y encontrar la manera de trasladarlos al papel en términos visuales. Tuve que aplicar el viejo método de una manera novedosa. Una vez más, me preguntaba: ¿cuáles son las cosas esenciales que queremos mostrar? ¿cómo podemos utilizar la comparación, dirigir la atención, con ayuda de la disposición y del uso del color, para que las cosas más importantes se aprecien a primera vista, y los rasgos adicionales en un examen más detenido? Los detalles tenían que estar cargados de significado; cada elemento de la imagen tenía que aportar información. Los hechos que había que representar no eran tan concretos e inmediatos como los datos estadísticos u otros datos científicos; se precisaba un amplio conocimiento de la historia para destacar ciertas partes y establecer una representación comparativa. Otto Neurath se había sumergido en el conocimiento de la historia, y yo me basaba en su saber y utilizaba su capacidad de selección con una confianza ciega. Habíamos terminado unas dos terceras partes de los sesenta bocetos de estos cuadros cuando Otto Neurath falleció repentinamente en diciembre de 1945.

Además de estos libros de historia, dejó otros proyectos inacabados. Uno de ellos fue la compleja película diagramática que hemos mencionado antes; otro, una exposición que debía mostrar el éxito de un plan de supresión de chabolas y creación de viviendas en una ciudad industrial. Participar en proyectos relacionados con la vivienda era uno de los mayores placeres para Otto en los últimos meses de su vida; en aquella época se publicó un artículo sobre su planteamiento de los problemas sociales titulado *The man with a load of happiness* [El hombre con un cargamento de felicidad]. Se llevaba de maravilla con el secretario municipal, y por eso pensé que debía ofrecerme para continuar su obra si el secretario estaba de acuerdo. Llegamos a montar una exposición, de hecho.

Paul Rotha y W. Foges, el editor, vinieron a verme en la semana posterior a la muerte de Otto para expresar su deseo y su confianza en que yo siguiera trabajando con ellos. La junta del Instituto Isotype también contaba conmigo. Otto había previsto esa situación en nuestros contratos: el directorio colectivo de la junta podía cambiar y convertirse en un directorio individual sin ningún inconveniente.

Entre los manuscritos inacabados que dejó Otto había uno sobre los aspectos sociológicos de la educación visual. Se encontraba aún en una fase muy prematura, no era más que un conjunto de piezas breves e inconexas que él había definido como «ladrillos». Por desgracia, el editor con el que había planeado publicar este libro murió poco después que él, y su sucesor no había llegado a conocer a Otto, y no conseguimos convencerle para que sacara a la luz un manuscrito tan desorganizado. Para escribir el presente texto, he utilizado una versión resumida del libro *Empiricism and Sociology – The Life and Work of Otto Neurath* [Empirismo y sociología: la vida y la obra de Otto Neurath] que se publicará en 1971. Esta obra forma parte de una serie dedicada a la filosofía del Círculo de Viena (el positivismo lógico) y se centra fundamentalmente en los escritos y en las actividades de Neurath como miembro fundador del Círculo de Viena y del movimiento de Unidad de la Ciencia.

La escena cambió en muchos sentidos después de la guerra. Se rompió el aislamiento y empezaron a llegar visitantes extranjeros, incluso desde Holanda y Austria, y se reanudaron los contactos entre los miembros de las distintas sedes de nuestro instituto. Horrorizados, nos enteramos de que la junta de nuestra filial holandesa había vendido los derechos de los símbolos de Isotype y la marca registrada a otra fundación por una suma simbólica. ¿Qué podíamos hacer ahora? Nos dieron a entender que esta decisión se había tomado únicamente para que los miembros de nuestro equipo (eran solo dos, y pronto no quedaría más que Arntz) se pudieran ganar la vida. De hecho, no tardamos en resolver este problema de forma amistosa; Arntz se quedó en Holanda, pero firmaba sus trabajos con una nueva marca registrada y con un nombre holandés,

y nosotros nos reservamos el uso en exclusiva del término «Isotype». Se fundó un nuevo museo en Viena, el Museo Austriaco de Sociedad y Economía. Se planteó la posibilidad de que yo regresara a Viena, y la propuesta llegó a tentarme durante un tiempo, pues había surgido una crisis interna en la empresa de nuestros editores. Pero me decidí por Inglaterra y no me arrepiento de ello.

Nos mudamos a Londres en 1948, con mucho trabajo por hacer, para la revista y para varias series de libros. Me resultó muy difícil terminar la tercera parte de la *Visual History* sin la ayuda de Otto. Fue mucho más sencillo diseñar los seis breves volúmenes de la *Visual Science*, pues yo había estudiado ciencias (véanse figuras 29, 34 y 36). El primer diseño de libro infantil que se ganó el favor del editor fue *If you could see inside* [Si pudieras ver su interior]. Ya habíamos propuesto un proyecto similar bajo la dirección de Otto, que él tituló *Just Boxes* [Nada más que cajas]; eran unas cajas poco llamativas por fuera, pero interesantes por dentro. Al abandonar la idea de las cajas, evitamos adentrarnos en terrenos más complejos, como el de las cámaras y los equipos inalámbricos, y conservar la sencillez y la claridad. Otro de estos primeros libros trataba sobre el metro de Londres, y contenía numerosos diagramas técnicos de escaleras mecánicas, por ejemplo, ascensores, semáforos, máquinas expendedoras de tiques, etc. Después, la empresa Cable and Wireless se puso en contacto con nuestros editores para financiar un libro que explicara el funcionamiento de su equipamiento de una manera similar, pues les planteaban muchas preguntas en los colegios. Fue un trabajo duro pero interesante. También recibimos mucha ayuda del servicio de bomberos, con el que trabajamos en el libro *Fire!* [¡Fuego!]. Más tarde, cuando nos adentramos en campos aún más especializados, siempre contamos con alguna ayuda, la del Museo de Historia Natural, del Museo Británico, de profesores universitarios y de escritores. No pedíamos opiniones ni consejos hasta que llegábamos a la última etapa del proyecto; primero, intentábamos esforzarnos al máximo para dominar un tema con ayuda de las bibliotecas, y luego proponíamos un diseño; solo entonces le pedíamos a alguna autoridad que lo corrigiera. Trabajamos en temas relacionados con la naturaleza y con la técnica (las series *Wonder World of Nature* [El maravilloso mundo de la naturaleza] y *Wonders of the Modern World* [Maravillas del mundo moderno]). Algunos de los libros parecían fuera de lugar, en ambas series, como *Inside the Atom* [En el interior de un átomo] y *Wonders of the Universe* [Maravillas del universo].

Ya antes de que terminara la guerra, Paul Rotha había sugerido que intentáramos producir filminas con él (se trata de secuencias de diapositivas que se proyectan con fines pedagógicos, sobre todo en los colegios). Pero nunca llegamos a poner en marcha el proyecto, porque no dimos con una idea brillante que nos permitiera desarrollarlo. Más adelante, cuando una firma especializada en la publicación de filminas se puso en contacto con nosotros, intentamos por primera vez rediseñar algunos gráficos de la *Visual History* para adaptarlos a este nuevo medio, y añadimos algunas fotografías que sirvieran de testimonio histórico. Las filminas nos permiten utilizar todos los colores que queramos y combinar diversas técnicas. Por otra parte, cada diapositiva tenía que servir como una buena base para el trabajo de clase y la discusión. Poco a poco, desarrollamos un método para llevar a cabo este tipo de trabajo. Me pedían sobre todo contenidos históricos, y así comencé a estudiar la historia de las civilizaciones antiguas, una labor a la que he dedicado muchos años.

Me fascinaba Mesopotamia y sus sellos cilíndricos, Egipto y sus murales y relieves. Durante mucho tiempo, intenté convencer a nuestro editor para que publicara una serie dedicada a las civilizaciones antiguas. Tras muchos años de discusiones con distintos editores, conseguí poner en marcha nuestra serie *They lived like this* [Así es como vivían], para la que ya hemos producido veinte títulos (véase figura 41). Son libros en los que utilizamos nuestro «estilo de imágenes y texto»; muchas de las ilustraciones están copiadas de imágenes realizadas por los propios protagonistas de los libros, por lo que muestran y por la manera en que lo muestran; aquí y allá, se añaden diagramas en el estilo Isotype.

Durante cerca de cincuenta años de trabajo hemos abordado muchos temas de sociología, economía, historia, geografía, biología, física, química, astronomía, ingeniería, organización, medicina, etc. Cualquier tipo de afirmación científica se presta al tratamiento visual. Otto Neurath había planeado crear una enciclopedia del conocimiento humano con un suplemento que denominó Tesauro Visual. Son obras inseparables.

Los símbolos de Isotype son los elementos de las afirmaciones visuales. Se pueden utilizar de la misma manera que se emplean las palabras en las afirmaciones científicas. Nuestro símbolo de hombre se puede utilizar en cualquier relación en la que participa el hombre: población, tribus, familias, viajes, migración, educación, trabajo, procesos biológicos, etc. Puede haber símbolos compuestos del mismo modo que existen las palabras compuestas (12 y 38). El número de símbolos no se puede prever: nuevas tareas y materias a menudo requieren nuevos símbolos. El método y el enfoque son, a mi modo de ver, más universales que los símbolos. Esto lo descubrí durante el tiempo que trabajé para los africanos (véase figura 42). Tenía que explicarles las cosas de manera que las entendieran, y no podía imponerles nuestros «símbolos internacionales». Muchos símbolos, el de hombre, el de mujer, el de casa, el de árbol, etc., tuvieron que diseñarse específicamente para ellos. Allí donde las cosas son iguales para todo el mundo, los símbolos pueden ser iguales. Con el tiempo, la uniformidad podrá ampliarse, y entonces podremos contar también con más símbolos uniformes.

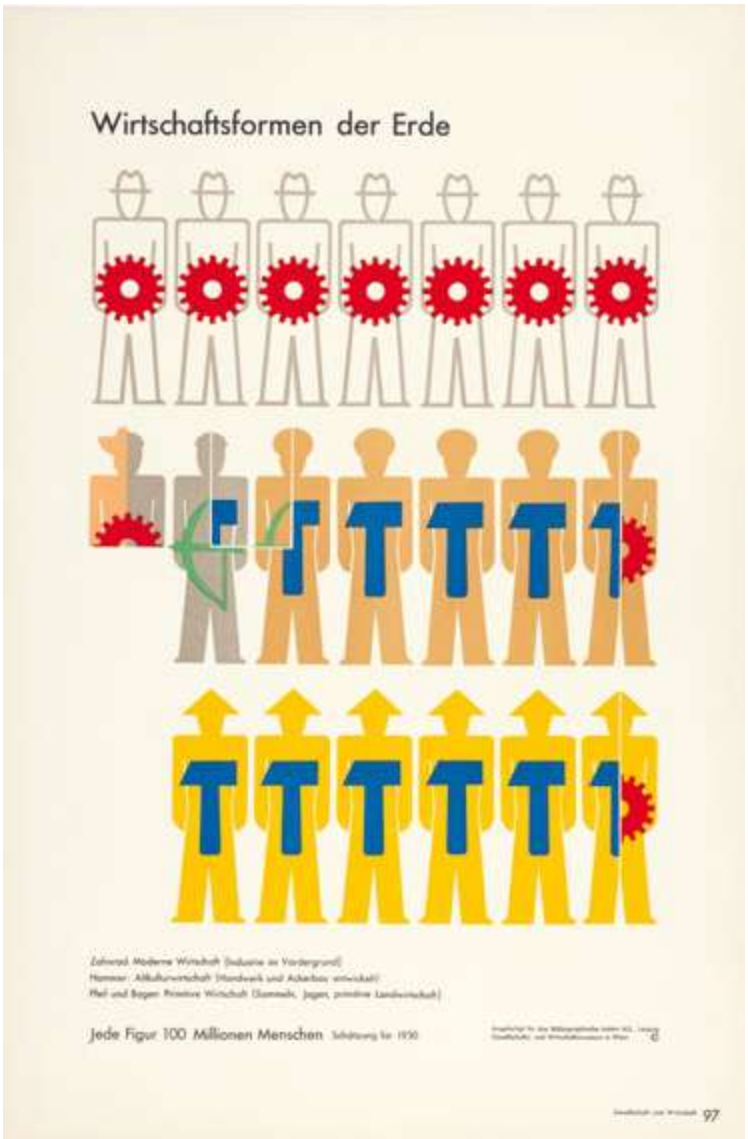
Otto Neurath se sentía en deuda con los artistas egipcios que habían decorado los muros de las tumbas de los faraones, y también con los calígrafos chinos y su ancestral tradición de expresar el significado en términos visuales. Recopilaba ilustraciones de la *Enciclopedia francesa* y de otras enciclopedias antiguas, mapas y atlas antiguos y nuevos, libros ilustrados de plantas, animales, arquitectura, vestuario y libros de imágenes para niños (véanse figuras 37, 40, 39). Lo que hicieron él y su equipo fue una modesta aportación más a la larga historia visual de la representación. Espero que sea útil para los que continúen desarrollando esta tarea en lo sucesivo.

* Marie Reidermeister-Neurath, «Otto Neurath and Isotype», en *Graphic Design* (Tokio), nº 42, junio de 1971, pp. 11-30

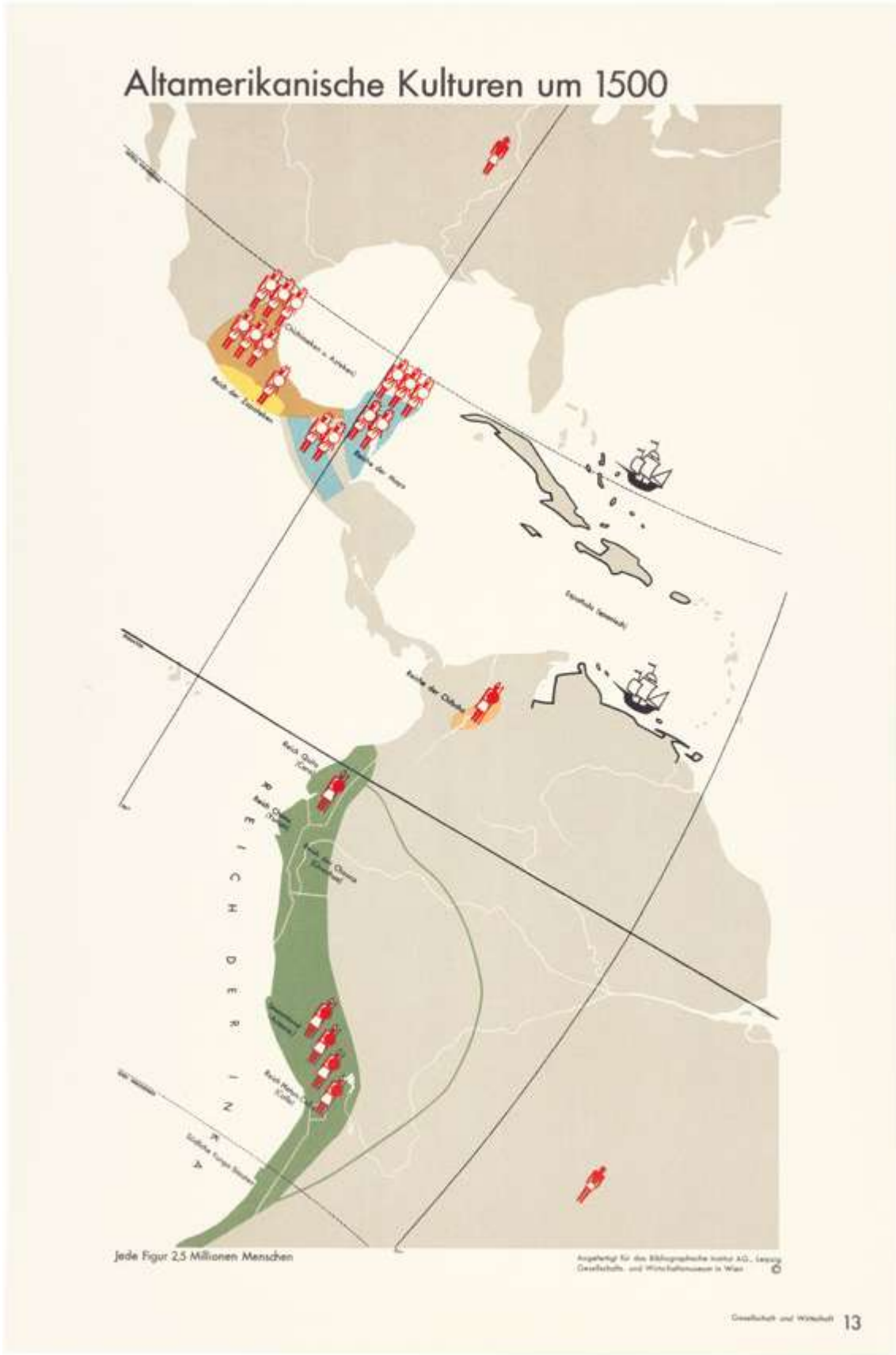
1. Las figuras se corresponden con las imágenes incluidas en el texto original, que aquí no reproducimos en su totalidad (N. del Ed.).

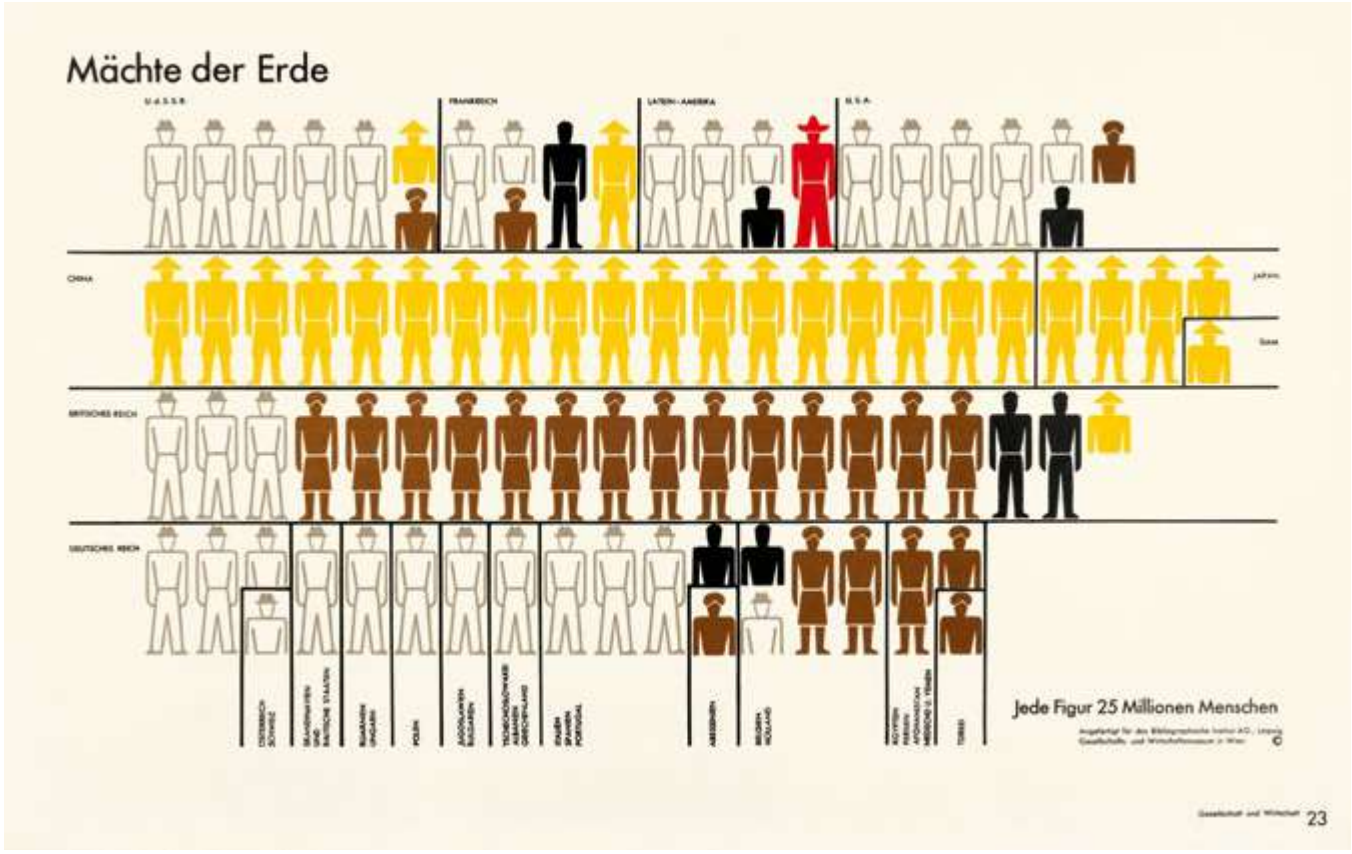
Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum

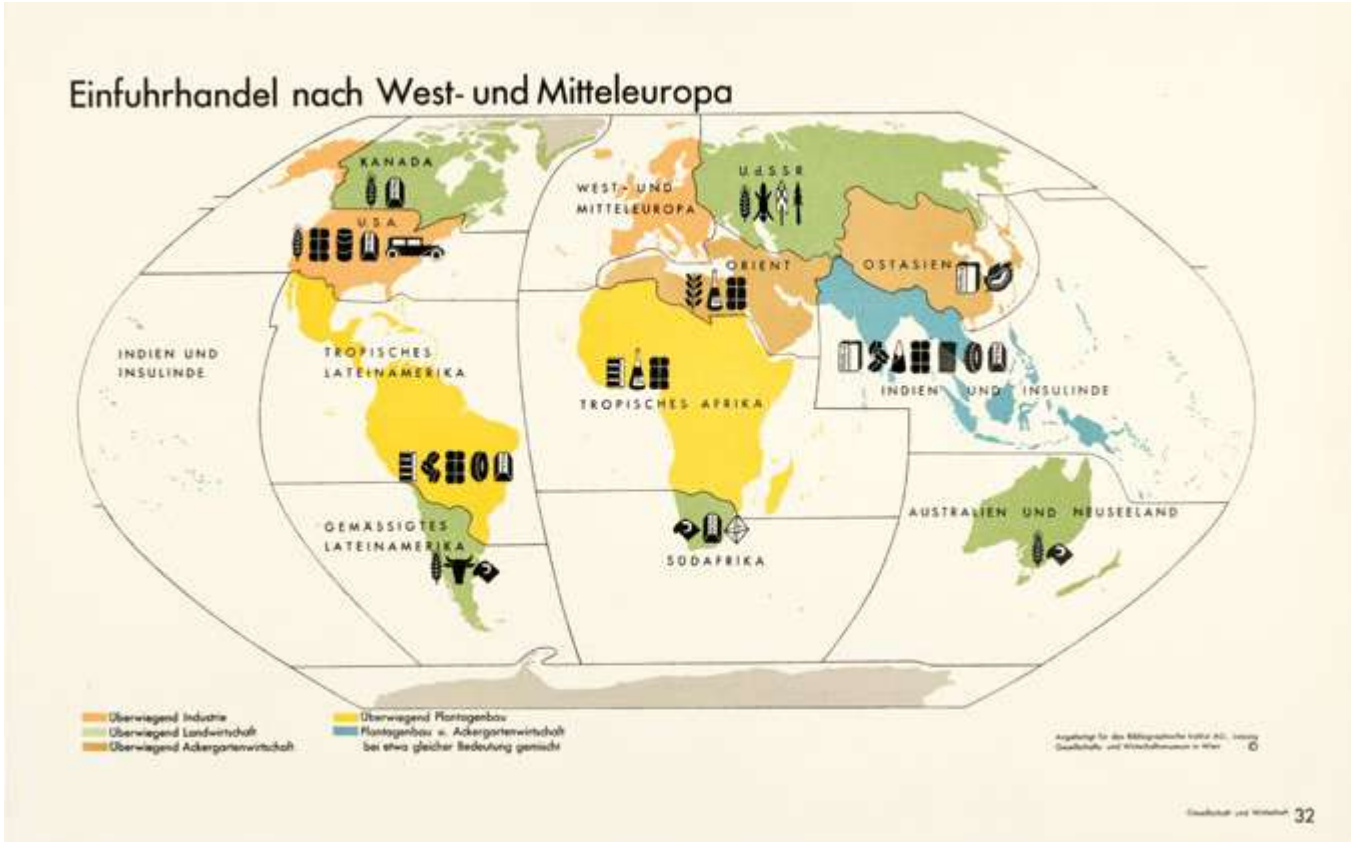
Gesellschaft und Wirtschaft
[Sociedad y economía]
1930
Linograbado
Leipzig, Bibliographisches Institut AG
100 estampas

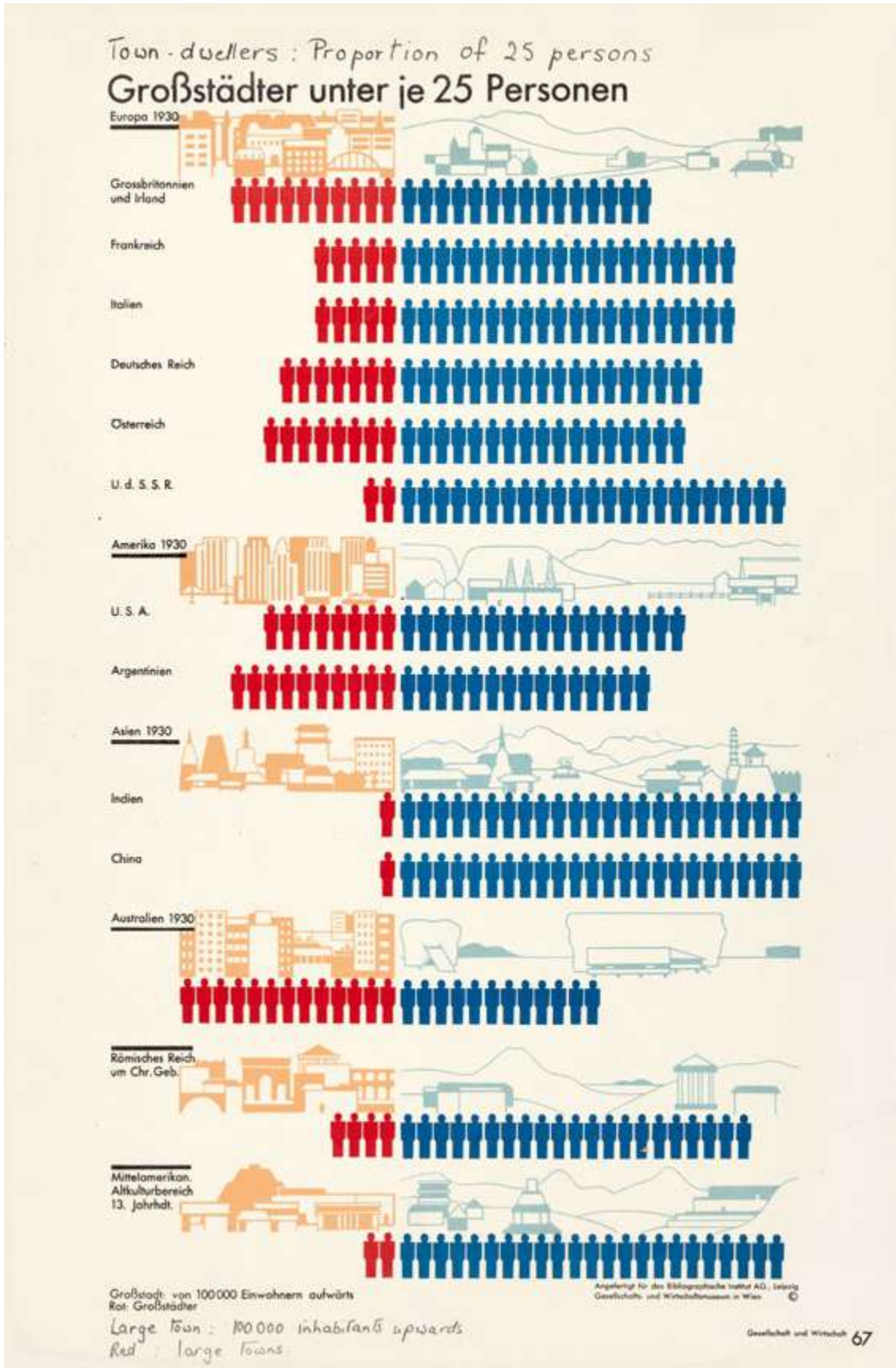


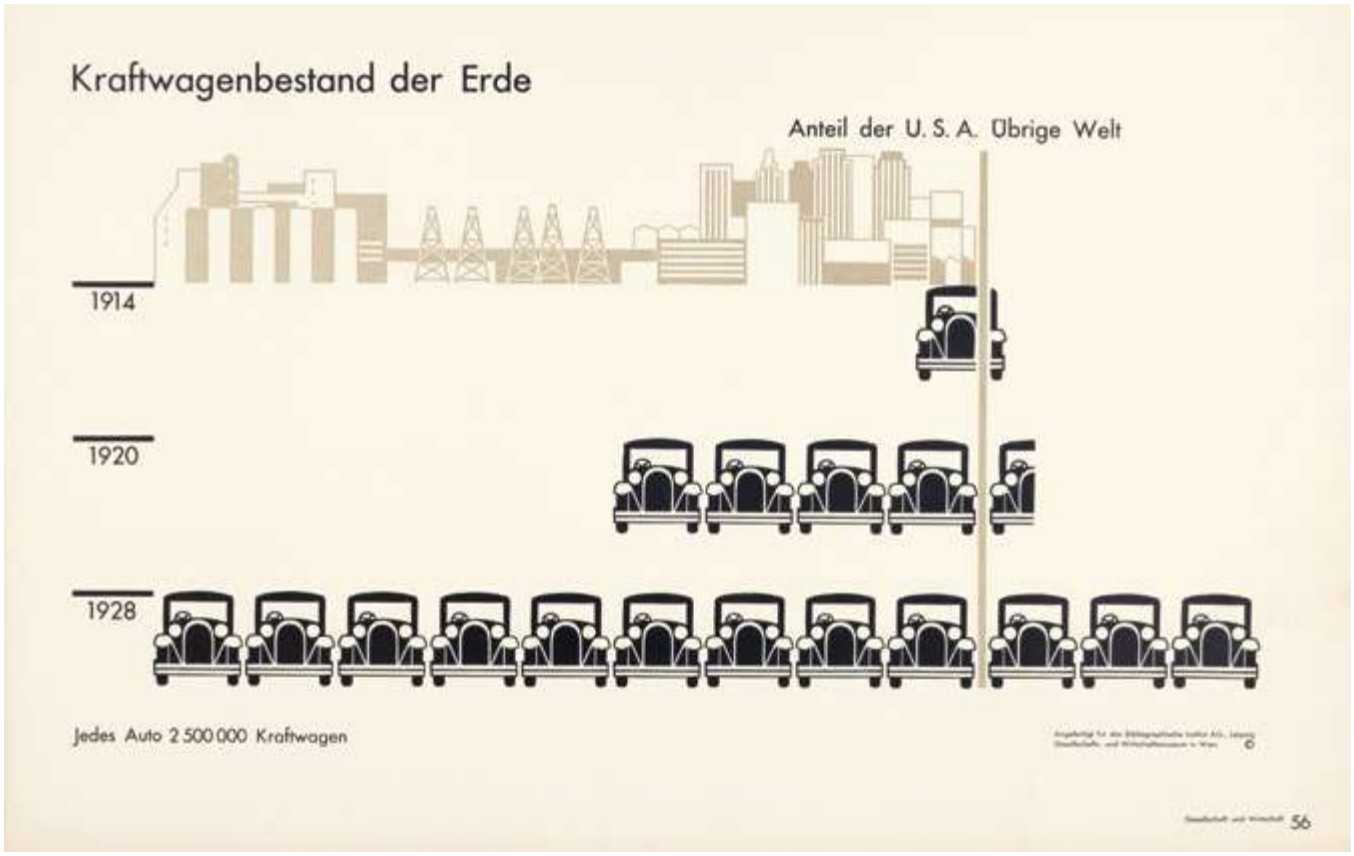
Economías del mundo

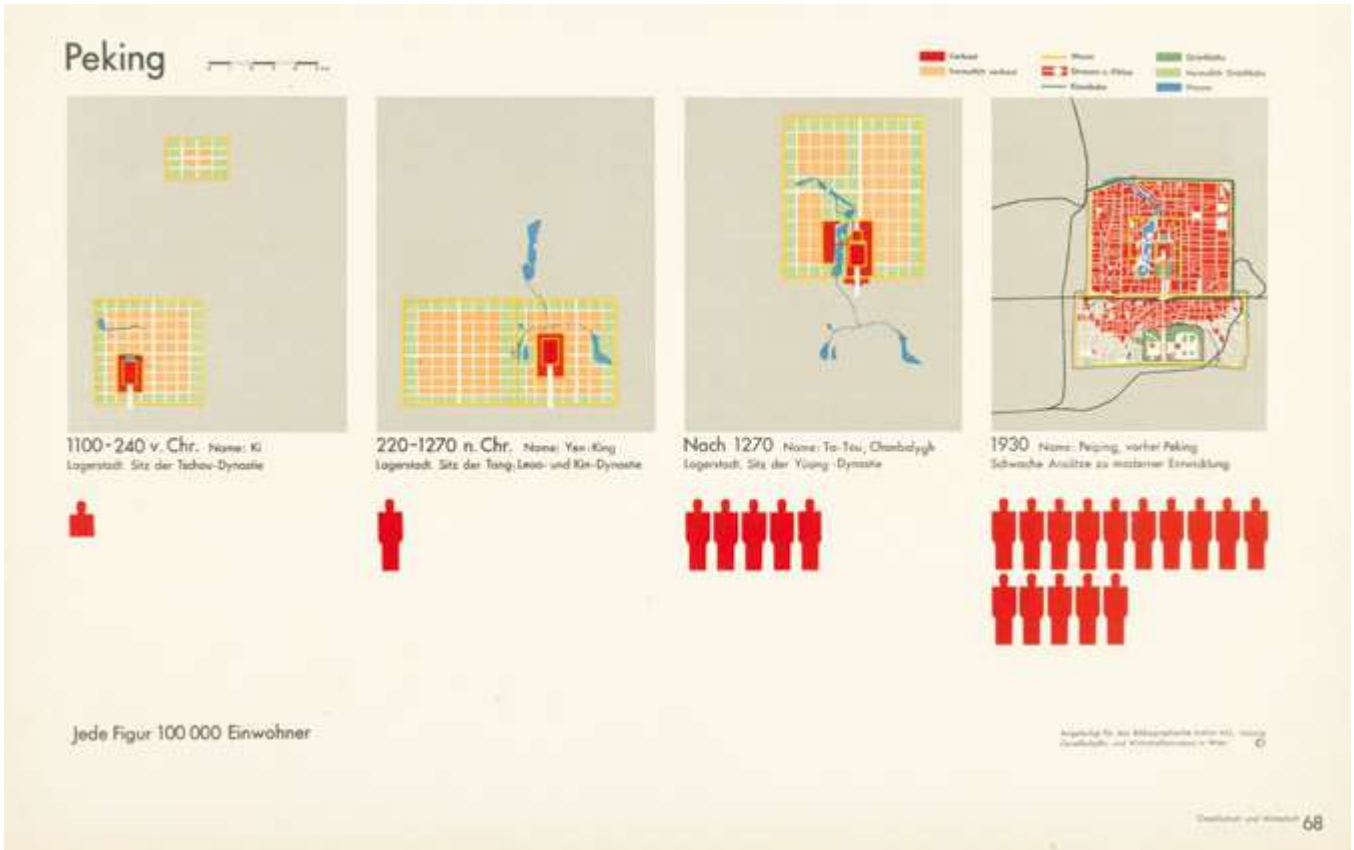

Altamerikanische Kulturen um 1500
Jede Figur 2,5 Millionen Menschen
13


Mächte der Erde
U.d.S.S.R.
FRANKREICH
LATEIN-AMERIKA
U.S.A.
CHINA
JAPAN
SIAM
BRITISCHES REICH
DEUTSCHES REICH
Jede Figur 25 Millionen Menschen
23

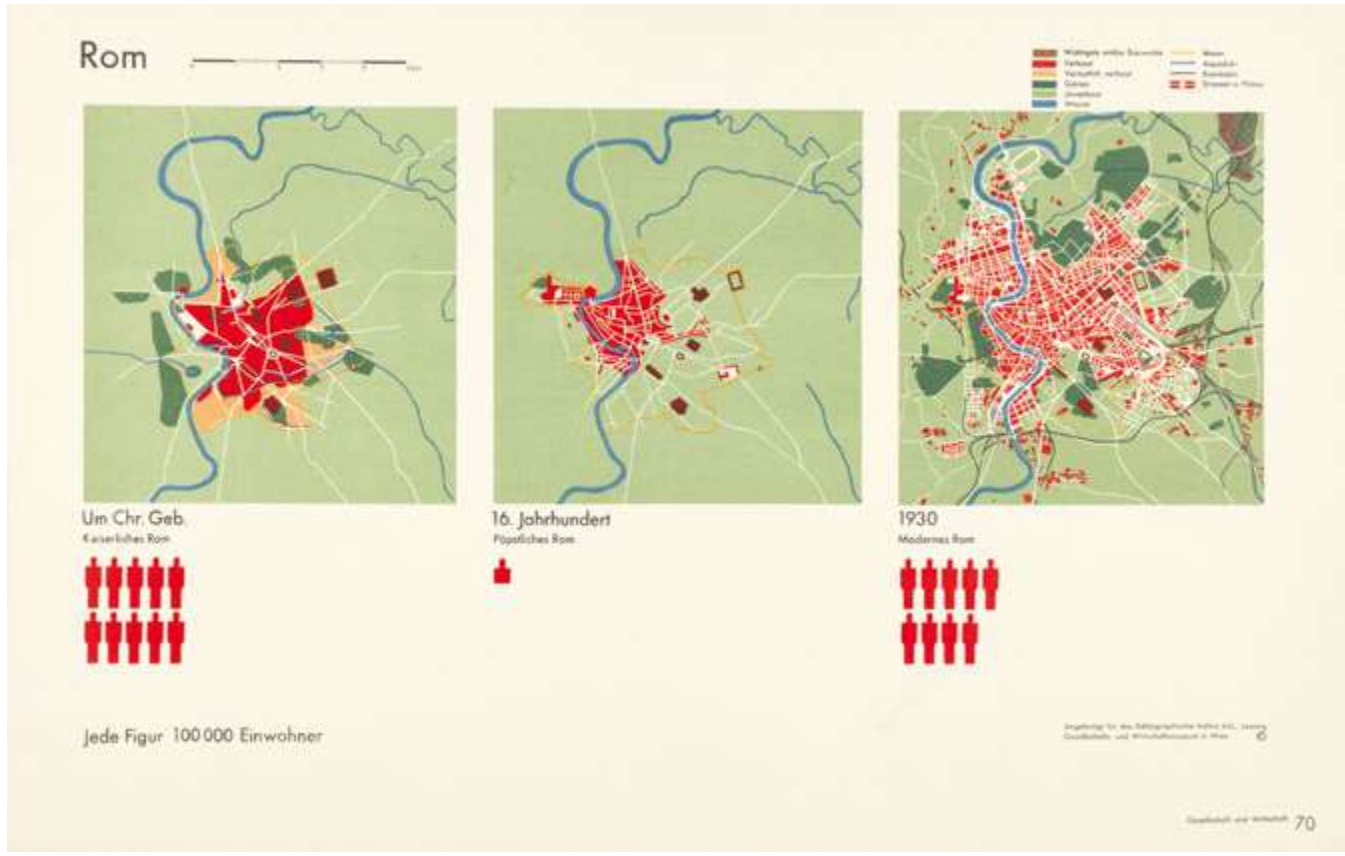

Einfuhrhandel nach West- und Mitteleuropa
KANADA
U.S.A.
WEST- UND MITTELEUROPA
U d S S R
ORIENT
OSTASIEN
INDIEN UND INSULINDE
TROPISCHES LATEINAMERIKA
TROPISCHES AFRIKA
INDIEN UND INSULINDE
GEMÄSSIGTES LATEINAMERIKA
SÜDAFRIKA
AUSTRALIEN UND NEUSEELAND
Überwiegend Industrie
Überwiegend Landwirtschaft
Überwiegend Ackergartenwirtschaft
Überwiegend Plantagenbau
Plantagenbau u. Ackergartenwirtschaft bei etwa gleicher Bedeutung gemischt
32


Town-dwellers: Proportion of 25 persons
Großstädter unter je 25 Personen
Europa 1930
Grossbritannien und Irland
Frankreich
Italien
Deutsches Reich
Österreich
U. d. S. S. R.
Amerika 1930
U. S. A.
Argentinien
Asien 1930
Indien
China
Australien 1930
Römisches Reich um Chr. Geb.
Mittelamerikan. Altkulturbereich 13. Jahrhdt.
Großstadt von 100000 Einwohnern aufwärts
Rot: Großstädter
Large town: 100000 inhabitants upwards
Red: large towns
Gesellschaft und Wirtschaft 67





Número de automóviles en el mundo *Pekín* 436

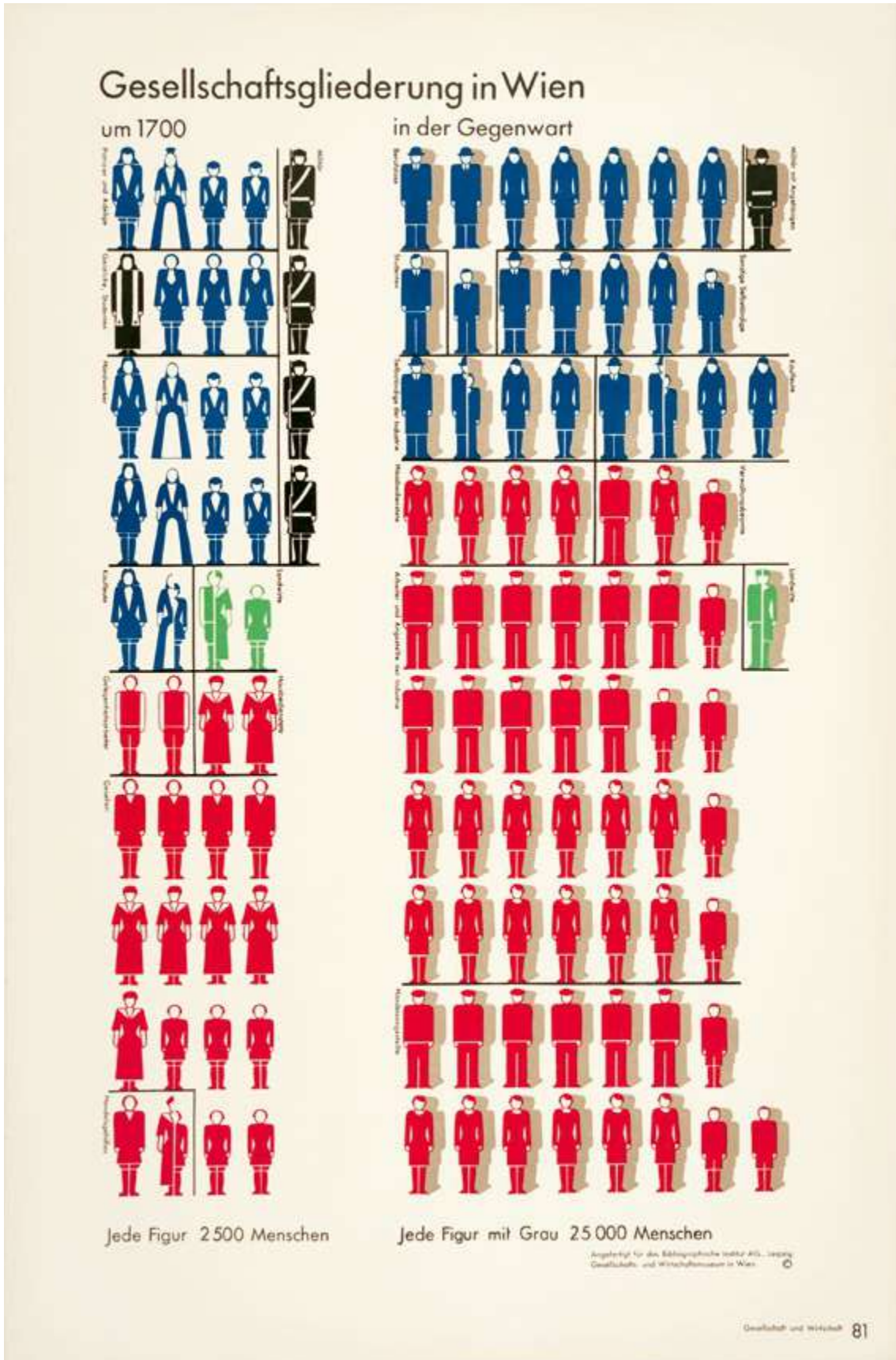

Rom
Um Chr. Geb.
Kaiserliches Rom
16. Jahrhundert
Päpstliches Rom
1930
Modernes Rom
Jede Figur 100 000 Einwohner
70


New York
1767 Englischer Handelsplatz holländischen Ursprungs
1805 Beginn stärkerer Entwicklung
1930 Moderne Stadt
Jede Figur 100 000 Einwohner
71



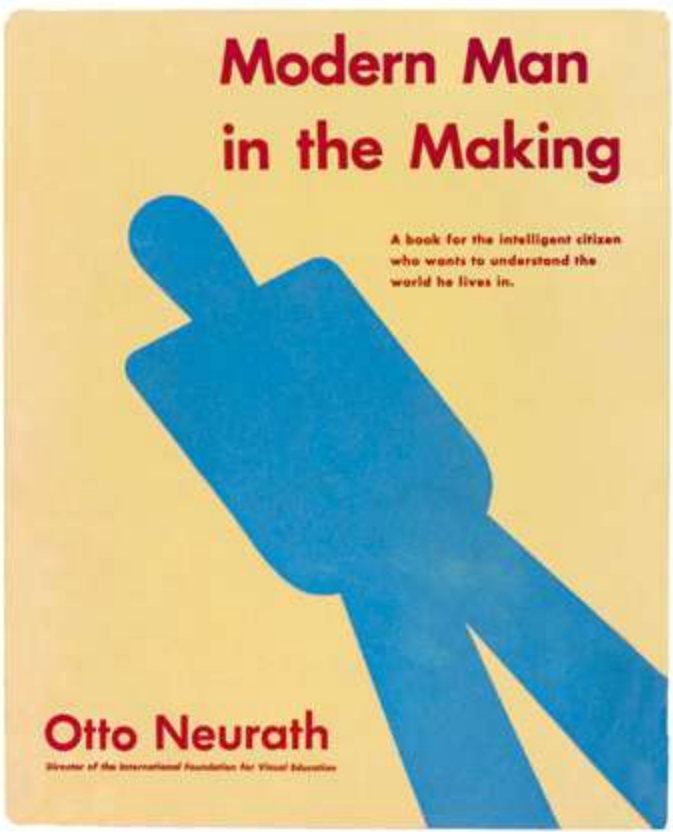


Densidad de población en las grandes ciudades *Distribución de la esclavitud en la actualidad* 438


Gesellschaftsgliederung in Wien
um 1700
in der Gegenwart
Jede Figur 2500 Menschen
Jede Figur mit Grau 25000 Menschen
Gesellschaft und Wirtschaft 81

International Foundation for Visual Education
y Otto Neurath

Modern Man in the Making
[El hombre moderno en ciernes]
1939
Nueva York, Alfred A. Knopf



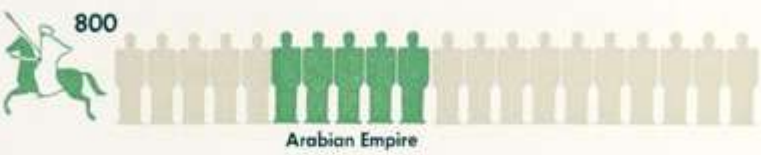
Modern scientific methods and engineering have spread over the whole world, especially the technology of war, which is the backbone of the political and social life of the present time. The elimination of the strange is necessarily accompanied by unification. Photographs of a League of Nations Congress or of an international naval conference reveal Western dress and Western uniform with very few exceptions. Progress from the colourful multifarious picture of the arms and weapons of the past up to the egalitarian sameness of modern uniforms is symbolic:



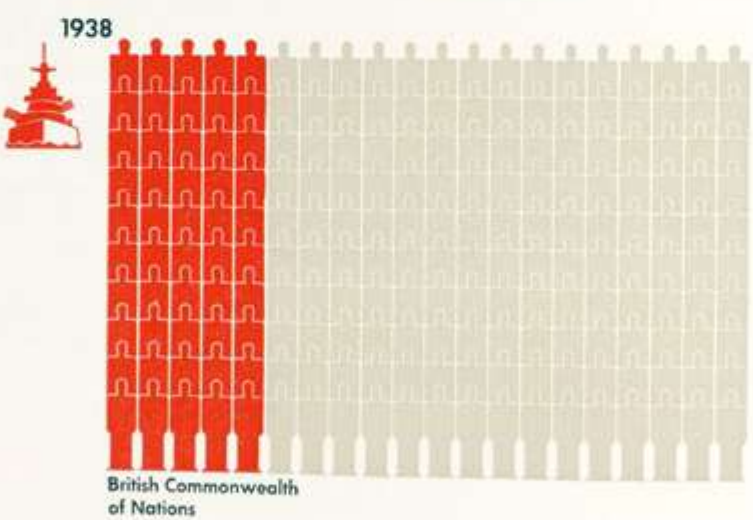
As a matter of fact, this unification is far advanced. In the international market, industries which use cheap labour and relatively primitive machinery can compete successfully with highly developed industries. On the battlefield victories are won by the most highly developed war equipment. Whatever the social order may be, a knowledge of war technology is the common possession of all nations today. Cheap armament and badly fed soldiers do not win battles. Mankind disposes of better equipment, better planning, and better methods for killing and tormenting fellow-beings than for making life and living-conditions secure.

World Imperia









Each man symbol represents 10 million population

ISOTYPE

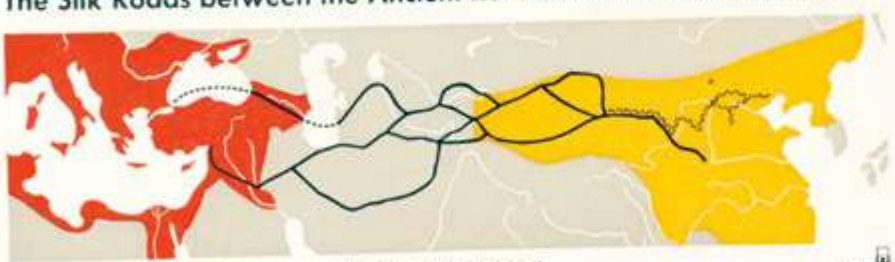
The Imperium Romanum, the predecessor of the British Commonwealth of Nations, the characteristic world imperium of our times, was of a different structure. Like the Chinese Empire, it may be regarded as a gigantic fortification with walls and towers.

The Roman and Chinese Empires



These empires were brought into contact with each other by trade in Chinese silk and Roman metal, glass, dyestuffs, and drugs.

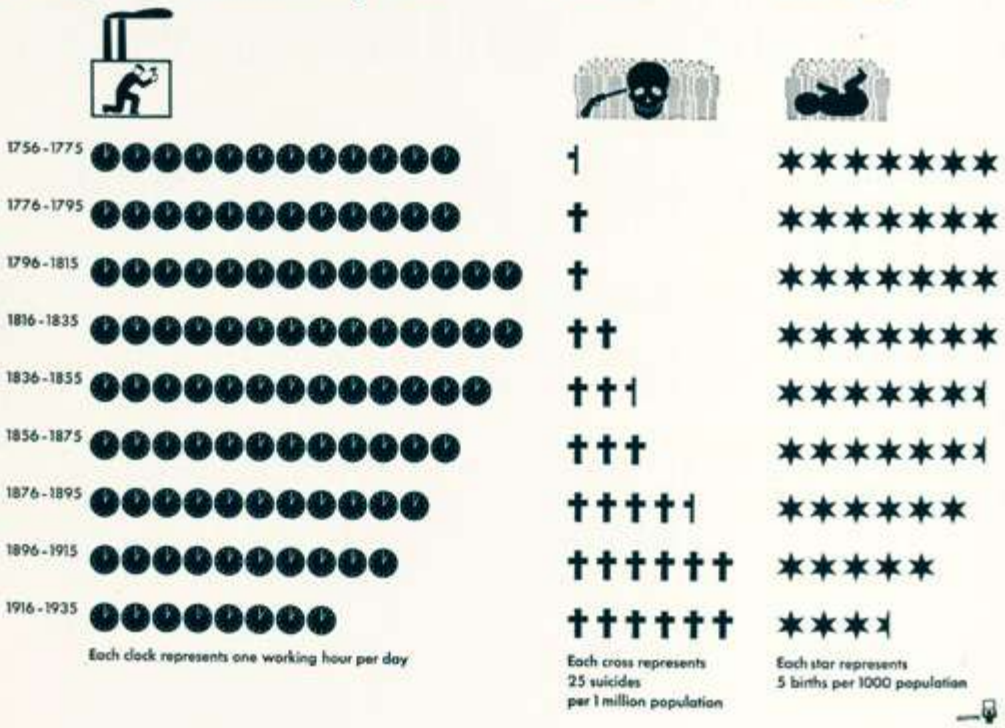
The Silk Roads between the Ancient Roman and Chinese Empires



red: Roman yellow: Chinese castellated line: Chinese wall

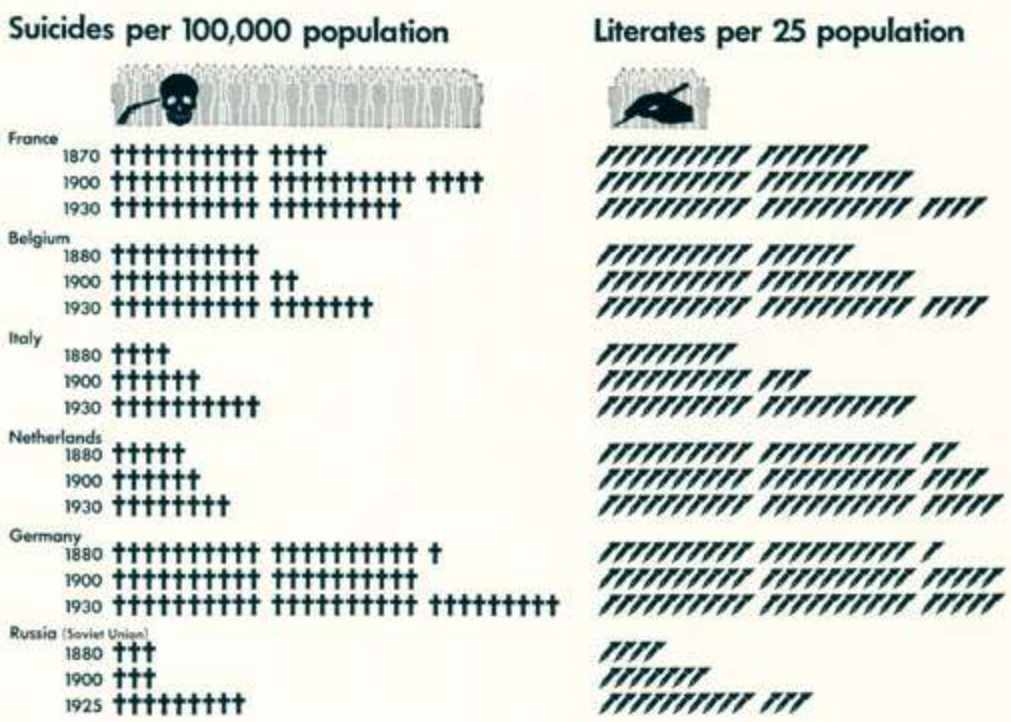
and without bread. After decades of such disturbances in all countries, working-conditions improved. Child labour was abolished in most parts of the Western world, female labour was reduced, working hours were shortened. A new life, with more leisure, began. More leisure means a richer personal life, and therefore a happier one, according to modern ideas.

Sweden.



Customs and tradition were altered by collective work in factories and offices, by the expansion of rational activities, by the wide circulation of newspapers, books, and other modern means of communication, which rapidly reduced the number of illiterates. These changes cannot all be depicted statistically. Still, it is possible to answer some questions indirectly. What part, for instance, does religion play in the

life of our time? The increase of the suicide-rate and the decrease of the birth-rate may be regarded as signs of the weakening influence of the Church. Both suicide and birth-control were forbidden by many Christian communities, and still are.

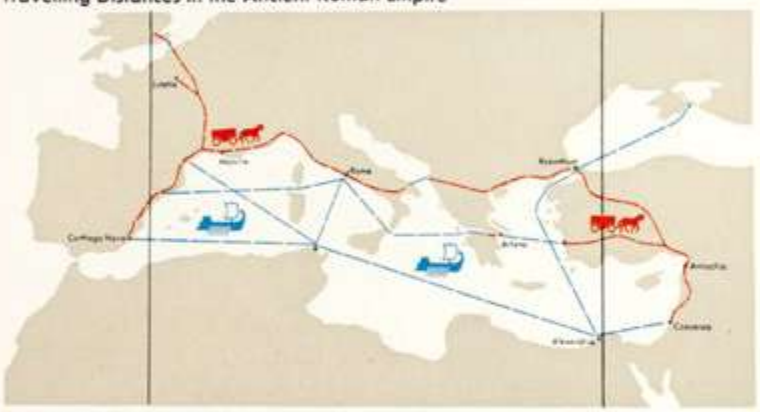


The number of suicides cannot be used as a measure of unhappiness. Despite the horror and anguish of the World War, the suicide-rate decreased. It turns out that suicide is not a major cause of death and that its continuous increase hardly influences the falling death-rate. Nevertheless the increase in the suicide-rate is an important symptom of modernity. Two centuries ago philosophers hesitated to speak freely about suicide. Now the trend to self-destruction is common to all Christian nations, though very remarkable differences can be shown between various countries and groups of different Christian faith.

The time it takes to travel with heavy luggage from New York to Singapore—about three weeks—is approximately the same as the time it took to travel from Spain to Asia Minor.

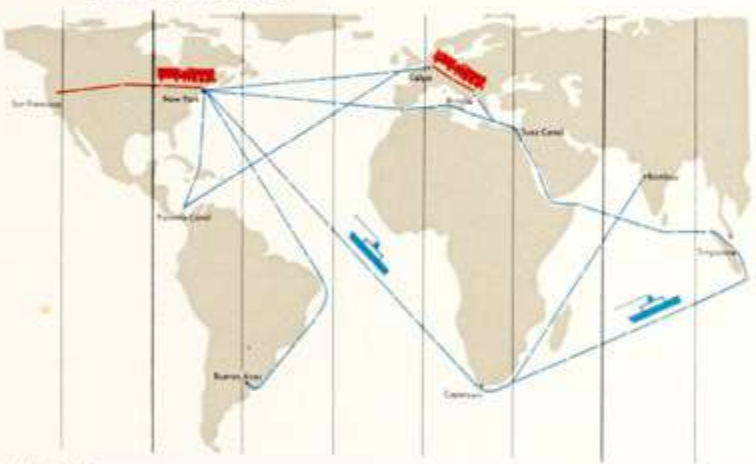
The longest distance between two points on the earth's surface is an arc of 180°. From Spain to Asia Minor is about 36°.

Travelling Distances in the Ancient Roman Empire



Each unit of distance represents one travelling day red: on land blue: on sea

Travelling Distances Nowadays



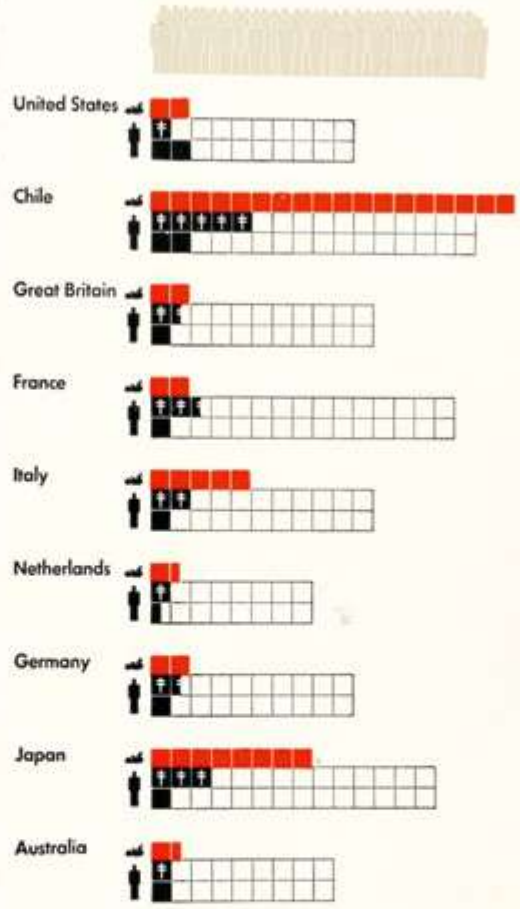
Each unit of distance represents one travelling day red: on land blue: on sea

Much more than by technical development, personal life has been changed by the prolongation of life, by the reduction of the death-rate. A modern child does not learn what death means as early as did a child of past times. It does not often happen now that parents, brothers, sisters, or playmates die during the formative years of a child. In Western countries parents were formerly more accustomed to losing children by death, as they are now in countries where the public health service is badly organized.

Though accidents are not the principal cause of death, they occupy an important place in mortality tables, not only because they occur to people in the best of health, but also because, as everybody knows, they may be largely avoided by better safety measures. Especially industrial accidents, which are more or less expected and taken into account by management, give rise to protest. It is often pointed out that the human lives sacrificed by mismanagement of work or inadequate protection outnumber the deaths due to war—in other words, the mismanagement of world society.

The number of cases of tuberculosis can be largely reduced. American and other experience demonstrates that the toll that it exacts can be reduced to the same extent as death from accidents. Again the responsibility must be laid at the door of social mismanagement. That the plague and cholera vanished from the modern world, that the incidence of typhoid fever, tuberculosis, and many other diseases has been largely reduced, means that a man born today under more

Infant Mortality. Tuberculosis. Accidents.



Each square represents 5 deaths per 10,000 population, annually

first row: infant death-rate
second and third row: death-rate above the age of 1
with double cross: from tuberculosis black: from external causes (accidents, homicide)
outline: others



José Guadalupe Posada
¡Con espolón, contra navaja libre!
ca. 1880-1910

Lista de obras

Ignacio Aguirre
El nazismo.
La tragedia del campo
1937
Litografía
71,1 × 84,4 cm
Seattle Art Museum, Eugene Fuller Memorial Collection (95.82.9)

Ignacio Aguirre
El regreso del bracero
1947
Linograbado
50 × 65 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Ignacio Aguirre
Emiliano Zapata
1948
Linograbado
66 × 50 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Ignacio Aguirre
Nacimiento de la federación
1948
Linograbado
22 × 29,7 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Ignacio Aguirre
Tren revolucionario
1956
Linograbado
50 × 66 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Peter Alma
***Wendingen*, series 11, nº 9**
1930
Revista
33,4 × 33,7 cm
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Jesús Álvarez Amaya
Soldado revolucionario
1948
Linograbado
No disponible
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Jesús Álvarez Amaya
18 de marzo
1958
Linograbado
34,7 × 45,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Raúl Anguiano
Sin título (tres féretros)
1940
Litografía
36 × 41 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Anónimo
En todos los pueblos…
1938
Impresión sobre papel
34 × 23 cm
Colección Prignitz, Berlín

Anónimo
Asamblea del TGP. De izquierda a derecha: Leopoldo Méndez, Alberto Beltrán, Mariana Yampolsky, Castro Pacheco, Pablo O´Higgins, no identificado, Andrea Gómez, Betty Mora, Fanny Rabel, Ignacio Aguirre, no identificado, Raúl Anguiano y Ángel Bracho
ca. 1940
Impresión fotográfica
No disponible
Colección Carlos Monsiváis / Museo del Estanquillo

Luis Arenal y Antonio Pujol
El fascismo.
El fascismo alemán
1939
Litografía en negro y rojo sobre papel vitela
47 × 67,8 cm
The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Endowment, 1944.882
p. 211 (centro)

Luis Arenal
Zapatistas
1948
Litografía
44 × 58,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Luis Arenal
Caballo
1949
Litografía
50,2 × 65,1 cm
Los Angeles County Museum of Art, donación de Electa Arenal, Julie Arenal y Rose Arenal
M.2001.200.7

Gerd Arntz
Aufgeschnürt [Desatado]
1921
Xilografía
28,9 × 23,8 cm
Harvard Art Museums/ Busch-Reisinger Museum, adquirida en memoria de Eda K. Loeb
p. 397 (dcha.)

Gerd Arntz
Das Männchen [El pequeño hombre]
1921
Xilografía
21,3 × 15,5 cm
Harvard Art Museums/ Busch-Reisinger Museum, donación de Galerie Claudia Glöckner, Köln
p. 397 (izqda.)

Gerd Arntz
Im Mondschein [A la luz de la luna]
1921
Xilografía
17 × 13,2 cm
Harvard Art Museums/ Busch-Reisinger Museum, donación de Galerie Claudia Glöckner, Colonia
p. 396

Gerd Arntz
Amerikanisches [Americanos]
1924
Xilografía
27,7 × 30,3 cm
Kunstmuseum Den Haag, La Haya, Países Bajos
p. 393 (arr.) y contracubierta

Gerd Arntz
Arbeiterkolonie [Colonia de trabajadores]
1925
Xilografía
21,3 × 30,5 cm
Harvard Art Museums/ Busch-Reisinger Museum, adquirida en memoria de Eda K. Loeb
p. 398

Gerd Arntz
Ausstellung Arntz Holzschnitte [Exposición de xilografías de Arntz]
1925
Xilografía

13 × 11cm
Kunstmuseum Den Haag,
La Haya, Países Bajos

Gerd Arntz
Vorstadt [Suburbio]
1925
Xilografía
23,7 × 31,1 cm
Harvard Art Museums/
Busch-Reisinger Museum,
adquirida en memoria
de Eda K. Loeb
p. 393 (abajo)

Gerd Arntz
Arbeitslose [Desempleados]
1931
Linograbado
45 × 34,5 cm
Colección Prignitz, Berlín

Gerd Arntz
Krise [Crisis]
1931
Xilografía
38 × 28,6 cm
Kunstmuseum Den Haag,
La Haya, Países Bajos
p. 399

Gerd Arntz
Oben und Unten
[Arriba y abajo]
1931
Xilografía
36,9 × 26,7 cm
Kunstmuseum Den Haag,
La Haya, Países Bajos

Gerd Arntz
Kolyma
1952/1981
Linograbado
24,7 × 46,5 cm
Kunstmuseum Den Haag,
La Haya, Países Bajos

Arte Vivo Mexicano
«Arte Vivo Mexicano»
rinde homenaje a:
Leopoldo Méndez
1956
Impresión sobre papel
47 × 70 cm
Colección Prignitz, Berlín

Max Beckmann
Die Hölle [Infierno]
1919
Litografía
Kunstsammlung Klaus
und Erika Hegewisch

Selbstbildnis – Titelblatt
[Autorretrato – Portada]
86,5 × 61 cm
p. 115

Der Nachhauseweg
[La vuelta a casa]
77,3 × 48,8 cm
p. 116

Die Strasse
[La calle]
67,3 × 53,5 cm
p. 117

Das Martyrium
[El martirio]
54,5 × 75 cm
p. 118

Der Hunger
[El hambre]
62 × 49,8 cm
p. 119

Die Ideologen
[Los ideólogos]
71,3 × 50,6 cm
p. 120

Die Nacht [La noche]
55,6 × 70,3 cm
p. 121

Malepartus
69 × 42,2 cm
p. 122

Das patriotische Lied
[La cancion patriótica]
77,5 × 54,5 cm
p. 123

Die Letzten
[Los últimos]
75,8 × 46 cm
p. 124

Die Familie
[La familia]
76 × 46,5 cm
p. 125

Alberto Beltrán
Cabeza de indígena
s. f.
Linograbado
50 × 32,5 cm
Bibliothèque Kandinsky.
Donación de Madame Nora
Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art
moderne / Centre de création
industrielle

Alberto Beltrán
Cantor de la caravana
minera
s. f.
Linograbado
32,5 × 28 cm
Bibliothèque Kandinsky.
Donación de Madame Nora
Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art
moderne / Centre de création
industrielle

Alberto Beltrán
Disyunta obrera
s. f.
Linograbado
32,5 × 50 cm
Bibliothèque Kandinsky.
Donación de Madame Nora
Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art
moderne / Centre de création
industrielle

Alberto Beltrán
Manifestación por la paz
s. f.
Linograbado
No disponible
Bibliothèque Kandinsky.
Donación de Madame Nora
Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art
moderne / Centre de création
industrielle

Alberto Beltrán
Niños trabajando
s. f.
Cincografía
27,5 × 43 cm
Bibliothèque Kandinsky.
Donación de Madame Nora
Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art
moderne / Centre de création
industrielle

Alberto Beltrán
No más sistemas anticuados
de la producción industrial
en México
1947
Impresión sobre papel
35 × 23,3 cm
Colección Prignitz, Berlín

Alberto Beltrán
¿Ya viste esta nota…?
1947
Litografía
35 × 23,4 cm
Colección Prignitz, Berlín

Alberto Beltrán
Los colgados
1949
Linograbado
32,5 × 27 cm
Bibliothèque Kandinsky.
Donación de Madame Nora
Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art
moderne / Centre de création
industrielle

Alberto Beltrán
Cubierta de *Que despierte*
***el leñador*, de Pablo Neruda**
1950
Linograbado
29,8 × 20 cm
Colección Prignitz, Berlín

Alberto Beltrán
A correr gallinas…
1952
Impresión sobre papel
30 × 19,3 cm
Colección Prignitz, Berlín

Alberto Beltrán
Saludo al 20 aniversario
de la Expropiación
1958
Impresión sobre papel
17 × 11 cm
Colección Prignitz, Berlín

Guillermo Bonilla
Jugando canicas
s. f.
Linograbado
45 × 35,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Anónimo
El nazismo. Razas de 1ª y de 2ª clase
1938
Litografía
71,1 × 84,4 cm
Seattle Art Museum, Eugene Fuller Memorial Collection, 95.82.5
p. 210 (abajo)

Ángel Bracho
Madero
s. f.
Linograbado
51,2 × 64,3 cm
The Museum of Modern Art, New York. Inter-American Fund, 1968

Ángel Bracho
El puente y el tilichero
1944
Litografía
58,5 × 71,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Ángel Bracho
El puente sobre el río Consulado
1945
Litografía
50 × 65,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Ángel Bracho
¡Victoria!
1945
Linograbado
80,3 × 60 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
Depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía, 2017

Ángel Bracho
El polvo
1950
Linograbado
50 × 65 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Margaret Burroughs
Mexican Boy [Niño mexicano]
1952
Linograbado
32,7 × 29,5 cm
The Metropolitan Museum of Art. Donación de Reba y Dave Williams, 1999 (1999.529.26)
p. 368

Margaret Burroughs
Sojourner Truth
1952
Xilografía
32,7 × 22,2 cm
The Metropolitan Museum of Art. Donación de Reba y Dave Williams, 1999 (1999.529.24)
p. 369

Margaret Burroughs
Bessie Smith, Queen of the Blues [Bessie Smith, reina del blues]
1953
Litografía
46,5 × 40 cm
Colección Prignitz, Berlín

Celia Calderón de la Barca
Alfarero Chamula
s. f.
Linograbado
50 × 32,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Celia Calderón de la Barca
Cabeza de mujer, del porfolio *Mexican Life*
1953
Reproducción fotomecánica.
Colección Prignitz, Berlín

Celia Calderón de la Barca
Cinco muchachas
1955
Linograbado
35 × 44,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Celia Calderón de la Barca
Hilandera de Cosoleacaque
1955
Linograbado
63 × 49,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Celia Calderón de la Barca
Corrido de Diego Rivera
1956
Linograbado
40,6 × 30,5 cm
Yale University Art Gallery, donación de Monroe E. Price, B.A. 1960, LL.B. 1964, y Aimée Brown Price, M.A. 1963, Ph.D. 1972, 2015.14.5

Fernando Castro Pacheco
Doliente
1947
Linograbado
35 × 24 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Fernando Castro Pacheco
Peones de la construcción
1947
Linograbado
35 × 24 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Pere Català i Pic
Aixafem el feixisme [Aplastemos el fascismo]
1936
Impresión fotomecánica
100 × 70 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Elizabeth Catlett
Sharecropper [Aparcero]
1945
Linograbado
22,4 × 24,1 cm
Yale University Art Gallery, Leonard C. Hana, Jr., Class of 1913, Fund
1995.5.1
p. 380

Elizabeth Catlett
In Harriet Tubman I Helped Hundreds to Freedom [Con Harriet Tubman ayudé a cientos a encontrar la libertad]
1946
Linograbado
46 × 38,1 cm
Colección de The Elizabeth Catlett Mora Family Living Trust
p. 377 y contracubierta

Elizabeth Catlett
I am the Black Woman [Yo soy la mujer negra]
1947
Linograbado

24 × 22,1 cm
Colección de The Elizabeth Catlett Mora Family Living Trust
p. 378

Elizabeth Catlett
I Have Given the World My Songs [He dado al mundo mis canciones]
1947
Linograbado
34,2 × 23,8 cm
Colección de The Elizabeth Catlett Mora Family Living Trust

Elizabeth Catlett
My Reward Has Been Bars Between Me and the Rest of the Land [Mi recompensa ha sido una alambrada entre el resto de la tierra y yo]
1947
Linograbado
21 × 21,5 cm
Colección de The Elizabeth Catlett Mora Family Living Trust

Elizabeth Catlett
My Right Is a Future of Equality with Other Americans [Mi derecho es un futuro de igualdad con los demás americanos]
1947
Linograbado en dos colores (marrón y negro)
34,9 × 22,9 cm
Yale University Art Gallery, Leonard C. Hana, Jr., Class of 1913, Fund
1995.5.3
p. 379

Elizabeth Catlett
Tu hogar es lo primero
1947
Impresión sobre papel
35 × 23,4 cm
Colección Prignitz, Berlín

Elizabeth Catlett
La Estampa Mexicana y el Taller de Gráfica Popular desean a Uds. muchas felicidades para 1950
1949
Linograbado
16 × 15,8 cm
Colección Prignitz, Berlín

Elizabeth Catlett
Civil Rights Congress [Congreso por los Derechos Civiles]
1949
Linograbado
44,4 × 28,6 cm
Colección de The Elizabeth Catlett Mora Family Living Trust
p. 381 (izqda.)

Elizabeth Catlett
Contribución del pueblo a la expropiación petrolera. 18 de marzo de 1938
ca. 1950
Litografía
30,4 × 21,2 cm
Colección Andrés Blaisten, México
p. 381 (dcha.)

Elizabeth Catlett
Sharecropper [Aparcera]
1952 (impresión ca. 1952-1957)
Linograbado en color sobre papel crema
55,8 × 49,8 cm
Minneapolis Institute of Art, The Ethel Van Derlip Fund
p. 383

Elizabeth Catlett
El derecho al pan
1954
Litografía
39,6 × 30,2 cm
Collection of La Salle University Art Museum, 13-G-3547
p. 384

Elizabeth Catlett
Mis niños
1955
Linograbado
33 × 50,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Elizabeth Catlett
Cabeza de indígena
1958
Linograbado
58,5 × 45 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
p. 385

Elizabeth Catlett
Niño Otomí. Taller de Gráfica Popular desea a sus amigos Feliz Navidad y Año Nuevo
ca. 1960
Impresión sobre papel
22,3 × 16 cm
Colección Prignitz, Berlín
p. 186

Elizabeth Catlett
Negro es bello II
1969/2001
Litografía
85,1 × 64,1 cm
Colección particular, Berlín
p. 387

Elizabeth Catlett
Negro es bello
1970
Litografía
78 × 57 cm
Colección Prignitz, Berlín

Elizabeth Catlett
Survivor [Superviviente]
1983
Linograbado
48,5 × 28,4 cm
Colección de The Elizabeth Catlett Mora Family Living Trust
p. 386

Jean Charlot
Cubierta para *Urbe. Super-poema bolchevique en 5 cantos*, de Manuel Maples
1924
23,5 × 17 cm
Archivo Lafuente

Jean Charlot
El nazismo. Economía totalitaria
1938
Litografía
71,1 × 84,4 cm
Seattle Art Museum, Eugene Fuller Memorial Collection, 95.82.6

Jean Charlot
***Mexihkanantli (Mexican Mother)* [Mexihkanantli (Madre mexicana)]**
1947
Serie de 10 cromolitografías
40,5 × 34 cm
Colección Prignitz, Berlín

José Chávez Morado
Cubierta de *Las montañas y los hombres*, de M. Ilin
1939
19,9 × 15,3 cm
Archivo Lafuente

José Chávez Morado
Desfile de la prensa
1939
Linograbado
32 × 24 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

José Chávez Morado
El clero y la prensa
1939
Linograbado
24 × 32 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

José Chávez Morado
El fascismo. El fascismo en Latino-América
1939
Litografía en negro y rojo sobre papel vitela teñido
47,5 × 67,5 cm

Colección Prignitz, Berlín

José Chávez Morado
Campesino de Coahuila
Impresión sobre papel
1942
34 × 23 cm
Colección Prignitz, Berlín

José Chávez Morado
Campesino de Jalisco
1942
Impresión sobre papel
34 × 23 cm
Colección Prignitz, Berlín

José Chávez Morado
Campesino de Puebla
1942
Impresión sobre papel
34 × 23 cm
Colección Prignitz, Berlín

Otto Dix
Der Krieg [La guerra]
1924
Aguafuerte, aguatinta, huecograbado y punta seca
The Museum of Modern Art, New York. Donación de Abby Aldrich Rockefeller, 1934

Soldatengrab zwischen den Linien [Tumba de soldados entre las líneas]
35 × 47,3 cm

Verschüttete (Januar 1916, Champagne) [Enterrados vivos (enero de 1916, Champagne)]
34,7 × 47 cm

Gastote (Templeux-La-Fosse, August 1916) [Víctimas gaseadas (Templeux-La-Fosse, agosto de 1916)]
35 × 46,8 cm

Trichterfeld bei Dontrien, von Leuchtkugeln erhellt [Cráteres cerca de Dontrien, iluminados con bengalas]
34,9 × 47,3 cm
pp. 154-155

Pferdekadaver
[Caballo muerto]
35 × 47,3 cm
p. 153

Verwundeter (Herbst 1916, Bapaume) [Hombre herido (otoño de 1916, Bapaume)]
35 × 47,4 cm
p. 156

Bei Langemarck (Februar 1918)
[Cerca de Langemark (febrero de 1918)]
35 × 47 cm

Relaisposten (Herbstschlacht in der Champagne)
[Puesto de relevo (batalla de otoño en Champagne)]
34,8 × 47,1 cm

Zerfallender Kampfgraben
[Trincheras destruidas]
47,2 × 34,8 cm

Fliehender Verwundeter (Sommeschlacht 1916)
[Herido en retirada (Batalla de Somme, 1916]
47,2 × 34,5 cm

Verlassene Stellung bei Neuville [Posición abandonada cerca de Neuville]
47,4 × 34,9 cm

Sturmtruppe geht unter Gas vor [Grupo de asalto con máscaras antigás]
34,8 × 47,3 cm
p. 151

Mahlzeit in der Sappe [Lorettohöhe]
[Comida en la trichera (Cumbres de Loreto)]
35 × 47,3 cm

Ruhende Kompanie
[Compañía descansando]
46,8 × 35 cm

Verlassene Stellung bei Vis-en-Artois [Posición abandonada cerca de Vis-en-Artois]
35 × 47 cm

Leiche im Drahtverhau (Flandern)
[Cadáver en la alambrada (Flandes)]
47,2 × 35 cm
p. 158

Leuchtkugel erhellt die Monacu-ferme
[Bengala iluminando granja en Monacu]
34 × 46,6 cm

Toter Sappenposten
[Muerto en la trinchera]
47 × 34,5 cm

Totentanz anno 17 (Höhe Toter Mann)
[Danza de la Muerte 1917 (Cumbres del hombre muerto)]
34,8 × 46,6 cm

Die II. Kompanie wird heute Nacht abgelöst)
[La segunda compañía será relevada por la noche]
35 × 47 cm

AbgekämpfteTruppe geht zurück (Sommeschlacht)
[Tropa derrotada emprende el regreso (Batalla de Somme)]
35 × 47 cm

Nächtliche Begegnung mit einem Irrsinnigen
[Encuentro nocturno con un loco]
47,3 × 34,7 cm

Toter im Schlamm
[Muerto en el lodo]
35 × 46,8 cm

Granattrichter mit Blumen (Frühling 1916)
[Cráter de granada con flores (primavera de 1916)]
34,6 × 47 cm

Die Trümmer von Langemarck
[Ruinas de Langemarck]
47,3 × 34,7 cm

Sterbender Soldat
[Soldado muriendo]
47,2 × 34,5 cm

Abend in der Wijtschaete-Ebene (November 1917)
[Tarde en la llanura de Wijtschaete (noviembre de 1917)]
35,1 × 46,6 cm

Gesehen am Steilhang von Cléry-sur-Somme
[Visto en el declive de Cléry-sur-Somme]
47 × 34,7 cm

Gefunden beim Grabendurchstich (Auberive)
[Encontrado al cavar las trincheras (Auberive)]
35,2 × 46,6 cm

Drahtverhau vor dem Kampfgraben [Alambrada ante las trincheras]
47,2 × 34,7 cm

Schädel [Calavera]
46,4 × 34,8 cm
p. 152

Matrosen in Antwerpen
[Marineros en Amberes]
35,2 × 47 cm

Lens wird mit Bomben belegt
[Bombardeo de Lens]
47,2 × 35 cm
p. 157

Frontsoldat in Brüssel
[Soldado en Bruselas]
47,3 × 35 cm

Die Irrsinnige von Sainte-Marie-à-Py
[Loca de Sainte-Marie-à-Py]
46,8 × 34,7 cm

Besuch bei Madame Germaine in Méricourt
[Visita a Madame Germaine's en Méricourt]
47 × 35,3 cm

Kantine in Haplincourt
[Cantina en Haplincourt]
35,2 × 46,6 cm

Zerschossene
[Disparado en pedazos]
35 × 46,8 cm

Durch Fliegerbomben zerstörtes Haus (Tournai) [Casa bombardeada por aviones (Tournai)]
47 × 35 cm

Transplantation [Transplante]
47 × 34,6 cm

Maschinengewehrzug geht vor (Somme, November 1916) [Avance de ametralladoras (Somme, noviembre de 1916)]
35,2 × 47,2 cm

Toter (St. Clément) [Cadáver (St. Clément)]
47 × 34,5 cm

Essenholer bei Pilkem [Llevando la comida en Pilkem]
35,2 × 46,9 cm

Überfall einer Schleichpatrouille [Ataque sorpresa a la patrulla]
47,2 × 34,7 cm

Unterstand [Refugio]
35,2 × 47 cm

Die Schlafenden von Fort Vaux (Gas-Tote) [Los durmientes de Fort Vaux (víctimas del gas)]
35,2 × 46,9 cm

Verwundetentransport im Houthulster Wald [Transporte de heridos en el bosque de Houthulst]
35 × 46,6 cm

Die Sappenposten haben nachts das Feuer zu unterhalten [Los puestos de avanzada en las trincheras deben mantener el bombardeo por la noche]
35 × 47,2 cm

Appell der Zurückgekehrten [Pasando lista de las tropas que regresan]
35 × 47,2 cm

Tote vor der Stellung bei Tahure [Muertos en la posición cerca de Tahure]
35,3 × 46,8 cm
p. 159

Francisco Dosamantes
El nazismo. Derecho sin justicia
1937
Litografía
71,1 × 84,4 cm
Seattle Art Museum, Eugene Fuller Memorial Collection, 95.82.3

Francisco Dosamantes y Alfredo Zalce
El fascismo. El fascismo italiano
1938
Litografía en rojo y negro sobre papel reforzado con lino
46,5 × 67,5 cm
The Metropolitan Museum of Art. The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1946 (46.46.515)
p. 211 (arr.)

Francisco Dosamantes
Taller de Gráfica Popular. Exposición 20 litografías
1939
Litografía
44 × 59,8 cm
Colección Prignitz, Berlín
p. 194

Jesús Escobedo
El fascismo. Cómo combatir el fascismo
1939
Linograbado
46,8 × 67,8 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía, 2017
pp. 212-213

Jesús Escobedo
El nazismo. Cruz y swastica
1938
Litografía en marrón y negro sobre papel reforzado con lino
50 × 64 cm
The Metropolitan Museum of Art. Donación de Jean Charlot, 1939 (39.16.15)
p. 210 (centro)

Jesús Escobedo
Discriminación
1947
Linograbado
65 × 49,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Jesús Escobedo
La rebelión del mundo colonial
1948
Linograbado
30,5 × 40 m
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

José Luis Franco y Robert Mallary
El nazismo. Juventud perdida
1938
Litografía
71,1 × 84,4 cm
Seattle Art Museum, Eugene Fuller Memorial Collection, 95.82.4
p. 210 (arr.)

Emilio Fernández
Río Escondido
1948
Blanco y negro, sonido, 110'
Cineteca Nacional México

Arturo García Bustos
El sembrador
1958
Linograbado
35 × 47,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum
Gesellschaft und Wirschaft [Sociedad y economía]
1930
Impresión sobre papel
University of Reading, Special Collections
Altamerikanische Kulturen um 1500 (Diagramm 13) [Antiguas culturas americanas hacia 1500 (Gráfico 13)]
46 × 31 cm
p. 433

Einfuhrhandel nach West-und Mitteleuropa (Diagramm 32) [Comercio de importación a Europa Occidental y Central (Gráfico 32)]
31 × 46 cm
p. 434 (abajo)

Kraftwagenbestand der Erde (Diagramm 56) [Número de automóviles en el Mundo (Gráfico 56)]
31 × 46 cm
p. 436 (arr.)

Großstädter unter je 25 Personen (Diagramm 67) [Habitantes menores de 25 en las ciudades (Gráfico 67)]
46 × 31 cm
p. 435

Peking (Diagramm 68) [Pekín (Gráfico 68)]
31 × 46 cm
p. 436 (abajo)

Rom (Diagramm 70) [Roma (Gráfico 70)]
31 × 46 cm
p. 437 (arr.)

New York (Diagramm 71) [Nueva York (Gráfico 71)]
31 × 46 cm
p. 437 (abajo)

Wohndichte in Großstädten (Diagramm 72)

[Densidad de población en las grandes ciudades (Gráfico 72)]
31 × 46 cm
p. 438 (arr.)

Verbreitung der Sklaverei in der Gegenwart (Diagramm 79)
[Distribución de la esclavitud en la actualidad (Gráfico 79)]
31 × 46 cm
p. 438 (abajo)

Gesellschaftsgliederung in Wien (Diagramm 81)
[Subdivisión social en Viena (Gráfico 81)]
31 × 46 cm
p. 439

Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum
T846 (Standard of Living 1930 in India)
[T846 (Nivel de vida en la India en 1930)]
1933
63 × 94,5 cm
Impresión sobre papel
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum
T847 (Comparison of Quantities)
[T847 (Comparación de cantidades)]
1933
Impresión sobre papel
63 × 84 cm
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum
T849 (Infant Death Rate and Income)
[T849 (Tasa de mortalidad infantil y nacimientos)]
1933
Impresión sobre papel
63 × 94,5 cm
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum
T852 (Unemployment in Great Britain)
[T852 (El desempleo en Gran Bretaña)]
1933
Impresión sobre papel
126 × 63 cm
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum
T854 (Shipbuilding of the world)
[T854 (Construcción naval en el mundo)]
1933
42 × 63 cm
Impresión sobre papel
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum
T855 (Rationalization and Reduction in the Number of Workers)
[T855 (Racionalización y reducción del número de trabajadores)]
1933
63 × 94,5 cm
Impresión sobre papel
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum
T856 (The World's Motor Car Industry in 1929)
[T856 (La industria automovilística en el mundo en 1929)]
1933
Impresión sobre papel
63 × 94,5 cm
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum
T859 (Symbols of Pictorial Statistics)
[T859 (Símbolos de las estadísticas pictóricas)]
1933
Impresión sobre papel
63 × 84 cm
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading
p. 422

Andrea Gómez
Cantadores de corridos
s. f.
Linograbado
33 × 50,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Andrea Gómez
El campesino
s. f.
Linograbado
65 × 51 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Andrea Gómez
Las dos Españas
s. f.
Linograbado
48,5 × 64 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Andrea Gómez
¡Viva Lombardo!
1952
Impresión sobre papel
31 × 21 cm
Colección Prignitz, Berlín

Andrea Gómez
La calandria
1954
Impresión sobre papel
34 × 23 cm
Colección Prignitz, Berlín

Andrea Gómez
Madre contra la guerra
1956
Linograbado
65 × 50 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

George Grosz
Gott mit uns
[Dios con nosotros]
1920
Litografía
47,8 × 39 cm
Archivo Lafuente
pp. 126-135

Lorenzo Guerrero
Clemente Orozco
1955
Linograbado
25 × 32,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Lorenzo Guerrero
Emiliano Zapata
1954
Linograbado
65,5 × 50 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Lorenzo Guerrero
Lázaro Cárdenas
1955
Linograbado
33 × 25 cm

Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, ParísMusée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Xavier Guerrero
El Taller de Gráfica Popular...
1938
Impresión sobre papel
34 × 23 cm
Colección Prignitz, Berlín

International Foundation for Visual Education
Booklet that introduces Isotype name and symbol [Folleto en el que se presenta el nombre y símbolo de Isotype]
1935
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading
p. 425

International Foundation for Visual Education (diseño); Otto Neurath (autor)
Modern Man in the Making [El hombre moderno en ciernes]
1939
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading
pp. 440-447

Xavier Íñiguez
La Ciudad de México
1956
Linograbado
50 × 65 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Xavier Íñiguez
Manifestación
1957
Linograbado
44,5 × 71 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Xavier Íñiguez
Agresión
1958
Linograbado
46 × 71 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Isotype Institute (diseño); Norman Crosby (autor)
Full Enjoyment (The New Democracy) [Disfrutar plenamente (La nueva democracia)]
1948
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Isotype Institute (diseño); Sir Ronald Davison (autor)
Social Security: The Story of British Social Progress and the Beveridge Plan [La Seguridad Social: La historia del progreso social británico y el Plan Beveridge]
1943
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Isotype Institute (diseño); His Majesty's Stationery Office (autor)
Social Insurance [Seguridad social]
1944
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Isotype Institute (diseño); K.E. Holme (autor)
Two Commonwealths (The Soviets and Ourselves) [Dos Commonwealths (Los soviéticos y nosotros)]
1945
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Isotype Institute (diseño); Eric Knight y Paul Rotha (autores)
World of Plenty: The Book of the Film [El mundo de la abundancia. El libro de la película]
1945
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Isotype Institute (diseño); Maurice Lovell (autor)
Landsmen and Seafarers (The Soviets and Ourselves) [Terratenientes y marineros (Los soviéticos y nosotros)]
1945
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Isotype Institute (diseño); Charlotte Luetkens (autora)
Women and a New Society (The New Democracy) [Las mujeres y la nueva sociedad (La nueva democracia)]
1946
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Isotype Institute (diseño); Marie Neurath (autora)
If You Could See Inside [Si pudieras ver su interior]
1948
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Isotype Institute (diseño); Marie Neurath (autora)
I'll Show You How It Happens [Te enseñaré cómo sucede]
1949
Colección particular, Berlín

Isotype Institute (diseño); Marie Neurath (autora)
The First Great Inventions [Los primeros grandes inventos]
1951
Colección particular, Berlín

Isotype Institute (diseño); Marie Neurath (autora)
The wonder world of insects [El maravilloso mundo de los insectos]
1953
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Isotype Institute (diseño); Marie Neurath (autora)
Around the World In a Flash [La vuelta al Mundo en un instante]
1954
Colección particular, Berlín

Isotype Institute (diseño); Marie Neurath (autora)
Machines Which Seem to Think [Máquinas que parecen pensar]
1954
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Isotype Institute (diseño); Marie Neurath (autora)
Speeding into Space [Acelerando hacia el espacio]
1954
Colección particular, Berlín

Isotype Institute (diseño); Marie Neurath (autora)
The Wonder World of long Ago [El maravilloso mundo de hace mucho tiempo]
1954
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Isotype Institute (diseño); Marie Neurath (autora)
The Wonder World of the deep sea

[El maravilloso mundo de las profundidades marinas]
1955
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Isotype Institute (diseño); Marie Neurath (autora)
Building Big Things [Construyendo cosas grandes]
1958
Colección particular, Berlín

Isotype Institute (diseño); Marie Neurath (autora)
Man-Made Moons [Lunas hechas por el hombre]
1960
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Isotype Institute (diseño); Marie Neurath (autora)
A New Life Begins [Una nueva vida comienza]
1961
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Isotype Institute (diseño); Marie Neurath (autora)
From Telegraph to Telstar [Del telégrafo al Telstar]
1964
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Isotype Institute (diseño); Marie Neurath (autora)
Keeping Clean [Mantenerse limpio]
1964
Colección particular, Berlín

Isotype Institute (diseño); Ralph Parker (autor)
How Do You Do *Tovarish*? (The Soviets and Ourselves) [¿Cómo haces *tovarish*?) (Los soviéticos y nosotros)]
1947
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Isotype Institute (diseño); Lella Secor Florence (autora)
Only an Ocean Between (America and Britain) [Solo un océano en medio (América y Gran Bretaña)]
1943
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Isotype Institute (diseño); Lella Secor Florence (autora)
Our Private Lives (America and Britain) [Nuestras vidas privadas (América y Gran Bretaña)]
1944
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Isotype Institute (diseño); K.B. Smellie (autor)
Our Two Democracies at Work (America and Britain) [Nuestras dos democracias en el trabajo (América y Gran Bretaña)]
1944
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Isotype Institute (diseño); Stephen Taylor (autor)
Battle for Health (The New Democracy) [Batalla por la salud (La nueva democracia)]
1944
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Isotype Institute (diseño); Gertrude Williams (autora)
Women and Work (The New Democracy) [Las mujeres y el trabajo (La nueva democracia)]
1945
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Isotype Institute (diseño); Michael Young y Theodor Prager (autores)
There's Work for All (The New Democracy) [Hay trabajo para todos (La nueva democracia)]
1945
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Izostat Institute
The Struggle for Five Years in Four [La lucha de cinco años en cuatro]
1932
Impresión sobre papel
19 × 23 cm
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading

Title page
[Portada]

Growth of capital investments in the socialized sector of National Economy of the USSR (Chart 2)
[Crecimiento de las inversiones de capital en el sector socializado de la economía nacional de la URSS (Gráfico 2)]

Coal output in the USSR (Chart 5)
[Producción de carbón en la URSS (Gráfico 5)]

Growth of total sown area and increase in sown area of state and collective farms (Chart 23)
[Crecimiento de la superficie total sembrada y aumento de la superficie sembrada de las explotaciones estatales y colectivas (Gráfico 23)]

Social origin of industrial trade union members who joined during the first half of 1931 (Chart 52)
[Origen social de los miembros de los sindicatos industriales que se afiliaron durante el primer semestre de 1931 (Gráfico 52)]

Growth in number of students attending universities (Chart 62)
[Crecimiento el número de estudiantes universitarios (Gráfico 62)]

Sarah Jiménez
Cambiavías
s. f.
Linograbado
65 × 50 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Sarah Jiménez
Obreros
s. f.
Linograbado
50 × 32,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Sarah Jiménez
Beneficio del henequén
1955
Linograbado
32,5 × 25 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Sarah Jiménez
Hombre de Mezquital
1955
Linograbado
46 × 70,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París

Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Sarah Jiménez
Tejedor
1955
Linograbado
70,5 × 46 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Käthe Kollwitz
Selbstbildnis am Tisch [Autorretrato a la mesa]
1893
Grabado de línea, punta seca, aguatinta y grabado con pincel
17,8 × 12,9 cm
Käthe Kollwitz Museum Köln
p. 82

Käthe Kollwitz
Ein Weberaufstand [La revuelta de los tejedores]
1897-1898
Käthe Kollwitz Museum Köln

Not
[Miseria]
1897
Litografía a lápiz y a pluma con técnica de rayado
15,4 × 15,3 cm
p. 87

Tod
[Muerte]
1897
Litografía a lápiz, pluma y pincel con técnica de rayado
22,3 × 18,5 cm
p. 88

Beratung
[Conspiración]
1898
Litografía a lápiz con técnica de rayado
27,4 × 16,8 cm
p. 89

Weberzug
[La marcha de los tejedores]
1897
Grabado de línea y papel de lija
21,6 × 29,5 cm
pp. 90-91

Sturm
[Asalto]
1897
Grabado de línea y papel de lija
23,8 × 29,5 cm
p. 92

Ende
[Final]
1897
Grabado de línea, aguatinta, papel de lija y bruñido
24,7 × 30,7 cm
p. 93

Käthe Kollwitz
Aufruhr [Revuelta]
1899
Grabado
29,9 × 32,9 cm
Käthe Kollwitz Museum Köln

Käthe Kollwitz
Bauernkrieg [La guerra de los campesinos]
1903-1908
Käthe Kollwitz Museum Köln

Die Pflüger
[Los aradores]
1906
Grabado de línea, punta seca, aguatinta, reserva, papel de lija y alcograbado con impresión sobre papel de calco Ziegler
31,5 × 45,4 cm
p. 95

Vergewaltigt
[Violada]
1907
Grabado de línea, punta seca, papel de lija, reserva y alcograbado con tejido impreso y papel de calco Ziegler
30,8 × 52,8 cm
pp. 96-97

Beim Dengeln
[Afilando la guadaña]
1905
Grabado de línea, punta seca, papel de lija, aguatinta y alcograbado con la huella del papel verjurado y papel de calco Ziegler
29,7 × 29,7 cm
p. 99

Bewaffnung in einem Gewölbe
[Armamento en una cámara]
1906
Grabado en dos colores con grabado de línea, punta seca, aguatinta y alcograbado con la huella del papel de calco Ziegler
49,7 × 32,7 cm
p. 100

Losbruch
[Estallido]
1903
Grabado de línea, punta seca, reserva y alcograbado con la huella del tejido y del papel de calco Ziegler
51,5 59,2 cm
p. 101

Schlachtfeld
[Campo de batalla]
1907
Grabado de línea, punta seca, papel de lija y alcograbado con la huella del papel verjurado y papel de calco Ziegler
41 × 53,1 cm
p. 102

Die Gefangenen
[Los prisioneros]
1908
Grabado de línea, punta seca, papel de lija y alcograbado con la huella del tejido y del papel de calco Ziegler
32,7 × 42,8 cm
p. 103

Käthe Kollwitz
Arbeitslosigkeit [Desempleo]
1909
Grabado de línea, punta seca, papel de lija y alcograbado con impresión sobre papel de calco Ziegler
44,4 × 54,4 cm
Käthe Kollwitz Museum Köln

Käthe Kollwitz
Arbeiterfrau (mit dem Ohrring) [Mujer trabajadora (con pendiente)]
1910
Grabado y alcograbado en negro sobre papel vitela
32,8 × 24,8 cm
Colección particular, Colonia, Alemania

Käthe Kollwitz
Gedenkblatt fiir Karl Liebknecht [Hoja conmemorativa para Karl Liebknecht]
1920
Xilografía
35,5 × 50 cm
Käthe Kollwitz Museum Köln
p. 113

Käthe Kollwitz
Wien stirbt! Rettet seine Kinder! [¡Viena se está muriendo! ¡Salvad a sus niños!]
1920
Litografía a lápiz en dos colores (calco, texto sobre papel verjurado)
94 × 66 cm
Käthe-Kollwitz-Museum Berlin/Association of Friends of the Käthe-Kollwitz-Museum Berlin
p. 79 (abajo)

Käthe Kollwitz
Krieg [Guerra]
1922-1923
Xilografía
Colección particular, Colonia, Alemania

Das Opfer
[El sacrificio]
47,6 × 65,9 cm
p. 143

Die Freiwilligen
[Los voluntarios]
47,6 × 65,9 cm
p. 144 y cubierta (abajo)

Die Eltern
[Los padres]
47,6 × 65,9 cm
p. 145

Die Witwe I
[La viuda I]
65,9 × 47,6 cm
p. 146

Die Witwe II
[La viuda II]
47,6 × 65,9 cm
p. 147

Die Mütter
[Las madres]
47,6 × 65,9 cm
p. 148

Das Volk
[El pueblo]
65,9 × 47,6 cm
p. 149

Käthe Kollwitz
Selbstbildnis von vorn [Autorretrato frontal]
1923
Xilografía
27,1 × 21,4 cm
Colección particular, Colonia, Alemania
p. 83

Käthe Kollwitz
Deutschlands Kinder hungern! [¡Los niños de Alemania tienen hambre!]
1923
Litografía a lápiz (calco)
44,8 × 68,5 cm
Colección particular, Colonia, Alemania
p. 79 arr.

Käthe Kollwitz
Nie wieder Krieg [Nunca más la guerra]
1923
Litografía a lápiz y pincel (calco)
94,4 × 71,4 cm
Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Käthe Kollwitz
Selbstbildnis [Autorretrato]
1924
Litografía
46,5 × 34,8 cm
Colección particular, Colonia, Alemania
p. 85

Käthe Kollwitz
Ein Ruf Ertönt
1927
Libro
Archivo Lafuente

Käthe Kollwitz
Selbstbildnis [Autorretrato]
1927
Litografía a lápiz
32 × 29,7 cm
Käthe Kollwitz Museum Köln
p. 81

Käthe Kollwitz
***Social Kunst*, nº 3**
1931
Revista
Archivo Lafuente

LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios)
***Frente a Frente*, nº 8**
1937
Revista
Colección Prignitz, Berlín

Francisco Luna
Llevando desayuno
1955
Linograbado
50 × 32,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

María Luisa Martín
Oda a la juventud
s. f.
Linograbado
33 × 25 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

María Luisa Martín
Pepenadores
s. f.
Linograbado
65,5 × 50 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

María Luisa Martín
Recogiendo firmas en España
s. f.
Linograbado
65,5 × 50 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Frans Masereel (ilustrador); Henri Barbusse (autor)
Algunos secretos del corazón
1921
Libro
Archivo Lafuente

Frans Masereel
Geschichte ohne Worte
1927
Libro
Archivo Lafuente

Frans Masereel
Die Idee
1927
Libro
Archivo Lafuente

Frans Masereel
Das Werk
1928
Libro
Archivo Lafuente

Frans Masereel
Die Passion Eines Menschen
1928
Libro
Archivo Lafuente

Frans Masereel
Du noir au blanc. Von schwartz zu weiss
1939
Libro
Archivo Lafuente

Frans Masereel
Remember!
1946
Libro
Archivo Lafuente

Leopoldo Méndez
Discurso de paz
s. f.
Linograbado
39,5 × 61 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Leopoldo Méndez
Sin título (Dos hombres torturados por las S.S.)
s. f.
Linograbado
45 × 58 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Leopoldo Méndez
Sin título (Persona muerta sobre la alfombra)
s. f.
Linograbado
63,5 × 48,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Leopoldo Méndez
Varsovia
s. f.
Linograbado
51 × 65,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Leopoldo Méndez
Construyendo escuelas
1931
Xilografía
28 × 12,5 cm
Colección Carlos Monsiváis / Museo del Estanquillo
p. 305

Leopoldo Méndez
El sembrador. Órgano popular del PNR
1931
Grabado en madera
33 × 22,8 cm
Colección Andrés Blaisten, México
p. 193 (arr. izqda.)

Leopoldo Méndez
Cubierta para *La ciudad roja*, de José Mancisidor
1932
19,4 × 12,9 cm
Biblioteca y Centro de Documentación. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Leopoldo Méndez
Cubierta para *Los corridos de la revolución*, de Celestino Herrera
1934
23,4 × 17,2 cm
Archivo Lafuente

Leopoldo Méndez
El mexicanismo de los fachistas
1934
Linograbado
40,3 × 30 cm
Colección Mercurio López Casillas
p. 306

Leopoldo Méndez
Frente único de todos los explotados
1935
Linograbado
44,5 × 29 cm
Colección Mercurio López Casillas
p. 307

Leopoldo Méndez
El gran obstáculo
1936
Linograbado
34,5 × 48 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Leopoldo Méndez
Cubierta para *22 de diciembre (Diario de un estudiante)*, de Lorenzo Turrent Rozas
ca. 1937
17,5 × 12 cm
Archivo Lafuente

Leopoldo Méndez
… Llevar a la consciencia de las masas populares la convicción
1937
Litografía
24 × 16,6 cm
Colección Prignitz, Berlín

Leopoldo Méndez
18 de marzo de 1938. Expropiación de las empresas petroleras imperialistas del petróleo
1938
Litografía
24 × 35 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Leopoldo Méndez
Maestro, tú estás solo contra…
1938
Impresión sobre papel
34 × 23 cm
Colección Prignitz, Berlín

Leopoldo Méndez
Viva la unidad del proletariado
1938
Litografía
30 × 50 cm
Colección Prignitz, Berlín
p. 175

Leopoldo Méndez
En nombre de Cristo… han asesinado más de 200 maestros
1939
Litografía
36,6 × 24,1 cm
Brooklyn Museum, Legado de Richard J. Kempe
pp. 232-239
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Leopoldo Méndez
Con una piedra se matan muchos pájaros…
1940
Impresión sobre papel
34 × 23 cm
Colección Prignitz, Berlín

Leopoldo Méndez
Corrido de Don Chapulín
1940
Impresión sobre papel
34 × 23 cm
Colección Prignitz, Berlín

Leopoldo Méndez
La revolución, hecho viviente
1940
Linograbado
30,5 × 22,4 cm
Colección Mercurio López Casillas

Leopoldo Méndez
Luchamos en el mismo frente. ¡Unidos venceremos!
1941
Litografía
64 × 90 cm
Colección Prignitz, Berlín

Leopoldo Méndez
Campesino de Morelos
1942
Impresión sobre papel
34 × 23 cm
Colección Prignitz, Berlín

Leopoldo Méndez
Cubierta para *Siebte Kreuz* [La séptima cruz], de Anna Seghers
1942
Linograbado
Akademie der Künste, Berlin, Signatur: SB as A 21

Leopoldo Méndez
Deportación hacia la muerte (Tren de la muerte)
1942
Linograbado en negro sobre papel vitela teñido
41,9 × 58,7 cm
The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Endowment, 1943.1362
p. 309

Leopoldo Méndez
La carta 2
1942
Xilografía
24,4 × 20 cm
Colección Prignitz, Berlín

Leopoldo Méndez
Mariscal S. Timoshenko: sus triunfos son los nuestros
1942
Litografía
46,5 × 68 cm
Colección Prignitz, Berlín

Leopoldo Méndez
La Estampa Mexicana presenta… *25 grabados* de Leopoldo Méndez
1943
Linograbado
8,7 × 31,4 cm
Colección Prignitz, Berlín

Leopoldo Méndez
***25 Prints* [25 estampas]**
1943
Xilografía
24,6 × 20 cm c/u
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía, Madrid.
Depósito indefinido de la
Fundación Museo Reina
Sofía, 2017

Sudor de sangre
p. 317

Sueño de los pobres
p. 318

Jinetes
p. 319

Casateniente
p. 320

Concierto de locos
p. 321

El «Juan»
p. 322

Accidente
p. 323

Concierto Sinfónico
de Calaveras
p. 324

Establero
p. 325

El preso
p. 326

Papeleros
p. 327

Mitin improvisado
p. 328

Ilustración para un corrido
p. 329

Niñas tejedoras
p. 330

Chiclero
p. 331

El rayo
p. 332

Juárez
p. 333

El nido del buitre
p. 334

Fachismo (1)
p. 335

Fachismo (2)
p. 336

La carta
p. 337

Por enseñar a leer
p. 338

Protesta
p. 339

Portada de un libro
p. 340

La venganza
de los pueblos
p. 341

Leopoldo Méndez
Cómo pretenden
1944
Xilografía
33 × 47 cm
Colección Carlos Monsiváis
/ Museo del Estanquillo
p. 261

Leopoldo Méndez
**Incidentes melódicos
del mundo irracional**
1944
Linograbado
38,4 × 21,9 cm
Colección Mercurio López
Casillas
p. 176

Leopoldo Méndez
Lucha por el carbón
1944
Litografía
16 × 18,5 cm
Bibliothèque Kandinsky.
Donación de Madame Nora
Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art
moderne / Centre de création
industrielle

Leopoldo Méndez
Mercado negro
1944
Linograbado
50 × 32,5 cm
Bibliothèque Kandinsky.
Donación de Madame Nora
Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art
moderne / Centre de création
industrielle

Leopoldo Méndez
**Lo que puede venir
(México, 1945)**
1945
Xilografía en negro
sobre papel de china
42,1 × 32,6 cm
The Art Institute of Chicago,
Gift of the Print and Drawing
Club, 1945.672
p. 314

Leopoldo Méndez
**El Taller de Gráfica Popular
y La Estampa Mexicana
desean a Usted un Feliz
Año Nuevo 1948**
1947
Linograbado
17,8 × 18,5 cm
Colección Prignitz, Berlín

Leopoldo Méndez
**El asesinato de Jesús R.
Méndez en Cuba**
1948
Linograbado
30,5 × 40 cm
Bibliothèque Kandinsky.
Donación de Madame Nora
Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art
moderne / Centre de création
industrielle

Leopoldo Méndez
**Lucha entre los provocadores
de una guerra**
1948
Linograbado
30,5 × 40,5 cm
Bibliothèque Kandinsky.
Donación de Madame Nora
Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art
moderne / Centre de création
industrielle

Leopoldo Méndez
Calaveras televisiosas
1949
Impresión sobre papel
45 × 60 cm
Colección Carlos Monsiváis /
Museo del Estanquillo

Leopoldo Méndez
**Sin título
(campesino arrestado)**
1949
Linograbado
44,5 × 58 cm
Bibliothèque Kandinsky.
Donación de Madame Nora
Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art
moderne / Centre de création
industrielle

Leopoldo Méndez
Fusilado
1950
Linograbado
30,5 × 28 cm
Colección Carlos Monsiváis /
Museo del Estanquillo
p. 310

Leopoldo Méndez
Salud y Paz para todos, 1951
1950
Impresión sobre papel
17,6 × 12 cm
Colección Prignitz, Berlín

Leopoldo Méndez
**Sin título (de la película
El rebozo de la soledad)**
1952
Linograbado
36 × 45 cm
Bibliothèque Kandinsky.
Donación de Madame Nora
Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art
moderne / Centre de création
industrielle

Leopoldo Méndez
Rumbo al mercado
1953

Linograbado
26 × 28 cm
Colección Carlos Monsiváis / Museo del Estanquillo
p. 311

Leopoldo Méndez
Posada en su taller (Homenaje a Posada)
1953
Linograbado en negro sobre papel vitela crema
49,8 × 87 cm
The Art Institute of Chicago, Print and Drawing Club fund, 2014.581
p. 315

Leopoldo Méndez
Paul Robeson
ca. 1960
Linograbado
50 × 32,8 cm
Prints and Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

Leopoldo Méndez
Guardias blancas
1961
Tinta china sobre papel
34,5 × 60 cm
Colección Carlos Monsiváis / Museo del Estanquillo
p. 313

Leopoldo Méndez
La revolución y el petróleo
1961
Impresión sobre gelatina de plata
33 × 60 cm
Colección Carlos Monsiváis / Museo del Estanquillo
p. 312

Leopoldo Méndez
Cubierta de *Exaltación*, de Emiliano Zapata
1965 (6ª edición)
Xilografía
19,4 × 13,9 cm
Colección Mercurio López Casillas

Leopoldo Méndez, David Alfaro Siqueiros
1946
Febrero de 1946
Revista
Colección Prignitz, Berlín

Leopoldo Méndez; Mariana Yampolsky
Oratorio menor en la muerte de Silvestre Revueltas
1949
Impresión sobre papel
34 × 23 cm
Colección Prignitz, Berlín
p. 359

Leopoldo Méndez y varios artistas
La España de Franco
1938
Litografía
32,5 × 28,8 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía, 2017
pp. 214-231

Leopoldo Méndez y varios artistas
Río Escondido
1948
Serie de 10 linograbados
39 × 50,5 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía, 2017

Adolfo Mexiac
La casilla electoral
1952
Impresión sobre papel
31,5 × 20 cm
Colección Prignitz, Berlín

Adolfo Mexiac
Libertad de expresión
1954
Linograbado
50 × 64 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Adolfo Mexiac
Animales que se ven y animales que no se ven
1957
Impresión sobre papel
16,4 × 23 cm
Colección Prignitz, Berlín

Hannes Meyer
Los volcanes de Santa Clara
1945
Linograbado
63,5 × 48,3 cm
Yale University Art Gallery, donación de Monroe E. Price, B.A. 1960, LL.B 1964, y Aimée Brown Price, M.A. 1963, Ph.D. 1972
p. 252

Hannes Meyer
La Estampa Mexicana presenta algunas obras del TGP / Estampas de la Revolución / Mexihkanantli / Río Escondido
1948
Impresión sobre papel
Tres unidades de 49 × 16,5 cm c/u
Colección Prignitz, Berlín
p. 185

Hannes Meyer
Los Remedios
1949
Linograbado
63,5 × 47,7 cm
Colección Prignitz, Berlín
p. 253

Hannes Meyer (editor)
El libro negro del terror nazi en Europa
1943
Libro
Biblioteca y Centro de Documentación. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Hannes Meyer (editor)
El Taller de Gráfica Popular. Doce años de obra artística colectiva
1949
Libro
Colección particular, Berlín

Biblioteca y Centro de Documentación. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
pp. 241, 246, 248, 256

Francisco Mora
Bajo la bandera de «Lenin». Adelante hacia la Victoria
1941
Litografía en negro y rojo sobre papel amarillo reforzado con lino
67 × 47 cm
The Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1946 (46.46.508)

Francisco Mora
La galería
1944
Linograbado
48 × 64 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
p. 353

Francisco Mora
Sin título (Minero)
1945
Linograbado
45 × 38 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Francisco Mora
Mineros
1947
Linograbado
23,7 × 21 cm
Colección Prignitz, Berlín
p. 354

Francisco Mora
Mineros de noche
ca. 1947
Linograbado

24 × 31,5 cm
Colección Prignitz, Berlín

Francisco Mora
Benito Juárez
ca. 1950
Linograbado
36 × 23,7 cm
Colección Prignitz, Berlín

Francisco Mora
Sueño y realidad
1958
Linograbado
44 × 36 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Otto Neurath; Christopher Burke
From Hieroglyphics to Isotype: A Visual Autobiography [De los jeroglíficos a Isotype. Una autobiografía visual]
2010
Biblioteca y Centro de Documentación. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Isidoro Ocampo
El fascismo. El antisemitismo como arma del fascismo
1939
Litografía
47,5 × 67,5 cm
Colección Prignitz, Berlín

Isidoro Ocampo
El fascismo. El fascismo español
1939
Litografía en negro y rojo sobre papel vitela teñido
47 × 67,5 cm
The Art Institute of Chicago, William McCallin McKee Memorial Endowment, 1944.880
p. 211 (abajo)

Isidoro Ocampo
El fascismo. El fascismo japonés
1939
Litografía
46,9 × 67,7 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía, 2017

Isidoro Ocampo
Alfarero, del porfolio *Mexican People*
1946
Litografía
38,4 × 45,1 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía, 2017

Pablo O'Higgins
El capataz
s. f.
Litografía
50,5 × 66,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Pablo O'Higgins
Sin título (Hombre en el campo con una pala)
s. f.
Litografía
35 × 24 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Pablo O'Higgins
El nazismo. El hombre en la sociedad nazi
1938
Litografía
71,1 × 84,4 cm
Seattle Art Museum, Eugene Fuller Memorial Collection, 95.82.2

Pablo O'Higgins
Albañiles
1940
Cromolitografía
49 × 36 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Pablo O'Higgins
La CTAL por la industrialización
1940
Litografía
30,7 × 40,3 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Pablo O'Higgins
Workshop School of Painting and the Graphic Art [Escuela taller de pintura y arte gráfico]
1940
Impresión sobre papel
23 × 47,2 cm
Colección Prignitz, Berlín

Pablo O'Higgins
Campesino de Nayarit
1942
Impresión sobre papel
23 × 34 cm
Colección Prignitz, Berlín

Pablo O'Higgins
El frente soviético es nuestra primera línea de defensa. ¡Sostengámosla!
1942
Litografía
48 × 63,5 cm
Colección Prignitz, Berlín

Pablo O'Higgins
Retrato de Don Lupito
1943
Litografía
66 × 50,8 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Pablo O'Higgins
Haciendo un arado, del porfolio *Mexican Life*
1953
49,5 × 42 cm
Reproducción fotomecánica
Colección Prignitz, Berlín

Gustavo Ortiz Hernán
Chimeneas
Libro
1937
Colección particular, Berlín

Máximo Pacheco; Francisco Dosamantes
Homenaje a la Revolución (S.T.E.R.M.)
1938
Litografía
30,2 × 23,2 cm
Colección Prignitz, Berlín

José Guadalupe Posada
Alegoría de revolucionarios
ca. 1880-1910
Xilografía
34,4 × 22,7 cm
Colección Andrés Blaisten, México
p. 50 (arr.)

José Guadalupe Posada
Corrido «La coronela»
ca. 1880-1910
Xilografía
34,4 × 22,7 cm
Colección Andrés Blaisten, México
p. 53 (izqda.)

José Guadalupe Posada
¡Con espolón, contra navaja libre!
ca. 1880-1910
Xilografía
34,4 × 22,7 cm

Colección Andrés Blaisten, México
p. 448

José Guadalupe Posada
Corrido «Las bicicletas»
ca. 1880-1910
Grabado al buril en plomo
35 × 23,8 cm
Colección Andrés Blaisten, México
p. 47 (arr.)

José Guadalupe Posada
El lobo y la zorra
ca. 1880-1910
Cincografía
23,4 × 16,8 cm
Colección Andrés Blaisten, México
p. 59 (abajo)

José Guadalupe Posada
El purgatorio artístico, en el que yacen las calaveras de los artistas y artesanos
1890-1909
Impresión en papel de celulosa teñido; grabado en relieve e impresión tipográfica
60 × 40,5 cm
Prints and Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.
p. 43

José Guadalupe Posada
Los siete vicios
ca. 1890-1910
Grabado al buril en plomo
35 × 23,8 cm
Colección Andrés Blaisten, México
p. 48 (arr.)

José Guadalupe Posada
Emiliano Zapata
ca. 1880-1910/1930
Xilografía
34,4 × 22,7 cm
Colección Andrés Blaisten, México
p. 53 (dcha.)

José Guadalupe Posada
Esta es de Don Quijote la primera, la sin par la gigante calavera
Posterior a 1891
Grabado en relieve e impresión tipográfica
59,8 × 40,7 cm
The Museum of Modern Art, New York. Inter-American Fund. 1965

José Guadalupe Posada
***Gaceta Callejera*: ¡Manifestación anticlerical!**
1892
Grabado al buril en plomo
35 × 23,8 cm
Colección Andrés Blaisten, México
p. 47 (abajo)

José Guadalupe Posada
Corrido «La muerte del general Manuel González»
1893
Xilografía
34,4 × 22,7 cm
Colección Andrés Blaisten, México
p. 50 (abajo)

José Guadalupe Posada
Calavera «Las bicicletas»
ca. 1900
Xilografía
34,4 × 22,7 cm
Colección Andrés Blaisten, México
pp. 40-41 y cubierta (arr.)

José Guadalupe Posada
Los 41 maricones encontrados en un baile de la Calle de la Paz el 20 de noviembre de 1901
1901
Cincografía
29,2 × 23,5 cm
Colección Andrés Blaisten, México
p. 48 (abajo)

José Guadalupe Posada
La calavera oaxaqueña
1903
Impresión sobre papel de color, litografía e impresión tipográfica
43 × 30 cm
Prints and Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.
p. 44

José Guadalupe Posada
La calavera clerical
1905
Xilografía a hilo
40,1 × 29,8 cm
Colección Andrés Blaisten, México
p. 45

José Guadalupe Posada
Calavera de la prensa
1907
Xilografía a hilo
40,4 × 29 cm
Colección Andrés Blaisten, México
p. 46

José Guadalupe Posada
Calavera «Poncianista»
1908/1930
Xilografía
34,4 × 22,7 cm
Colección Andrés Blaisten, México
p. 39

José Guadalupe Posada
Calavera revolucionaria (Adelita)
ca. 1910/1930
Xilografía
34,4 × 22,7 cm
Colección Andrés Blaisten, México
p. 3

José Guadalupe Posada
Un hombre ahorcado, escena de la Revolución mexicana
ca. 1910
Grabado en metal
34,3 × 23,5 cm
Colección Andrés Blaisten, México
p. 51

José Guadalupe Posada
El jarabe en ultratumba
ca. 1910
Grabado al buril en plomo
35 × 23,8 cm
Colección Andrés Blaisten, México
p. 42

José Guadalupe Posada
La muerte de un soldado revolucionario caído desde su caballo
ca. 1910
Dibujo en cinc
35 × 23,8 cm
Colección Andrés Blaisten, México
p. 49

José Guadalupe Posada
El mosquito americano
1910
Cincografía
29,7 × 19,5 cm
Prints and Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

José Guadalupe Posada
Asalto de zapatistas
ca. 1911
Xilografía
34,4 × 22,7 cm
Colección Andrés Blaisten, México
p. 52 (arr.)

José Guadalupe Posada
Valentina nuevo corrido
1915
Grabado en relieve con impresión tipográfica
29,7 × 19,5 cm
Prints and Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.

José Guadalupe Posada
Corrido «Fusilamiento del Capitán Cloromiro Cota»
1943
Grabado al buril en plomo
23,8 × 35 cm
Colección Andrés Blaisten, México
p. 52 (abajo)

Máximo Prado
Danzantes
s. f.
Linograbado
50 × 65,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París

Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Fanny Rabel
Sin título (Grupo reunido por la noche)
s. f.
Litografía
45,5 × 58,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Fanny Rabel
Frances Ellen Watkins
1954
Linograbado
32 × 25,5 cm
Colección Prignitz, Berlín

Everardo F. Ramírez
Sin título (Hombre frente al sol)
s. f.
Litografía
35 × 23,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Everardo F. Ramírez
Sin título (Mujer cosechando)
s. f.
Litografía
32 × 23,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Everardo F. Ramírez
El nazismo. Alemania bajo bayonetas
1938
Litografía
71,1 × 84,4 cm
Seattle Art Museum, Eugene Fuller Memorial Collection, 95.82.10

Everardo F. Ramírez
Vida en mi barriada
1948
Serie de 15 linograbados
Medidas variables
Colección Prignitz, Berlín

Guillermo Rodríguez Camacho
Campesino
s. f.
Linograbado
50 × 33 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Paul Rotha
Blood Transfusion [Transfusión de sangre]
1941
Blanco y negro, sonido, 20'
© Crown, Courtesy of the BFI National Archive

Paul Rotha
World of Plenty [El mundo de la abundancia]
1943
Blanco y negro, sonido, 44'
© Crown, Courtesy of the BFI National Archive

Varios artistas
Corridos
1938
Impresión sobre papel
No disponible
Colección Prignitz, Berlín

Varios artistas
Yes the People!
1948
10 impresiones fotomecánicas
37 × 24 cm
The Charles White Archives

Varios artistas
***Cuadernos de la Cultura Popular*:**
nº 1. El crédito Ejidal.
nº 2. El Crédito Agrícola.
nº 3. Azúcar de Caña.
nº 4. El petróleo
1949
Impresión sobre papel
25,5 × 20 cm
Colección Prignitz, Berlín

Varios artistas
¡Queremos vivir!
1950
Xilografía
19 × 12 cm
Colección Prignitz, Berlín
p. 193 (arr. dcha.)

Varios artistas
Calaveras Ciclónicas. Número especial de la revista *Ahí va el Golpe*
1955
Linograbado
27,5 × 21,5 cm
Colección Prignitz, Berlín

Varios artistas
México está en peligro
1958
Impresión sobre papel
20 × 12,5 cm
Colección Prignitz, Berlín
p. 193 (abajo)

Paul Westheim
Das Holzschnittbuch
1921
Libro
Colección privada, Berlín
pp. 18-19

Paul Westheim
El grabado en madera
1967 (2ª edición en español)
Libro
Biblioteca y Centro de Documentación. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
pp. 20-21

Charles Wilbert White
Untitled (Man embracing woman) [Sin título (Hombre abrazando a una mujer)]
s. f.
Litografía
62 × 50 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Charles Wilbert White
Untitled (Bearded Man) [Sin título (Hombre con barba)]
ca. 1949
Linograbado
26,7 × 21,1 cm
The Museum of Modern Art, New York. John B. Turner Fund, 2013
p. 364 (izqda.)

Charles Wilbert White
Untitled (Man with Pointing Finger) [Sin título (Hombre apuntando con el dedo)]
1949-1950
Linograbado en negro sobre papel japonés
30,5 × 22,8 cm
The Charles White Archives
p. 364 (dcha.)

Charles Wilbert White
Bessie Smith
1950
Linograbado en negro sobre papel japonés de imitación
30,5 × 22,8 cm
The Charles White Archives
p. 365

Charles Wilbert White
Bessie Smith
1950
Linograbado en cyan y violeta sobre papel japonés de imitación
30,5 × 22,8 cm
The Charles White Archives

Charles Wilbert White
Frederick Douglass
1951
Litografía en negro sobre papel vitela crema
58 × 42,5 cm
The Charles White Archives
p. 366

Charles Wilbert White
Gideon
1951
Litografía en negro sobre papel vitela crema verdoso
50,7 × 39 cm
The Charles White Archives

Charles Wilbert White
I've Known Rivers [He conocido ríos]
1951
Linograbado
96,52 × 50,8 cm
The Charles White Archives

Charles Wilbert White
Solid As a Rock (My God is Rock) [Sólido como una roca (Mi Dios es una roca)]
1958
Linograbado
104,5 × 45,2 cm
The Museum of Modern Art, New York. John B. Turner Fund con apoyo adicional de Linda Barth Goldstein and Stephen F. Dull, 2010
p. 367

Charles Wilbert White
Harvest [La cosecha]
1964
Litografía en negro sobre papel vitela
57 × 76,7 cm
The Charles White Archives

John Woodrow Wilson
Deliver Us from Evil [Líbranos del mal]
1943
Litografía, prueba de artista
38,7 × 49,2 cm
The Metropolitan Museum of Art. Donación de Reba y Dave Williams, 1999
(1999.529.191)
p. 370

John Woodrow Wilson
War Machine [Máquina de guerra]
1944
Litografía
16,1 × 21,6 cm
The Metropolitan Museum of Art. Donación de Reba y Dave Williams, 1999
(1999.529.199)

John Woodrow Wilson
Straphangers [Pasajeros de pie]
1947
Litografía
37,5 × 26,7 cm
The Metropolitan Museum of Art. Donación de Reba y Dave Williams, 1999
(1999.529.189)
p. 371

John Woodrow Wilson
Worker [Trabajador]
1951
Litografía
49,5 × 34,3 cm
The Metropolitan Museum of Art. Donación de Reba and Dave Williams, 1999
(1999.529.193)
p. 372 (izqda.)

John Woodrow Wilson
The Trial [El juicio]
1951
Litografía
40,8 × 32,4 cm
Brooklyn Museum, Emily Winthrop Miles Fund
1996.47.3
p. 373

John Woodrow Wilson
Dialogue [Diálogo]
1955
Litografía
42,5 × 20,3 cm
The Metropolitan Museum of Art. Donación de Reba and Dave Williams, 1999
(1999.529.188)
p. 372 (dcha.)

Mariana Yampolsky
A nosotros no
s. f.
Linograbado
32,5 × 50 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
p. 361

Mariana Yampolsky
¿Me quedo sin escuela?
s. f.
Linograbado
50 × 32,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
p. 362

Mariana Yampolsky
Adiós mi chaparrita
1954
Impresión sobre papel
34 × 23 cm
Colección Prignitz, Berlín
p. 360

Alfredo Zalce
Sin título (Hombres alrededor de una mesa)
s. f.
Linograbado
31 × 40,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Alfredo Zalce
Sin título (Los azotadores)
s. f.
Linograbado
35,5 × 48,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Alfredo Zalce
El nazismo. La mujer en la sociedad nazi
1938
Litografía
47 × 67,5 cm
Colección Prignitz, Berlín

Alfredo Zalce
Corrido de la expropiación petrolera
1940
Impresión sobre papel
34 × 23 cm
Colección Prignitz, Berlín

Alfredo Zalce
La URSS defiende las libertades del mundo. ¡Ayudémosla!
1941
Litografía
47 × 67,5 cm
Colección Prignitz, Berlín

Alfredo Zalce
Campesino de Durango y Zacatecas
1942
Impresión sobre papel
34 × 23 cm
Colección Prignitz, Berlín

Alfredo Zalce
El henequero
1945
Linograbado
40 × 45,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Alfredo Zalce
La prensa
1945
Linograbado
47 × 63,5 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Alfredo Zalce
La bomba atómica de Bikini
1947
Linograbado
62 × 50 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017

Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Alfredo Zalce
La confrontación entre el Frente Único de Trabajadores del Volante y la caballería de las Camisas Doradas en el Zócalo de la Ciudad de México, el 20 de noviembre de 1935
1947
Linograbado
43,5 × 50 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Alfredo Zalce
La escuela normal
1947
Linograbado
37 × 45 cm
Bibliothèque Kandinsky. Donación de Madame Nora Vitorge-Cassin, 2017
Centre Pompidou, París
Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

Alfredo Zalce
Firmando por la Paz, presidente Miguel Alemán Valdés
ca. 1950
Linograbado sobre papel verjurado
74 × 58,5 cm
Colección Prignitz, Berlín

OTRAS OBRAS INCLUÍDAS EN EL CATÁLOGO

David Alfaro Siqueiros
Dos mujeres mirando hacia las vías del tren, 1930-1931
p. 344 (izqda.)
Cinco mujeres haciendo fila de pie, 1930-1931
p. 344 (dcha.)
Tres hombres sentados frente a dos filas de hombres de pie, 1930-1931
p. 345 (izqda.)
Tres mujeres llevando a sus bebés a cuestas, 1930-1931
p. 345 (dcha.)
Harvard Art Museums/Fogg Museum, permanent transfer from the Fine Arts Library, Harvard University, Transfer from Tozzer Library

Anónimo
Seis años de gobierno al servicio de México 1934-1940
1940
Ciudad de México, La Nacional
p. 411 (abajo dcha.)

Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum
Gesellschaft und Wirschaft
[Sociedad y Economía]
1930
Impresión sobre papel
University of Reading, Special Collections

Mächte der Erde (Diagramm 23)
[Poderes en el mundo (Gráfico 23)]
31 × 46 cm
p. 434 (arr.)

Wirtscftsformen der Erde (Diagramm 97)
[Economías del mundo (Gráfico 97)]
31 × 46 cm
p. 432

Otto Neurath, International Foundation for Visual Education
***International Picture Language: the First Rules of Isotype*, «Psyche Miniatures General Series No. 83» Londres, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.,**
1936
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading
p. 421

International Foundation for Visual Education
Rondom Rembrandt
1938
Libro
Otto and Marie Neurath Isotype Collection, University of Reading
p. 426

Izostat Institute
USSR: An Album Illustrating the State Organization and National Economy of the USSR
Moscú, 1938
Archiv der Moderne, Weimar
p. 410

LEAR
Guía parda de México
Frente a Frente, vol. 2, nº 3, mayo de 1936
University of New Mexico, Center for Southwest Research, Oversize HX 113 F73 c.1.
p. 201

Léna Meyer-Bergner
Memoria del Comité Federal de Construcción de Escuelas de México
1944-1946
gta archives, 28-5-BBR-1
p. 401 (arr.)

Léna Meyer-Bergner
Primera exposición del Comité Federal de Construcción de Escuelas de México en el Palacio de Bellas Artes
1945
Archive of the Bauhaus Dessau Foundation, gift of Kay B. Adams, E LMB I 7730 F
p. 401 (abajo)

Francisco Mora
Minero*, del porfolio *Mexican People
1946
Litografía
38,4 × 45,1 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Depósito indefinido de la Fundación Museo Reina Sofía, 2017
p. 355

José Guadalupe Posada
Cogida de Don Chepito Torero
s. f.
9 × 15,7 cm
Mexicana. Repositorio del Patrimonio Cultural de México
p. 60 (arr.)

José Guadalupe Posada
Corrido del descarrilamiento de Temamatla
ca. 1890
Oxford Art Journal, volumen 17, nº 2, 1994, p. 36
p. 59 (arr.)

José Guadalupe Posada
«El motín de los estudiantes»
Gaceta Callejera, nº 7, mayo de 1892
Prints and Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C.
p. 63

José Guadalupe Posada
Muy interesante noticia
ca. 1907-1911
Mexicana. Repositorio del Patrimonio Cultural de México
p. 60 (abajo)

Joost Schmidt
Dessau Prospekt
1930
Gemeinnütziger Verein der Stadt Dessau e.V., Dept. Verkehrsbüro, 1931
Archive of the Bauhaus Dessau Foundation I 18084 L.
p. 407 (abajo)

Taller de Gráfica Popular
Estampas de la Revolución Mexicana
1947
Linograbado
40 × 27 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
pp. 262-301

Franz W. Seiwert
«Gegensatz»
Der Ziegelbrenner, nº 6, diciembre de 1921
p. 404 (arriba)

Franz W. Seiwert
Die Arbeitslosen
[Los desempleados]
1922
Xilografía
Colección particular
p. 204 (abajo)

Jan Tschichold
Estadística pictográfica
para *Bildstatistik. Führer*
durch die Ausstellungen
des Gesellschafts- und
Wirtschaftsmuseums in Wien
[Estadísticas pictográficas.
Guía para las exposiciones
del Museo de Sociedad y
Economía de Viena], Leipzig,
Dürerbund, Schlüter & Co,
1927, pp. 4-5
Getty Research Institute, Jan
Tschichold Papers, 930030
p. 205 (arr.)

AUTORES DE LOS TEXTOS ORIGINALES
Y DE LAS REEDICIONES DE ENSAYOS RECIENTES

Kirste J. Burke, Kristie La, Sarah W. Mallory, Sarah C. Rosenthal y **Bay ByrneSim** son doctorandas de la Facultad de Historia del Arte y de la Arquitectura de la Universidad de Harvard, Cambridge, Massachusetts.

Peter Chametzky es profesor de Historia del Arte de la School of Visual Art and Design de la Universidad de Carolina del Sur. Entre sus publicaciones más recientes cabe destacar *Turks, Jews, and Other Germans in Contemporary Art*, Cambridge/ Londres, MIT Press, 2021; y *Objects as History in Twentieth Century German Art: Beckman to Beuys*, Berkeley, University of California Press.

Thomas Gretton ha sido decano de la Facultad de Historia del arte del University College de Londres entre 2003 y 2008, y ha publicado numerosos estudios sobre «literatura callejera» en el Reino Unido y en México. Entre sus publicaciones más importantes se encuentra *Murders and Moralities: English Catchpenny Prints 1800-1860*, Londres, British Museum Publications, 1980.

Sandra Neugärtner es historiadora del arte y consejera académica del Instituto de Filosofía e Historia del Arte de la Universidad Leuphana de Lüneburg, Alemania. Su publicación más reciente es *Statt Farbe: Licht. Das Fotogramm bei Moholy-Nagy als pädagogisches Medium*, Berlín, Gebrüder Mann Verlag, 2021.

Helga Prignitz-Poda es historiadora del arte y comisaria, y vive entre Berlín y Estambul. En 1981 concluyó el catálogo razonado de los grabados del Taller de Gráfica Popular, que se publicó con el título *T.G.P. Ein Grafiker Kollektiv in Mexico von 1937-1977*, Berlín, Seitz, 1981. Entre sus numerosas publicaciones sobre la obra de Frida Kahlo, cabe destacar *Frida Kahlo: A Retrospective*, Berlín/Múnich, Prestel, 2010.

Lynette Roth es historiadora del arte especializada en arte alemán del siglo XX, trabaja como Daimler Curator en el Busch-Reisinger Museum y como directora de la Sección de Arte Moderno y Contemporáneo de los Harvard Art Museums, Cambridge, Massachusetts. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran *Inventur: Art in Germany 1943-1955*, Cambridge, Massachusetts, Harvard Art Museums, 2018, y *Painting as Weapon: Progressive Cologne 1920-1933: Seiwert, Hoerle, Arntz*, Colonia, Walther König, 2008.

Elizabeth McCausland (1899-1965). Historiadora del arte, crítica y escritora estadounidense, amiga de Alfred Stieglitz y de Mardsen Hartley, y pareja de Berenice Abbott durante toda su vida. Socialista y feminista, fue la primera crítica estadounidense en reconocer la importancia de Käthe Kollwitz en el ensayo que escribió para la revista *Parnassus* que se reproduce en la presente publicación. En 1939, McCausland escribió los textos del famoso libro de Abbott *Changing New York*.

Leopoldo Méndez (1902-1969) fue la figura clave del reducido grupo de artistas que fundó el Taller de Gráfica Popular en Ciudad de México en 1937. Después de militar en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), Méndez no solo organizó uno de los colectivos de artistas políticos más productivos del siglo XX, sino que además produjo una de las obras de agitación política y social más interesantes, contraponiendo la cultura popular del grabado a los mitos imperantes de los pintores muralistas mexicanos.

Hannes Meyer (1889-1954) fue el segundo director de la Bauhaus de Dessau, entre 1928 y 1930. Después de ser despedido por sus ideas políticas izquierdistas, Meyer emigró a la Unión Soviética, donde trabajó como urbanista e impartió clases de arquitectura. Huyendo de las crecientes presiones del estalinismo, Meyer abandonó la Unión Soviética para aceptar la dirección del Instituto de Planificación y Urbanismo de la Ciudad de México. A partir de 1942, se convirtió en el director administrativo del Taller de Gráfica Popular y de su editorial asociada, La Estampa Mexicana, donde publicó *El libro negro del terror nazi en Europa* en 1943 y editó la primera historia del Taller en 1947, titulada *Doce años de obra artística colectiva*. El ensayo que escribió para este último libro se reproduce en la presente publicación.

Marie Reidemeister-Neurath (1898-1986) fue una matemática, científica social y diseñadora alemana que, en 1925, empezó a colaborar con Otto Neurath en Viena en el desarrollo de un nuevo sistema internacional de lenguaje de signos, el Método Vienés de Estadísticas Pictográficas, que más adelante definiría como Isotype (Sistema Internacional de Educación Pictórico-Tipográfica). En 1934 llegó a Holanda huyendo del fascismo austriaco y, en 1940, cuando los alemanes invadieron los Países Bajos, se trasladó a Inglaterra, donde fundó en colaboración con Otto Neurath el Instituto Isotype de Oxford. Después de la muerte de Neurath, Reidemeister-Neurath continuó desarrollando el proyecto Isotype, produciendo una gran cantidad de libros didácticos para niños que tuvieron mucho éxito, y transformándolo personalmente en un sistema de enseñanza y comunicación pública en sus viajes a los recién fundados estados nación democráticos africanos.

Anna Seghers (1900-1983) fue una destacada novelista y escritora alemana que se unió al Partido Comunista en 1929. Emigró a París en 1933, y visitó Madrid en plena guerra civil española antes de viajar a México huyendo de la persecución fascista. Allí permaneció hasta 1947 y fue una de las fundadoras del Club Heinrich Heine y una figura fundamental de la resistencia antifascista en el exilio. Una de sus novelas más importantes, *Das Siebte Kreuz* [La séptima cruz], la escribió en México, publicada por El Libro Libre en 1941. En 1947 Seghers regresó al Berlín oriental, y la República Democrática Alemana reconoció su valía como una de las escritoras más importantes de la literatura del realismo socialista.

Georg Stibi (1901-1982) fue un político y periodista alemán. En 1922 se afilió al Partido Comunista de Alemania (KPD). Entre 1932 y 1936 trabajó como corresponsal en la Unión Soviética de *Die Rote Fahne*, el órgano central del KPD. Entre 1937 y 1939 participó en la guerra civil española. En 1941 Stibi emigró a México, donde se unió al Bewegung Freies Deutschland (Movimiento Alemania Libre) y al Club Heinrich Heine. Entre 1943 y 1946 dirigió La Estampa Mexicana, la editorial del Taller de Gráfica Popular. En mayo de 1946 regresó al Berlín oriental, donde se convirtió en editor en jefe del diario del partido, *Neues Deutschland* (1955-1956) y, más tarde, en viceministro de Asuntos Exteriores de la República Democrática de Alemania (1961-1974).

Paul Westheim (1886-1963) fue un historiador del arte y crítico alemán que publicó una de las revistas de arte más importantes de la Alemania de Weimar, *Das Kunstblatt*. Su estudio sobre la historia de la xilografía, *Das Holzschnittbuch* (1921), ejerció una influencia considerable en artistas como Gerd Arntz, que empezaron a emplear este medio como instrumento de agitación política. Después de viajar a París huyendo de la persecución nazi, Westheim siguió editando publicaciones antifascistas hasta 1941, cuando se vio obligado a trasladarse a México. Mantuvo una relación muy estrecha con los miembros del Club Heinrich Heine y con los artistas del Taller de Gráfica Popular. En la traducción al español de su estudio de la historia de la xilografía, que se publicó con el título de *El grabado en madera* en México en 1953, añadió algunos capítulos dedicados a los artistas mexicanos José Guadalupe Posada y Leopoldo Méndez.

PRESIDENTE DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Ministro de Cultura y Deporte
Miquel Iceta i Llorens

DIRECTOR DEL MUSEO

Manuel Borja-Villel

REAL PATRONATO

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Presidenta

Ángeles González-Sinde Reig

Vicepresidenta

Beatriz Corredor Sierra

Vocales Natos

Víctor Francos Díaz
(Secretario General de Cultura)

Eduardo Fernández Palomares
(Subsecretario de Cultura y Deporte)

María José Gualda Romero
(Secretaria de Estado de Presupuestos y Gastos)

Isaac Sastre de Diego
(Director General de Bellas Artes)

Manuel Borja-Villel
(Director del Museo)

Julián González Cid
(Subdirector Gerente del Museo)

Marcos Ortuño Soto
(Consejero de presidencia, Turismo, Cultura
y Educación de la Región de Murcia)

Pedro Uruñuela Nájera
(Consejero de Educación y Cultura de La Rioja)

Vicent Marzá Ibáñez
(Conseller de Educación, Cultura y Deporte
de la Comunidad Valenciana)

Pilar Lladó Arburúa
(Presidenta de la Fundación Amigos del Museo
Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

Vocales Designados

Pedro Argüelles Salaverría

Juan-Miguel Hernández León

Carlos Lamela de Vargas

Isabelle Le Galo Flores

Rafael Mateu de Ros

Ute Meta Bauer

María Eugenia Rodríguez Palop

Ana María Pilar Vallés Blasco

Ana Patricia Botín-Sanz de Sautuola O'Shea (Banco Santander)

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco (Fundación Mutua Madrileña)

Antonio Huertas Mejías (FUNDACIÓN MAPFRE)

Marta Ortega Pérez (Inditex)

Patronos de Honor

Pilar Citoler Carilla

Guillermo de la Dehesa

Óscar Fanjul Martín

Ricardo Martí Fluxá

Claude Ruiz Picasso

Carlos Solchaga Catalán

Secretaria del Real Patronato

Guadalupe Herranz Escudero

COMITÉ ASESOR

Zdenka Badovinac

Selina Blasco

Bernard Blistène

Fernando Castro Flórez

María de Corral

Christophe Cherix

Marta Gili

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director
Manuel Borja-Villel

Subdirectora Artística
Mabel Tapia

Subdirector Gerente
Julián González Cid

Gabinete de Dirección

Jefa de Gabinete
Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa
Concha Iglesias

Jefe de Protocolo
Diego Escámez

Exposiciones

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones
Beatriz Velázquez

Colecciones

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Jefe de Restauración
Jorge García

Jefa de Registro de Obras
Maria Aranzazu Borraz de Pedro

Actividades Editoriales

Jefa de Actividades Editoriales y Proyectos digitales
Alicia Pinteño Granado

Responsable de Proyectos digitales
Olga Sevillano

Actividades Públicas

Director de Actividades Públicas
Germán Labrador Méndez

Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales
Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación
Isabel Bordes

Jefa del Área de Educación
María Acaso

Subdirección de Gerencia

Subdirectora Adjunta a Gerencia
Bárbara Navas Valterra

Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia
Guadalupe Herranz Escudero

Jefa de Desarrollo Estratégico, Comercial y Públicos
Paloma Flórez Plaza

Jefa del Área de Recursos Humanos
María Esperanza Zarauz Palma

Jefe del Área de Seguridad
Luis Barrios

Jefa del Área de Informática
Sara Horganero

EXPOSICIÓN

Comisariado
Benjamin H. D. Buchloh
Michelle N. Harewood

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinación
Rafael García
Carlos González
Con la asistencia de Belén Chico

Responsable de Gestión de Exposiciones
Natalia Guaza

Registro
Iliana Naranjo

Restauración
Juan Antonio Sáez, restaurador responsable
Eugenia Gimeno
Rosa Rubio
Lucía Martínez

Diseño expositivo
Silvia Sánchez

Esta publicación se edita con motivo de la investigación *De Posada a Isotype, de Kollwitz a Catlett. Diálogos de arte gráfico político. Alemania – México 1900-1968*, presentada en la exposición homónima organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desde el 23 de marzo al 29 de agosto de 2022.

PUBLICACIÓN

Publicación editada por el departamento
de Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

Coordinación editorial
Mercedes Pineda

Edición, corrección de textos y pruebas
Mercedes Pineda
Con la asistencia de
Jone Aranzabal
Luis Bernal
Irene Villén

Traducciones
Del inglés al español:
Juan de Sola, pp. 12-17, 24-35, 54-78, 104-111, 136-141, 160-167, 200-207, 254-257, 342-352, 390-395
Jaime Blasco, pp. 400-429

Del alemán al español:
Juan de Sola, pp. 80-81, 208-209, 258-260, 356-358, 374-376
Mariana Frenck-Westheim, pp. 36-38, 302-304
Silke Trienke, pp. 170-203

Diseño gráfico
gráfica futura

Gestión de la producción
Julio López

Fotomecánica
Museoteca

Impresión y encuadernación
Estudios Gráficos Europeos, S.A.

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022
Los ensayos de los autores, BY-NC-ND 4.0 International
© de las imágenes, sus autores
© Max Beckmann, Otto Dix, Leopoldo Méndez, Raul Anguiano, Arturo García Bustos, Alfredo Zalce, Alberto Beltrán García, Pablo O'Higgins, David Alfaro Siqueiros, Gerd Arntz, VEGAP, Madrid, 2022
© Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / VEGAP, 2022
© Catlett Mora Family Trust/VAGA, NY/VEGAP

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

ISBN: 978-84-8026-636-9
NIPO: 828-20-016-2
D.L.: M-10583-2022

Catálogo de publicaciones oficiales
https://cpage.mpr.gob.es

Este libro se ha impreso en Arena White Rough 120 gms y Woodstock Giallo 80 gms (interiores) y en Sirio Color Rough Flamingo 210 gms (cubierta).
205 × 260 mm
pp. 480

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

© 2021. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/ Scala, Florence, pp. 364 (izqda.) y 367
© 2021. The Art Institute of Chicago / Art Resource, NY/ Scala, Florence, pp. 211 (medio, abajo), 308, 314 y 315
© 2021. Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Florence, pp. 210 (medio), 211 (arr.), 368, 369, 370, 371 y 372
© 2022. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence, pp. 142 y 151-159
Brooklyn Museum, Bequest of Richard J. Kempe, pp. 232-239
Brooklyn Museum, Emily Winthrop Miles Fund, p. 373
© Centre Pompidou, MNAM-CCI Bibliothèque Kandinsky, Dist. RMN-Grand Palais / image de la Bibliothèque Kandinsky, pp. 353, 361-363 y 385
Colección Andrés Blaisten, México, pp. cubierta (arr.), 3, 39-42, 45-53, 59 (abajo), 193 (arr. izqda.), 381 (dcha.) y 448
Colección de The Elizabeth Catlett Mora Family Living Trust, Juan Roberto Mora Catlett, pp. 377, 378, 381 (abajo), 386 y contracubierta (abajo)
Colección Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo, pp. 261, 305 y 310-313
Collection of La Salle University Art Museum, p. 384
Collection of the Gemeentemuseum Den Haag, pp. 393 (arr.), 399 y contracubierta (arr.)
Cologne Kollwitz Collection © Käthe Kollwitz Museum Köln, pp. 79 (arr.), 81, 82-103, 113
Cortesía Eric Kindel, p. 440
© Käthe-Kollwitz-Museum Berlin/Association of Friends of the Käthe-Kollwitz-Museum Berlin, p. 79 (abajo)
Enrique Macías Martínez, pp. 176, 303, 306 y 307
Mexicana. Repositorio del Patrimonio Cultural de México, p. 60
Minneapolis Institute of Art, p. 383
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Joaquín Cortés/ Román Lores, pp. 20-21, 126-135, 175, 185, 186, 193 (arr. dcha.), 193 (abajo), 194, 212-213, 215-231, 241, 246, 253, 256, 262-301, 316-341, 354, 355, 359 y 360
© President and Fellows of Harvard College, pp. 345, 346, 393 (abajo) y 396-398
Prints and Photographs Division, Library of Congress, Washington, D.C., pp. 43, 44, 64
© Sammlung Hegewisch/courtesy Hamburger Kunsthalle. Foto: Christoph Irrgang, pp. 114-125
Saša Fuis Photographie, pp. 143-149
Seattle Art Museum, Eugene Fuller Memorial Collection, pp. 210 (arr.), 210 (abajo)
© The Charles White Archives, Glen Wilson, pp. 364 (dcha.), 365 y 366
University of Reading, Special Collections, pp. 421, 422, 425, 426, 432-447
Yale University Art Gallery, pp. 252, 379 y 380

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desea expresar su agradecimiento a aquellas instituciones y personas sin las cuales este proyecto de investigación no hubiera sido posible:

Akademie der Künste, Berlín
Archivo Lafuente, Santander
Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, París
Brooklyn Museum, Nueva York
Colección Andrés Blaisten, México
Colección Carlos Monsiváis / Museo del Estanquillo
The Elizabeth Catlett Mora Family Living Trust Collection
Colección Mercurio López Casillas
Prignitz Collection, Berlín
Harvard Art Museums, Cambridge, MA
Käthe Kollwitz Museum, Cologne
Käthe-Kollwitz-Museum, Berlín
Kunstmuseum Den Haag, La Haya
Kunstsammlung Klaus y Erika Hegewisch
La Salle University Art Museum, Philadelphia
Library of Congress, Washington D.C.
Los Angeles County Museum of Art
Minneapolis Institute of Art
Seattle Art Museum
The Art Institute of Chicago
The Charles White Archives
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York
The Museum of Modern Art, Nueva York
University of Reading
Verónica González
Yale University Art Gallery, New Haven, CT

Así como a aquellos que han preferido permanecer en el anonimato.

Por último, deseamos agradecer a los autores de los ensayos por su inestimable contribución al proyecto.

Este proyecto expositivo empezó a gestarse en un curso de posgrado sobre *Posada, Kollwitz and the Taller de Gráfica Popular in Mexico*, y en un seminario sobre *Dada and the Bauhaus History*, que impartí en el primer cuatrimestre del curso de 2018 en la Universidad de Harvard. Por eso me gustaría dar las gracias en primer lugar a las estudiantes que asistieron al curso y al seminario y que, además de contribuir al desarrollo de estas materias, también han colaborado en esta exposición y han redactado algunos de los ensayos del catálogo: Kirsten J. Burke, Kristie La, Sarah W. Mallory, Sandra Neugärtner, Sarah C. Rosenthal y Bay ByrneSim.

También fueron muy provechosas las numerosas conversaciones y diálogos que mantuvimos en el Departamento de Historia del Arte y de la Arquitectura de Harvard. Estoy especialmente agradecido a Thomas Cummins, Maria Gough, Joseph Koerner y David Roxburgh por escucharme y asesorarme desde el principio para esbozar lentamente las líneas generales del seminario y del proyecto expositivo.

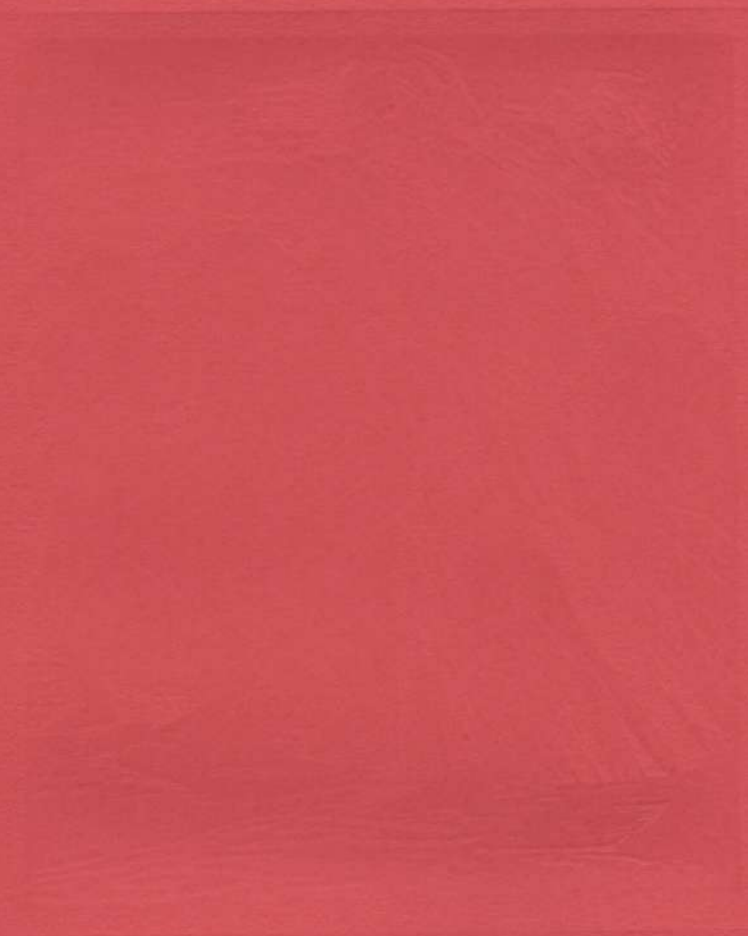
En esta publicación hemos dado las gracias individualmente a los numerosos y solícitos prestadores que han colaborado en esta exposición, pero nos gustaría expresar nuestro agradecimiento a varios individuos excepcionalmente generosos que, en última instancia, han hecho posible que la exposición haya adoptado su formato actual. En primer lugar, a Helga Prignitz-Poda, que es la máxima autoridad en todos los aspectos relacionados con la historia del Taller de Gráfica Popular desde que escribió su tesis doctoral sobre esta materia en Berlín en 1981 y recopiló el catálogo razonado de la heterogénea producción gráfica del colectivo mexicano. La Dra. Prignitz-Poda ha tenido además la generosidad de asesorarnos en todo momento para solucionar los retos adicionales que ha planteado la planificación de la exposición y del catálogo, y la gentileza de recibirnos con la máxima cortesía en el jardín de su casa de Berlín. Nicolas Liucci-Gutnikov, el director de la Biblioteca Kandinsky del Centre Georges Pompidou de París, tuvo la enorme amabilidad de permitirnos acceder a los fondos hasta ahora desconocidos en su mayoría de la extraordinaria colección de historia del Taller de Gráfica Popular, donada por Madame Nora Vitorge-Cassin y su hija Maya Vitorge.

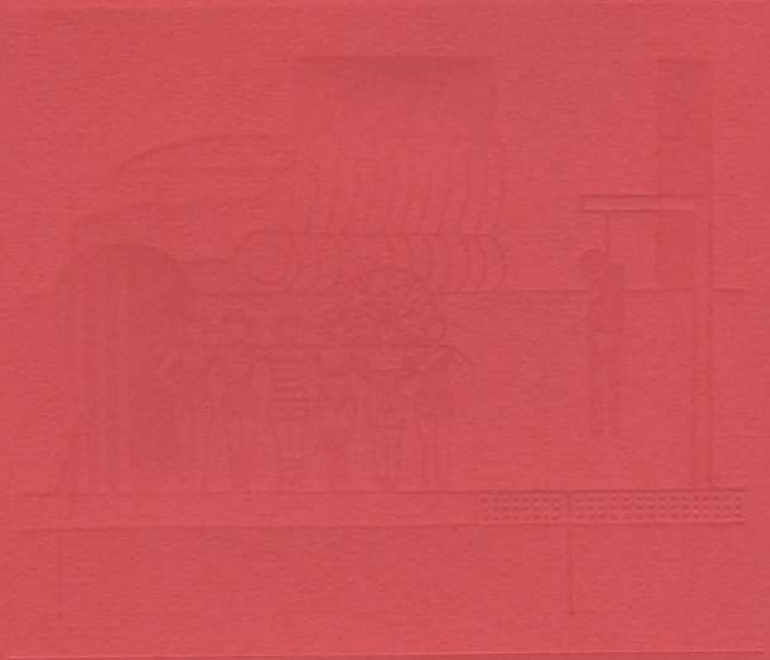
Algunos de nuestros mejores amigos han tenido que escuchar pacientemente durante los dos últimos dos años una propuesta que en un principio les debió parecer bastante extraña. Por su paciencia y curiosidad, nos gustaría expresar nuestro agradecimiento en particular a Yve-Alain Bois, Gabriel Orozco, Julia Robinson, André Rottmann, Friedemann von Stockhausen y Christian Xatrec.

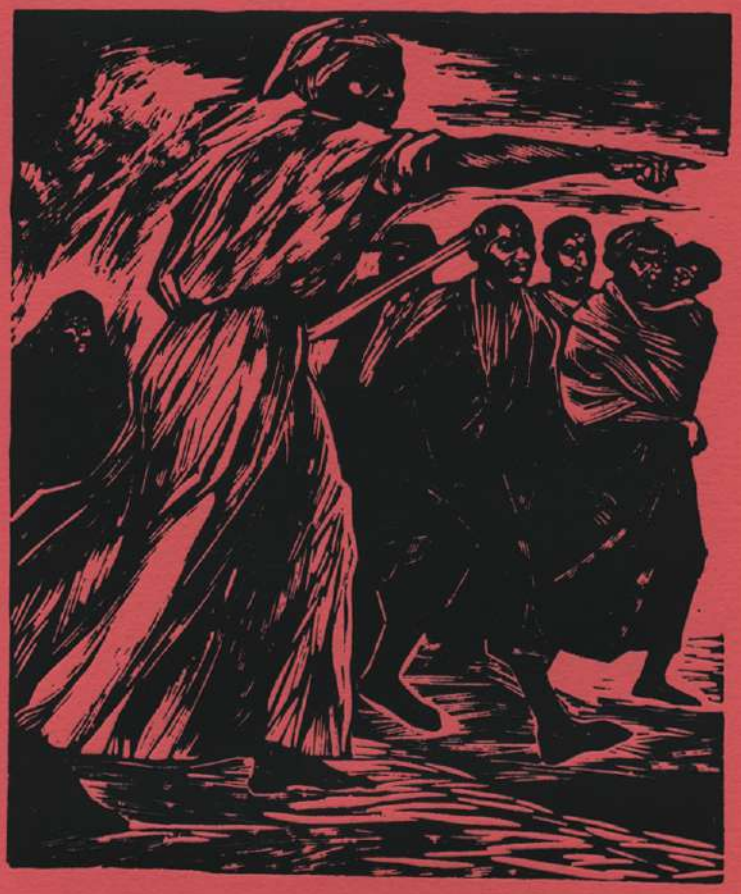
Y aunque el equipo curatorial del Museo Reina Sofía nos ha indicado expresamente que, según su código de honor, no está permitido dar las gracias a ninguno de los responsables de esta institución, nos sentimos obligados a manifestar nuestro profundo agradecimiento a la extraordinaria generosidad con la que el director Manuel Borja-Villel se ha volcado personalmente en este proyecto expositivo desde el primer momento. Borja-Villel y su abnegado equipo curatorial y editorial no solo han hecho posible que la exposición se convierta en una realidad gracias a su denodado esfuerzo por conseguir los préstamos inesperadamente complicados de algunas obras (en muchos casos, sorprendentemente, se han encontrado con respuestas negativas), sino que además han prestado todo su apoyo y todas las facilidades para la publicación de este volumen, que aspira a contribuir de diversas maneras a una multitud de materias artísticas e históricas entrelazadas.

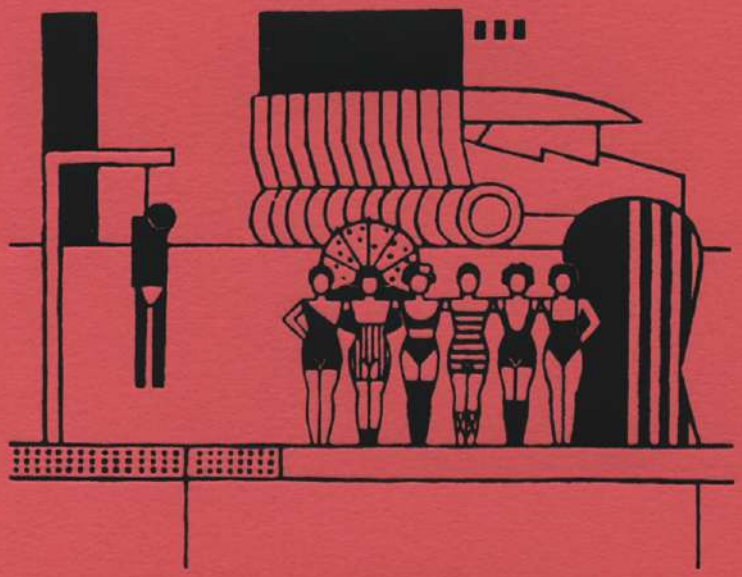
Por último, me gustaría dar las gracias de la manera más sincera a Michelle N. Harewood, que ha comisariado conmigo esta exposición y que no solo ha impulsado el proyecto desde el principio, sino que además ha ampliado su marco inicial gracias a las investigaciones adicionales que ha llevado a cabo sobre las intersecciones, hasta ahora prácticamente desconocidas, entre diferentes artistas estadounidenses y mexicanos. Su dedicación, animada por su inagotable paciencia y su entusiasmo, han conseguido superar todos los obstáculos y las dudas a la hora de transformar efectivamente el potencial teórico e histórico de este proyecto.

Benjamin H. D. Buchloh









Financiado por la Unión Europea
NextGenerationEU

Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA