



El muralismo mexicano como instrumento de significaciones de identidad visual.

Caso de estudio

La obra mural “México: Cultura y Sociedad que renace”
de David Piñón Hernández “Seher One”

Tesis para obtener el grado de
Maestro en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Presenta

Lic. Angel Flores Vega

Director de tesis

Mtro. Héctor C. Ponce de León Méndez

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2020. México.

Para Lina, mi hija y a toda mi familia que me ha apoyado siempre.

La Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad (IMACS) está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de Conacyt.

Agradezco a Conacyt como patrocinador del proyecto realizado como tesis de maestría durante el programa de estudio de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

ÍNDICE

Introducción	1
Justificación	9
Pregunta de investigación	10
Hipótesis	10
Objetivos	10
Metodología	11
CAPÍTULO I / La imagen compleja	18
I. Marco teórico desde la Comunicación visual.....	18
I.II. Conceptos del ciclo de la Comunicación visual.....	22
1. Emisor / Creador visual.....	24
2. Mensaje visual / Imagen.....	25
3. Medio / Formas de exposición.....	26
4. Tipo de imagen.....	28
5. Función de la imagen.....	30
6. Contenido de la imagen.....	32
7. Receptor / Espectador / Público.....	37
I.II. Identidad visual.....	38
CAPÍTULO II / Referente histórico de identidad visual Mx a través del muralismo mexicano	41
II.I Muralismo Mexicano Post-Revolucionario / Inicios.....	41
II.II. Muralismo Nacionalista, la “única” vía / Declive.....	44
II.III. El muralismo en la actualidad.....	49

CAPÍTULO III / Análisis de la obra mural “México: Cultura y sociedad que renace”

de David Piñón Hernández “Seher One”	53
III.I. Análisis del mensaje visual de M. Acaso, D.Dondis, J.M. Catalá.....	54
1. Clasificación del producto visual.....	54
1.1. Clasificación por las características del soporte.....	53
1.2. Clasificación por función.....	55
2. Estudio del contenido del producto visual.....	56
2.1. Análisis preiconográfico.....	56
a) Elementos narrativos.....	56
b) Herramientas de lenguaje visual.....	60
2.2. Análisis iconográfico.....	61
a) Establecer Punctum.....	61
b) Análisis iconográfico de los elementos narrativos.....	64
c) Análisis iconográfico de las herramientas del lenguaje visual....	66
2.3 Fundido.....	70
3. Estudio del contexto.....	70
3.1. Autor.....	71
3.2. Lugar.....	73
3.3. Momentos.....	75
4. Enunciación del mensaje visual.....	76
4.1. Mensaje manifiesto.....	76
4.2. Mensaje latente / Análisis método complejo J. M. Catalá.....	77
III.II. Conclusiones.....	89
Anexos.....	95
Bibliografía.....	114

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se centra en el fenómeno de la imagen como eje central que transversa e interconecta los fenómenos de la comunicación visual, el arte, lo cultural y lo social. La imagen desde la disciplina de la comunicación visual profundiza en las prácticas de la creación de imágenes, enfocada en la función de comunicar a través de ellas; poder crear mensajes visuales dependerá en gran parte de la necesidad de sus funciones contextuales, que pueden ser de carácter: informativo, educativo, comercial y/o publicitario, estético, entretenimiento, ideológico entre algunos ejemplos. Se profundiza en la relación de forma, contenido y función de la imagen; en diversos medios y formatos. Todo enfocado a la imagen y su poder como herramienta de comunicación humana.

Una de las principales propuestas de esta investigación es abrir las disciplinas de la comunicación visual en los estudios transdisciplinarios los cuales aportan nuevas formas de hacer estudios en relación con la imagen que transversa fenómenos artísticos, culturales y sociales.

Entonces, ¿cómo se debe tener un acercamiento a los estudios de los fenómenos de la imagen?, ¿qué caminos se deben explorar para poder acercarse, estudiar y analizar dichos fenómenos? Es la propuesta de la transdisciplinariedad de la presente Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad (IMACS) para mediar, conciliar y mezclar los fenómenos artísticos y socio-culturales, a partir del eje transversal que es la imagen, que en mayor medida nos permite explorar diversas disciplinas de las ciencias sociales, artísticas y humanas.

Lo que propone el enfoque transdisciplinario es entablar el diálogo y la reconciliación de distintos conocimientos y saberes de diversas disciplinas; que permite pluralizar la diversidad de enfoques y métodos, posibilitando concebir la complejidad.

La transdisciplinariedad complementa el enfoque disciplinario. Hace emerger de la confrontación de las disciplinas, nuevos resultados que se articulan entre ellos; nos ofrece una visión de la Naturaleza y de la Realidad. La transdisciplinariedad no busca el dominio de varias disciplinas sino apertura de todas a lo que las atraviesa y las sobre pasa. (Basarab, 1994. p.121)

La transdisciplinariedad propone una visión abierta a toda disciplina y campo de conocimiento humano, propone la dialéctica como mecanismo de conciliación de los saberes, “El saber compartido debe conducir a la comprensión compartida, basada en un respeto absoluto de las alteridades unidas” Art.13 (Basarab, 1994. p123)

Para tener un acercamiento y profundización del conocimiento se requieren pautas que puedan dar fundamento y trazar los senderos a recorrer. Es a través de una metodología de carácter cualitativo, guiados por la observación descriptiva de los signos indiciarios de los fenómenos estudiados; desde sus particularidades hasta su complejidad, teniendo como resultado una investigación de carácter descriptivo-explicativo entre la relación de imagen e identidad visual y cómo se refleja en el muralismo mexicano.

La fenomenología visual es la metodología a trabajar en la presente investigación; dicha metodología es una propuesta integral para la complejización de los conocimientos en los estudios transdisciplinarios de los fenómenos del posgrado

IMACS, una propuesta del Doctor en Ciencias de la Comunicación Josep Ma. Catalá¹, estudioso de los fenómenos de lo visual y la imagen; de la referencia de su obra *“La forma de lo real / introducción a los estudios visuales”* 2011. En la que postula la fenomenología visual como una herramienta de complejización de los conocimientos en estudios de lo visual y la imagen, desde un enfoque transdisciplinario, en la que plantea una postura objetiva, que no tiene como finalidad concretar en determinismos absolutos, sino ampliar la problematización de la complejidad de dichos fenómenos y como se transversan mutuamente, reconocer desde diferentes perspectivas los distintos dilemas, paradojas, razones y causalidades que permitan tener una mejor comprensión de la realidad y los fenómenos del posgrado en IMACS.

¹Josep M. Català es doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona, licenciado en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad de Barcelona y Master of Fine Arts in Film Theory por la San Francisco State University de California. Ha sido profesor de la Facultad de Ciencias de la Comunicación en la Universidad Autónoma de Guadalajara, México, e instructor del Departamento de Cine de la San Francisco State University. Es catedrático emérito de la UAB. Ha ejercido de director académico del Máster de Documental Creativo desde 1996 hasta 2017. Ha sido decano de la Facultat de Ciències de la Comunicació de la UAB de 2010 a 2016. Fuente: <http://josepmariacatala.com/>

CASO DE ESTUDIO: Obra mural “México: Cultura y Sociedad que renace” de David Piñón Hernández (*Seher One*).

El objeto de estudio de la presente investigación, es la identidad visual a través de la imagen mural mexicana y en particular, como caso de estudio, el mural realizado en el 2018 por el artista, ilustrador, grafitero-muralista David Piñón Hernández, mejor conocido por su sobrenombre “*Seher One*”. La obra tiene como nombre “México: Cultura y Sociedad que renace” (Fig.1). Se seleccionó este mural ya que cumple con características de transdisciplinariedad del posgrado IMACS, por la intencionalidad y el motivo por el que se realizó, que fue para conmemorar a la población de la Ciudad de México, a los afectados y voluntarios rescatistas del sismo que sucedió el 19 de septiembre del 2017. Su relación como fenómeno artístico socio-cultural que hoy en día se sigue manifestando, un ejemplo comparativo con el muralismo mexicano del siglo XX, que es considerado como expresión artística de alto impacto y significación identitaria de lo que se denominaría como “mexicano”.



Fig. 1: Caso de estudio vista frontal, Imagen recuperada de: <https://neomexicanismos.com/arte-urbano/seher-one-biografia-mejores-obras-ilustraciones-instagram-entrevista-muros-somos/>, 2018

El mural caso de estudio está compuesto por tres imágenes que en su conjunto constituyen una composición de tríptico (Fig.2, 3, 4).



Fig.2: Imagen horizontal del mural, recuperado de: <https://neomexicanismos.com/arte-urbano/seher-one-biografia-mejores-obras-ilustraciones-instagram-entrevista-muros-somos/>, 2018



Fig.3, 4: imágenes verticales del mural, recuperadas de: <https://neomexicanismos.com/arte-urbano/seher-one-biografia-mejores-obras-ilustraciones-instagram-entrevista-muros-somos/>, 2018

Capítulo I / La imagen compleja

En este capítulo se hace el planteamiento del marco teórico, del cual se parte de la complejización de los conceptos *imagen*, e *identidad visual*, desde la disciplina de la comunicación visual, identificando y correlacionando las posibilidades que tiene la imagen como herramienta de comunicación humana, así mismo ver de forma particular los factores que constituyen la imagen como fenómeno de la comunicación visual. Como segundo concepto que se aborda en este capítulo es la “identidad visual”; Concepto que existe dentro de las disciplinas de la comunicación visual, como estudio de la imagen corporativa o de identidad corporativa, pero no se aborda como fenómeno visual-sociocultural. De esta forma se propone ampliar dicho concepto para estudios transdisciplinarios desde la comunicación visual y su posible pluralización fenomenológica.

Capítulo II / Referentes históricos de identidad visual Mx a través del muralismo mexicano

Existe una relevancia de identificar y correlacionar los referentes históricos de la identidad visual a través del muralismo mexicano para visibilizar diversos hechos en los que se han creado imágenes de significación identitaria a una idea que se denomine como mexicano; para estructurar una historicidad de la identidad visual mexicana desde el muralismo mexicano de principios del s. XX a la actualidad. Se muestran distintas etapas en las que se ha definido la identidad visual, las diversas perspectivas dentro de las construcciones sociales, las percepciones de nacionalismos en la creación de bienes estéticos; la iconicidad de esta identidad nacional y las

construcciones ideológicas que se les han atribuido a las imágenes como representativas de lo que se llama identidad visual mexicana. De esta manera poder reconocer y valorar cuáles fueron los factores de la temporalidad, los contextos sociales, culturales, políticos y geográficos que gestaron dichos fenómenos artístico-socio-culturales.

Capítulo III / Análisis de la obra mural “México: Cultura y Sociedad que renace” de David Piñón Hernández “*Seher One*”

En este tercer capítulo se hace un análisis a través de un método mixto, teniendo como referentes en el análisis de la imagen a los autores: M. Acaso, D. Dondis y J.M. Catalá. La primera autora, plantea un análisis desde la comunicación visual, en visibilizar, categorizar y analizar los aspectos de forma, contenido y función de la imagen, así como su relación con los fenómenos contextuales para la enunciación del mensaje visual; dicho análisis también está nutrido por conceptos descriptivos de técnicas del lenguaje visual de D. Dondis.

Con la información recabada de los primeros pasos del análisis, se procede a la parte final en la que se plantea hacer un ejercicio hermenéutico de análisis complejo desde la fenomenología visual con la propuesta de J.M. Catalá, que se refiere a entablar un diálogo con la imagen estudiada y las posibilidades de su complejización fenomenológica.

JUSTIFICACIÓN

En este proceso de investigación se plantea una propuesta metodológica para la exploración y el entendimiento de los paradigmas de la identidad visual desde lo que es el muralismo y pensar la imagen como herramienta pedagógica en el área de las disciplinas visuales en el análisis de los fenómenos de la imagen y lo visual que traspasan lo artístico y lo sociocultural.

También está la propuesta de ampliar el concepto de *Identidad visual*, dentro los estudios de la comunicación visual y la interdisciplinariedad en estudios sociales y culturales. Así mismo en reconocer la construcción de identidades a través de las representaciones gráficas, que es poseedora de significados que contribuyen a las relaciones de representación y significación simbólica entre la imagen, individuos y la sociedad.

Como resultado del estudio se plantea la estructura de una complejidad que gira entorno a la imagen mural, que hace cuestionar sobre su valor histórico, social, cultural, artístico y visual. Proponer una experiencia de acercamiento y entendimiento de las realidades sociales a través de la imagen, como fenómeno inter y transdisciplinario que permite fundamentar las estructuras necesarias para plantear las preguntas adecuadas que posibilitan ampliar el espectro de los conocimientos complejos desde las representaciones simbólicas e icónicas de la imagen, su composición visual y sígnica; sus intenciones, motivos, técnicas, medios, funciones; así como su relación con su entorno socio-cultural.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo la imagen mural puede servir como herramienta de análisis complejo en el entendimiento de la identidad visual mexicana?

HIPÓTESIS

El análisis de la imagen mural puede articular distintos campos de estudio en torno a los fenómenos artísticos, sociales y culturales en la comprensión de las construcciones de la identidad visual mexicana.

OBJETIVO GENERAL

Construir una propuesta de estudio y análisis fenomenológico visual a partir de la imagen mural para reconocer sus alcances en la identidad como fenómeno de la comunicación visual, fenómeno social y cultural. A través del caso de estudio de una obra mural de David Piñón Hernández (*Seher One*).

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Identificar y correlacionar los conceptos de Imagen e identidad visual desde un marco teórico de la comunicación visual.
2. Identificar y correlacionar referentes históricos de la identidad Visual Mexicana, a través del muralismo mexicano del s.XX.
3. Analizar el caso de estudio la obra mural “México: Cultura y Sociedad que renace” de David Piñón Hernández *Seher One*; a partir de una propuesta metodológica mixta de análisis de la imagen basado en los autores: María Acaso, D. Dondis y J.M. Catalá.

METODOLOGÍA

La Fenomenología visual es la propuesta metodológica para la presente investigación; ésta se distingue por construir la relación compleja de diversos conocimientos para conocer las estructuras del objeto de estudio desde sus particularidades que componen su complejidad, sus funciones y cómo se articulan entre sí. En la búsqueda de la esencia que da sentido y forma a la identidad visual mexicana, partiendo de la expresión artística del muralismo.

La fenomenología² es el método descriptivo que muestra las cosas como son, constituye la relación compleja de conocimientos para conocer las estructuras mediante las cuales los objetos se conciben en la conciencia. Para nuestro propósito, extraer las características necesarias y suficientes que constituyen la imagen en el pensamiento. Joseph M. Catalá en su libro *La forma de lo real: introducción a los estudios visuales* (2011) aporta estrategias en el análisis de la imagen desde una fenomenología visual, en la que propone ampliar los campos de conocimiento de las disciplinas de lo visual y la imagen, para el estudio y análisis de la imagen como herramienta de pensamiento complejo transdisciplinario. “Proponer las bases para un pensamiento de lo visual” (Catalá, 2011. p.3) para considerar el elemento reflexivo e interpretativo como componente práctico de pensamiento para cualquier disciplina de estudios visuales y la imagen. Dice:

Se trata simplemente de poner sobre la mesa los muy diversos factores que constituyen la fenomenología visual y su materialización en lo que denominamos

²La fenomenología como método y corriente filosófica propuesta por Edmund Husserl (1859-1938) para estudiar a los fenómenos a través de sí mismos a partir de la abstracción y análisis de sus partes en lo particular y articuladas para reconocer e interpretar el sentido ontológico del fenómeno estudiado. (Reyes R. 2016, p.6)

imágenes para poderlos tener en cuenta a la hora de interpretar lo que vemos, tanto directamente de la realidad como a través de una representación o expresión visual de la misma. (Catalá, 2011. Pp.17)

Explorar la complejidad de la imagen en campos reflexivos desde múltiples mecanismos que se entrelazan y la componen, desde el ámbito social, subjetivo, estético, antropológico y tecnológico, entre algunos ejemplos.

Para el primer capítulo se estructura la base teórica conceptual, a partir del ciclo de la comunicación visual y los diversos factores que influyen y determinan cada aspecto que conforma la imagen como fenómeno complejo e instrumento de comunicación humana y su relación con el fenómeno de la identidad visual.

En el segundo capítulo se considera la relevancia histórica de la identidad visual a través del muralismo mexicano postrevolucionario; de cómo surgieron las narrativas visuales y perduraron como portavoces del imaginario social e histórico que influyen directa o indirectamente sobre la identidad visual mexicana y en el caso de estudio de la presente investigación.

Así para el tercer capítulo se procede con un método mixto para el análisis de la imagen, a partir de la propuesta de los autores; M. Acaso (2009), D.A. Dondis (2004), J.M. Catalá (2011).

Dicho análisis consiste en la exploración de la imagen, con el método de lectura del mensaje visual de M. Acaso, para desglosar y ampliar las características fenomenológicas visuales del caso de estudio, ampliado con categorías descriptivas de Dondis. Como etapa final del análisis consiste en la complejización dialéctica de la narrativa visual que se puede extraer del mural estudiado, orientado en el experimento

de hacer uso de la imagen como una herramienta de reflexión a partir de la información visual y sus valores sígnicos contextuales que permiten cuestionar cómo se estructuran las concepciones ónticas³ y ontológicas⁴ de la identidad visual mexicana a través de la imagen mural caso de estudio.

Análisis del mensaje visual de María Acaso- Dondis- Catalá

El presente instrumento tiene como estructura el “plan de comprensión de las representaciones visuales.” (Acaso,2009 p.143) una propuesta para llegar al mensaje visual, en la que la contemplación de la imagen es parte inicial de dicho proceso, pasar de la mirada superficial a un ejercicio de observación descriptiva que nos permita profundizar en significaciones profundas que constituyen a la imagen misma.

1. Clasificación del producto visual.

1.1. Clasificación por las características físicas del soporte

Se establecen características principales que se perciben en la superficie de la imagen: Tamaño, Formato, Medio, Dimensiones.

1.2. Clasificación por función

Se describe cuál es su función practica: Educativa, Entretenimiento, Comercial, Informativa, Estética.

2. Estudio del contenido de un producto visual.

2.1. Análisis preiconográfico:

a) Descripción categórica de los elementos narrativos: Personajes, Objetos, Hechos.

³ "Óntico" adjetivo de ente, toma su significado de la existencia en sí de las cosas; esta existencia es un dato independiente de que el hombre puede saber acerca de ella; nuestro pensamiento ni la hace ni la deshace. (Cossio, 1980, p.197) / Lo óntico, lo relacionado con el ser, que son los entes concretos, “objetos, hechos, reales, posibles o imaginarios” (Dussel, 2014, p.54).

⁴ "Ontológico", como noción de esencia del ser, adjetivo de ser, corresponde a la interpretación que el hombre da cuando se pone en la tarea de descubrir la esencia de las cosas. (Cossio, 1980, p.197)

b) Descripción categórica de las herramientas del lenguaje visual: Se realiza la carta descriptiva de herramientas de lenguaje visual: Tamaño, Orientación, forma, Color, Sistema de representación, Luz, Saturación, Temperatura, Material Soporte, Técnica, composición.

2.2. Análisis iconográfico

El análisis iconográfico lo utilizamos para llegar a la comprensión, para llegar a los diferentes mensajes que transmiten todos los elementos analizados en el punto anterior desarrollando en este caso el discurso connotativo de los componentes de la representación visual. (Acaso, 2009. p.149)

En este paso se establecen los significados y la relación de cada elemento del lenguaje visual y de los elementos narrativos, a través de los siguientes pasos:

a) Establecer el punctum: El objetivo de esta etapa consiste en establecer cuál serán los elementos más importantes de todos.

b) Análisis iconográfico de la narración: Identificado el punctum, este paso del análisis es como una disección de las partes relevantes de la representación visual, a través de la cual establecemos los significados individuales de cada elemento.

c) Análisis iconográfico de las herramientas del lenguaje visual: Consiste en establecer la significación que reflejan las herramientas del lenguaje visual.

2.3 Fundido

Como último paso del análisis iconográfico, se pone la relación entre los elementos narrativos y el papel de las herramientas de lenguaje visual, “con el objetivo de obtener un significado general a través de los significados parciales. Éste es el momento de identificar las figuras retóricas existentes y analizar el significado que a partir de ellas se desprende”. (Acaso, 2009.Pp.151)

3. Estudio del contexto

Habiendo analizado todo lo anterior, llega el momento de relacionar la imagen con su contexto “puesto que saber quién y para qué la creó, cuándo y dónde creó la imagen nos ayuda a determinar su significado.” (Acaso, 2009. p.151)

3.1. *Autor*: Conocer la figura del autor o autores son factores a considerar, su trayectoria y motivos que lo llevaron a construir el mensaje visual.

3.2. *Lugar*: El factor geográfico se puede subdividir en dos variables, *lugar de realización* y *lugar de consumo*. En el caso de estudio es el mismo lugar, pero si es de suma importancia analizar “las consecuencias que el lugar de creación del producto visual ejerce sobre éste y cómo el espacio físico de contemplación puede tener también valores significativos.” (Acaso, 2009 p.152)

3.3. *Momentos*: El tiempo de la realización de la imagen estudiada también se puede dividir en dos, *el momento de realización* y *el momento de consumo*. Que de igual forma se reconoce “las características culturales que rodean al momento de creación en las que podemos englobar hechos históricos relevantes” (Acaso, 2009. p.153)

4. Enunciación del mensaje visual / Método complejo J. M. Catalá

En este punto del análisis se pone en relación del contenido de los elementos narrativos y de lenguaje visual, para llegar a la significación de la representación visual, y codificar tanto el *Mensaje Manifiesto* con su información explícita y su *Mensaje Latente* que es la complejidad subyacente que “el espectador está recibiendo de verdad”. (Acaso, 2009. p.154)

Dentro este apartado esta la propuesta de fusionar el método de M. Acaso con el método complejo de J.M. Catalá, ya que puede enriquecerse la enunciación del mensaje desde una perspectiva fenomenológica de la imagen.

Este método complejo es una propuesta para sustraer aspectos profundos de la imagen, hacer un acercamiento hacia las complejidades que amplíen y vayan más allá de los límites de las descripciones y las interpretaciones clásicas, Catalá dice:

Se busca conocer qué elementos, compone a la imagen que no están directamente ligados a su mecanismo representativo, a su funcionalidad: qué mestizajes y que hibridaciones, qué deseos y qué pulsiones manifiesta o despierta. Se trata de ir más allá de lo superficial y rastrear los hilos que ligan la imagen con otras imágenes y con otros ámbitos. Así penetramos en la imagen, vamos más allá de su superficie y

descubrimos el substrato inconsciente de la misma que la desliga del contexto inmediato al que pertenece. (2011. p.35)

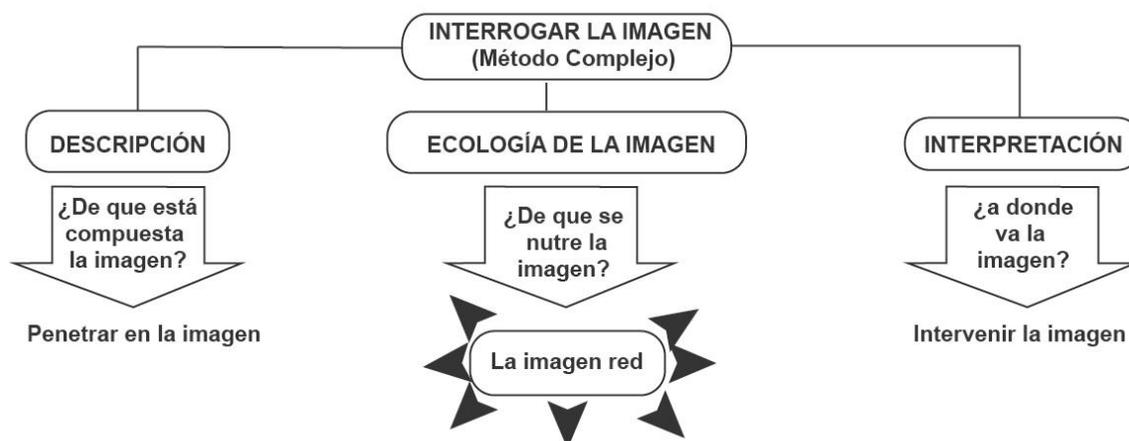


Diagrama 1: Análisis interrogando la imagen Fuente: J.M.Catalá.2011. p.36

El análisis fenomenológico, permite profundizar y comprender los lazos que articulan las significaciones profundas inter y transdisciplinarias de carácter filosófico, literario, histórico y social, que puedan gestarse desde la imagen. Manejando como herramienta la hermenéutica visual.

J.M. Catalá hace referencia de Walter Benjamín que “hablaba de las imágenes dialécticas, es decir, aquellas imágenes a través de las cuales una época sueña con su porvenir.” (2008, p.35) Recordando que cuando se habla de imagen no se limita al campo de las representaciones visuales sino también se alude a las representaciones icónicas que van ligadas a los sistema simbólicos de códigos compartidos entre individuos y grupos sociales interrelacionados entre contextos sociales, culturales, históricos, políticos y económicos.

Las imágenes dialécticas de la que menciona Catalá visibilizan la complejidad estructural que pueden entretejer las representaciones visuales a medida que existen y se desarrollan durante un momento y lugar específico de la historia. Sus capacidades de portar la voz de las ideas de una época, tanto en sus funciones comunicativas, explícitas o implícitas, como en sus complejidades articuladas que construyen su esencia y sentido de ser, codifican los modos de ver y pensar de los individuos que interactúen con estas imágenes.

El método complejo de análisis de J. Catalá, se plantea la interpretación fenomenológica de las relaciones subyacentes, que se articulan en la concepción ontológica de la imagen mural. A partir de tres preguntas sustanciales, ¿de qué está compuesta la imagen? basado en la descripción iconográfica, ¿de qué se nutre la imagen? partiendo de los imaginarios socioculturales en los que se gestaron, y ¿a dónde va la imagen? concerniente a sus posibilidad en el tiempo hacia el futuro.

Es así como se puede complementar el análisis de nuestro caso de estudio, con las dimensiones interpretativas de la imagen, complementando el análisis que constituye la forma, la función, el significado y el sentido de la imagen mural y visibilizar nuevas fronteras de conocimiento que pueden gestarse desde la imagen como herramienta de pensamiento reflexivo y crítico.

CAPÍTULO I / La imagen Compleja

I. Marco Teórico desde la Comunicación Visual

La comunicación visual nace de las disciplinas que estudian a la imagen para su producción y comprensión, la cual se realiza a través de la historia del arte, estudios sobre la estética, las artes visuales, el diseño gráfico, la comunicación, el cine, la arquitectura y todas las especializadas en la creación visual. Todas han aportado un acercamiento al entendimiento de los fenómenos de la imagen y lo visual, es a lo que autores como D. A. Dondis⁵ (2004), J. M. Catalá (2011), M. Acaso⁶ (2009), nombran como la “Cultura Visual”, que son todos los conocimientos y fenómenos relacionados con la imagen y la visión, su percepción, su análisis y comprensión, una rama del conocimiento que nos permite entender nuestras realidades humanas y sociales, que pueden entenderse y transformarse a través de las imágenes, sus valores estéticos, simbólicos, lingüísticos y comunicativos.

Para tener un acercamiento al mundo de la cultura visual se aborda el presente estudio a través de la disciplina de la comunicación visual, que tiene como principales características entender y manejar el acto comunicativo a través del lenguaje visual, que se manifiesta a partir de las imágenes que pueden conformar el conjunto de

⁵ Donis A. Dondis (EEUU 1924-1984), Graduada en diseño por el Massachussets College of Art. Profesora asociada de Comunicación en la Boston University School of Public Communication. Directora del Summer Term Public Communication Institute. Fuente:

http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/detalle_tp.php?id_docente=7233&id_blog=15293

⁶ María Acaso (Madrid, 1970) es doctora en Educación artística y trabaja desde el 2002 como profesora titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, puesto que compagina, desde el 2010, con su labor de socia fundadora del colectivo de arte y educación Pedagogías Invisibles. Fuente:

https://mariaacaso.es/wp-content/uploads/2018/02/CV_Maria_Acaso_2017.pdf

códigos, signos, símbolos y representaciones que articulan los fenómenos sociales, culturales y artísticos.

Al hacer visible distintos aspectos de las estructuras de la comunicación visual permite tener un acercamiento al fenómeno de la identidad visual mexicana, como parte de los motivos principales del presente estudio, para visibilizar y analizar diversas cualidades que la constituyan desde una práctica artística que tiene trayectoria histórica como lo es el muralismo mexicano.

Al hacer un análisis de la imagen mural como un acto comunicativo, permite establecer una propuesta de estudio estructurado para la comprensión y la interpretación de los fenómenos de la identidad a través de la imagen.

Existen diversas propuestas para el análisis de la imagen a partir de la comunicación visual, por eso se desarrolla una propuesta teórica mixta para plantear un marco teórico de tres autores elementales para nuestro estudio:

Autor	Propuesta Teórica
María Acaso	<ul style="list-style-type: none"> • Estudios sobre el lenguaje y la comunicación visual • Lectura y análisis del mensaje visual
D. Dondis	<ul style="list-style-type: none"> • Estudios sobre el lenguaje visual • Sintaxis de la imagen como herramienta de comunicación visual

Josep M. Catalá	<ul style="list-style-type: none"> • Fenomenología visual • Complejización de estudios de lo visual y la imagen • Análisis e interpretación de la imagen compleja
-----------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Tabla 1. Marco teórico referencial

Estos autores, a pesar de que abordan desde distintas perspectivas lo visual y la imagen, usan y relacionan conceptos similares para el entendimiento y la comprensión del mensaje visual, fomentan el desarrollo de sistemas de estudio entorno a lo visual y la relevancia que deben ir adquiriendo dichos estudios para que puedan interrelacionarse con otros contextos educativos y que no quede en exclusividad de las disciplinas especializadas en estas áreas.

Parte de la problemática que concuerdan estos autores en los fenómenos de la imagen y lo visual, es que existe un mar de información visual que nos bombardea en todo momento, está presente en nuestra vida diaria; es en la modernidad actual que es más difícil no tener presente mensajes visuales sobre-estimulantes y sensacionalistas que nos influyan sobre nuestra forma de ver, pensar y actuar, ya sea con fines comerciales, de entretenimiento, políticos o sociales.

Ya que el mensaje visual, sea real o falso, socialmente tiene gran peso de veracidad, como dice el aforismo popular “ver para creer”; asumiendo que las imágenes muestran una realidad inequívoca; dando testimonio de legitimidad o verdad absoluta; muchas veces aceptada y no cuestionada.

Por eso estos tres autores dan tanta importancia a los estudios de la imagen y lo visual, como materias principales en los programas escolares básicos y medios; y que su aprendizaje no quede en exclusividad de las disciplinas especializadas a nivel superior. Estos autores plantean combatir la ignorancia visual, por ejemplo, J.M. Catalá propone el estudio de la imagen debe ser un instrumento crítico para pensar y reflexionar, con múltiples funciones que transversa distintas dimensiones transdisciplinarias en lo filosófico, lo social, lo cultural, o en lo artístico. María Acaso propone analizar todos los alcances posibles que tiene el mensaje visual en distintos campos, disciplinas y contextos socioculturales. Dondis propone crear mecanismos que contribuyan a la Alfabetividad Visual, que de igual forma, que el lenguaje escrito y verbal, se pueda sistematizar la comprensión y el dominio del lenguaje visual.

María Acaso aporta en su libro *El Lenguaje Visual* (2009), un panorama general de cómo la imagen es un instrumento de la comunicación visual, principalmente con fines comerciales, ideológicos, sociales y culturales. Plantea que el mensaje visual puede ser estudiado y analizado categóricamente en distintos niveles y dimensiones, desde los elementos formales que hacen tangible a la imagen ante nuestros ojos, como considerar las condiciones de los contextos que moldean nuestra perspectiva o formas de ver, las intenciones y motivaciones del mensaje visual; con la finalidad de explorar y comprender la imagen como fenómeno de la comunicación visual.

La aportación de D.Dondis está en enfatizar la alfabetividad visual, que al igual que cualquier otro lenguaje, como el visual, tiene niveles de complejidad en el cual resalta la importancia de reconocer los aspectos de forma, composición, medio, estilo, entre otros; así mismo, las cualidades comunicativas que uno puede emplear en el mensaje

visual a través de la manipulación de la imagen y categorizarse como técnicas de comunicación visual.

Josep M. Catalá propone un acercamiento a los estudios de lo visual a partir de una fenomenología visual, método que replicamos para la presente investigación, que consta en ampliar los campos de conocimiento en torno a las imágenes y lo visual, con la finalidad de complejizar los conocimientos en la interpretación del mensaje visual, y reconocer su articulación con los fenómenos artísticos, sociales y culturales que entreteje la imagen y la identidad visual.

Dichos autores convergen en el interés y la relevancia de desarrollar mecanismos de estudio y práctica del lenguaje y la comunicación visual, cada aportación de estos autores está encaminada al entendimiento de los fenómenos visuales para el mejoramiento de las relaciones humanas pero también para la comprensión e interpretación de nuestras realidades sociales y culturales por medio de la imagen.

Por ello, es necesario establecer cuales conceptos se deben conocer para indagar en el fenómeno de la imagen a través de la comunicación visual, ver la singularidad de cada uno y cómo se van relacionando en la comprensión de esta disciplina para la construcción del método mixto para el análisis de la imagen mural y la identidad visual mexicana.

I.II. Conceptos del ciclo de la Comunicación visual

Dentro de este apartado se establecen los conceptos base para el análisis de la imagen a partir de una propuesta de estructura del ciclo de la comunicación visual, partiendo de los estudios de Acaso, Catalá y Dondis, en sus estudios del lenguaje y la

comunicación visual, porque “El lenguaje visual contribuye a que formemos nuestras ideas sobre cómo es el mundo, ya que a través de él absorbemos y creamos información, un tipo de información especial que captamos gracias al sentido de la vista.”(Acaso, 2009, p.22)

La comunicación visual es un sistema con el que podemos transmitir mensajes y recibir información a través de imágenes y por el sentido de la vista. Al ser seres visuales todos somos susceptibles a las imágenes, es por eso la necesidad de reconocer los múltiples factores y significados que se puedan observar de todo lo visible. En el siguiente diagrama se plantean estos diversos conceptos que constituyen la estructura del ciclo de la comunicación visual.

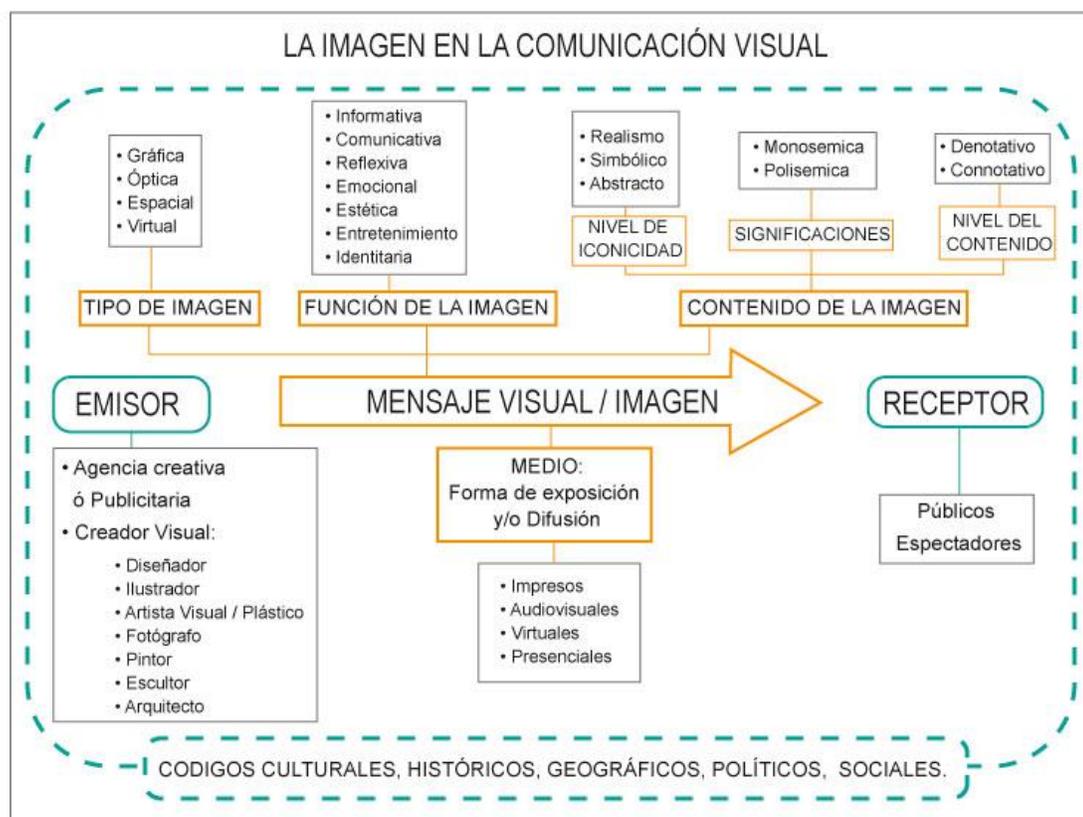


Diagrama 2: La imagen en la Comunicación Visual, Fuente: Elaboración Propia, 2019.

Siguiendo el orden del proceso de la comunicación visual se describirá cada concepto para ampliar el conocimiento de la imagen como producto de la comunicación visual.

A diferencia del lenguaje escrito y el lenguaje oral “la comunicación visual es entendible por individuos de diferentes culturas en una proporción muy alta.” (Acaso, 2009, p.28). Puede ser más incluyente a pesar de ser analfabeto, o se hable otro idioma; en sí la imagen es más universal. Pero a pesar de esto, para que el proceso de la comunicación visual sea asertivo es necesario que tanto el emisor como el receptor estén contextualizados en un espacio y tiempo determinado; que compartan un mínimo de códigos culturales, históricos, geográficos, políticos y sociales. Esto determinará el impacto del mensaje visual tanto en menor o mayor medida a las capacidades comunicacionales e interpretativas de los actores activos.

1. Emisor /Creador visual

El ciclo de la comunicación visual empieza con el emisor, puede ser un individuo, grupo social, institución o empresa, quienes tienen la necesidad de comunicar una idea a través de la imagen, para eso encargan a alguna agencia creativa o aun creador visual, que dependiendo del contexto se seleccione el medio de exposición más adecuado para transmitir el mensaje visual.

Dependiendo la disciplina con la que se estudie la imagen al creador visual se le especificará de diferentes formas: comunicólogo visual, artista plástico o visual, diseñador gráfico o industrial, arquitecto, urbanista o productor estético, entre otros. Es la persona o grupo de personas quienes deciden y manipulan los elementos para la

elaboración del mensaje visual, con el fin de decir, expresar, incitar, conectar o informar; es quien hace inteligible al objeto visual para el espectador. En palabras de Dondis, “El artista (creador visual) tiene que buscar, a través de sus estrategias compositivas, soluciones a problemas de belleza y funcionalidad, de equilibrio y sostén mutuo de la forma y el contenido.” (2004, p.127) Vale agregar que el emisor no solo se limita al creador visual, ya que también existe la posibilidad de que algún ente (individuo, institución, empresa, agencia creativa o publicitaria) tenga la necesidad de comunicar una idea y llegue a comisionar a algún autor creativo.

2. El Mensaje Visual / Imagen

“Las imágenes son al lenguaje visual lo que las palabras al lenguaje escrito: sus unidades de representación.” (Acaso, 2009, p.19) Como se ha mencionado, el mensaje visual (la imagen) es el conjunto de códigos visuales de múltiples significaciones elaborados por un emisor o creador visual, con el propósito de transmitir cierta información en específico, en algunos casos puede ser de manera concreta a un solo significado e interpretación cerrada y directa, o al contrario, que sea abierta a múltiples interpretaciones. Las imágenes son el constructo mediante el cual se hace tangible las percepciones de la realidad, que son dictaminadas por los entornos socio-culturales, las herencias históricas, políticas y por las subjetividades que particularizan a cada imagen. Es la herramienta para interconectarnos los unos con los otros, y para entender a mayor profundidad el mensaje visual, se han de estudiar cuatro factores que lo constituyen: El medio (formas de exposición y/o difusión), tipo de imagen, función de la imagen, y el contenido de la imagen.

3. Medio / Formas de exposición

El medio es lo que permite dar difusión al mensaje visual y así transmitir su contenido; dependiendo del propósito del mensaje visual que se quiera transmitir, las posibilidades tecnológicas, creativas y económicas del emisor, determinarán cual medio o forma de exposición es más conveniente para el mensaje visual. Cabe mencionar que el medio y/o modo de exposición está estrechamente ligada a determinadas tecnologías que influyen y afectan al contenido del mensaje “el modo de exposición nos permite relacionar la estructura tecnológica, la estructura de la recepción y la estructura de la imagen de una determinada tecnología en un conjunto fenoménico de carácter sistémico” (Catalá, 2011, p.258)

Medios impresos: Generalmente las imágenes dentro de estos medios van acompañados de texto que complementan y refuerzan la idea a transmitir. Estas se manifiestan en: libros, revistas, novelas gráficas, historietas, carteles, folletos, anuncios espectaculares.

Medios audiovisuales y virtuales: El fenómeno tecnológico, el cinematográfico de los hermanos Lumier, del que se tiene registro a finales del siglo XIX, capaz de generar imágenes en movimiento a partir de la secuencialidad continua de registros fotográficos, que en el transcurrir del tiempo y los avances tecnológicos, permitieron agregarle sonido y mayor calidad a la imagen; en un principio a través del cine; que fue el comienzo de esta nueva forma de ver la imagen ya no sólo como una representación estática sino también un acercamiento a un tipo de representación más real que la realidad perceptible al sentido de la vista.

Luego la creciente popularización de las culturas de masas de la televisión a mediados del siglo XX, permitió interconectar a gran parte de las poblaciones que pudieran tener acceso a un receptor televisivo, una mayoría pudo estar al tanto de los sucesos que acontecían en el país y en el mundo a través de los noticieros, las campañas publicitarias enfocadas a la creación de públicos consumidores, sin dejar afuera las nuevas formas de entretenimiento de los programas y series televisivas.

Hoy en día estos medios audiovisuales siguen evolucionando gracias a la hipertecnificación de las TIC⁷ y el Internet de a principios del presente siglo XXI. Debido a su capacidad de alto impacto que hoy en día tienen los audiovisuales, no es de extrañarse que dominen las principales manifestaciones de la comunicación visual. Dondis describe al cine y a los medios audiovisuales de la siguiente forma: “no se limitan a reproducir fielmente la experiencia visual humana. Puede transmitir información con el máximo realismo, pero también puede contar historias fantásticas y colapsar el tiempo rigiéndose por convenciones propias.” (2004, p.197) Estas manifestaciones están presentes en: cine, televisión, videos por Internet, realidad virtual y videojuegos.

Medios presenciales: A estos medios, también pueden llamarse modos de exposición, y se refiere a la única forma de adquirir cierta información visual cuando se está presente en el espacio específico donde está sucediendo el fenómeno visual como puede ser: una visita al museo, una exposición de artes plásticas, también de carácter espacial como lo es la escultura, el arte instalación, la arquitectura y las artes escénicas como el teatro, la danza o el *performance*.

⁷ Tecnologías de la informática y comunicación.

4. Tipo de imagen

Se toma como referencia las categorías propuestas de Catalá (2011, pp. 30-33) para considerarlos para el análisis del mensaje visual, cada categoría no excluye a la otra y casi siempre están interrelacionadas:

Imágenes que se manifiestan físicamente:

- **La imagen gráfica:** Son aquellas que se manifiestan en un plano bidimensional y estático, acuñadas a las expresiones gráficas, plásticas y de los medios impresos como son la pintura, el dibujo, el grabado, la estampa, el diseño gráfico, el diseño editorial, la historieta y la novela gráfica, el cartel, la ilustración y la fotografía.
- **La imagen óptica:** Son aquellas que se manifiestan por medio de un fenómeno tecnológico-óptico, como el reflejo en un espejo, la imagen a través de un microscopio o telescopio, las proyecciones cinematográficas, la televisión y videos por Internet.
- **La imagen espacial:** Es aquella que existe en sus tres dimensiones dentro de la realidad tangible y palpable, como son la escultura, el arte instalación, la arquitectura, la danza, el teatro, el *performance*, el diseño industrial.

Imágenes que se manifiestan mentalmente:

- **La imagen mental:** Es la que se manifiesta en los sueños, la memoria y en las ideas; por ejemplo, en la psicología, la antropología o la sociología son disciplinas que le dan mayor peso a este tipo de imagen en su estudio y análisis de múltiples significados, las imágenes son representaciones icónicas que

contienen convenciones simbólicas llenas de significados que representan sistemas de creencias, ideologías, ficciones y/o fantasías que configuran los imaginarios de individuos y grupos sociales.

- **La imagen verbal:** Es la imagen que nace a partir de la descripción verbal y literaria, a partir de narraciones, novelas, analogías y metáforas; va ligada a la construcción de la imagen mental, es por medio de la palabra que se construyen las ideas y su representación icónica y sus significaciones.

5. Función de la imagen

Para el proceso de lectura, aprendizaje, comprensión y asimilación del mensaje visual, hay que reconocer las funciones primarias de la imagen, Catalá (2011, pp.20-30) menciona cuatro:

a. La función informativa: Es aquella de carácter descriptivo, que reproduce a su mayor parecido posible de la realidad, su función es de constatar un hecho factivo.

b. La función comunicativa: la imagen representa para comunicar, poder transmitir un mensaje desde un transmisor a uno o varios receptores.

c. La función reflexiva: la imagen se usa para pensar tanto a niveles racionales como a niveles del subconsciente.

d. La función emocional: toda imagen despierta una emoción al espectador, así por medio de la imagen se puede transmitir una experiencia real a través de una emoción.

También se amplían otras tres clasificaciones de las funciones de la imagen a partir de los estudios del lenguaje visual de María Acaso (2009, pp.99-141):

a. Función Informativa

La función de la Imagen es de carácter explícito entre el emisor y el receptor. M. Acaso subdivide ésta en tres funciones:

a.1. Informativo Epistémico: Las imágenes informativas epistémicas tienen como función básica representar la realidad de la forma más verosímil posible, “Nuestro rostro en el espejo o en el agua, las radiografías médicas, las fotos de pequeño tamaño que forman parte de documentos de identificación.” (Acaso.2009, p.104)

a.2. Informativo Simbólico: Su objetivo también es transmitir determinada información de carácter abstracto:

De manera que no se puede recurrir a la realidad para configurar dicha imagen, sencillamente porque en la realidad no existen, la paz o el odio como elementos físicos tangibles, lo que no quiere decir que tales conceptos no sean representables. (Acaso, 2009, p.108)

a.3. Informativo Didáctico: El objetivo de esta función es transmitir determinada información para que el receptor aprenda uno o varios conceptos. Aquí las imágenes pueden ser ilustraciones de libros de texto o imágenes para presentaciones (diapositivas, proyecciones, libros de texto, entre otras.)

b. Función comercial

“La función principal es la venta de un producto o de un servicio, no se trata del mero paso de información ni de la reflexión crítica; lo que se construye es un producto visual

para vender algo.” (Acaso, 2009.Pp.112) Esta función se subdivide en dos subcategorías:

b.1. Funciones orientadas a ventas: “Tiene como objetivo vender cosas, es decir, bienes, servicios, actividades intangibles o acciones.” (Acaso, 2009, p.115)

b.2. Funciones orientadas a entretener: La imagen se utiliza para entretener y satisfacer las necesidades de recreación y esparcimiento de diferentes públicos. (Que de forma implícita también tiene como propósito generar procesos de venta y consumo).

c. Función artística

Esta consiste en poder expresar sensaciones e ideas que puedan despertar y crear nuevos discursos subjetivos que interconecten al espectador con la obra, invita a evocar emociones y generar reflexiones significativas que danzan entre el goce estético y producir conocimiento crítico. “todas las representaciones visuales generan conocimiento, pero las representaciones visuales de carácter artístico son las que tienen como objetivo específico generar conocimiento crítico.” (Acaso, 2009, p.128)

Al reconocer diferentes subcategorías de las distintas funciones de la imagen, podemos darnos cuenta que un mensaje visual pueden tener más de una función activa y a diferentes niveles subyacentes, es por eso que en el análisis de la imagen se consideran las pluralidades que la constituyen.

6. Contenido de la imagen / El mensaje

El contenido de la imagen es el mensaje, o más bien la imagen misma es el mensaje, es la responsabilidad del creador visual hacer uso de su inteligencia visual para la construcción del mensaje, empezando por reconocer el ¿por qué? y el ¿para qué? de la imagen, así también para qué tipo de espectador (especifico o general) va dirigido el mensaje. Conociendo quien será el receptor y el propósito del mensaje visual, es cuando el creador visual puede determinar las estrategias y técnicas de comunicación visual apropiadas para la composición de los elementos visuales y la selección del medio de comunicación a utilizar para lograr una comunicación asertiva.

La interacción entre propósito y composición, entre estructura sintáctica y sustancia visual, debe ser mutuamente fortalecedora para resultar visualmente efectiva. En conjunto, estos factores constituyen la fuerza más importante de toda la comunicación visual, la anatomía del mensaje visual. (Dondis 2004, p.100)

Se consideran tres factores para la lectura del contenido de un mensaje visual para este estudio:

a. Niveles de iconicidad: Realismo, Simbolismo, Abstracción

En toda imagen puede predominar uno o varios de estos niveles de iconicidad, que es el grado de aproximación de una imagen a su referente real. El cual ira variando dependiendo su propósito y medio para el cual sea representado.

a.1. Realismo

A mayor medida que se parezca al objeto representado Mayor iconicidad. Este nivel de iconicidad se considera como el informe realista de lo que se ve, “es el nivel más eficaz

para la información directa e intensa de los detalles visuales del entorno.” (Dondis, 2004, p.98) Las representaciones visuales se caracterizan por su mayor parecido con la realidad; La representación puede ir variando, desde el máximo detalle, por ejemplo el de una imagen fotográfica; hasta ir simplificando y abstrayendo elementos o detalles, que aunque sean omitidos, se mantienen los elementos visuales necesarios como referentes del objeto representado y puede identificarse aun así de forma inmediata, por ejemplo el dibujo de un retrato a línea sin detalle de luces y sombras más el nivel de iconicidad está latente debido a su referente directo con la realidad representada. Como en el siguiente ejemplo de la fotografía del autor Leo Matiz y el dibujo realizado por D. Alfaro Siqueros.



Fig. 5: Ejemplo representación visual niveles de realismo, Imagen recuperada de: <https://www.sopitas.com/noticias/leo-matiz-siqueiros-en-bellas-artes/>, 2019

a.3. Abstracción

A mayor abstracción o menor parecido al objeto representado menor iconicidad. La abstracción es la máxima reducción de información representacional, incluso puede llegar a la expresión visual que no establezca conexión alguna con algún tipo de referente visual. “Es la cualidad cinestética de un hecho visual reducido a sus componentes visuales y elementales básicos, realizando los medios más directos, emocionales y hasta primitivos de confección del mensaje.” (Dondis, 2004, p.83) Como en el siguiente ejemplo la obra “En tono mayor” de Carlos Mérida.

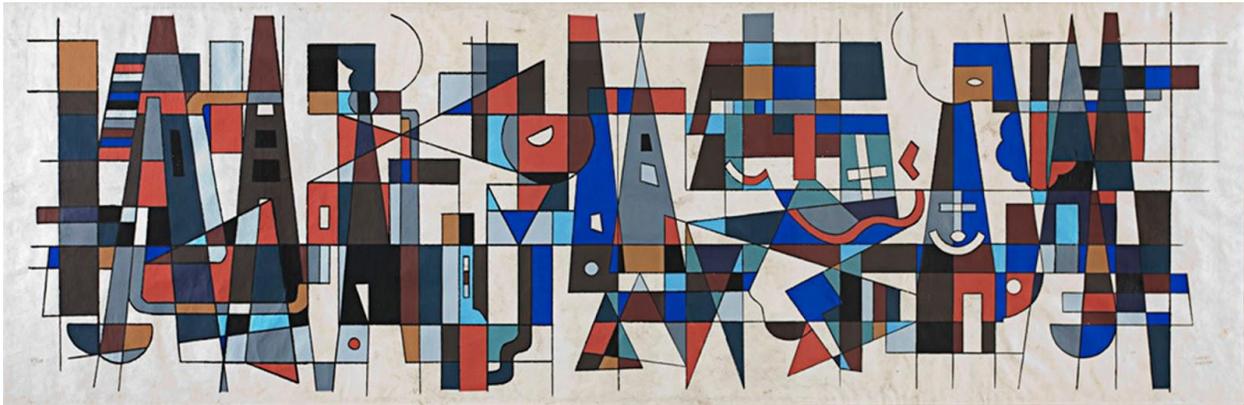


Fig. 7: Ejemplo representación visual abstracta, Imagen recuperada de: <http://elmaestrocompentente.blogspot.com/2018/12/carlos-merida.html>, 2019.

b. Significaciones: Monosemia y Polisemia

En la lectura de la imagen dentro el proceso de la comunicación visual hay que reconocer las significaciones que puede poseer una imagen dentro de su contenido, dependerá de su nivel de iconicidad para poder identificar sus referentes representados, el medio y el contexto en el que se está presentando el mensaje visual, así como los factores económicos, sociales, históricos, políticos y culturales que deben permear tanto al emisor como al receptor; es como se podrán reconocer las

significaciones de la imagen y su mensaje emitido. En el léxico del lenguaje visual se hace uso de dos términos cuando se remite a la significación del mensaje visual; Monosemia y polisemia.

b.1. Monosemia: “Hay imágenes que tienen un significado obvio y único, es decir, no ofrecen al espectador la posibilidad de descubrir otros sentidos distintos al que aparece representado.” (Aparici, 2006, p.207)

b.2. Polisemia: Son los múltiples significados que pueden tener una imagen, un conjunto de significantes abiertos a una libre interpretación y que dependerá más del observador de sus experiencias subjetivas y los valores que lleguen a atribuirle a la imagen.

c. Contenido Denotativo y Connotativo

Cuando hablamos de un contenido *denotativo* ajustamos nuestro análisis a la literalidad de lo representado, “La denotación es lo que literalmente nos muestra una imagen, es lo que percibimos inmediatamente” (Aparici, 2006, p.209), el contenido del mensaje es cerrado y directo, se busca que sea claro y entendible a la primera lectura, la información es explícita.

“La connotación no es mostrada, no es observable directamente y tampoco es igual para todas las personas. La connotación está estrechamente ligada a un nivel subjetivo de lectura.” (Aparici, 2006, p.209) se habla de un contenido subyacente, que pasa por debajo de las significaciones denotativas y superficiales, aquí la información es implícita, es aquella que recibe el espectador sin darse cuenta la mayoría de las veces. El mensaje es abierto a la libre interpretación del observador y para reconocer el

contenido connotativo de la imagen dependerá del bagaje cultural e interpretativo del observador determinado por sus experiencias, conocimiento e influencias de su entorno socio-cultural.

7. Receptor/ Espectador /Público

Todo individuo es un receptor en potencia, es el destinatario final del proceso comunicativo visual. Dependerá del espectador, de los contextos en los que se desarrolle y su bagaje cultural, que tendrá las capacidades interpretativas para codificar el mensaje visual.

Pero he aquí un paradigma que plantea Dondis a lo que llama *analfabetismo visual*, que a pesar de que somos seres en gran medida visuales, carecemos de una educación enfocada al desarrollo de una inteligencia visual, de poder instruirnos en la codificación profunda de las imágenes, en la elaboración y lectura del lenguaje visual para tener una capacidad de racionalizar lo visual.

El espectador puede ser pasivo o activo; pasivo en solo recibir y aceptar la información visual sin cuestionarla, aceptar sus significaciones explícitas e implícitas, que al paso del tiempo irán moldeando su personalidad, sus criterios y modos de ver el mundo. O se puede ser un espectador activo, que cuestione a la imagen y sus significaciones en todos sus niveles, que pueda generar un pensamiento crítico, dialectico y reflexivo, al deconstruir los elementos visuales que componen la imagen, que permita nuevas interpretaciones y significaciones que amplíen los niveles de una inteligencia visual.

En la comunicación visual también hay que ver al espectador no solo como individuo sino también considerar a las colectividades y a la diversidad de distintos grupos sociales. En mercadotecnia se clasifican a las colectividades como consumidores y/o públicos, sea por género, sexo, clase social, preferencias de consumo, edad, nivel educativo. Cabe mencionar que cuando se toman decisiones en la creación de un mensaje visual, es de suma importancia conocer al público al que va dirigido dicho mensaje, conocer bien cuáles son sus códigos que son dictaminados por sus contextos históricos, sociales, culturales, económicos, políticos, para así tener una comunicación más acertada y no quede solo como un proceso ambiguo.

I.II. Identidad visual

En la disciplina de la comunicación visual cuando se habla *identidad visual* está focalizada en las aplicaciones prácticas en el diseño de logotipos, marcas comerciales e imagen corporativa. En palabras del diseñador y comunicador visual cubano Jorge Luis Rodríguez Aguilar:

La identidad es uno de los medios que más se distinguen en el mundo del diseño gráfico publicitario, y que caracteriza al conjunto de valores propios, transferibles de una institución o persona, los cuales la hacen ser quien es. La identidad no designa una entidad determinada, sino un proceso: es lo que pasa entre el sujeto y su entorno, y persigue como fin situarse en la memoria de su público. En este caso, el valor de la identidad radica en hacer posible la diferenciación entre los distintos entes que interactúan, al dotarlos a cada uno de una autenticidad. (2014, p.179)

En principio se fundamenta la función de la imagen como representación simbólica que se hace distintiva e identificable a partir de los rasgos sígnicos que tienen

correlación entre individuo y entes, que en este ejemplo se aplica en el sesgo de marcas corporativas.

Pero la intención de esta investigación es poder ampliar dicho concepto al campo transdisciplinario de los fenómenos de la maestría en IMACS. El cual J. M. Catalá (2011) complejiza hacia una fenomenología en la que se articulan los sistemas de significaciones: simbólicos, representativos e icónicos, a la función de identificar y caracterizar a individuos y grupos sociales. Que surgen de estructuras mentales, políticas, económicas, sociales y culturales. De lo cual la identidad visual también juega un rol en el posicionamiento hegemónico dentro estas:

Se convierte en una lucha ideológica para poner de manifiesto el sesgo de determinadas formas de representar el cuerpo, las relaciones sociales, la subjetividad, todo aquello que la visión oficial esconde tras el velo de un supuesto realismo de las imágenes que sólo daría cuenta de aquello que se encuentra ante los ojos de quien las confecciona. (Catalá, 2011, p.280.)

Es en la relación entre representación visual (imagen física) y representación icónica (imagen mental), que se busca la concepción ontológica de la identidad visual, del cual Catalá muestra cuatro formas de imaginarios en las que se puede manifiesta:

- El imaginario personal: “Relativo a nuestra particular cultura visual: aquellas imágenes que conocemos y nos afectan personalmente. Varía de una persona a otra, aunque está muy interconectado con los otros imaginarios.” (Catalá. 2011, p.291)
- El imaginario social: Correspondiente a la visualidad relativa a la sociedad en la que los individuos pueden estar inmersos. Existen diferentes grados que

pueden ir desde el entorno social más inmediato (familia, trabajo, escuela, comunidad, ciudad, región o país, clase social) a los entornos lejanos pero interconectados (de forma virtual) por la globalidad en la que se ha expandido en los medios masivos de comunicación, la comunicación por Internet y las TIC.

- El imaginario cultural: Referido a la visualidad cultural de lo que “cada sociedad dicta lo que se puede ver, pero también cómo puede verse.”(Catalá. 2011. p.291) Se nutre y se limita por las variables de contextos, prácticas sociales y sistemas de creencias, que ramifican sus sistemas de significación y representación simbólica.
- El imaginario antropológico: Se encuentra en las relaciones profundas entre las estructuras sociales, culturales y mentales del ser humano donde las imágenes nacen desde el inconsciente.

Es a través de estos imaginarios que se establecen las percepciones de las realidades, las imágenes obedecen al contenido y el contenido se nutre de igual forma de las imágenes, en palabras de Catalá:

Cada imagen que tiene la capacidad de inscribirse en el imaginario y, por lo tanto, de pasar a la historia como un elemento característico de una determinada configuración social, es un conglomerado que aglutina constituyentes fundamentales de la psique de esa sociedad. (Catalá, 2011, p. 294.)

En la complejidad que la identidad visual puede entramar, se encuentra la intencionalidad de trascender consciencias, tiempos y espacios a través de estas imágenes arquetípicas llenas de modelos idílicos que mutan entre lo individual y lo social.

CAPÍTULO II / Referente histórico de identidad visual Mx a través del muralismo mexicano

La historicidad de la identidad visual mexicana podría extenderse en una larga lista de representaciones visuales e icónicas que se expanden en una gran diversidad de sistemas simbólicos de carácter identitario que representan a la cultura y a la sociedad mexicana que conectan tanto el pasado con el presente así como a individuos con grupos sociales. Desde una postura pragmática comunicativa la identidad visual nacionalista cumple con la función de distinguir lo local de lo internacional, de establecer los iconos que representan al imaginario social desde la institución del Estado, basados en los momentos históricos que cimientan y constituyen a la nación, en los preceptos de integrar distintas regiones, como grupos sociales e individuos, en su diversidad étnica, racial y socio-cultural, difundiendo los sentimientos compartidos de orgullo y unidad nacional.

II.I Muralismo Mexicano Post-Revolucionario / Inicios

Es el caso del muralismo postrevolucionario, que en sus inicios fue comisionado por el E mexicano, en un momento histórico en el que se empezaba a reestructurarse el gobierno a partir del surgimiento de sus instituciones organizativas y políticas, durante la presidencia de Álvaro Obregón (1920-1924), que nombró al intelectual e ideólogo José Vasconcelos como Secretario de Educación Pública (1921-1924) quien tuvo como plan popularizar la educación gratuita y obligatoria en todo el país, por medio de la campaña nacional contra el analfabetismo (Ocampo J. 2005). Dentro de sus proyectos de difusión educativa-cultural considero que el muralismo podría cohesionar ideológicamente el sentido de identidad nacional.

El nacionalismo sería el eje transversal que determinaría las temáticas de la identidad visual mexicana, las representaciones visuales que marcarían el inicio de un nuevo régimen en el que se exaltaría una nueva visión, para reintegrar nuevos modos de ver, de verse reflejado y representado como mexicano.

Los murales debían ser de carácter didáctico, a modo de introducir a la población analfabeta, para que se pudiera conocer la historia de México a través de estas imágenes ilustradas y generar un gran sentimiento de identidad nacional. A partir de estos ideales y el apoyo económico del estado, la producción y difusión de estos proyectos, se representaría la identidad visual del nacionalismo mexicano.

Así, contando con todo el apoyo, se da inicio al proyecto de un “Nacionalismo Cultural Artístico” (Ocampo, 2005,p.149) a través del muralismo mexicano; un movimiento artístico que motivo a varios artistas a marcar una propuesta artística pictórica que tuviera como motivó principal fomentar el espíritu nacionalista, un arte al servicio del pueblo, de pensamiento crítico popular, que enalteciera y reivindicara a las clases desfavorecidas; crear una conciencia histórica en la cual también se dignifican las raíces prehispánicas y la diversidad racial.

Como declaraba el Manifiesto del Sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores (1924), la necesidad de realizar un arte público, que rechazaba al arte burgués académico de galería, en el cual toda expresión pictórica debería estar al servicio del pueblo; dicho documento fue dictado por David Alfaro Siqueiros, del que fue secretario general. El sindicato decide crear su propio órgano de expresión y es así

como en la primera quincena de marzo de 1924 aparece en el núm. I de El Machete⁹. (1924.p.1):

Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades. Proclamamos que siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse porque su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate. (1924. p.2)

Así el muralismo fue la expresión que satisfacía la pretensión de un arte hecho para el pueblo (Sánchez, 2013); mediante él se podían plasmar las reivindicaciones logradas y los héroes nacionales que lucharon por la libertad y la justicia, y también se representaban aspectos del folclor mexicano y de su riqueza cultural del “pueblo mexicano, con su historia, sus luchas y sus ideales, es el principal protagonista e inspirador del muralismo, fenómeno peculiar de la historia y la cultura de México.” (Mandel, 2007. p.53)

Es a partir del gobierno de Álvaro Obregón que surgiría la primera generación de muralistas, en la década de los años 20's, que empezó la proliferación del muralismo mexicano, cabe destacar a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Xavier Guerrero, Fernando Leal, Jean Charlot, Amado de la Cueva, Fermín

⁹ El Machete, que era el periódico del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, que tiempo después fue un órgano de difusión del Partido Comunista Mexicano. Sus principales editores fueron Xavier Guerrero y David Alfaro Siqueiros (Feria, 2010, p.90)

Revueltas y Carlos Mérida. (Sánchez, 2013) Durante esta etapa se empezaría a marcar una nueva tendencia estética en las representaciones de la identidad visual mexicana, que al ser una nueva propuesta gráfica; fue criticada en un principio por los intelectuales de aquella época, por empezar a incluir personajes indígenas y no seguir los cánones estilísticos de corte occidental del que se aspiraba en aquel entonces. Aunque con el apoyo del gobierno se permitiría que el movimiento artístico perdurara y se legitimara como corriente artística ideológica por décadas.

II.I Muralismo Nacionalista, la “única” vía / Declive

A principios de la década de los años 30's los muralistas ya se habían consolidado como grupo artístico dominante, principalmente a los vanagloriados “tres grandes”, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, que se distinguieron entre los demás muralistas, tanto por su propuesta creativa con un estilo gráfico distintivo de cada uno, como por sus posturas radicales ideológicas en direccionar el movimiento artístico como herramienta de cambio social, desde una postura política de izquierda nacionalista; aunque queda mencionar que Orozco que no simpatizaba del todo en plantearse una postura tan dogmática; él tenía una visión de la pintura más romántica, que describiría con sus propias palabras “Una pintura es un poema y nada más.” (Cardoza, 2015, p.137).

Es por medio del Sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores y la Escuela de Pintura Mexicana¹⁰; que se planteó la visión determinista del quehacer artístico dentro del país, que fuese exclusivamente nacionalista, monumental y de transformación

¹⁰Paralelo al movimiento Muralista, surge otro que es la pintura de caballete donde se agruparon artistas que coincidían mucho a los intereses del muralismo, conocido así como Escuela Mexicana de Pintura y Escultura. (Feria,2013)

social; desestimando cualquier otro medio de expresión plástico que no lo fuera, tal es el caso de los artistas de *La Ruptura*¹¹, que eran individuos que no comulgaban con la ideología dominante, que tachaban de obsoleta y repetitiva la estética muralista; quienes apostaban a las vanguardias plásticas europeas; quedando relegados del apoyo gubernamental, que priorizaba el muralismo por ser excelente medio de propaganda de Estado.

Algunos de los artistas plásticos de *La Ruptura* a través de los años fueron ganando espacios de exposición gracias a la iniciativa privada, “Marcaron una brecha para separarse de quienes protagonizaban el movimiento pictórico mexicano, ofreciendo una salida al oficialismo de la Escuela Mexicana de Pintura” (Feria, 2013, p.97) Entre sus representantes encontramos a Rufino Tamayo, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, José Luis Cuevas, Pedro Coronel, Günther Gerzo, Belkin, Carlos Mérida, Francisco Icaza, Vlady, Cordelia Urueta, Remedios Varo, Mathias Goeritz, Roger von Gunten, Francisco Zúñiga, Gironella, Vicente Rojo, Juan Soriano y Francisco Toledo.

Esto ocurría paralelamente desde los años 30’s, hasta que el muralismo perdiera gradualmente dominio hegemónico a inicios de los años 50’s, que a pesar de la pluralidad de estilos y vanguardias que surgían, distintas a la propuesta muralista; Rivera y Siqueiros defenderían férreamente su postura dogmática y no dudaban en descalificar cualquier propuesta plástica ajena, ejemplo “En 1944, en la revista Hoy,

¹¹ “La Ruptura” fue como se le denominó a los artistas que rompían con la corriente nacionalista, aunque nunca fue un grupo, sino sólo un conjunto de individuos (Feria, 2013)

Siqueiros publicó un texto exponiendo las propuestas del muralismo, en el que se encuentra la famosa frase: “no hay más ruta que la nuestra.” (Feria, 2013, p.97)

El muralismo mexicano como corriente artística dominante perduro casi medio siglo (y aún hasta nuestros días), en la cual han desfilado muchos artistas¹² inspirados por la retórica de la identidad visual mexicana, bajo las temáticas recurrentes que hacen remembranza de los diversos pasados que constituyeron al país, en alegorías de personajes históricos enaltecidos por la monumentalidad que otorgaba el formato, en mostrar la visión crítica anti-imperialista, en retratar el romanticismos hacia el folclore popular y la diversidad racial, haciendo remembranza del paraíso idílico del mundo prehispánico y las aspiraciones de los beneficios que trajo la revolución como educación, trabajo y progreso.

El muralismo mexicano es recordado con ahínco idílico, surgió a la par de un momento histórico determinante en el que se estaba reintegrando el poder factico e inestable del Estado, como grupo artístico logró consolidarse como institución, y auspiciado por los gobiernos venideros de la postrevolución, se impuso como la corriente dominante que dictaría la visión sobre la concepción óptica y ontológica de la identidad visual mexicana.

¹² Pablo O`Higgins, José Chávez Morado, Alfredo Zalce, Antonio Pujol, Raúl Anguiano, Ángel Bracho, José Guadalupe Zuno, Jorge Gonzales Camarena, Arturo Estrada, Guillermo Monroy, Rina Lazo, Ramón Alva Guadarrama, Raúl Anguiano, Rolando Arjona Amabilis, Arnold Belkin, Jorge Best, Federico Cantú, Julio Castellanos, José Chávez Morado, Francisco Eppens, Raúl Gamboa, Arturo García Bustos, José Gómez Rosas, Antonio González Orozco, José Gordillo, Grace Greenwood, Guillermo Heredia, Daniel Manrique, Benito Messeguer, Juan O`gorman, Ariosto Otero, Carmen Parra, Daniel Ponzanelli, Aurora Reyes, Luis Nishizawa Flores, Alberto Rodríguez Navarro, Ramiro Romo, Rosendo Soto, Miguel Valverde, Francisco Zúñiga, José Silverio Saíz Zorrilla, entre varios. Fuente: libro *MURO Y MITO*, 2015.

Que a pesar de las contradicciones sobre las que se fue constituyendo; principalmente por las controversias que acarrearán los personajes involucrados, ejemplo de Vasconcelos en su discurso de la raza cósmica lleno de ideales en el que la única raza que estaba destinada a prevalecer era la mestiza relegando al indígena. O su romanticismo conservador por el arte colonial y desagrado por el arte prehispánico que tachaba de bárbaro¹³. (Trueba, 2015)

La crítica que remarca Ma. Fernanda Feria (2013), en la contrariedad del discurso ideológico del muralismo en que se habla de un arte público para el pueblo, en cuestión de que hubiera un acercamiento directo y contúndete con la población en general; sería limitado ya que gran parte de las obras se encontrarían dentro de edificios institucionales y principalmente en las capitales de las grandes ciudades, teniendo un alcance a una reducida población por el medio presencial y solo llegaría a las masas por medio de reproducciones en los libros de textos gratuitos de la Secretaría de Educación Pública.

El doble discurso de ser un arte revolucionario, crítico y contestatario a pesar de que fuesen patrocinados por el Gobierno, el cual sacó provecho para hacer del muralismo el medio de propaganda para el Estado durante muchos años.

Y la visión dogmática de imponer y perpetuar el arte nacionalista como la única vía, el cual acaparó todos los apoyos gubernamentales y demostraban gran desprecio por las vanguardias de influencia occidental (Principalmente Rivera y Siqueiros).

¹³ José Luis Trueba Lara, escritor e investigador, en su ensayo histórico *Derrumbe de un Mito*, narra las contradicciones y peripecias del Secretario de Educación Pública José Vasconcelos y su papel en la historia del muralismo mexicano.

Aun así el movimiento del Muralismo Mexicano, aportó una visión en las formas en las que se puede construir el imaginario socio-cultural de una nación, desde la particularidad subjetiva de cada artista, llevando al extremo las capacidades creativas que jugaban entre el realismo, lo abstracto, sin perder el eje transversal del sistema simbólico que definirían la identidad visual nacional.

Dicha corriente puede considerarse como pionera en ser de los primeros medios de propaganda Nacionalista, lleno de sueños e ideales de un México orgulloso de su historia, de su diversidad cultural, de su gente y de un futuro lleno de progreso; la pintura mural cumplió el papel de mostrar la ensoñación de un mito lleno de sentido y significado, que quedo interiorizado en la memoria colectiva mexicana.

Con el paso del tiempo fue perdiendo protagonismo, la modernidad traería nuevos medios de propaganda más efectivos con mayor alcance; el cine, la radio y la televisión definirían las nuevas tendencias que construirían la identidad visual mexicana. Solo quedaría el romanticismo por la estética de los muralistas; después de los años 50's los muralistas seguirían haciendo comisiones para instituciones gubernamentales e iniciativa privada; los artistas de las vanguardias ganarían territorio incluso en el formato de muralismo expresando sus estilos propios que contribuían en la identidad visual mexicana desde nuevas perspectivas sin tendencias ideológicas.

Nuevos muralistas fueron influenciados por el movimiento nacionalista y por las tendencias vanguardistas de la nueva era global, empezaron a experimentar tanto en estilos, temáticas y técnicas, en el que la idea de tener una identidad cerrada que

distingue lo local de lo internacional ya se había desdibujado y la identidad visual mexicana sería más libre sin la estricta postura dogmática nacionalista.

II.III. El muralismo en la actualidad

En la modernidad contemporánea o en la hipermodernidad¹⁴ como la acuña G. Lipovetsky (2010); se ha masificado de forma exponencial un interés global por el Muralismo, el arte urbano (*street art*) y el *graffiti*; la cantidad de creadores visuales se ha vuelto casi incuantificable, los tres movimientos se interrelacionan y marcan distinción entre ellos.

Graffiti

El *graffiti* (Arroyo, 2015) como expresión nace en las calles de Nueva York a finales de los 70's y popularizado en todo el mundo por la cultura global norteamericana, característico de ser una manifestación que se distingue por el uso exclusivo de pintura en aerosol, en las temáticas fundamentales del *tag*¹⁵, *bombas*¹⁶, *wildstyle*¹⁷, y personajes entre lo grotesco, caricaturesco, realismo e ilustración (Ver Ejemplos de graffiti en Anexo A). Bajo la premisa de ser pintura ilegal y acto *vandálico* como cualidad de estatus en la calle entre los practicantes. En México durante de los 80's se

¹⁴ Hipermodernidad, término utilizado por Giles Lipovetsky, para describir la modernidad contemporánea como la nueva era global, que se ha exponenciado e interconectado en tiempo real a todo el mundo debido a la hipertecnificación de las TIC, bajo el esquema económico del hipercapitalismo en una cultura global, direccionado hacia el consumismo desenfrenado y el hiperindividualismo. Todos estos términos los describe en el libro *La Cultura-Mundo*, 2010.

¹⁵ Tag, Apodo del grafitero que es escrito con marcadores indelebles sobre cualquier superficie en cualquier parte dentro de los espacios públicos y en la calle.

¹⁶ Bombas, Apodo del grafitero realizado con aerosol, con dos o tres colores máximo, que se distinguen por ser pintados en espacios muy visibles y de grandes dimensiones, ejemplo de los espacios más codiciados son los anuncios espectaculares, vagones de trenes o metro subterráneo.

¹⁷ Wildstyle, estilo salvaje en el que se pinta el nombre del grafitero, demostrando altos niveles de complejidad creativa.

empieza a manifestar primero en ciudades fronterizas como Tijuana y Cd. Juárez, llegando hasta Guadalajara, Monterrey y la Ciudad de México que gradualmente se fue propagando al resto del país en los 90's.

Actualmente sigue en boga como práctica social entre jóvenes (y no tan jóvenes) a tal grado que constantemente se hacen festivales de *graffiti* cada año en casi todas las localidades urbanas dentro del país, un ejemplo de los más famosos en México *Festival de Graffiti Aliados*¹⁸ que aún perduran desde sus comienzos (aprox.) en el 2018, en el que promueven la no discriminación hacia las juventudes y al *graffiti*, ilustración gráfica, y crítica social; y *Meeting of Styles Mx*¹⁹, que parte desde una organización internacional que desde el 2004 a la fecha lleva realizando en diferentes regiones dentro de México, el objetivo del festival es:

El "*Meeting of Styles*" como su nombre lo dice, es una reunión de estilos, creado para apoyar la red de la comunidad artística internacional. No pretende ser un foro solo para artistas o escritores de graffiti clásicos tradicionales, ¡sino un podio para presentar todos los diferentes tipos de arte urbano! Por eso estamos abiertos a todos los tipos y estilos. (Fuente : <https://www.meetingofstyles.com/faqs/>, consulta 2019)

Arte Urbano

En cuanto el *street art* o *arte urbano* en español, tiene como finalidad intervenir espacios públicos dentro de las urbes e impactar al espectador transeúnte, se caracteriza por integrar la propuesta gráfica con el espacio circundante, sea un muro, una banqueta, pipas de zonas industriales, pasos peatonales, edificios abandonados, etc. El estilo lo definirá el creador visual poniendo a prueba su creatividad de poder

¹⁸Fuente: <http://portafolio.labasecr.net/?p=15063> consulta 2019

¹⁹Meeting of Styles surge en 1997 e Wiesbaden, Alemania. Fuente: <https://www.meetingofstyles.com/faqs/>, consulta 2019

transformar la vista en las calles desde grafica ilustrada, hiperrealismo, narrativas visuales como algunos ejemplos. La técnica de igual forma está al libre albedrío, desde lo elemental que puede ser la pintura o aerosoles, hasta arte objeto o instalación.

Los orígenes del arte urbano no son tan claros y existen varios ejemplos de distintas épocas que mostraban tinte de ser arte Urbano, ya que más que un movimiento colectivo este ha sido de individuos que intervienen las calles, (Fernández, 2018) lo que sí se ha podido rastrear es una masificación a partir de los años 90´ señalado en metrópolis occidentales. Que en el presente siglo, a través del Internet se viralizó a tal grado que contagió a artistas de todo el mundo, el interés de intervenir las calles, haciendo del arte acto de protesta y apropiación de espacios públicos con una vasta diversidad de propuestas creativas. (Ver Ejemplos de arte Urbano en Anexo B.)

Híper-masificación del Arte Urbano, el muralismo y el graffiti

Hoy en día siguen vigentes dichas manifestaciones, y se integran entre el arte urbano, el muralismo y el graffiti en distintos festivales y proyectos; tanto a nivel internacional como nacional, como *ALL CITY CANVAS*²⁰ desde el 2012, que le apuesta a la diversidad gráfica creativa, en la gestión de festivales y promoción de arte urbano; *HidroArte*²¹ desde 2013 en el que invita a creativos visuales a realizar murales en la promoción del cuidado del agua dentro de la Ciudad de México. Del *colectivo Tomate*²² desde 2016, con sus proyectos de arte social en que llevan talleres y murales a diferentes comunidades dentro del país. El proyecto *Street Art Chilango*²³ que gestionan murales comisionados ya sean en espacios públicos o locaciones privadas, difunde *street art* y *graffiti* hecho en México.

²⁰ Fuente: <https://www.allcitycanvas.com/channel/real-street-style>, consulta 2019.

²¹ Fuente: <https://data.sacmex.cdmx.gob.mx/aplicaciones/hidroarte/>, consulta,2019.

²² Fuente: <https://colectivotomate.org/>, Consulta, 2019.

²³ Fuente: <https://streetartchilango.com/#intro>, consulta, 2019.

El proyecto Central Muros²⁴ (2017-2018), gestionado por el colectivo *We Do Things* en que se pintaron más de nueve mil metros cuadrados dentro de la central de abastos de la Ciudad de México, con el propósito crear la galería de murales al aire libre más grande de Latinoamérica en el que participaron más de 50 artistas nacionales e internacionales, quienes abordaron temáticas de desarrollo sostenible de la ONU, y en conmemoración del 35 aniversario de la Central de Abastos.

No se abordan nombres de artistas en particular por la cuestión de plantear la proliferación tan compleja en la que uno se puede extraviar entre la vastedad de dichas manifestaciones artísticas. En la actualidad es por medio de organizaciones civiles, iniciativa privada e instituciones gubernamentales que se pueden hacer proyectos de tal magnitud, la difusión y promoción está al alcance de unos cuantos *clicks* a través del Internet.

Han pasado cien años desde la primera generación de muralistas mexicanos, hoy en día la pintura mural sigue impactando tanto a creadores visuales como espectadores de todo el mundo y a pesar de la increíble proliferación de nuevos estilos visuales, existen varios artistas mexicanos que a un siguen ensoñando la identidad visual mexicana a través del arte urbano, el *graffiti* y el muralismo; denominado por Cynthia Arvide como Neomuralismo, en su libro “Muros Somos” (2017), en el que hace una recopilación de nuevos muralistas mexicanos del siglo XXI . De lo cual se puede correlacionar la vigencia entre el muralismo postrevolucionario y su trascendencia hoy en día en estas diversas manifestaciones. (Ver Ejemplos de NeoMuralismo en Anexo C)

²⁴ Fuente: <https://www.milenio.com/cultura/inicia-la-segunda-etapa-del-proyecto-central-de-muros>, consulta, 2019.

CAPÍTULO III / Análisis de la obra mural “México: Cultura y Sociedad que renace” de David Piñón Hernández Seher One

En este capítulo se aborda el análisis de la imagen con la propuesta de un método mixto desde la comunicación visual y la fenomenología visual, como una práctica de exploración de conocimientos transdisciplinarios de los fenómenos del posgrado en IMACS. Es desde la imagen que se plantea un punto de partida que nos guíe en el entendimiento del fenómeno de la identidad visual mexicana; la imagen como elemento mediador que interconecta, comunica significados y categorías de representaciones sociales y culturales. Es a través de esta investigación que se ha planteado a la imagen como fuente y punto de partida para la construcción de conocimientos complejos, los cuales se han estructurado en un panorama amplio del cual se pueda plantear una epistemología del fenómeno de la imagen desde las relaciones de los componentes transdisciplinarios de la comunicación visual, el arte, la cultura y la sociedad.

El proceso del análisis, como se plantea en el apartado de la metodología, se realiza bajo la propuesta de María Acaso en la lectura del mensaje visual, en el cual se plantea a la imagen como un instrumento de comunicación humana, que está compuesto por estructuras de lenguaje visual, sistemas de significaciones culturales y sus relaciones contextuales que entretujan las prácticas sociales. Permite extraer la información necesaria para establecer la enunciación del caso de estudio como un mensaje visual; dicho análisis también está nutrido por conceptos descriptivos de técnicas del lenguaje visual de D. A. Dondis.

Después de haber sustraído la información necesaria para conocer la complejidad del mensaje visual se procede a la interpretación del mensaje latente, a partir del método complejo de J. M. Catalá, al cual llama “interrogar la imagen” que consiste en ampliar las relaciones de significaciones subyacentes que puedan gestarse desde la imagen; a través de una hermenéutica visual para conocer y comprender las propiedades esenciales de cómo se constituye la identidad visual del caso de estudio, desde una perspectiva ontológica.

III.I. Análisis del Mensaje visual de María Acaso, D. A. Dondis, J.M. Catalá

El objetivo de dicho análisis es poder visibilizar la relación compleja que puede englobar la imagen, desde un proceso categórico descriptivo de los elementos que la componen y que nos permita tener un acercamiento a la enunciación del mensaje visual, como estructura de una manifestación de la identidad visual mexicana.

1. Clasificación del producto visual

1.1. Clasificación por las características del soporte

La obra mural de “México: Cultura y sociedad que renace” de David Piñón Hernández, fue realizada en una composición de tres imágenes, llámese también tríptico, los cuales en el orden de los pasos a seguir de la propuesta de María Acaso se irán describiendo para conocer a detalle sus componentes estructurales.

IMAGEN A	IMAGEN B	IMAGEN C
		
<p>Medio: Mural / Arte urbano</p> <p>Tamaño: 7 m x 23 m., aprox.</p> <p>Formato: Vertical</p> <p>Dimensiones: Bidimensional</p>	<p>Medio: Mural / Arte urbano</p> <p>Tamaño: 6 m x 23 m., aprox.</p> <p>Formato: Vertical</p> <p>Dimensiones: Bidimensional</p>	<p>Medio: Mural / Arte urbano</p> <p>Tamaño: 40m x 23 m., aprox.</p> <p>Formato: Horizontal</p> <p>Dimensiones: Bidimensional</p>

Tabla 2. Imágenes recuperadas de: <https://neomexicanismos.com/arte-urbano/seher-one-biografia-mejores-obras-ilustraciones-instagram-entrevista-muros-somos/>, 2018

1.2. Clasificación por función

Partiendo de lo que aparenta ser obvio, la imagen presente, tiene como función principal, constituir un reflejo de la identidad visual mexicana. Considerando también la expresión, la técnica, el medio y el formato que proyecta el mural, cumple con funciones secundarias de carácter artístico, que engloba los valores de funcionalidad reflexiva, estética y emocional.

2. Estudio del contenido del producto visual

2.1. Análisis preiconográfico / Descripción física

a) *Descripción categórica de los elementos narrativos: Personajes, objetos y hechos.*

	<p>Imagen A</p> <p><i>Elementos narrativos:</i></p> <p>Con una composición dinámica ascendente, de abajo hacia arriba surgen seis puños de los escombros situados en la parte inferior, se sitúan un águila real en la parte superior central de la imagen y como elementos complementarios referenciales se encuentra flora cactácea conocida con el nombre popular de nopal.</p>
------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Tabla 3. Imagen recuperada de: [https://neomexicanismos.com/arte-urbano/seher-one-biografia-mejores-obras-](https://neomexicanismos.com/arte-urbano/seher-one-biografia-mejores-obras-ilustraciones-instagram-entrevista-muros-somos/)



Imagen B

Elementos narrativos:

Esta imagen tiene una composición ascendente de abajo hacia arriba, la cual muestra un Quetzalcóatl que surge de los escombros de la parte inferior.

Tabla 4. Imagen recuperada de: <https://neomexicanismos.com/arte-urbano/seher-one-biografia-mejores-obras-ilustraciones-instagram-entrevista-muros-somos/> , 2018



Fig. 8: Imagen recuperada de: <https://neomexicanismos.com/arte-urbano/seher-one-biografia-mejores-obras-ilustraciones-instagram-entrevista-muros-somos/> , 2018

Imagen C

Elementos narrativos:

Al ser la imagen más grande del tríptico, contiene un gran número de elementos que surgen de la zona central inferior en una composición en forma de abanico. Las cuatro primeras imágenes centrales son: del centro mirando hacia la izquierda una cabeza de un águila real decorada con plumaje y ornamentos coloridos; del centro mirando hacia la derecha una cabeza de Quetzalcóatl, en medio de estos dos personajes se encuentra una pequeña representación de un corazón realista con un coloreado rosado

con tres aros que lo rodean haciendo alusión a un átomo. Sobre estos tres elementos se encuentra un puño levantando un martillo en la zona central, que surge de representaciones complementarias de escombros.

Siguiendo la composición de abanico, de la mitad hacia la izquierda, en segundo plano se encuentran rostros representativos de personajes de pueblos originarios, bajo la descripción del autor David Piñón en su video clip que documenta dicha obra llamado *Perspectiva Gráfica: Seher One* (2018), representa al pueblo Maya con el primer personaje, a los mexicas con el segundo y el tercero es una representación de Mictlantecuhtli señor del inframundo. Como elementos complementarios, figura la cola de una serpiente de cascabel en la parte inferior fusionándose con elementos tridimensionales que flotan y juegan con las direcciones de la composición. Otros elementos complementarios hacen referencia a flora y fauna, cactáceas de nopal, corales, milpas de maíz, un pelicano, una pez raya y una mano relajada en posición vertical.

Del lado derecho de la composición los personajes que se representan, son: una mujer brigadista, un yelmo español de la época de la conquista y un cráneo del que sale de un casco de guerrero águila, como elementos complementarios se encuentran figuras geométricas tridimensionales que juegan con la dirección de la composición de la obra; así también flora y fauna: nopales, milpas de maíz, corales, y en la parte inferior derecha un jaguar de cuerpo completo que brinca desde una mano en posición horizontal.

b) Descripción categórica de las herramientas del lenguaje visual: Soporte, técnica, tamaño, sistema de representación, nivel de iconicidad, orientación, color, temperatura, luz y composición.

Como características de lenguaje visual que definen principalmente al muralismo; se puede mencionar el soporte que se ubica en el muro exterior de un edificio público; la técnica pictórica de pintura vinílica y el tamaño que es la característica más distintiva del muralismo el de la monumentalidad.

Como se explicó en el marco teórico, una imagen contiene distintos grados de *sistemas de representación y niveles de iconicidad* (realismo, simbolismo, abstracto), que se encuentran en las imágenes de este caso particular; existe un conjunto representaciones simbólicas de características realistas que definen claramente que es lo que representan, tanto personajes y elementos, como su peso simbólico que cada uno acarrea. En cuanto al nivel de iconicidad abstracto, es visible en elementos complementarios en la construcción del fondo con proyecciones de figuras tridimensionales geométricas que se integran con los elementos narrativos.

Al ser una obra creada en tríptico la *Orientación de la composición* en las dos primeras imágenes (A, B) es vertical con una dinámica ascendente que parten de abajo hacia arriba. En la tercera imagen (C), que es la de mayor dimensión y en formato horizontal, tiene una composición en el que todos los elementos surgen de un punto focal localizado en la zona central inferior que emerge exponencialmente hacia todas direcciones en forma de abanico desplegado.

En cuanto a la composición de color domina una variedad de tonos verdes en el fondo y amarillos ocre en las figuras principales, equilibrados por complementos de grises cálidos y rojos ladrillo con tonalidades neutras, exaltando pequeños detalles con rojos, verdes y turquesas intensos. La saturación de los colores es pura, contrastada y directa en la transición entre los colores de las figuras principales con el fondo, solo algunos elementos secundarios tienden una ligera desaturación hacia grises como lo son en los escombros y los puños representados. Así como *la temperatura* es equilibrada entre cálidos de los elementos narrativos en tonos amarillos ocre en contraste con fríos del fondo de tonos verdes.

La luz representada en la obra, aunque sea de carácter pictórico, su nivel de realismo al ser de representación simbólica, no refleja una iluminación matizada, sino que presenta una iluminación más concreta que puede ser característico de una ilustración, representada de cuatro a cinco tonos de claro-oscuro en su valor tonal.

2.2. Análisis iconográfico

En este paso se establecen los significados y la relación de los elementos narrativos y de las herramientas de lenguaje visual a través de los siguientes pasos:

a) Establecer el *punctum*

El objetivo de esta etapa consiste en establecer cuál será el elemento más importante de todos, es decir, el *punctum*, el cual, nos atravesará como una flecha, nos hará pasar la frontera del discurso denotativo al connotativo. (Acaso, 2009, p.150)

Para poder encontrar el *punctum* ante el caso de estudio, que al ser una imagen compleja compuesta de varios elementos, se puede incluir el *punctum secundario*, que

serían los elementos complementarios que acompañan al punctum principal; y el *contrapunctum* que son los elemento que funcionan como contrapeso para enfatizar al punctum.



Imagen A

Punctum: El elemento principal se centra en la representación del águila real extendiendo sus alas.

Punctum secundario(s): Los elementos secundarios son los puños que surgen de los escombros y los nopales de los costados.

Contrapunctum: Es el conjunto de escombros en la parte inferior de la composición que genera una lectura de arriba-abajo que enfatiza la dinámica de los elementos que ascienden.



Imagen B

Punctum: Es la cabeza dorada del personaje de Quetzalcóatl.

Punctum secundario(s): Se encuentra en el movimiento representado del serpenteado en ascenso del cuerpo de la serpiente.

Contrapunctum: Es la representación de los escombros en la parte inferior que exacerbar la acción del personaje principal.

Tabla 5. Imagenes recuperada de: <https://neomexicanismos.com/arte-urbano/seher-one-biografia-mejores-obras-ilustraciones-instagram-entrevista-muros-somos/> , 2018

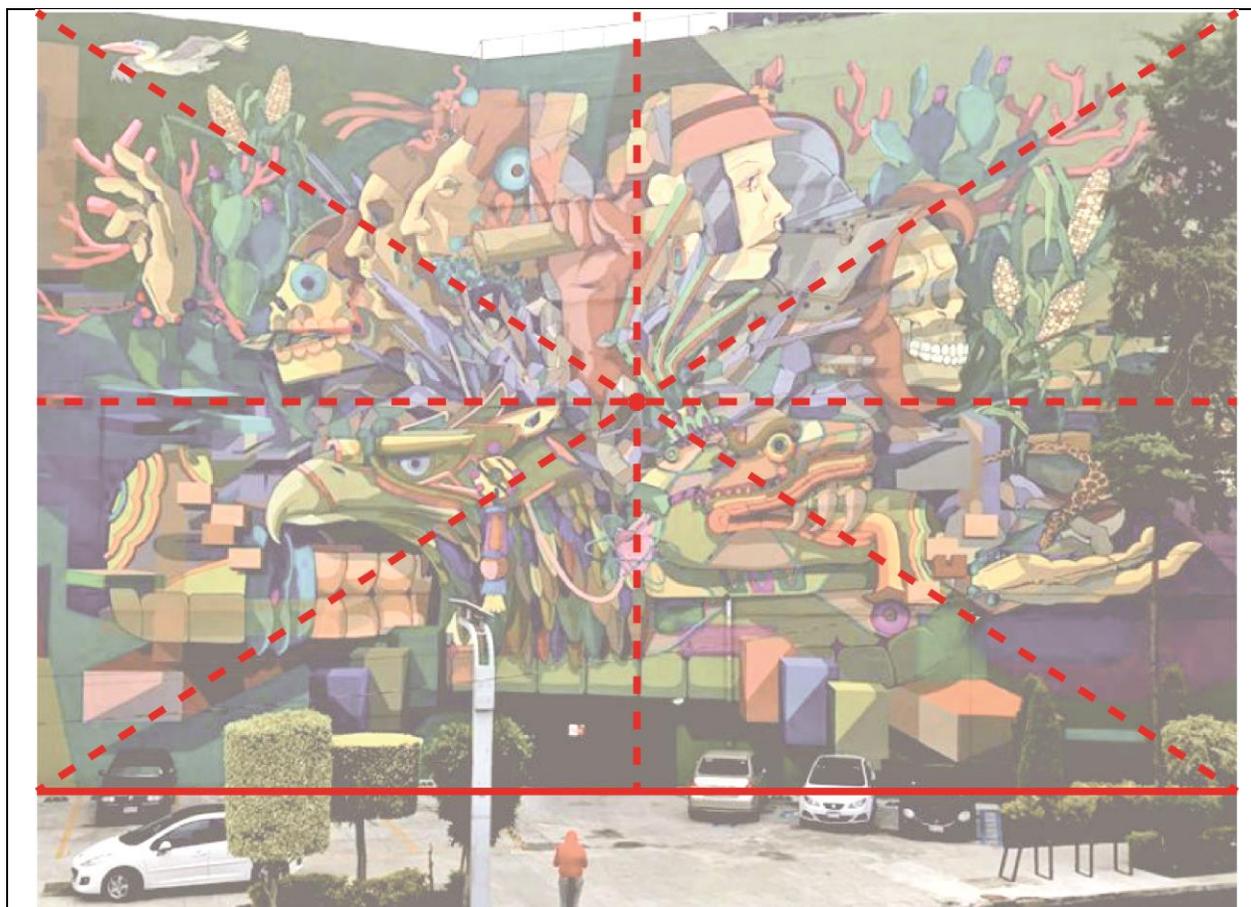


Imagen C

Punctum: Al ser la imagen que contiene una composición con una mayor cantidad de elementos narrativos y que cada uno presenta una alta carga de significaciones simbólicas, no se puede determinar una jerarquía de mayor a menor relevancia, ya que dependería de la subjetividad del espectador y del bagaje cultural que tenga. Para establecer una propuesta de punctum más objetivo, no se haría el enfoque en un elemento narrativo, pero si se puede establecer un punto central dentro la composición a partir de una división regular del plano en las se pueden visibilizar un punto de partida para la lectura de la imagen del centro inferior hacia todos lados en una composición de abanico extendido para así determinar el punctum.

Punctum secundario(s): Los punctums secundarios que enfatizan la idea de identidad visual son la flora y la fauna que cumplen una función simbólica complementaria.

Contrapunctum: De igual forma el contrapunctum no podría ser algún elemento narrativo ya

que está compuesto por varios, pero se puede determinar por el contraste de color que genera el fondo de verdes neutros y oscuros haciendo que brinquen la saturación y el brillo de los colores de los elementos narrativos.

Tabla 6. Imagen recuperada de: <https://neomexicanismos.com/arte-urbano/seher-one-biografia-mejores-obras-ilustraciones-instagram-entrevista-muros-somos/>, 2018

b) Análisis iconográfico de los elementos narrativos

Este paso del análisis es como una disección de las partes relevantes de la representación visual, a través de la cual establecemos los significados individuales de cada elemento, por lo que es recomendable describir lo que nos transmiten uno a uno. (Acaso, 2009. p.150)

Imagen A

Ubicada en el centro superior de la obra y como imagen central se encuentra el águila real, símbolo patrio nacional, extendiendo sus alas con actitud triunfante. Seis puños de distintos colores piel morena, en representación de lucha y resistencia, bajo testimonio de David Piñón en *Perspectiva gráfica: Seher One* (2018) los puños también representan a las naciones que auxiliaron y apoyaron durante el Sismo del 19 de septiembre del 2017 en CDMX. Los escombros en la parte inferior representan el caos que hace referencia al siniestro ya mencionado. Otro elemento complementario que refuerza la identidad visual mexicana es la flora cactácea (Opuntia) de unos nopales, que son elemento de gran peso simbólico al formar parte de las costumbres alimentarias de los mexicanos.

Imagen B

La representación de Quetzalcóatl surge de los escombros encontrados en la parte inferior del muro, serpentea en dirección ascendente hasta el extremo superior

derecho; la deidad prehispánica, pareciera tener una mezcla de solución gráfica mixta entre estilo oriental y diseños simbólicos de la mitología mesoamericana, esto lo confirma David Piñon en *Seher One en la Facultad de Artes y Diseño, Visualmente Mexicano* (2018) al mostrar una ilustración con el mismo personaje de Quetzalcóatl que fue comisionado por el artista musical *Pato Machete*, cofundador de la banda *Control Machete*, para el arte de su Álbum *¡Rifa!* (2016), en el cual se le encargó una representación de la deidad como una mezcla de estilo prehispánico con un dragón chino. El color turquesa de las incrustaciones en la cabeza, por su color azul cielo se le atribuía virtudes sobrenaturales, la usaban en la elaboración de objetos que denotaban poder, riqueza o sacralidad durante la época prehispánica.

Se presenta una variedad polisémica, como elemento de identidad visual de las cosmovisiones de los pueblos originarios, las raíces prehispánicas y el arte indígena que se expresan a través de largos listones que salen del personaje y serpentean junto a ella.

Imagen C

Las significaciones de esta imagen se caracteriza por el uso de varios elementos que refuerzan la idea de identidad visual mexicana, una composición llena de sincretismos visuales e icónicos que son representados en cada uno de sus elementos narrativos; se encuentran nuevamente personajes como el águila símbolo nacional, a Quetzalcóatl representando las raíces prehispánicas, de igual forma las representaciones del personaje mexica y maya; la muerte como símbolo de contrapeso en la dualidad con la vida con Mictlantecuhtli y el guerrero águila descarnado, que

acompañado junto al yelmo español hace memoria histórica del choque cultural de la conquista española que cimentaría a la futura nación que hoy en día es México. Sin olvidar la representación de la mujer brigadista, en representación de equidad de género, en significancia referente al sismo del 19/11/2017; al centro un puño con un martillo que surge de los escombros haciendo alusión de fortaleza y lucha ante la adversidad del siniestro sucedido.

De los detalles complementarios que son parte de la construcción de esta obra de identidad visual mexicana, la flora distintiva de las costumbres alimentarias como lo es el nopal y el maíz; la fauna alusiva que se encuentra dentro la geografía del territorio mexicano, como el jaguar que representa la vida salvaje de la selva; el pelicano, la mantarraya y el coral de la vida marina.

Y un pequeño corazón como detalle principal en el centro de todas las demás imágenes, en representación referente al núcleo de un átomo con sus protones, electrones y neutrones que rotan alrededor, en significancia de fuerza creadora.

c) Análisis iconográfico de las herramientas del lenguaje visual

Las herramientas del lenguaje visual integran a los tres murales del tríptico, empezando por el valor representativo del *sopORTE*, que al realizarse en un edificio en vía pública en la zona centro de la CDMX, se le puede adjudicar una relación con la corriente del arte urbano o *Street art* que tiene como propuesta hacer de las calles galerías abiertas a todo mundo que las transite; así también existe una relación simbólica con la memoria histórica de los ideales del muralismo, que proponía D.A. Siqueiros en *el Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*

(1924) sobre las ideas del “deber” del pintor en hacer un arte público y social al servicio del pueblo.

La técnica pictórica del mural, a pesar de que la imagen pudiera ser impresa en el mismo tamaño del edificio gracias a los avances técnicos que hoy en día lo posibilitan; el mural al ser pintado a mano, representa un trabajo de gran valor técnico-artístico con sus dificultades que conlleva al haberse resuelto a mano. A lo que nos lleva al significado que representa el tamaño, característico del gran formato empleado en el muralismo; es la monumentalidad característica que se impone ante los espectadores transeúntes, que tiene como finalidad engrandecer y exacerbar los símbolos de identidad visual mexicana que enmarca el contenido de las imágenes, que entre más grandes y visibles, más se reafirma la idea proyectada.

El sistema de representación se refiere al estilo gráfico resuelto y como este juega con los niveles de iconicidad realista, simbólica y abstracta del tríptico mural. El estilo, dice Dondis en términos de alfabetividad visual “es la síntesis visual de los elementos, las técnicas, la sintaxis, la instigación, la expresión y la finalidad básica.” (2004, p.149) continua respecto al estilo como sistema de representación “... sea considerarlo una categoría o clase de la expresión visual conformada por un entorno socio cultural total” (2004, p.149). Siendo el estilo en sí, la relación compleja entre la síntesis de los elementos narrativos, las herramientas de lenguaje visual y sus expresiones contextuales sociales-culturales.

El valor simbólico del estilo de David Piñón representa tanto a la tradición muralista, de la cual hace mención de la influencia del muralista Jorge Gonzáles Camarena (ver

ejemplos de dicho autor en Anexo D) en *Perspectiva Gráfica: Seher One* (2018). Así como el dinamismo gráfico del graffiti y el arte urbano que expresa en gran parte de la obra; la solución gráfica más característica de la expresión libre y creativa de la ilustración comercial que distingue el trabajo de Seher One; que tiene énfasis en exaltar cada uno de los elementos visuales y narrativos en composición de unidad, haciendo uso del sensacionalismo y la exageración que puede aportar tanto el *graffiti*, el muralismo, las representaciones de color saturadas, como del movimiento dinámico de los elementos tanto narrativos como de lenguaje visual.

A lo que nos lleva analizar los niveles de iconicidad presentes en la obra mural, que existe un conjunto de representaciones simbólicas de características realistas en cuanto a los elementos narrativos descritos en el análisis anterior. Respecto al nivel de iconicidad abstracto está más presente en las herramientas de lenguaje visual, la composición del fondo con líneas diagonales que estructuran e integran a las tres imágenes del tríptico, como también elementos geométricos tridimensionales que insinúan orden ante el caos representado en los escombros.

El color es otra herramienta del lenguaje visual con un alto grado de representación abstracto-simbólico, presente en la totalidad de la composición del fondo, son la gama de verdes, principalmente verde bandera, verde olivo, verde oscuro y una ligera transición entre verdes azulados y violetas; que juegan en significancia de ser el color patrio, nacionalista, referente al verde de la bandera nacional, como también puede representar la diversidad de ecosistemas distintivos del país.

En la imagen A, las características simbólicas referentes al color, está presente en los puños que muestran diferentes tonos de color piel morena, representando a la diversidad racial existente en nuestro país.

En la imagen B, el color dorado de la cabeza del Quetzalcóatl, en representación de riqueza, con los detalles rojos y turquesas que también simbolizaban a las divinidades dentro las culturas prehispánicas; y el colorido de las cintas de dicha imagen representan el folklore y la pluralidad cultural que engloba el territorio nacional.

En cuanto a la imagen C, existe un dominio de tonalidad amarillo ocre en los personajes que hacen transición con verdes olivos proyectando una rica variedad de juegos tonales y detalles como rojos tierra, turquesas y verdes brillantes que conjugan una representación simbólica de sincretismos que generan unidad de identidad visual mexicana.

Para finalizar, la *composición* integra a las tres imágenes del tríptico a partir de las diagonales que se pintan en el fondo, que refuerzan la idea de movimiento ascendente de resurgimiento. En particular, en la imagen A, la *composición* es de carácter ascendente enfatizando los elementos narrativos en son de resurgimiento y lucha, en la imagen B, la *composición* de la misma manera tiene una dinámica de abajo hacia arriba exaltando el ascenso de la memoria histórica de la raíces prehispánicas a través de la representación de Quetzalcóatl.

En la imagen C, la composición unifica tanto elementos narrativos como de lenguaje visual; pareciera que se manifiestan desde el centro inferior del cual todo emana exponiendo en ecuánime importancia de cada elemento, que a pesar de una gran

variedad de significaciones y símbolos todos convergen como un sistema complejo que constituyen una representación de unidad nacional.

2.3 Fundido

Con el objetivo de obtener un significado general a través de los significados parciales se busca poner en relación todos los significados emitidos en los diferentes pasos de las etapas anteriores “identificando las figuras retóricas existentes y analizar el significado que a partir de ellas se desprende.” (Acaso, 2009. p.151)

Al llegar a este punto, el caso de estudio presente ha sido analizado desde las particularidades que componen su complejidad, cada elemento, tanto narrativo como herramienta del lenguaje visual, ha sido descrito y relacionado a su valor de significación simbólica a la retórica visual de identidad visual nacionalista.

Tal cual se puede entablar la significación general de la obra, en la síntesis propia del título: “México: Cultura y Sociedad que renace” que ratifica el conjunto de sincretismos palpables a la vista de esta metáfora visual acorde al imaginario social y cultural, que expresa su función de representación simbólica identitaria.

3. Estudio del contexto

En este paso se establecen los factores externos a la imagen; el autor, el lugar y el momento que se desarrolla; son estas variables que permiten visibilizar las relaciones contextuales que también construyen el significado del mensaje visual partiendo del ¿por qué?, ¿para qué?, ¿por quienes?, ¿cuándo y dónde?

3.1. Autor

Conocer la figura del autor o autores es un factor a considerar, tanto su trayectoria como motivos que lo llevaron a construir el mensaje visual. Es el papel del Emisor y/o creador visual, que se deben establecer como parte del origen de la imagen estudiada en su ciclo comunicativo. En primera instancia se reconoce a David Piñón Hernández *Seher One* como el autor original (Creador visual) de la presente obra; pero se considera pertinente también incluir a los autores o emisores que lo contrataron para que proyectara dicho mural.

Bajo el testimonio del autor en *Perspectiva Gráfica* (2018) menciona que el mural fue comisionado por el Gobierno en turno de la Ciudad de México (2012-2018), bajo encargo de la directora del Instituto de las Juventud de la CDMX, María Fernanda Olvera. Así también, se da reconocimiento como equipo colaborador durante la realización de la obra a Jair Hernández, Alí Montoya y Alejandro Mosqueda.

David Piñón Hernández mejor conocido como *Seher One* es originario de la alcaldía de Iztapalapa de la CDMX; con formación en la licenciatura de Diseño y Comunicación visual, por parte de Escuela Nacional de Artes Plásticas (hoy Facultad de Arte y Diseño) de la Universidad Nacional Autónoma de México. Relata en *Paredes que hablan Seher* (2009) y *Seher y sus colores* (2010), su gusto por la expresión del arte urbano, el cual considera como una expresión que integra tanto lo que se está pintando como al espacio intervenido, sean las estructuras arquitectónicas, las paredes o muros que se constituyen como una obra en sí.

Influenciado por el *graffiti*, el muralismo mexicano, el dibujo en diferentes formatos, la pintura, la ilustración científica y el diseño gráfico; define su propio estilo como un reflejo de lo que la naturaleza le transmite, un proceso cíclico de organismos simples que se aglomeran y evolucionan hasta ser sistemas complejos; una metáfora constante de lo efímero entre la vida y la muerte, en un predominio de efectos visuales de texturas y sensaciones, saturación de colores brillantes, representando elementos orgánicos de la naturaleza de flora, fauna y composiciones dinámicas que representan movimiento permanente.

Con una trayectoria aproximadamente de 18 años dedicándose a las expresiones gráficas; Hoy en día es considerado como uno de los representantes actuales del muralismo contemporáneo, el arte urbano y la ilustración a nivel nacional e internacional, en la actualidad su trabajo está presente tanto en murales, como en obra de caballete, en diseño e ilustración comercial. Se puede encontrar su obra en medios digitales por Internet a través de su blog personal²⁵, redes sociales como twitter²⁶, Facebook²⁷ e Instagram²⁸.

En cuanto al motivo por el cual se realizó el mural, entre la colaboración con el gobierno de la CDMX y el artista urbano, fue la necesidad de conmemorar a la ciudadanía afectada como voluntarios brigadistas del sismo del 19 de Septiembre del 2017. También es necesario comentar que previamente en dicho espacio, David Piñón

²⁵ <http://seherone.blogspot.com/>

²⁶ <https://twitter.com/seherone/>

²⁷ <https://business.facebook.com/Seherone/>

²⁸ <https://www.instagram.com/seherone/?hl=es-la>

ya había realizado otro mural que fue afectado por el siniestro, siendo un motivo secundario que permitió retomar el muro para la actual propuesta.



Fig.9. Mural previo al actual, imagen recuperada de:

<http://www.instagram.com/p/BjBnSuqlgJR/?igshid=1e1q8jfai7293>, 2019

3.2. Lugar

El factor geográfico se puede subdividir en dos variables, *lugar de realización* y *lugar de consumo*. En nuestro caso de estudio es el mismo lugar, pero si es de suma importancia analizar “las consecuencias que el lugar de creación del producto visual ejerce sobre éste y cómo el espacio físico de contemplación puede tener también valores significativos.” (Acaso, 2009 p.152)

La obra se encuentra en el edificio Juana de Arco, en calle Tlaxcoaque, zona sur del Centro Histórico, en la Alcaldía Cuauhtémoc, C.P. 06080, Ciudad de México, en lo que

hoy en día es un edificio gubernamental de la Ciudad de México, en el que se encuentran oficinas de las dependencias de la Dirección General de Contraloría Ciudadana, Oficialía Mayor, la Dirección General de Gestión de la Calidad del Aire, Área de Atención Ciudadana de Verificación Vehicular, y la Dirección de Asuntos Jurídicos y Responsabilidades de la Contraloría General de la CDMX.

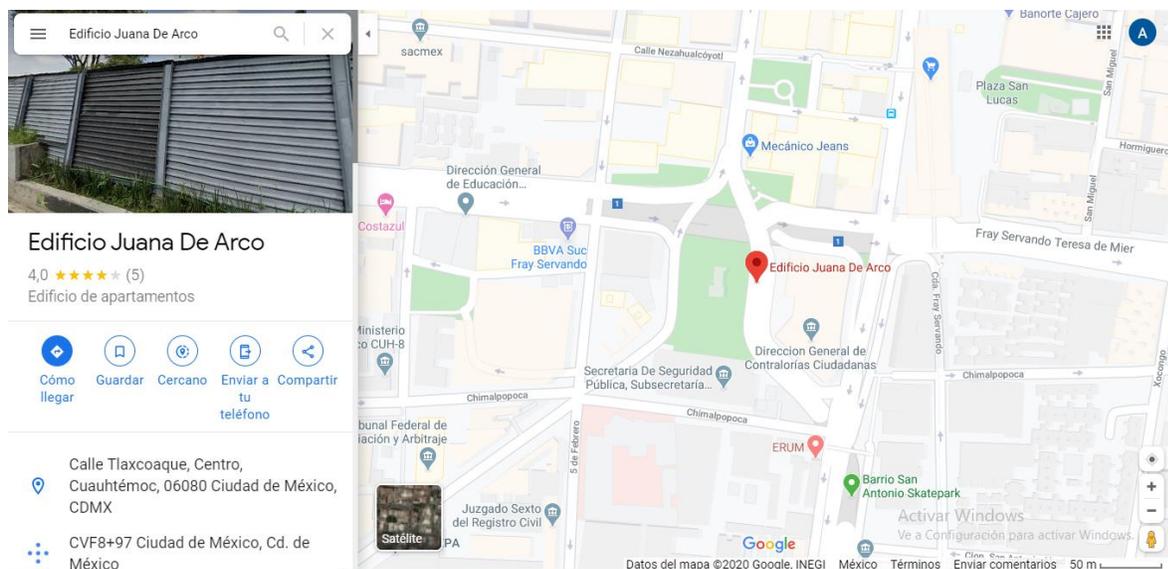


Fig. 10, imagen recuperada de: <https://www.google.com/maps/place/Edificio+Juana+De+Arco/@19.4233588,-99.1355926,17z/data=!4m5!3m4!1s0x0:0x9014b1aa0079ace6!8m2!3d19.4233897!4d-99.1343178>, 2020

Como lugar de consumo, en primera instancia, el acceso directo a la calle Tlaxcoaque es rebuscado debido que solo es de una sola dirección vehicular, varias calles y avenidas de alrededor del edificio son de acceso al centro histórico en las cuales existen túneles y calles en sentidos opuestos que dificultan su localización, sea a pie o en vehículo. La afluencia de transeúntes es baja comparada a otras calles de la zona y de igual forma la visibilidad para automovilistas que pasen por esa calle y la avenida paralela de San Antonio Abad es casi nula, debido a que la dirección vehicular es en sentido contrario al mural sin permitir que se aprecie la imagen.

Cabe rescatar que enfrente del Mural cruzando la avenida San Antonio Abad, se encuentra la Plaza Tlaxcoaque, actualmente es una explanada que fue restaurada para el esparcimiento y recreación de los habitantes de la zona, al fondo se ubica un templo católico construido en el S. XVII con piedra volcánica, que es uno de los más antiguos en toda la Ciudad. (Loustaunau, 2019).

Es desde este lugar que el mural tiene mayor visibilidad para su apreciación que acompaña y se integra al espacio público como una propuesta estética de arte urbano.

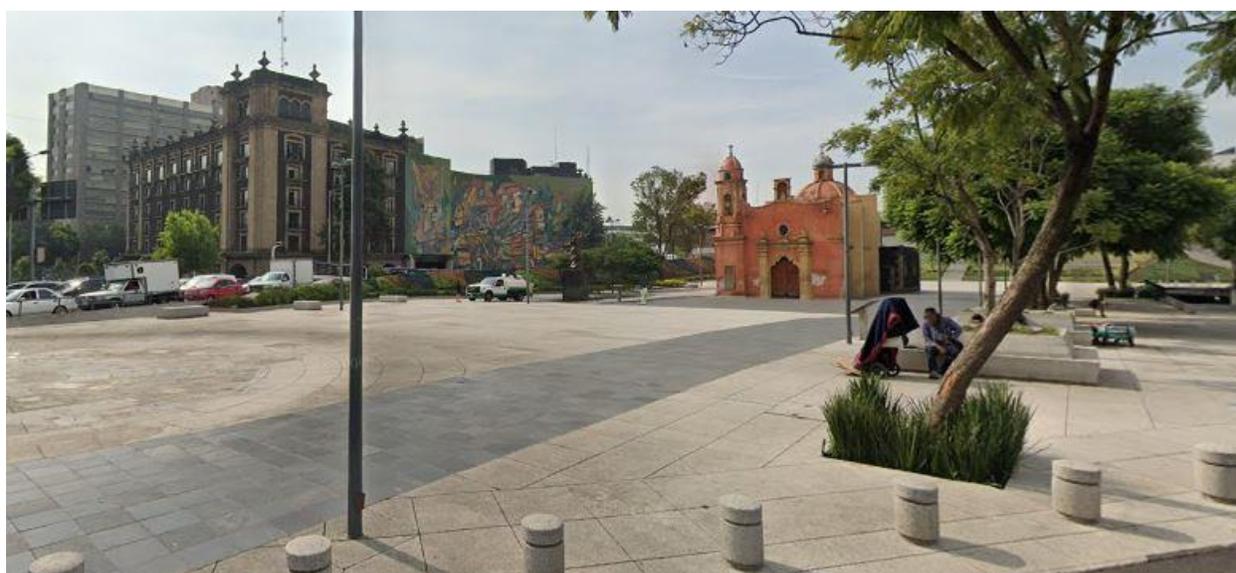


Fig. 11, Vista desde Plaza Tlaxcoaque, imagen recuperada de: <https://www.google.com/maps/@19.4240518,-99.1347103,3a,75y,142.64h,90.9t/data=!3m6!1e1!3m4!1sdYsbtj0DT7xJDEtFYIRFUQ!2e0!7i16384!8i8192>, 2019

3.3. Momentos

Los momentos de la imagen estudiada también se puede dividir en dos, *el momento de realización* y *el momento de consumo*. Que de igual forma se reconoce “las características culturales que rodean al momento de creación en las que podemos englobar hechos históricos relevantes” (Acaso, 2009. p.153)

El momento de realización de la obra fue al año siguiente del siniestro, durante la labor de dos meses, entre junio y julio del 2018 para terminarse a principios de agosto. Desde entonces la obra ha podido ser apreciada en la localidad ya mencionada, así también ha tenido mayor difusión y proyección a través de medios digitales por Internet, dando un mayor alcancen a la obra de David Piñón.

4. Enunciación del mensaje visual

En primer plano el *mensaje manifiesto*, sería la lectura a partir de la información explícita y directa de apariencia somera de la imagen, la interpretación aquí enunciada se ha estructurado con la finalidad de plantear un punto de comparación, del ¿cómo? puede plantearse la lectura de la imagen desde una perspectiva general en la que no se cuenta con información recabada de las posibles variables de complejidad que puede acarrear el mensaje visual.

En segundo plano, el *mensaje latente* tras un análisis profundo se puede establecer su enunciación, partiendo de las distintas características que constituyen a la imagen mural estudiada, entrañando en las relaciones subyacentes que coexisten en la imagen para complejizar el rango de análisis e interpretación de la imagen desde una fenomenología visual.

4.1 Mensaje Manifiesto

La obra es una mezcolanza de elementos que tienen una clara carga simbólica de mexicanismos, el impacto visual que genera la monumentalidad de la obra, la saturación de colores y elementos narrativos reafirman la idea principal proyectada haciendo remembranza directa a iconos de identidad nacional, como lo es el águila, el

Quetzalcóatl, las figuras prehispánicas y coloniales, los pequeños detalles complementarios como los nopales, el jaguar y la variante de tonos verdes en toda la composición como referentes de color patrio. Si en un principio se desconociera el título de la obra y el motivo por el cual se realizó, uno podría asumir que el mural expone un gran sentimiento de orgullo nacional, diversidad cultural y folclore a través de la pluralidad de los elementos visuales expuestos.

4.2 Mensaje Latente / Análisis método complejo J. M. Catalá

Tras el recorrido del análisis de la imagen como mensaje visual, se llega a la parte final de este proceso en la que se conjugan todos los aspectos descritos e interpretados del caso de estudio, con la finalidad de enunciar el *mensaje latente*; que en comparación a la enunciación del *mensaje manifiesto*, sólo puede estructurarse después de haberse explorado las variables que se plantearon durante todo este trayecto; comprobando de que existe una complejidad subyacente que entreteje las relaciones que contienen múltiples significaciones en distintos niveles interpretativos.

En primera instancia se planteó como punto de partida estudiar la imagen como fenómeno comunicativo acorde a su construcción de identidad visual mexicana. Recordando que parte de los motivos del presente estudio es reconocer las particularidades que componen la complejidad de la imagen y como esta nos permite construir conocimientos transdisciplinarios en lo artístico, lo cultural y lo social.

La enunciación del *mensaje latente*, desde la propuesta de M. Acaso, está en reconocer las significaciones profundas del mensaje visual en lo que ella denominaría “El mensaje real”; recordando que esta propuesta, no pretende ser la única forma o

camino para estudiar la imagen, para encontrar sus verdades absolutas e inequívocas, pero si nos permite construir una estructura de conocimientos necesarios para ampliar los horizontes de cuestionamiento y comprensión que nos aclaren su complejidad.

Es a partir de este punto que podemos conjugar el mensaje latente con la propuesta de análisis complejo de J. M. Catalá (2011).

Hasta este momento se ha planteado a la imagen mural como documento visual, del cual se ha podido catalogar, describir e interpretar como una serie de datos, desde las estructuras comunicativas del caso de estudio.

La finalidad de enunciar el mensaje latente de la obra mural “México: Cultura y sociedad que renace” a través de una fenomenología visual, es poder rastrear y plantear las particularidades articuladas que le dan significado y sentido (esencia ontológica) a la identidad visual mexicana que se pueden encontrar en las estructuras subyacentes dentro de la concepción óptica de la imagen mural. Es la dialéctica entre imagen, arte, cultura y sociedad del cual se parte en este estudio para hacer una propuesta de análisis profundo; en el que la imagen nos permite pensar y reflexionar en el sentido de ampliar las posibilidades de su concepción como brújula ante su complejidad y en su codificación hermenéutica.

Para dicha interpretación hemos trazado los elementos que dan forma al caso de estudio como instrumento de representación identitaria, en un lugar y momento determinado, bajo el esquema unidireccional del ciclo de la comunicación visual; que hasta este punto la imagen pareciera ser objeto estático dependiente de sus funciones

pragmáticas, estancada a su tiempo, almacenada en la memoria fugas de lo efímero y limitada a concepciones reduccionistas o funcionalistas.

Es por eso que J.M. Catalá propone el concepto de “imagen red” el cual plantea una imagen como fenómeno independiente de sus funciones comunicativas, que se resiste a ser clasificada y está relacionada con múltiples manifestaciones, hechos, momentos y ámbitos que se articulan en la constitución de la esencia polisémica de la imagen, lo que le permite movilidad en su libre determinación e interpretación ontológica ante sus posibilidades fenomenológicas.

La imagen, el mensaje, no es una señal que parte desde el emisor como un rayo de luz en busca de un receptor que la recibe aislado de cualquier otro fenómeno, sino que es el punto central de una constelación cuyo fulgor se expande en todas direcciones, algunas de las cuales alcanzan a los receptores, que a su vez son también núcleos de otra constelación receptiva abierta asimismo en múltiples direcciones. (Catalá, 2008, p.41)

Este modelo de “imagen red” plantea una perspectiva diferente en la concepción de nuevos sistemas de pensamiento, como ejemplos en los que se han planteado en otros campos de conocimiento como en la informática en la estructura del hipertexto²⁹ de Ted Nelson, del cual el filósofo sur-coreano/alemán Byung-Chul Han³⁰ retoma para explicar la cualidad del fenómeno de la hipercultura³¹ como un sistema entretejido, del

²⁹ T.H. Nelson, *Dream Machines*, Redmond, 1987.

³⁰ Byun-Chul Han, *Hiperculturalidad*, Herder, 2018

³¹ Byun-Chul Han describe la hipercultura como “El proceso de globalización, acelerado a través de las nuevas tecnologías, eliminando la distancia en el espacio cultural. La cercanía surgida de este proceso crea un cúmulo, un caudal de prácticas culturales y formas de expresión. El proceso de globalización tiene un efecto acumulativo y genera densidad. Los contenidos culturales heterogéneos se amontonan unos con otros. Los espacios culturales se superponen y se atraviesan. La pérdida de los límites también rige el tiempo. En la yuxtaposición de lo diferente se acercan diferentes lugares, sino también diferentes periodos de tiempo. La sensación es de lo *hiper*, y no de lo *trans*, *inter* o *multi*, refleja de modo exacto la espacialidad de la cultura actual. Las culturas implosionan, es decir, se aproximan hacia una hipercultura.”, 201,8 p.22.

que las culturas se desprenden de sus raíces, sus límites estructurales y del orden unidireccional que las sujetan, permitiendo como posibilidad interconectar hacia todas direcciones con otras culturas, borrando gradualmente las ilusiones de las culturas hegemónicas.

De esta forma centramos al caso de estudio como vehículo que se interconecta con las significaciones transdisciplinarias de carácter filosófico, literario, histórico y social. Catalá plantea tres puntos de partida de los cuales se desprenden las interrogantes que ayudaran en la enunciación fenomenológica del mensaje latente.

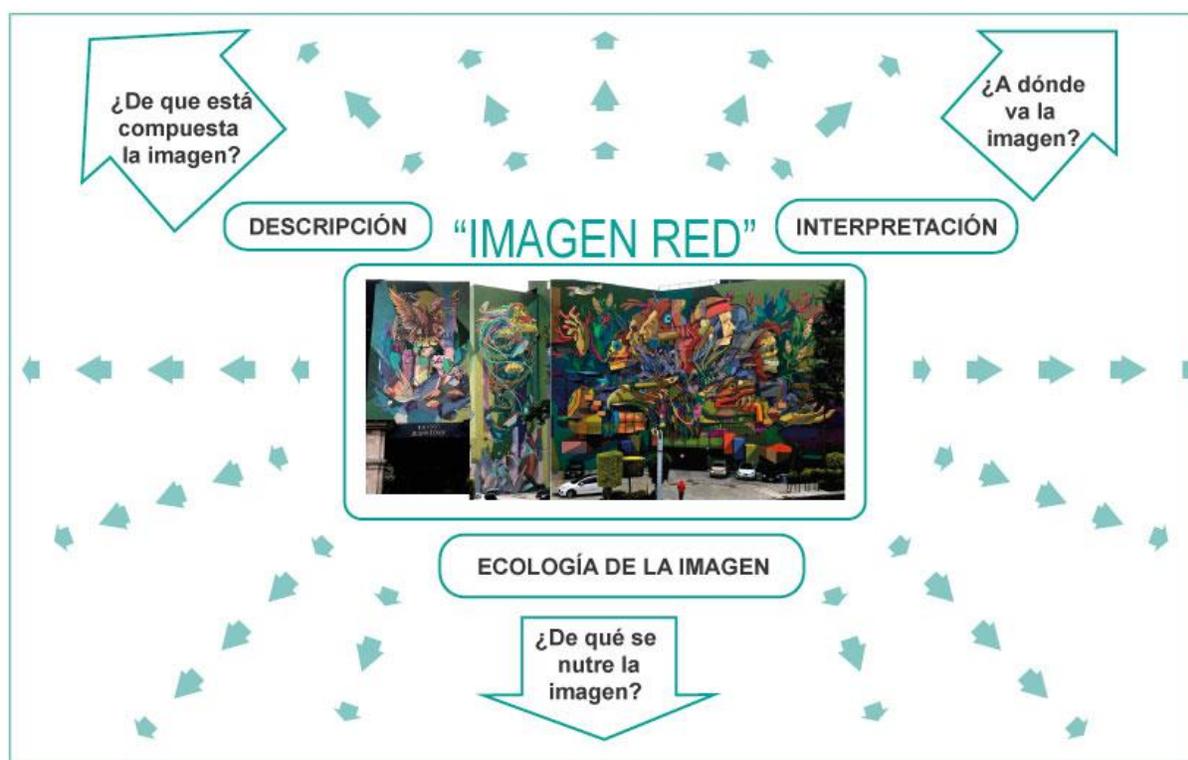


Diagrama 3. Caso de estudio como "Imagen red", basado en la propuesta de método complejo de Cátala, 2020.

Descripción / ¿De qué está compuesta la imagen?

Para la comprensión de la imagen mural estudiada, se plantearon los componentes en un orden categórico desde sus particularidades y sus cualidades en cuanto a las representaciones de elementos narrativos y herramientas del lenguaje visual con sus respectivas significaciones; de lo cual no se pone en duda que es una imagen con un alto nivel de representación e iconicidad simbólica de identidad visual mexicana. Pero como se ha ido explicando, el fenómeno de la imagen no puede ser encasillada dentro de un marco reduccionista interpretativo unidireccional. Al preguntar ¿de qué está compuesta la imagen?, se busca plantear que elementos componen a la imagen, aquellos que no están directamente ligados a su mecanismo representativo y a su funcionalidad, averiguar “qué mestizajes y que hibridaciones, qué deseos y qué pulsiones manifiesta o despierta. Se trata de ir más allá de lo superficial y rastrear los hilos que ligan la imagen con otras imágenes y con otros ámbitos.” (Catalá, 2008, p.35.)

Partiendo de que el caso de estudio conjuga las representaciones visuales y simbólicas de una concepción óptica de una identidad visual mexicana, a través de la expresión del muralismo y el arte urbano, se hace la pregunta ¿Cómo se pueden rastrear las relaciones ontológicas que componen a la imagen mural? Para esto, revisamos el testimonio del Autor *Seher One*, en la que describe la narrativa de la obra, como:

Una pequeña línea del tiempo, que incluye la representación de los mayas, los mexicas, las mujeres brigadistas, parte de la conquista española y a Mictlantecuhtli como la cuestión que tiene el mexicano hacia la muerte; todo esto es sostenido por una serpiente y un águila, como símbolos patrios que sostienen a la nación. En la segunda imagen del tríptico, esta Quetzalcóatl, no como deidad, sino como la unión

de todos los mexicanos como se vieron en los días del sismo de septiembre, en la que todos estaban unidos para salir de los escombros y seguir adelante. Y en la última imagen, se encuentran muchos puños levantando a un águila que representan a los países que apoyaron durante el siniestro. (*Perspectiva Grafica*, 2018, min. 5:05-5:58)

En esta descripción del autor, se visibilizan puntos referenciales para entretejer las relaciones fenomenológicas que componen parte de la estructura subyacente de la obra estudiada; en la que remite a fragmentos de la memoria histórica de lo que se presupone como una parte de la concepción ontológica de México. Se establece en un sentido nacionalista, que es visible en la retórica visual del tríptico, conjuga una pluralidad que no puede resumirse en unas cuantas imágenes, pero si puede exponerse en una composición fragmentada, tanto en un sentido representativo como metafórico; la obra no abarca toda las representaciones visuales identitarias que pueden existir de un país, pero si enfatiza la constante entre el caos y el orden en la que tiende a recrearse la concepción del ser mexicano ante la adversidad de las catástrofes naturales, sociales, políticas, culturales e históricas.

“México: Cultura y sociedad que renace” es el cúmulo de idiosincrasias en constante contradicción e hibridación, en la lucha de definirse ante el cambio constante de paradigmas que no se detienen.

Como eje temático que transversa la narrativa de la obra, está la memoria, evocando una fuerte necesidad de plasmar la relación entre el pasado inmediato, como los acontecimientos del sismo del 19/09/2017 y el pasado lejano que remite a la representación simbólica de las raíces históricas del choque cultural entre el mundo prehispánico y occidente; que en la naturaleza de la obra se proyecta en cualidad de

pluralidad fragmentada, un mestizaje étnico, racial, cultural, social e histórico; que esclarece como premisa fundamental en la concepción ontológica de la identidad visual mexicana de la obra, en una constante hibridación entre lo individual y lo social, el orden y el caos, la vida y la muerte, lo divino y lo mundano, el mito y la realidad, entre la memoria histórica y la hipermodernidad global homogeneizadora.

Ecología de la Imagen / ¿De qué se nutre la imagen?

El sentido ontológico no sólo recae en las representaciones visuales de la obra mural; durante el análisis se consideró que la imagen está situada en un contexto; junto aquellos aspectos que determinaron la creación de la obra, se habló de los autores, de quienes lo comisionaron (gobierno de la CDMX) y el creador visual (David Piñón), su trayectoria, estilo gráfico y motivaciones que dieron pie temático de la imagen. Y por cuestiones pragmáticas del análisis desde la comunicación visual, se enmarca en un lugar y momento bajo condiciones de consumo visual.

En cambio, la propuesta de una ecología de la imagen “implica un ámbito en continuo movimiento, en continua interacción, un ámbito que, además, es específico de una imagen o fenómenos determinados.” (Catalá, 2008, p.36) Permitiendo visibilizar la proximidad de relaciones entre ámbitos que interactúan y nutren a la imagen.

Cuando Catalá propone la exploración de los fenómenos visuales y la imagen, no limita dichos estudios a una sola disciplina o perspectiva de análisis, es la pluralidad de saberes interdisciplinarios que marcan la necesidad de expandir los campos de entendimiento ante la complejidad entretejida que acarrearán las imágenes y los modos de ver.

Las tendencias ideológicas y la diversidad de sistemas de creencias de sociedades y culturas determinadas, han marcado ciertos momentos históricos que establecen los modos de ver y marcan línea estética en los modos de producción visual, como diría Catalá respecto al nivel de percepción antropológico, “cada sociedad dicta lo que se puede ver, pero también cómo puede verse.” (2011, p.291)

Son estos modos de ver y hacer imágenes que se entretajan del aglomerado de experiencias: históricas, visuales, artísticas, literarias, críticas, populares, individuales, sociales y culturales que nutren las estructuras ontológicas de la imagen mural. Abarcando diversos ámbitos entre lo real y lo imaginario, en un devenir dialéctico entre lo representativo, la memoria, lo idílico, lo hegemónico, lo contemporáneo y lo tecnológico.

De lo ideológico, se desprende el nacionalismo que se presenta como la narrativa social operante que enmarca las significantes estructurales que se imponen ante la sociedad para enunciar la distinción entre lo local y lo internacional, basado en las delimitaciones geográficas y la constitución histórica del Estado nación.

El nacionalismo se presenta como ideología hegemónica dominante que dota de sentido social y cultural, a través de símbolos e iconos patrios llenos de atribuciones idílicas en la que representan unidad social entre distintas regiones; honor y orgullo por personajes y acontecimientos históricos; diversidad cultural y riqueza natural.

La imagen mural, pareciera que cumple con dichas descripciones, cada elemento visual se nutre de un imaginario nacionalista que plantea una visión ontológica que se ha ido construyendo y transformando a través de los procesos históricos, sociales y

culturales. Se puede correlacionar con el referente histórico del movimiento artístico del muralismo mexicano postrevolucionario, que se gestó a partir de las necesidades de hacer un arte pictórico propiamente nacionalista, a partir de individuos y grupos artísticos auspiciados por el Estado. El nacionalismo plasmado en la identidad visual del muralismo mexicano pareciera que perduró como parte de las representaciones óptica interiorizadas dentro de los imaginarios de la sociedad mexicana, las múltiples temáticas abordadas, como la memoria prehispánica, la colonia, la guerra de independencia, los conflictos internos hasta el porfiriato, la revolución mx y los movimientos sociales posteriores; incluyendo la pluralidad étnica-racial y la diversidad de cosmovisiones de folklore popular.

Las representaciones visuales del muralismo mexicano fundamenta una parte de las cualidades ontológica del imaginario mexicano que se han ido adaptando, transformando, deslavando, emborronando, mutando y olvidando durante el transcurso del tiempo; en la actualidad, ante los paradigmas de la hipermodernidad, en que la lógica dominante de las normas del libre mercado global y el consumo desmedido con tendencias de culto al individualismo narcisista, como de las posturas críticas posmodernas y decoloniales de exponer las falsedades de las ideologías hegemónicas centralistas; hacen ver que los valores de orgullo y unidad nacional pueden parecer ambiguos ante la crisis de identidad a las que hoy en día los individuos se encuentran, se pensaría que el sentido del ser histórico perdiera toda validez y que el hecho de ser mexicano, solo cobrará valor en momentos de tener registro poblacional o en eventos deportivos como en el mundial del football que puede coaccionar este sentido nacionalista más que los referentes históricos, sociales y culturales.

Retomando el cuestionamiento ¿qué es lo que nutre a la imagen?, no puede aterrizar la interpretación de ecología de la imagen exclusivamente en una categoría como lo es la ideología nacionalista; y tampoco puede dictarse sentencia de sin-sentido o absurdo de estos sistemas de creencias como falsedades en su totalidad. Pero sí es rastreable que la esencia de la obra se nutre de los procesos dialécticos entre los imaginarios sociales, culturales e individuales que están en constante hibridación y/o contradicción, a través de la pluralidad de perspectivas e interpretaciones en un vaivén entre diferentes momentos del pasado y el presente.

Interpretación / ¿A dónde va la imagen?

¿A dónde la imagen? es la pregunta que se enfoca en el alcance de la interpretación de la imagen, que permite explorar las proximidades como posibilidades de significaciones de la imagen mural del presente hacia el futuro.

Le pedimos (a la imagen) por lo tanto que nos diga a dónde se dirige, puesto que sabemos que no hay un significado preciso que la inmovilice en el tiempo, sino que tiene un alcance mucho más amplio. De esta forma, intervenimos en la imagen puesto que nos proponemos utilizar su inercia para viajar con ella hacia el futuro, es decir, para que nos ayude a comprender nuestro presente en el viaje hacia el futuro.
(Catalá, 2008, p.35)

Desde la interpretación de la comunicación visual se establecen las mediaciones por las cuales se hace tangible el caso de estudio, descrito como el modo de exposición o medio de difusión; existen dos variables de este rubro: El modo de exposición espacial, donde solo se hace visible la imagen mural estando presente donde se encuentra; y el medio de difusión virtual, en el que la imagen hace una migración del formato físico, al

que solo es visible a través de una pantalla por medio del tráfico de información que posibilita los avances tecnológicos de la informática y la comunicación (TIC) que no paran de revolucionarse.

La interpretación del fenómeno de la imagen mural ante la distinción de estas dos formas de experimentar la imagen; una presencial y la otra virtual, permite ver los caminos a los que se enfrenta la obra mural ante sus posibilidades de concepción ontológica. Es el ¿cómo ocurre este acontecer? que permite interpretar su dirección en el tiempo.

La primera mediación, la presencial, en la que se puede establecer una experiencia directa con la obra, se entretajan las significaciones simbólicas que se conectan con el pasado idílico del muralismo, característico de ser arte público monumental y con un alto contenido icónico de identidad visual nacionalista. Para su contemplación existe la libertad de transitar de un extremo a otro de cada uno de sus trípticos, la experiencia visual remite directamente al vínculo que existe entre el espectador y la obra, como un reflejo de sí mismo, que interconecta al sujeto con la memoria de imaginarios históricos, sociales y culturales.

La segunda mediación, la virtual, la imagen hace una migración de formato, se adapta a la temporalidad en la que es concebida, está al alcance de todos en la distancia de un *clic*, puede encontrarse en revistas digitales, en blogs de arte urbano, redes sociales, e incluso no se limita a la imagen estática como registro fotográfico, la versatilidad de estos nuevos medios permite ampliar los productos visuales que surgen del fenómeno estudiado, ejemplo ya mencionado del video documental *Seher One*:

Perspectiva Gráfica (2018) en el que se hace un breve reportaje del autor y sobre la realización del mural, dando un acercamiento a la experiencia del proceso y las significaciones atribuidas de la obra.

Es a través de estas nuevas formas de acontecer la imagen, que transforma su contemplación, la idea de monumentalidad ya solo queda en cuestiones vagas ya que sus dimensiones serán determinadas por el tamaño del dispositivo o pantalla en el que se visualice; de igual forma, hoy en día se vive el fenómeno de la globalización en su máximo esplendor, en el que se demanda un consumo desmedido de imágenes cada vez mayor, en el que muchas veces el tiempo de contemplación de una imagen se limita a pocos segundos, a menos que exista un mayor interés del espectador de escudriñar los detalles de la obra.

Catalá hace mención del fenómeno de la identidad fragmentada, en el que ya no existen corrientes ideológicas dominantes que homogenicen las identidades de los individuos, hoy en día solo se está a la merced del libre mercado y la cultural global, en la que cualquier individuo pueda adoptar modas o tendencias como modos de identidad propia. Entonces “La imagen ya no puede servir de espejo en cuya superficie se recoge una identidad homogénea. En todo caso, la imagen empieza a ser expresión del contenido íntimo de esta crisis.” (Catalá, 2008, p.288) La proyección de la imagen hacia un futuro fijo es incierta, pero tampoco se desestima sus propósitos y alcances; ante una hipermodernidad en la que lo inmediato y lo efímero son premisas sobre todo tipo de producciones visuales o estéticas. La obra “México: cultura y sociedad que renace” se adapta ante este paradigma y se incrusta dentro esta identidad fragmentada que “da paso a una recomposición imaginaria del mismo que pone de relieve todas las

contradicciones que permanecían escondidas.” (Catalá, 2008, p.288). La imagen junto con sus imaginarios mutan, ya no se aferran a hechos concretos y se extienden hacia la versatilidad de interpretaciones subjetivas, a pesar de que su mensaje fuese claro o directo, la imagen tiene que afrontar la realidad que le acontece, y asumirse como parte fragmentaria de este cúmulo de significaciones que danzan entre lo efímero y lo trascendental.

III.III. Conclusiones

La presente investigación tiene como objetivo principal analizar el caso de estudio, como herramienta de análisis complejo en el entendimiento del fenómeno de la imagen mural como mediador social y cultural de representaciones y significaciones identitarias mexicanas, desde un planteamiento teórico de la comunicación visual y metodológico de la fenomenología visual.

Del primer campo disciplinario se caracteriza por enfocarse en la constitución comunicativa de la imagen que cuenta con sus niveles de complejidad en torno a la relación forma-significado acorde a su función de identidad visual en representación de la sociedad mexicana, en específico en conmemorar a los afectados del sismo del 19/09/2017 en la CDMX. Y el segundo campo disciplinario, basándose en la documentación del primer acercamiento, se enunciaron las relaciones subyacentes que existen en la obra; bajo un razonamiento dialéctico en reconocer las posibilidades interpretativas que entretienen la esencia de la obra, ante su complejidad transdisciplinaria. A lo que se encaminó a las siguientes conclusiones:

Dialéctica entre comunicación visual y fenomenología visual

Como parte de esta investigación está la propuesta de plantear la visión transdisciplinaria de conciliación entre campos de estudio y disciplinas, que en este caso sería la dialéctica entre la comunicación visual y la fenomenología visual; de la primera desde una perspectiva superficial, puede ser catalogada como disciplina encasillada a estructuras de funciones comunicativas a necesidades de soluciones visuales principalmente en contextos de lógicas mercantilistas; no sin desestimar su complejidad que conlleva el entendimiento del lenguaje visual y su manejo para interconectar tanto individuos como grupos sociales a través de ideas visuales. Entender a la imagen como un fenómeno comunicativo puede orientar a los creadores visuales en la construcción de mensajes visuales con mayor efectividad y asertividad; aunque dicha disciplina puede estar limitada al tener una visión pragmática de ser concreta y unidireccional.

Es cuando la fenomenología visual puede ampliar las posibilidades de estudio y análisis de la imagen como fenómeno comunicativo, a través de las particularidades transdisciplinarias en el que la imagen trasciende diversos fenómenos, principalmente en lo social, lo histórico, lo cultural, lo artístico y lo filosófico. Dejando a un lado la idea de que la imagen solo es un documento comunicativo o producto fachada; lo que amplía sus capacidades de interdependencia ontológica ante sus representaciones visuales, convirtiendo a la imagen en un instrumento para la reflexión y el pensamiento crítico lo cual se pudo plantear en un orden epistémico de la investigación presente.

En un principio la pregunta de la presente investigación cuestiona ¿cuáles serían las posibilidades de que la imagen mural pudiese servir como herramienta de análisis

complejo en el entendimiento de la identidad visual mexicana? A lo que se respondería que existen una gran variedad de propuestas disciplinarias en el análisis de la imagen desde la historia del arte, la psicología, la sociología o la antropología, aunque principalmente dichas perspectivas tienen un enfoque en la relación de contenido (significado) y función interpretativa de sus relaciones de contexto. En cambio desde la comunicación visual se puede profundizar en la imagen mural, acorde a sus relaciones de forma, contenido y función, que permite hondar en las significaciones de los elementos narrativos de la obra, en las técnicas y herramientas de lenguaje visual que la componen, y las relaciones contextuales de autor/emisor, lugar y momento de realización y consumo de la obra. El método de M. Acaso es una propuesta de análisis bastante completa ya que se ha planteado a la imagen mural como documento visual, del cual se ha podido catalogar, describir e interpretar como una serie de datos, desde las estructuras comunicativas del mensaje visual en su contexto inmediato.

Lo cual permite cimentar las posibilidades interpretativas del mensaje latente de la obra desde la fenomenología visual en las que se estructura las relaciones no visibles de la imagen, que están entramadas desde el acontecer de fenómenos históricos, sociales y culturales que componen, nutren y posicionan a la imagen como vehículo de pensamiento crítico, en el que se cuestiona la estructura ontológica de la imagen en su devenir histórico, sus proximidades con el presente y el incierto futuro.

Ha sido este trayecto entre dichas disciplinas y con posibilidad de interconectar con otras, que permiten tener un acercamiento complejo ante el fenómeno de la imagen y sus trascendencias comunicativas y fenomenológicas. De tal manera esta propuesta de análisis mixto puede servir como aporte al sesgo disciplinario del diseño y la

comunicación visual; para el estudio y el análisis de la imagen, en el campo educativo para invitar a las nuevas generaciones a expandir, tanto sus criterios como horizontes en la pluralidad del conocimiento complejo que puede entretenerse en una alfabetividad visual dialéctica interdisciplinaria.

La imagen mural y sus proximidades temporales

En la actualidad cuando se hace remembranza al muralismo mexicano existen opiniones encontradas y contradictorias; en primer plano está su documentación como el movimiento artístico que tuvo el papel de representar la grandeza nacional, histórica, social y cultural, a través del constructo de una identidad visual nacionalista, que integró y unificó (dentro de las delimitaciones fronterizas geográficas), a todo individuo de todas las regiones, razas y etnias, bajo un mismo sentimiento de orgullo y unidad local. Es en el momento postrevolucionario en el que el país se definiría ante la modernidad internacional y fue a través del muralismo que se constituyó e idealizó el arquetipo sincrético nacional.

En segundo plano, como contra postura, desde una perspectiva más crítica ante el muralismo mexicano (Feria M. 2010), que a pesar de las mejores intenciones de su fundamento y producción, en el trasfondo, visibilizando el acontecer de un nuevo Estado nación, con la necesidad de imponerse y establecerse ideológicamente, se toman las medidas mediáticas y sensacionalistas que puede proyectar la pintura mural; para auto-legitimarse como régimen proveedor de cultura, entre otros beneficios sociales, y construir el imaginario idílico que se presentaría como propiamente la identidad visual nacional. También se critica el discurso ideológico de los muralistas,

que era el de proporcionar un arte monumental y público para el pueblo, de lo cual justificaría el desprecio hacia el arte de galerías como arte burgués; aunque en contradicción con el paso del tiempo el grupo de muralistas fue monopolizando los encargos del mecenazgo del gobierno y se oponían ante otros estilos de arte que no fuesen de temáticas nacionalistas; en cuanto el discurso de “hacer un arte público” las obras casi siempre se encontraban en interiores de edificios gubernamentales o escolares; y solo las imágenes alcanzaron a la población en general con réplicas de las obras en libros de textos gratuitos de la Secretaría de Educación Pública.

Aun así la imagen mural llegaría a interiorizarse en del imaginario social como parte del régimen escópico³², a lo que describiría Catalá como los modos de ver de una sociedad. Que al parecer sigue vigente al denotar una influencia directa con el mural caso de estudio, que a pesar del distanciamiento temporal, el valor simbólico e idílico que se le puede adjudicar a una identidad visual nacionalista, a través de la expresión del muralismo, ha perdurado en la memoria colectiva, pero que ha mutado ante los fenómenos de la hipermodernidad donde las ideologías como el nacionalismo carecen de sentido en una cultura global interconectada. Es desde las posturas críticas de la posmodernidad y la decolonialidad que se rompen con las ideologías hegemónicas y centralistas del constructo social e imaginario del nacionalismo.

Sin embargo las representaciones de identidad visual mexicana no han perdido vigencia, sin importar el formato, el medio o la veracidad histórica. La proliferación de imágenes con características identitarias propias de la cultura y sociedad mexicana, no

³² Martín Jay define como régimen escópico, el modo de ver de una sociedad, ligado a sus prácticas, valores y otros aspectos culturales, históricos y epistémicos. “La particular mirada que cada época histórica construye consagra un régimen escópico o sea, un particular comportamiento de la percepción visual” (Chao, 2012, p.1)

se han limitado al sesgo nacionalista de Estado, e incluso han servido de postura crítica, contestataria o satírica³³. Es entre la tradición y su hibridación con la cultura global que empieza a trascender como parte de una identidad fragmentada con sus riesgos a desdibujarse entre el aglomerado de tendencias y modas, en la dinámica entre lo inmediato y lo efímero que dicta la norma del consumismo.

Al estudiar el fenómeno de la identidad visual a través de las representaciones del caso de estudio, desde su composición óptica hasta sus relaciones ontológicas, permitió abrir un amplio panorama de complejidad, del cual se buscó desprender del reduccionismo pragmático que sujeta a la imagen mural a sólo ser un cliché más de la identidad visual mexicana y reconocer sus alcances interpretativos que acontece a una sociedad ante una realidad aleatoria y cambiante.

³³Ejemplo del movimiento artístico del neomexicanismo de los años 80's en el que las propuestas visuales jugaban con el absurdo cotidiano o temas de controversia y polémica como el tabú de la homosexualidad con una alta carga de iconicidad identitaria de mexicanismos. (Ref. Ortega Josefa. 2012)

Anexos

Anexo A. Ejemplos de *Graffiti*



Fig.12: Ejemplo de Tag, Bates, Imagen recuperada de: <https://www.pinterest.pt/pin/353180795754346337/>



Fig.13: Ejemplo de “Bomba”, Siler, Cd. de México, Imagen recuperada de:

<https://fi.pinterest.com/pin/678073287617851982/>



Fig.14: Ejemplo de “Bomba”, Zombra Cd. de México, Imagen recuperada de: [https://local.mx/ciudad-de-](https://local.mx/ciudad-de-mexico/grafiti-zombra/)

[mexico/grafiti-zombra/](https://local.mx/ciudad-de-mexico/grafiti-zombra/)



Fig.15: Ejemplo de "Wildstyle", Chikle Cd. de México, Imagen recuperada de:

<https://epaolarodriguez.wordpress.com/2017/10/15/david-chikle/>



Fig.16: Ejemplo de "Wildstyle", Motick, Cd. de México, Imagen recuperada de:

<http://vandalosdelmundo.blogspot.com/2015/07/siek-y-motik.html>



Fig.17: Ejemplo de "Wildstyle-3D", Dr. kumbia, Edo. de México, Imagen recuperada de:
<https://www.facebook.com/photo?fbid=235440684549906&set=pcb.235440707883237>



Fig.18: Ejemplo de "Wildstyle-3D", katone, Hidalgo, México, Imagen recuperada de:
<https://www.facebook.com/photo?fbid=233570784736896&set=pcb.233570964736878>



Fig.19: Ejemplo de “Personaje- cartoon”, Siek 86. Chimalhuacan, México, Imagen recuperada de:

<https://www.facebook.com/photo?fbid=232581081502533&set=pcb.232581224835852>



Fig.20: Ejemplo de “Personaje- realismo”, Roos. Veracruz, México, Imagen recuperada de:

<https://www.facebook.com/photo?fbid=232581081502533&set=pcb.232581224835852>

Anexo B. Ejemplos de arte urbano (Street art)



Fig.21: Efe de Froy, *sin nombre*, Oaxaca de Juárez, México, Imagen recuperada de:

<https://www.cuarta.mx/2019/02/14/increibles-murales-urbanos-que-embellecen-las-calles-de-mexico/#.Xz9 -VRKjIV>



Fig.22: Kavilsa, Cd. de México, Imagen recuperada de: https://www.instagram.com/kavilsa/?utm_source=ig_embed



Fig.23: Miguel Mejía Neuzz, *sin nombre*, Cd. de México, Imagen recuperada de:

<https://www.sleepydays.es/2019/11/mejores-artistas-urbanos-de-mexico.html>



Fig.24: David Flores, "*Frida*", Cd. de México, Imagen recuperada de: https://www.cuarta.mx/2019/02/14/increibles-murales-urbanos-que-embellecen-las-calles-de-mexico/#.Xz9_-VRKjIV



Fig.25: Maldita Carmen, "Alocate", Cd. de México, Imagen recuperada de: <https://www.instagram.com/maldita.carmen/>



Fig.26: Artista desconocido, "I love DF", Cd. de México, Imagen recuperada de: http://mexicocitystreets.com/wp-content/uploads/2017/03/ilovedf_street_art.jpg

Anexo C. Ejemplos de NeoMuralismo



Fig.27: Cix e Irving Cano, 2015, “Vida y muerte en ciclo”, Ubicación Av. Dr. Río de la Loza, Col. Doctores Cd.

México, Imagen recuperada de: <https://revistan3rvio.wordpress.com/2015/05/11/cix/>

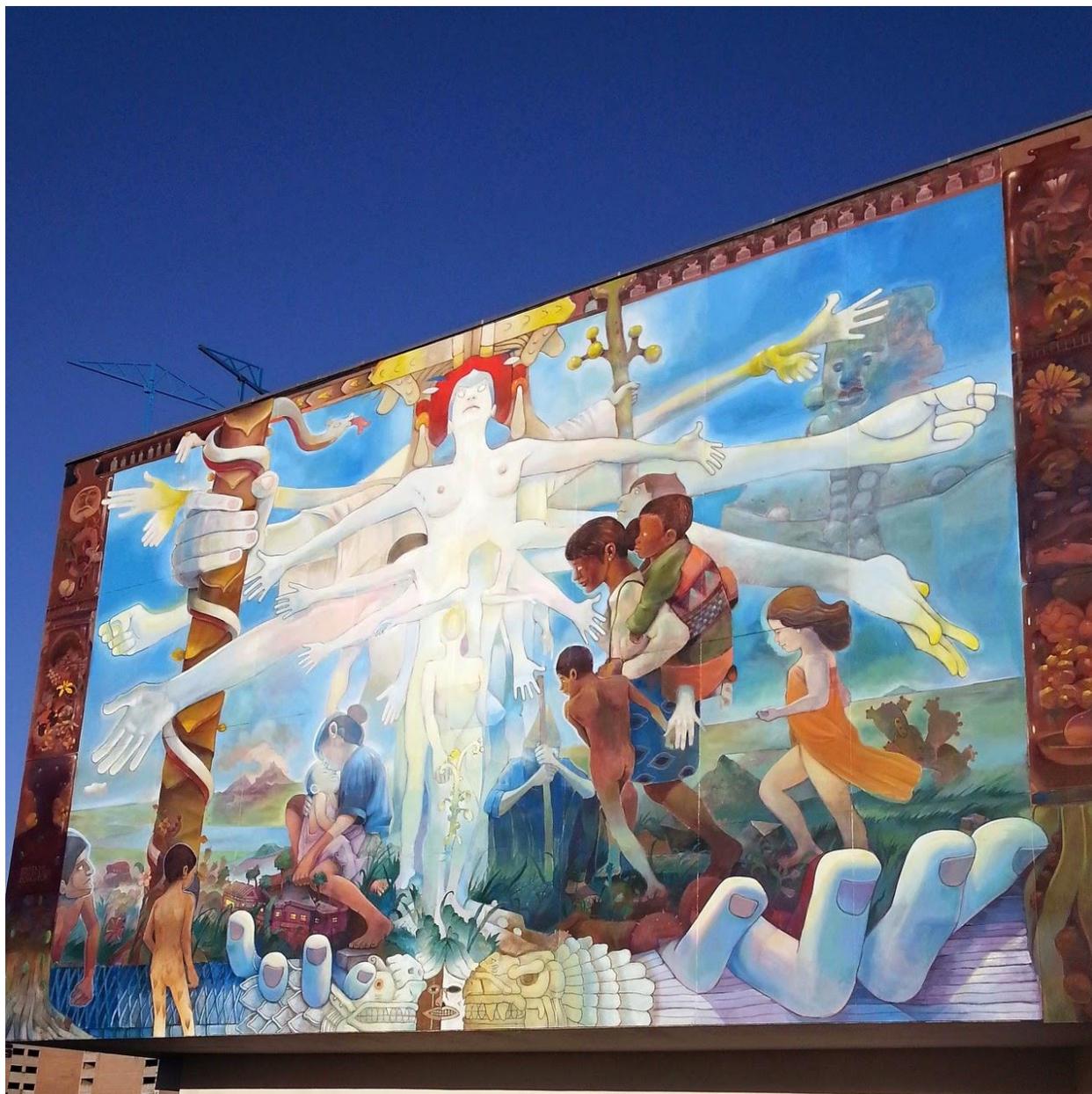


Fig.28: Jesús Benítez (Dhear), 2014, "*Similia Similibus Curentur*", Ubicado Hospital Homeopático de la Ciudad de México, Imagen recuperada de: <https://www.lucesdelsiglo.com.mx/index.php/noticias/wall-art/42455>



Fig.29: Saner, 2013 *"La conquista"*, Fleury Les Aubrais, Francia, Imagen recuperada de:
<http://streetartnewses.blogspot.com/2013/04/la-conquista-nuevo-mural-de-saner-en.html>



Fig.30: Spaik, 2017 *"El camino del jaguar"*, Querétaro México, Imagen recuperada de:
<http://streetartnewses.blogspot.com/2013/04/la-conquista-nuevo-mural-de-saner-en.html>



Fig.31: Nacho Bernal, 2019 "*Furia*", poliforum Morelia, México, Imagen recuperada de:

<https://www.wescover.com/p/murals-by-nacho-bernal-at-poliforum-morelia--PB1AWtxEFS>



Fig.32: Aréuz, 2018 "*Tlalli*", Central de Abastos pasillo 5 Cd. de México, Imagen recuperada de:

<https://neomexicanismos.com/arte-urbano/areuz-obras-artista-urbano-mural-biografia/>



Fig.33: Colectivo Tlacolukos, 2019 “Fiestas de los fieles difuntos”, Oaxaca, México, Imagen recuperada de:

<https://www.instagram.com/tlacolukos/>



Fig.34: Duek, Doblez, Jocas, 2019 “El águila sobre el nopal”, Cd. de México, Imagen recuperada de:

<https://www.cuarta.mx/2019/02/14/increibles-murales-urbanos-que-embellecen-las-calles-de-mexico/#.Xz9xLFRKjIU>



Fig.35: Adry del Rocio, 2018 "El árbol de la vida", Av. Reforma Cd. de México, Imagen recuperada de: <http://www.mexiconewsnetwork.com/es/uncategorized/crean-colorido-e-inmenso-mural-con-la-imagen-de-una-catrina-en-reforma/>

Anexo D. Ejemplos de obra de Jorge Gonzáles Camarena



Fig.36: 1961, "*Nacimiento de la patria*", Imagen recuperada de: <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/victoria-dorantes-sosa-la-imagen-mas-recordada-de-la-patria>



Fig. 37: 1960, "*Fusión de dos culturas*", sala 2 del Museo Nacional de Historia, del Castillo de Chapultepec, Ciudad de México. Imagen recuperada de: <https://javiergarciamoreno.com/2015/10/09/fusion-de-dos-culturas/>



Fig.38: 1963-1964 *"Presencia de América Latina"*, Casas del Arte "José clemente Orozco" de la Universidad de Concepción, Concepción, Chile. Imagen recuperada de: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622009000200012



Fig.39: 1963-1964 *"Presencia de América Latina"* Detalle.



Fig.40: 1963-1964 "Presencia de América Latina" Detalle.



Fig.41: 1963-1964 "Presencia de América Latina" Detalle.



Fig.42: 1963-1964 "Presencia de América Latina" Detalle.



Fig.43: 1963-1964 "Presencia de América Latina" Detalle.

Bibliografía impresa

- Acaso M. (2009). *El lenguaje Visual*. Barcelona, España: Edit. Paidós.
- Acha J. (2008). *Las Culturas Estéticas de América Latina*. D.F. México: Trillas.
- Althusser, L. (1984). *Ideología y aparatos ideológicos de estado*, Caracas: Cooperativa Laboratorio Educativo,.
- Aparici R. (2006). *La Imagen, análisis y representación de la realidad*. Barcelona, España: Edit. Gedisa. S.A.
- Bauman Z. (2005). *Ética Posmoderna*. México: Edit. Siglo XXI.
- Boaventura de Sousa S. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo, Uruguay: Edit. Trilce
- Byun-Chul Han. (2018). *Hiperculturalidad*. Barcelona: Herder.
- Catalá. J. M. (2011). *La forma de lo real, introducción a los estudios visuales*. Barcelona, España: Edit. UOC.
- Cimmet Shoijet E. (1992). *Movimiento Muralista Mexicano*. México: UAM Xochimilco
- Dondis, D. A. (2004). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Dussel E. (2014). *Filosofía de la liberación*. Mexico: Fondo de cultura económica.
- García Canclini, N. (2009). *Culturas híbridas*. CD. Méxco: Debolsillo.
- González García, J. (2016). *Arte y Cognición*. Guanajuato: Fontamara.
- Heidegger M. (1988). *Arte y Poesía*. Argentina: Fondo de cultura económica de Argentina.
- Hernández F. (2003). *Educación y Cultura visual*. Barcelona, España: Octaedro-EUB.
- Lipovetsky G., Serroy J. (2010). *La Cultura Mundo*. Barcelona, España: Edit. Anagrama.
- Morín E. (1990). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Rodríguez Aguilar, J.L. (2014). *Diseño, Diseñar, Diseñando*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Sartori, G. (1997). *Homo videns, La sociedad teledirigida*. Madrid, España: Taurus.
- Trueba J. Cardoza L. Mérida C. Arroyo S. (2015). *Muro y Mito, Murales de la Ciudad de México*: México. Edit. Artes de México
- Wallerstein I. (2006). *Abrir las Ciencias sociales*. México: Siglo XXI Editores
- Aguilar Tamayo F. (2013). *De la entrevista etnográfica al dibujo de historietas Mitos, leyendas y "cosas así"*. (Tesis de Maestría en Imagen Arte Cultura y Sociedad). Universidad Autónoma del Estado de Morelos; Facultad de Artes. Morelos México.
- Reyes Rodríguez A. (2016). *Muralismo, Mureidad y (Pos) Modernidad: Análisis fenomenológico del muralismo de David Siqueiros*. (Tesis de Maestría en Estudios de Arte y Literatura) Universidad Autónoma del Estado de Morelos; Facultad de Artes y Facultad de Humanidades. Morelos México

Bibliografía publicaciones periódicas en línea

- Agilar Salmerón G. (2019). *Procesos creativos en el arte para la resignificación de la identidad: una aproximación psicoanalítica*. RIDE. Revista Iberoamericana para la Investigación y el Desarrollo Educativo Jun 2019, Volumen 9 N° 18 Paginas 1 – 25. Recuperado de: <http://www.scielo.org.mx/pdf/ride/v9n18/2007-7467-ride-9-18-1.pdf>
- Aponte García, Gloria (2003). *Paisaje e identidad cultural*. Tabula Rasa, (1),153-164.[fecha de Consulta 17 de Marzo de 2020]. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=39600107>
- Chao, Daniel (2012). *Régimen escópico e imaginario social*. Revista Afuera, Año VI No.11 Recuperado de: http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2015/03/Revista-Afuera_-_Estudios-de-cr%C3%ADtica-Cultural.pdf
- Cossio C. (1980). *La racionalidad del ente: Lo óntico y lo ontológico, Estudios en honor del doctor Luis Recaséns Sichés Tomo I, UNAM, México*. Recuperado de: http://carloscoosio.com.ar/wp-content/uploads/2013/03/1980_ontico_ontologico.pdf
- Costa J. (2018). *Creación de la Imagen Corporativa*. Razón Y Palabra, 22(1_100), 356-373. Recuperado de: <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1160>
- Feria M.F., Lince R.M. (2010). *Arte y grupos de poder: el Muralismo y La Ruptura..* Estudios Políticos, Núm.21, Novena época, pp. 83-100. Centro de estudios políticos, facultad de ciencias políticas y sociales, UNAM. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16162010000300005&lng=es&tlng=es.
- Flores Aguilar P. Quiroz P. (2010). *El poder de la imagen en la sociedad de control*. Revista faro, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Playa Ancha Valparaíso, Chile. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4159215>
- García-Huidobro, M. (2015). *Repensar la identidad artista-investigadora, desde el proyecto “Diálogos con mujeres artistas docentes”*. Arte, Individuo Y Sociedad, 27(2), 197-211. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/44201>
- Gonzáles Solas J. (2004). *La identidad Visual*. Área Abierta, (8),1. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0404230001A>
- Mac Gregor J. A. (2005). *Identidad y Globalización*. Cuadernos del Patrimonio Cultural y Turismo, No.11, CONACULTA pp111-pp120. Recuperado de: <https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf/cuaderno11.pdf>
- Hernández F. (2005). *¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual?.* Revista Educação & Realidade – v.30, n.2 ISSN 0100-3143. Recuperado de: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/12413>

- Martínez L. S. (2016). *La cultura visual contemporánea y la cuestión de la materialidad. Imágenes, mediaciones, figuralidad*. Revista Universidad Carlos III de Madrid/Universidad Camilo José Cela de Madrid Recuperado de: https://pdfs.semanticscholar.org/11b2/dfa6d3b86ab52c26f4bcbdf3df30c36769b.pdf?_ga=2.246286852.126298623.1590788295-856396159.1590788295
- Moreno Sainz-Ezquerro, Yera (2019). *Cuerpos, imágenes e identidades*. Sobre filosofía, arte y transformación social. Revista Humanidades, 9(1), [fecha de Consulta 17 de Marzo de 2020]. ISSN:. Recuperado de : <https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=498061642013>
- López Ramón J. (2009). *Estrategias de comunicación corporativa en las franquicias de restauración*. Análisis cromático de la Identidad visual, Revista Latina de Comunicación Social, vol. 12, núm. 64, 2009, pp. 300-314, Laboratorio de Tecnologías de la Información y Nuevos Análisis de Comunicación Social Canarias, España. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/819/81911786025.pdf>
- Loustaunau Mare. (Mayo, 2019). *La belleza de la plaza Tlaxcoaque y sus asombrosos murales*. MXCity Guia Insider. <https://mxcity.mx/2019/05/la-belleza-de-la-plaza-tlaxcoaque-y-sus-asombrosos-murales/>
- Mandel C. (2007). *Muralismo Mexicano: Arte Publico/ Identidad/ Memoria Colectiva*, ESCENA vol. 61 núm. 2 pp37-pp54. Recuperado de: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/8181>
- Martín Llaguno M. (2002). *La tiranía de la apariencia en la sociedad de las representaciones*. Revista Latina de Comunicación Social, La Laguna (Tenerife) mayo 2002 - año 5º - número 50, España. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81955005>
- Martínez de Albeniz (2017). *El arte como tecnología de la identidad: de la obra a la instalación*, Papeles del CEIC, núm. 1, marzo, 2017, pp. 1-31 Universidad del País Vasco España. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/765/76549920012.pdf>
- México Iris. (2005). *Un tostón de Arte Mexicano 1950-2000*. Revista Digital- Discurso Visual, ADDENDA-No.11, CENIDIAP-INBA. Recuperado de: <https://vdocuments.mx/un-toston-de-arte-mexicano-1950-2000.html>
- Moysén X. (1980). *El Dr. Atl y los antecedentes de la pintura mural contemporánea*. Boletín de Monumentos Históricos (CDMX), no.4 (1980): 71-88.. Recuperado de: <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/792934/language/es-MX/Default.aspx>
- Ocampo López J. (2005). *José Vasconcelos y la Educación Mexicana*. Rhela. Vol.7. pp.137-pp.157. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/869/86900707.pdf>
- Ortega Josefa. (2012). *¿Neomexicanísimos? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*. Recuperado de: <http://www.marco.org.mx/programas/materialestudioneomex.pdf>

- Ramírez de Bermúdez F. (2005). *El Desarrollo de la Identidad Corporativa*. Orbis: revista de Ciencias Humanas, ISSN-e 1856-1594, Año 1, N^o. 1, págs. 13-22. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2251146>
- Salvador Rivero A. (2016). *La Identidad Visual del Lujo en España*. Prisma Social, núm. 17, Dic, pp. 1-23. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/3537/353749552001.pdf>
- Sánchez López I. (2013). *Representaciones y expresiones de lo mexicano en los muralistas de la primera generación*. Contribuciones desde Coatepec, núm. 24, pp. 67-83 Universidad Autónoma del Estado de México Toluca, México. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/281/28126456009.pdf>
- Siqueiros D.A. (1924). *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*. Recuperado de: <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf>
- Upey, A. M. (2008). *La estética en la constitución de las identidades folklóricas en el discurso de los folkloristas*. Arte, Individuo Y Sociedad, 20, 7 - 20. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0808110007A>
- Fernández Herrero E. (2018) *Origen, evolución y auge del arte urbano. El fenómeno Banksy y otros artistas urbanos*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid Facultad de Ciencias de la Información Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Recuperado de: <https://eprints.ucm.es/46424/1/T39585.pdf>

Videos en línea

- Canal Vice. (2012, noviembre 29). *From Graffiti Artist to Graphic Designer* [Archivo de video] YouTube. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?time_continue=171&v=q4-FUJWrEk4&feature=emb_logo
- Canal amorema films. (2018, agosto 6). *Perspectiva Gráfica : Seher One* [Archivo de vídeo]. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=OsexAdUjgRI&t=28s>
- Canal Linne Magazine. (2018, enero 15). *Seher One: creatividad visual en diversos formatos* [Archivo de video] YouTube. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=6oksj_doUC4
- Canal Ritchie Ramon. (2018, abril 20). *Seher One en la Facultad de Artes y Diseño (Visualmente Mexicano)* [Archivo de video] YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=0mhQ0NxsD3g>
- Canal Realidad Alterna. (2010). *Seher y sus colores*. One [Archivo de vídeo]. YouTube. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=SZh_bJLHUoU

Cuernavaca, Morelos a 21 de Agosto de 2020.

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud,
Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Presente

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

El muralismo mexicano como instrumento de significaciones de identidad visual.

Caso de estudio:

La obra mural "México: Cultura y Sociedad que renace"
de David Piñón Hernández "Seher One"

que presenta el alumno:

ANGEL FLORES VEGA

Para obtener el grado de Maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: **Considero que el proyecto ha sido planeado y realizado con un alto criterio en estructura e investigación, obteniendo como resultado un proyecto que cumple con todas las expectativas necesarias de la maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.**

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

ATENTAMENTE
Por una humanidad culta.
Una universidad de excelencia

Mtro. Héctor Cuauhtémoc Ponce de León Méndez





Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

HECTOR GUAUHEMOC PONCE DE LEON MENDEZ | Fecha:2020-08-21 12:20:19 | Firmante

IO SdVa0X0ev YaERY5yk VVVU6cJIM dFQ9krWkgH6uLuc YJxH0ahm yERKfoQ2Su88d6glx056RE Pnd6B 7i/1U5Aee4NknwRZHwsudU61QjPdgrVPZjs 7Eh+GQu0k6PRnRn5b n/azvQM0AUX8ZiqwpoY1PxoGZPetowfUdH6H28aggyqC6RVpydk67jMY+OLBLz7 1apkrv6+Zd4QnQ/AoEdF8wpe8BK 1OT1ufb8G3Hd6h6X8YYfdD+z4NKQ19EW22MCKB+MqjGeb4DD2pa7uQZ1B SFObUGu8kw7zrNmWCMp81E NdtvfgJT/TDHqyUWVY GdHQ ==



Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

KVAbG

<https://efirma.uaem.mx/noReputio/V11AzXCkmz6d8rwp0g5MM11SCEqr8I>

**UA
EM**

Una universidad de excelencia

RECTORÍA
2017-2023

Cuernavaca, Morelos a 21 de agosto de 2020

DRA. LORENA NOYOLA PIÑA
DIRECTORA DE LA FACULTAD DE DISEÑO
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS
P R E S E N T E

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

El muralismo mexicano como instrumento de significaciones de identidad visual.

Caso de estudio

La obra mural "México: Cultura y Sociedad que renace"

de David Piñón Hernández "Seher One"

que presenta el(la) alumno(a):

ANGEL FLORES VEGA

Para obtener el grado de Maestro(a) en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

La tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente

Por una humanidad culta.
Una universidad de excelencia

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud



Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LAURA SILVIA NIÑO DEHUD | Fecha:2020-05-21 11:29:40 | Firmante

Hww2JBP5xIDomoP9C0cvUjlpMusV6gcBMJitYSDRpFsbEMe4pmLEc9FGi0mJRiGjAUjvmsPNLrJCo8hsE4Ugd/Ax2f9Klum8hTOxb4qUJ4Kd6JZL9YORPKieQe/OhKuCUuc
m7Tegil0FcWc:1ukJhc+WT3gS4x6C9WUG0pgmW/yW/BzO+6u2UByUmK+EZbX5CnS EoBPy3qUA+aqp+bRORWJN3zNk96D5KQY 108eOS19+zd9Uy9bGmV8D7gM82N
ghcFqLpa8avIGLwGWPafUuImhJ8qrPREChs6EOKMAYHnu6L4pbEaOB7cV ZsH6AMVnqwa==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



8PGXWs

<https://elfirma.uaem.mx/hoRepubdo/3HfWfNoJeJ4qz6ZrhJpXyW2FB1D32Tae>

UA
EM

Una universidad de excelencia

RECTORÍA
2017-2023

Cuernavaca, Morelos a 12 de julio de 2020.

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud,

Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

La obra mural "México: Cultura y Sociedad que renace" de David Piñón Hernández "Seher One"

que presenta el (la) alumno (a):

Angel Flores Vega

Para obtener el grado de Maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en el manejo de la temática y la calidad de las conclusiones obtenidas.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

A T E N T A M E N T E

Por una humanidad culta



Dra. Lorena Noyola Piña

Cuernavaca, Morelos a 30 de junio de 2020.

Dra. Laura Silvia Iñigo Dehud

Coordinadora de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

El muralismo mexicano como instrumento de significaciones de identidad visual.

Caso de estudio: La obra mural “México: Cultura y Sociedad que renace” de David Piñón Hernández “Seher One”.

Que presenta el alumno:

Ángel Flores Vega

Para obtener el grado de Maestro en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

La tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.



Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

ATENTAMENTE

Dr. Federico Aguilar Tamayo.

Por una humanidad culta



Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

FEDERICO AGUILAR TAMAYO | Fecha:2020-08-19 19:30:44 | Firmante

LkRqQHfMkg1LJDvE/8Ncv3Gw1C7jqG7YW4Ftef8THba9Py3KgwK3VvhrW6Tae2ZNYAylDnhknP27JqC28/EMAG8fWBGJfMvfhmgGOlkSvRtMGLmwZ79VQh7frdeapheOnkp
n/mGzaTPNBOwqLT2t0JvpHbdUUA17S8ze6U7a6ba0akplobzBNWEmFimFIBN7oYMZb3GwXHaONb/q1BKkaxXC/2-qZPYJwb6dmK/p32mLaApEBwLaX8pevZoGe+H6
Euoer4caQj+gDU5390fMBGG+A+MBHogaNSWfA/sAbNI LXPLn+1e9hnaS8top+4KZdw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



ufoQDs

<https://dfirma.uaem.mx/hoc/Repud/a/SvEc/bWwSaxPFNBCKk03Qlg2bh7fGFP>

**UA
EM**

Una universidad de excelencia

RECTORÍA
2017-2023

Cuernavaca, Morelos a 24 de agosto de 2020

DRA. LAURA SILVIA IÑIGO DEHUD

COORDINADORA DE LA MAESTRÍA EN IMAGEN, ARTE, CULTURA Y SOCIEDAD
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS
P R E S E N T E

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

El muralismo mexicano como instrumento de significaciones de identidad visual.

Caso de estudio

La obra mural "México: Cultura y Sociedad que renace"

de David Piñón Hernández "Seher One"

que presenta el(la) alumno(a):

ANGEL FLORES VEGA

Para obtener el grado de Maestro(a) en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

La tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación de la Maestría en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente

Por una humanidad culta.
Una universidad de excelencia

Dr. Antonio Makhoulouf Akl



Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANTONIO MAKHLOUF AKL | Fecha:2020-05-26 12:14:56 | Firmante

NN2nufGDagVTyL8hSh7dz+3rTGsflouLdWgsJbYCsIs1kgbBzNUIFyqSxhCzHyMkfrwYXV0188bG3ygoPplaV1NxPVLV95eVxj2Kw23Yo+9eE5sqT1GtgXNeb9ZkZkKbGfFpZVbj9WZj11wb9GmDaMFAYVgzemYs60WafMB5pLZshzJdVAvxHMOYFrqVVFdUJhXmmY5s37gRabYwZhwSzbZhuJCMb91IBPVsbKa9KY4h4Ze6AaY13IHfakDUCVWMM8RT9Z0sE7/QMSoWob9QGl+Pi9ShGVok4LOfebuc7Rt2LZ9tb2TRp2hvXc1LWUA==



Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

2nDkw

<https://firma.uaem.mx/noRepudia/MoohQIvesRsa34/WYCSrP6QBWNU1V/>

**UA
EM**

Una universidad de excelencia

RECTORÍA
2017-2023