T
262

84443

XOCHIMILCO SERVICIOS DE INFORMACION
ARCHIVO HISTORICO

T/202

Casa abierta al tiempo
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO
ÁREA SOCIEDAD Y TERRITORIO

Los Grupos: voces y territorios. Arte urbano. (Estudio de una comunidad artística. México, 1970-1980)

TESIS
para optar por el grado de Doctora en Ciencias Sociales

Presenta
Alma Patricia Barbosa Sánchez

Director de Tesis: Dr. Daniel Hiernaux Nicolas

México, 2000.

AGRADECIMIENTOS

A Dr. Daniel Hiernaux que aceptó el reto de conducir el timón de la investigación y trazar luces en el camino. Por su valioso apoyo y dirección: todas mis gratitudes.

A los lectores de la investigación, quienes aportaron sus puntos de vista para enriquecer este estudio sobre el arte de los Grupos: Dra. Diana Villarreal, Dra. Dalia Barrera, Dra. Margarita Martínez, Dr. Axel Ramírez, Dr. Vicente Guzmán.

A los artistas grupales y teóricos del arte que aportaron con sus valiosos testimonios y archivos documentales, una vía para reconstruir y reflexionar sobre un importante periodo del arte contemporáneo mexicano.

A la Universidad Autónoma Metropolitana.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....4

CAPITULO 1. ARTE SOCIAL URBANO
1.1- De la memoria del 68.....18
1.2.- El arte de los Grupos.....28
1.2.1. Arte Político 33
1.2.2. Arte identitario.....51
1.3.- Arte y territorio.....76
1.3.1. Intervención artistica de la ciudad.....76
1.3.2. Públicos espontáneos.....108

CAPITULO 2. DE LOS INDIVIDUOS A LOS GRUPOS

2.1.- Los artistas: identidad individual y colectiva.....116
2.2.- El grupo.....129
2.2.1.- Perfil del artista grupal.....138
2.2.2.- Trabajo colectivo.....143
2.2.3.- Prácticas artísticas grupales.....152
2.2.4.- Arte conceptual mexicano.....166
2.3.- La comunidad grupal.....184
2.3.1.- *Simposio de Arte Conceptual Mexicano*.....187
2.3.2.- *X Bienal de Jóvenes de París*. 1977.....194
2.3.3.- *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura* 196
2.3.4.- *Salón Nacional de Artes Plásticas. 1979*.....205

CAPITULO 3. DE LOS GRUPOS A LOS INDIVIDUOS.....222
3.1.- De la memoria al olvido.....226

CONCLUSIONES.....241
BIBLIOGRAFÍA.....249
HEMEROGRAFÍA.....255
ILUSTRACIONES.....268

INTRODUCCIÓN

El examen de los Grupos artísticos gestados durante la década de los setenta en México, resulta sumamente interesante en tanto que su análisis no se supedita estrictamente al contexto de la sociología del arte contemporáneo mexicano, sino que su riqueza y complejidad lo vincula con los estudios culturales y sociológicos referidos al territorio y la identidad social. Fundamentalmente, porque a través del arte se proyectan los atributos simbólicos, tanto del territorio como de la identidad social.

Esto significa que el arte como medio de representación y expresión de la cultura, simboliza y justifica la identidad social que otorga un sentido a las relaciones sociales.

La noción de identidad social implica un proceso de construcción cultural en función de la percepción que tiene la comunidad de sí misma y de sus diferencias con respecto a otras comunidades.

De hecho existe un principio de semejanza y de exclusión entre los miembros de la colectividad que permite reconocer tanto sus afinidades como sus diferencias.

El principio de semejanza posibilita la identificación de lo individual con lo colectivo y la construcción de un universo cultural común. De manera inversa, el principio de exclusión constata las diferencias con respecto a los "otros", esto es a quienes tienen diferentes prácticas y universos culturales, de tal manera que se establecen relaciones de distinción en función de lo que no es semejante.

En suma, la identidad social es una autopercepción y autodiferenciación, resultado de un proceso dialéctico entre la capacidad que tienen los diversos actores sociales de reconocerse y distinguirse de los otros, y que se proyecta simbólicamente en su universo cultural.

De igual forma, la noción de territorio se representa simbólicamente en el universo

cultural de la colectividad; de tal manera que el territorio es: "un espacio de inscripción de la cultura y, por tanto, equivale a una de sus formas de objetivación".[1] Es decir, el territorio aparte de ser una realidad física, estudiado por la geografía física y representable cartográficamente, también es objeto de representación y simbolización en el universo cultural de la comunidad y está significado en las costumbres, la comunicación, la memoria histórica y las representaciones estéticas de las comunidades sociales.[2]

Finalmente, la relación del arte con el territorio y la identidad, se fundamenta en el momento mismo en el que el arte proyecta estas nociones simbólicas de las diversas construcciones, tanto de la identidad social como del territorio, a través del discurso visual imperante en un contexto histórico y geográfico determinados.

En esta perspectiva, la investigación plantea la relación entre arte, identidad y territorio, aspectos que se encuentran presentes en las obras y actividades de los Grupos y que merecen ser evaluados no únicamente desde un enfoque artístico, sino a través de un análisis más complejo, en tanto que involucra procesos de representación simbólica de la identidad social y el territorio.

A mediados de la década de los setenta, un importante número de artistas jóvenes y artistas experimentados, fotógrafos, teóricos e historiadores de arte fundaron lo que hoy se conoce de manera genérica como los Grupos: Tepito Arte Acá, Grupo Proceso Pentágono, Mira, Suma, Taller de Arte e Ideología, Tetraedro, Taller de Investigación Plástica, El Colectivo, Germinal, Fotógrafos Independientes, Peyote y la Compañía, Março, No Grupo, El Taco de la Perra Brava.

Los Grupos presentan características muy interesantes que conviene destacar así, por ejemplo, una de ellas, se refiere a su constitución grupal.

Frente al peso de la tradición dominante del artista individual, las actividades gregarias de los artistas grupales constituyen un aspecto sumamente novedoso en el

---

[1] Gilberto Giménez Montiel, *Territorio y Cultura*, Universidad de Colima, México, 1996, p. 6.
[2] Véase Gilberto Giménez Montiel, *Op. cit.*

contexto del arte contemporáneo mexicano.

En esta perspectiva, la asociación de los artistas para realizar actividades artísticas de manera conjunta, resulta excepcional en el ámbito de la plástica mexicana de los años setenta, ya que implica la subordinación de la identidad artística individual de los creadores, en favor de una identidad colectiva en el arte.

La constitución de cada grupo, adquirió sentido a través de la identificación ideológica, estética y personal entre sus miembros. Lo cual representó un medio de cohesión de los artistas para promover una acción concertada en la práctica artística. Es decir, al asumir una identidad grupal, los artistas utilizan los medios de su integración como un recurso estratégico de acción conjunta y promoción de actividades artísticas y culturales, para desarrollar una propuesta artística que desafía la concepción del arte tradicional impuesta por las convenciones institucionales imperantes, como se expondrá más adelante.

Por ello, la investigación propuso la categoría de análisis: *identidad colectiva en el arte*[3] con el propósito, en primer lugar, de establecer una diferenciación con la noción del productor individual en el arte (artista). En segundo lugar, de caracterizar el proceso de identificación que establecen los artistas entre sí, a través de sus intereses artísticos e ideológicos comunes, que los llevan a realizar actividades conjuntas en el arte. Aspecto hasta ahora, poco advertido en los estudios de la sociología del arte.

Otra característica de los Grupos, es la producción colectiva de obras artísticas. Esto se refiere a la realización de obras plásticas de manera conjunta, lo cual constituye un rasgo distintivo e inusitado del movimiento grupal, ya que, el antecedente más inmediato de la producción colectiva de bienes estéticos se remonta a los *Gremios* artesanales. Pero a diferencia de éstos, los Grupos no se encontraron sujetos a *Ordenanzas* que reglamentaban

[3] La categoría de análisis: *identidad colectiva en el arte* está referida al proceso de identificación de los artistas entre sí, a partir de los intereses artísticos e ideológicos comunes que los motivan a conformar un grupo artístico.

tanto el aspecto formal de una obra como su temática, inscrita en las convenciones de la producción gremial. Por el contrario, los Grupos partieron del consenso y reflexión colectiva para la elaboración de obras artísticas y la construcción de una narrativa visual grupal.

Cada grupo se constituyó en un núcleo de producción artística, donde las capacidades y habilidades individuales de los artistas se sumaron a un proyecto común.

De la misma manera, cabe destacar el trabajo multidisciplinario dentro de los grupos, ya que participaron teóricos de arte, pintores, grabadores, escultores, fotógrafos y escritores.

Con estos referentes, las prácticas grupales replantearon las fronteras entre lo personal y lo colectivo en la producción artística.

Finalmente, la conversión de los artistas en productores colectivos, fortaleció su identificación y pertenencia al grupo, marcando una diferencia sustancial con otras comunidades y grupos artísticos del arte contemporáneo mexicano.

Otro aspecto que singularizó la producción artística de los Grupos, fue su inclinación a las temáticas sociales. Sus preocupaciones políticas y sociales se encuentran plasmadas a través de su discurso visual. Por ello, su obra se inscribe en de la tendencia del arte social.

En el contexto de esta investigación, el concepto de arte social está referido a los contenidos temáticos de las obras que representan e interpretan las circunstancias sociales e ideológicas de un contexto histórico y geográfico determinado.

Esta tendencia de los artistas que vinculan sus preocupaciones sociales a la producción de sus obras, contrasta con la postura de los artistas que practican "el arte por el arte", del cual, Ida Rodríguez Prampolini en su espléndido texto *Una década de crítica de arte*, señala:

> La religión del 'arte por el arte' lleva consigo un misticismo artístico que en su formas elevadas pretende el ascetismo del artista, es decir, su separación de los problemas morales y sociales que lo rodean y el culto personal e íntimo a la nueva religión 'estética' (...) todas las preocupaciones de orden político, social o moral

turban la entrega desinteresada a este nuevo culto.[4]

Asimismo, apunta sobre la postura de los artistas que vinculan sus preocupaciones sociales y revolucionarias a su producción artística: "La lucha de los artistas y la evolución de sus esfuerzos por agruparse y encontrar un arte que corresponda a un sentido más profundo de la sociedad de su tiempo, tiene la misma edad que las primeras teorías del arte por el arte".[5]

La autora agrega sobre estas dos tendencias en el arte, lo siguiente: "Toda producción artística de más de cien años fluctúa entre estas dos corrientes vivas y latentes aunque en estado agónico".[6]

En la producción artística grupal, se plasman temas como la represión política, referida a las circunstancias político sociales que aluden, tanto al movimiento estudiantil de 1968, como a la lucha guerrillera en México y América Latina, los presos políticos, la tortura, la injerencia imperialista norteamericana en asuntos de la política interna latinoamericana, las dictaduras militares; la desigualdad social y la marginación que caracterizan a las sociedades y economías subdesarrolladas; la anárquica urbanización de la ciudad de México, el crecimiento demográfico y las demandas sociales que esto implicaba, la lucha de los movimientos populares, la migración de los trabajadores indocumentados, sólo por citar algunos.

Con ello, los Grupos adoptaron el paradigma de arte social; el cual está referido a la capacidad del arte de interpretar y de representar simbólicamente, a través de los contenidos temáticos de una obra, un determinado contexto histórico social. Así, los Grupos volvieron a la tradición del arte social -vindicada por el muralismo nacionalista y el Taller de Gráfica Popular- no para repetirla sino para inaugurar otra mirada artística más acorde a la complejidad, hibridez cultural y dimensión urbana de su particular percepción e interpretación de la identidad mexicana de los años setenta.

Desde la perspectiva territorial, el movimiento grupal se caracterizó por la

---

[4] Ida Rodríguez Prampolini, *Una década de crítica de arte*, Sepsetentas 145, México, 1974, p.13.
[5] *Ibid.*, p. 15.
[6] *Idem.*

intervención artística del territorio,[7] constituyendo un aspecto inédito y sumamente interesante en el contexto del arte urbano mexicano.

La *intervención artística de la ciudad de México* desarrollada por los grupos: Tepito Arte Acá, Suma, El Colectivo, Fotógrafos Independientes y Março, resulta una categoría fundamental para explicar una novedosa modalidad de entender y practicar el arte urbano de la época.

Es decir, en las calles o los barrios populares, estos grupos elaboraron obras artísticas o bien en otros casos, solamente se concretaron a su exhibición. Así, por ejemplo, las actividades grupales "tatuaron y marcaron" la ciudad de México a través de prácticas muralistas, gráficas, pictóricas, fotográficas y poético visuales.

La ciudad de México fue experimentada desde una nueva reelaboración del arte urbano que los propios Grupos financiaron y promovieron al margen del mecenazgo institucional.

En ese entonces, la ciudad se proyectó no sólo como objeto de representación artística, sino de intervención artístico territorial; es decir, la ciudad se convirtió en el contexto y soporte fundamental de las obras grupales.

Asimismo, la *apropiación simbólica del territorio,*[8] se constituyó en otro aspecto que caracterizó las actividades artísticas de los Grupos.

Así por ejemplo, en sus actividades artísticas, una de las estrategias de los Grupos, consistió en la apropiación del espacio público a través de diversas acciones plásticas que incluían, entre otras, la intervención pictórica de las bardas urbanas, la realización de

---

[7] Para fines de la presente investigación se elaboraron *ex profeso* varias categorías de análisis que explican las actividades artísticas desarrolladas por los Grupos en los espacios públicos de la ciudad de México. Una de ellas, se refiere a la *intervención artística del territorio* que se caracteriza por la incorporación de códigos artísticos al espacio público, con significados ya sean simbólicos, identitarios, políticos, territoriales, etc.

[8] Categoría de análisis ideada *ex profeso* para los fines de esta investigación, referida a las actividades de carácter cultural e ideológico que se realizan en el espacio público y que no se enmarcan en las convenciones y reglamentación institucionales que determinan el uso y las funciones del espacio público. Estas actividades pueden tener un carácter ideológico (manifestaciones), ritual (danzantes), artístico (Gráfica del 68, los Grupos) o estético (graffiti). A través de ellas, distintos grupos sociales se apoderan del espacio público, connotando una *apropiación simbólica del territorio*. En suma, el espacio público es objeto de una ocupación real y no institucional, que deviene en una "apropiación" simbólica, por parte de diversos actores sociales, quienes le asignan al espacio público nuevas funciones y significados simbólicos, diferentes a los institucionales.

eventos callejeros denominados poético visuales que consistían en la elaboración de poemas de forma colectiva en las que el público participaba, la exhibición de exposiciones fotográficas efectuadas en las calles de la ciudad mediante recorridos itinerantes, el desarrollo de actividades pedagógicas en la Unidad Habitacional San Fernando destinadas a fomentar la educación visual de sus habitantes, principalmente, los adolescentes y niños.

Hasta este punto se impone subrayar, la inexistencia de estudios y de planteamientos teórico metodológicos que aborden la relación entre identidad y territorio a través del arte. Razón por la cual, la presente investigación se abocó a una reflexión epistemológica, para sustentar los criterios de análisis de la relación simbólica entre arte, identidad y territorio. Asimismo, fue necesario construir una metodología propia *ad hoc* en función de las características del objeto de estudio, de ahí que las categorías conceptuales que se refieren a la *apropiación simbólica del territorio, la intervención artística del territorio*, así como la *identidad colectiva en el arte* fueron elaboradas *ex profeso* para esta investigación, con el fin de explicar las actividades artísticas *sui generis* de los Grupos.

Finalmente, hay que mencionar otro de los aspectos distintivos de los Grupos como fue la utilización de lenguajes artísticos no tradicionales.[9]

Las obras grupales se desarrollaron a partir de los lenguajes artístico conceptuales.[10] Aunque estos lenguajes artísticos se habían impuesto en el escenario internacional desde la década de los sesenta, provocaron el asombro y desconcierto en el panorama artístico mexicano de los años setenta. En aquella época, los planteamientos artísticos de las obras grupales resultaron novedosos por constituir una antítesis del objeto artístico tradicional; ya que se fundamentaron en las premisas del arte concebido como idea y como acción. Es

---

[9] Los lenguajes artísticos "no tradicionales" o "no convencionales" están referidos al arte conceptual, es decir, al "arte como idea". Algunas de sus manifestaciones son: los *performances*, las instalaciones, las ambientaciones, etc. Estos lenguajes confrontan los paradigmas y procedimientos de representación académicos y al objeto artístico como finalidad última. Las ideas y la acción son, en las obras conceptuales, la materia prima de los discursos visuales. Véase Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto. (1960-1974)*, Ediciones Akal, Madrid, España, 1986. Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, tr. Fernando Gutiérrez, Editorial Labor, Barcelona, 1976.

[10] El término "arte conceptual o "arte de las ideas", es definido por Sol Lewitt de la siguiente manera: "En el arte conceptual la idea o el concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando el artista se vale de una forma de arte conceptual, significa que todo el proyecto y las decisiones se establecen primero y la ejecución es un hecho mecánico. La idea se convierte en una máquina que produce arte.", Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto*, *Op. cit.*, p. 250.

decir, a través de las instalaciones, las ambientaciones, los *performances*, etc.

Estas propuestas artísticas no convencionales, se caracterizan por la conceptualización teórica que predomina sobre el objeto; es decir, el artista elabora una reflexión que documenta su obra e invita al espectador a apropiarse de ésta, por la vía intelectual y no material; mientras que en el arte tradicional, es el objeto el que prevalece sobre la teoría. En la actualidad, el arte conceptual mexicano ha adquirido un estatus institucional y se ha generalizado entre las generaciones de jóvenes artistas.

Los anteriores aspectos resultan sumamente interesantes, a la vez que complejos de las actividades de los Grupos, de ahí que merezcan ser evaluados desde una perspectiva más amplia, que los ubique en su justa dimensión cultural.

En cuanto a los aspectos teórico metodológicos que planteó la investigación, cabe señalar que el estudio sobre la trayectoria artística de los Grupos, significó en primera instancia, una reflexión epistemológica en función de los aspectos territoriales, identitarios y estéticos del objeto de estudio. Por ello, se abordó una perspectiva de análisis que vincula distintos enfoques teóricos que examinan temas como la identidad social, el territorio y la sociología del arte, principalmente. Además de los textos que se refieren a la semiótica visual, la sociología del arte contemporáneo en el contexto internacional y mexicano, así como de historia de México.

La identidad social es un aspecto que ha sido tratado tanto por la antropología de la cultura, como por la sociología, a través de autores como Clifford Geertz, Gilberto Giménez Montiel, María Ana Portal, José Carlos Aguado, Pierre Bourdieu, entre otros. Con respecto al análisis del territorio se consultaron principalmente los trabajos de Daniel Hiernaux, Gilberto Giménez Montiel, Armando Silva, Horacio Capel y Luis Arteaga. En cuanto a la sociología del arte, se examinaron los textos de Juan Acha, Néstor García Canclini, Pierre Bourdieu e Ida Rodríguez Prampolini, entre otros.

En la investigación se introducen tres categorías de análisis que resultan básicas para nuestro examen, así por ejemplo, se elaboraron los conceptos de la *apropiación simbólica del territorio*, *la intervención artística del* territorio y la *identidad colectiva en el arte*, que han sido definidos en líneas anteriores.

En segunda instancia, la investigación sobre la trayectoria artística de los Grupos, significó la recopilación documental y testimonial de las actividades y obras artísticas grupales, a través de la consulta de los archivos de los propios artistas que formaron parte de los Grupos como, por ejemplo, Víctor Muñoz, Felipe Ehrenberg, Mauricio Guerrero, Daniel Manrique, Mario Rangel Faz, Andrés de Luna Olivo, entre otros, donde se examinaron fotografías, videocintas, diapositivas, bocetos y textos; además de examinar catálogos e invitaciones, testimonios de la crítica y reseñas hemerográficas.

En un aspecto fundamental de la investigación, se constituyeron las entrevistas a algunos de los artistas que integraron los Grupos, como Felipe Ehrenberg, Víctor Muñoz, Daniel Manrique, Mauricio Guerrero, Arnulfo Aquino, Mauricio Gómez Morín, Magali Lara, Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Ricardo Rocha, Mario Rangel Faz, Andrés de Luna Olivo, por citar algunos. A críticos de arte como Alberto Híjar, así como al especialista en temas urbanos François Tomas y al destacado experto en semiótica visual Jean Marie Klinkenberg.

Debido a la nula bibliografía que consigne las actividades y obras de los Grupos, la investigación se sustentó principalmente en la revisión de fuentes primarias (hemerografía) y de archivos de autor, los cuales en su mayoría contienen datos que carecen de referencias sobre la fuente hemerográfica, razón por la cual se citan sin número de página o sección.

Asimismo, se consultaron los audiovisuales: *Grupo Suma, 1976-1982. Una revisión.* Audiovisual elaborado por el Grupo Suma, México, noviembre 1998. *Tepito Arte Acá. Vida y permanencia.* Audiovisual elaborado por Daniel Manrique y Carlos Plascencia, México, 1979. Así como los audiovisuales intitulados *Los Grupos*, realizados por Álvaro Vázquez Mantecón, México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1994.

Resulta importante señalar, que el rescate de documentación visual que testimonia las actividades de los Grupos, constituyó un aspecto prioritario para la investigación, en tanto que las características que presentan los lenguajes artísticos no tradicionales utilizados por los Grupos, involucran una precariedad documental, al no estar sujetos como en el caso de la obra de arte tradicional a la permanencia y singularidad de un objeto. La obra de arte no ortodoxa depende para su subsistencia histórica de su documentación, que deviene en un

elemento esencial en las obras no convencionales, en tanto que testimonia se existencia, convirtiéndose en la única posibilidad de acceso a ella y por ende de su supervivencia histórica. Factor que en el caso de la producción grupal, derivó en su nula documentación Por ello, la recopilación de imágenes de las obras, obedece en su mayoría a catálogos y documentos procedentes de archivos de autor, de tal manera que en algunos casos las imágenes no cuentan con la calidad de nitidez deseable, así como de referencias detalladas sobre las características de las obras en general

Finalmente, el desarrollo de la investigación obedece al siguiente orden temático.

En el primer capítulo se abordan los siguientes aspectos·

a) Las circunstancias históricas, sociales y culturales que desde finales de la década de los sesenta hasta los años setenta, propiciaron, por una parte, la emergencia de temáticas políticas de crítica social en el arte mexicano como, por ejemplo, la Gráfica del 68 y los Grupos. Por otra, la organización de un considerable número de artistas aglutinados en grupos, con el fin de adquirir una *identidad colectiva en el arte* que cohesionara sus esfuerzos a favor de posturas novedosas en el arte mexicano, como la utilización de lenguajes artísticos no tradicionales, la *intervención artística de la ciudad de México*, la vinculación a públicos populares urbanos, la *apropiación simbólica del territorio*, por citar algunas.

b) El arte identitario referido al estudio de las distintas temáticas desarrolladas por algunos de los grupos, que plasman su percepción e interpretación de la sociedad mexicana de la década de los setenta, con el fin de representar a través de su discurso visual su noción de identidad social. Esto es, en sus textos visuales los Grupos plantean aspectos como el impacto de la modernidad en la sociedad mexicana, la descripción de los distintos actores sociales, entre ellos, los referidos a los personajes marginados en la ciudad como, por ejemplo, las mujeres indígenas conocidas como "marias", los "teporochos", así como los "braceros" -indocumentados-, los presos políticos, los sindicalistas, las comunidades étnicas, entre otros.

c) Las diferentes modalidades que adoptaron los Grupos en su *intervención artística de la ciudad de México* con el fin de destacar las características territoriales y culturales de

los distintos espacios públicos *intervenidos artísticamente* por los diversos grupos. Así, como la respuesta que suscitaron sus propuestas artísticas en el público. Además de examinar los planteamientos que sustentaron los diferentes grupos, con el objetivo de vincularse estratégicamente a los sectores populares de la ciudad de México, para establecer un diálogo más cercano con el público y concientizarlo sobre su papel social a través del arte.

En el segundo capítulo se exponen los siguientes temas.

a) La construcción de una *identidad colectiva en el arte* frente al paradigma dominante de la producción artística, sustentado por el artista o el productor individual. Esto significa, que en diversos momentos del arte moderno y contemporáneo, los artistas han constituido grupos que han dejado constancia de su identificación colectiva, a través de manifiestos conjuntos sobre el sentido del arte y del artista. Las actividades gregarias de estos creadores son el resultado tanto de sus afinidades estéticas e ideológicas como de la necesidad de ofrecer respuestas frente a una problemática común. Por ejemplo, el expresionismo alemán, el realismo expresionista, el dadaísmo, el surrealismo y el realismo socialista son representativos de las actividades gregarias de los artistas y de sus propósitos colectivos.

En el caso de los Grupos, su identidad colectiva no se supeditó únicamente a sus afinidades estéticas o ideológicas, sino que trascendió al ámbito de la producción artística, ya que la obra además de realizarse de manera conjunta, se firmaba con el nombre de la agrupación. Lo cual sin duda constituyó un rasgo inédito en el panorama artístico mexicano de los años setenta.

b) Se analiza el funcionamiento y organización interna de los distintos grupos, así como las convenciones y estrategias de trabajo que adoptaron en la producción colectiva de las obras. Por ejemplo, se examinó la elección del nombre grupal, las premisas de su narrativa visual y la dinámica del trabajo artístico colectivo.

Asimismo, se analizaron las características de los lenguajes artísticos no tradicionales utilizados por los Grupos. Esto significó plantear los antecedentes del conceptualismo en el medio cultural mexicano.

c) Se examinó la constitución de la comunidad grupal, a partir de su autoconformación en una organización que reunió a los distintos grupos, denominada *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura*, organismo que se abocó a organización y realización de exposiciones como *América en la mira* (1978), *Arte y luchas populares en México* (1979), *Muros frente a muros* (1978).

d) Finalmente, se analizaron los siguientes eventos museográficos: *X Bienal de Jóvenes de París* (1977) y *Salón Nacional de Artes Plásticas* (1979), en los que participaron grupos como *Proceso Pentágono*, *El Colectivo*, *Suma*, *Taller de Arte e Ideología*, *Peyote y la Compañía*, entre otros.

El capítulo tercero expone, por una parte, una visión general de los factores que intervinieron en la desintegración de los Grupos, a través de los testimonios de los artistas que los conformaron. Por otra, los diversos aspectos que confluyeron en la falta de resonancia histórica de los Grupos. Así, por ejemplo, se analiza la nula documentación sobre su trayectoria y producción artística.

No obstante se alude a dos textos que han sido claves como referencias historiográficas sobre los Grupos. El primero de ellos, es el catálogo intitulado *De los Grupos. Los Individuos. Artistas de los Grupos Metropolitanos*, a cargo de Dominique Liquois, editado por el Museo de Arte Álvar y Carmen T. de Carrillo Gil, el año de 1985, con motivo de la exposición que tuvo como objeto rememorar de manera implícita a los Grupos, a través de cuarenta y siete de sus ex-integrantes. El segundo texto es el número 23 de la revista *Artes Visuales*, editado por el Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, que el año de 1980, dedicara un número especial a los Grupos.

Finalmente, se impone precisar, las dificultades teóricas y metodológicas que involucró el complejo análisis de los Grupos, así como los aportes y límites de la investigación.

Debido a que en México no existen estudios que aborden la teorización sobre arte, identidad y territorio, la investigación se abocó a una reflexión epistemológica para demostrar de qué manera el arte, la identidad social y el territorio se encuentran estrechamente vinculados en función de sus connotaciones simbólicas intrínsecas.

- Fundamentalmente, porque a través del arte se proyectan los atributos simbólicos tanto del territorio como de la identidad social.

En esta perspectiva, el objeto de estudio requirió de la elaboración de herramientas conceptuales como la *apropiación simbólica del territorio*, la *intervención artística del territorio* y la *identidad colectiva en el* arte, para explicar las inéditas propuestas artísticas de los Grupos.

Asimismo, cabe señalar que por las características que presentan las obras de los Grupos, sustentadas en los lenguajes artísticos no tradicionales, su documentación ha derivado en un proceso de recuperación sumamente complejo; ya que en México, la ausencia de documentación del arte no convencional a nivel testimonial y crítico, no ha permitido tomar conciencia, no sólo de sus características sino de su existencia misma.

En este contexto, la importancia del objeto de estudio radica en que plantea el análisis de los Grupos desde una perspectiva teórica más amplia, que aspira a enriquecer nuestra visión del movimiento grupal y su relación con el contexto social, político, cultural y territorial de la sociedad mexicana de la década de los años setenta.

La contribución de esta investigación, radica en que propone nuevas vetas de análisis sobre el interesante movimiento grupal de la década de los setenta en México. Si bien aún quedan muchas interrogantes pendientes y aspectos que examinar, la intención de este estudio es dar una visión de conjunto sobre los Grupos, ya que el sólo examen de cada uno de ellos, requeriría de una tesis particular. En este caso, la perspectiva global sobre los Grupos, nos permite establecer una diferenciación de sus particularidades y semejanzas, así como destacar la pluralidad de sus propuestas artísticas.

En conclusión, la investigación aporta, tanto una visión de conjunto del movimiento grupal como una reflexión epistemológica sobre la relación entre arte, identidad y territorio, temas hasta ahora no abordados con relación a los Grupos.

CAPÍTULO 1

ARTE SOCIAL URBANO

1.1. De la memoria del 68

El arte social como interpretación simbólica del entorno histórico social, floreció en las primeras décadas de este siglo a través de la *Escuela Mexicana de Pintura*,[11] que consolidó un discurso nacionalista mediante la exaltación de los valores del pasado precolombino, de la justicia, de la utopía social y de la modernidad tecnológica.

Los muralistas interpretaron la Revolución Mexicana a partir de una mirada retrospectiva de las raíces culturales del México antiguo, pero también, con una visión dinámica y esperanzada del futuro social.

Debido a su firme convicción en la misión social del arte, José Vasconcelos ofreció un lugar a los artistas en la reconstrucción cultural de México. También creía en la libertad y por eso no restringió a los artistas con ningún dogma estético o ideológico. En su política artística, los muralistas encontraron condiciones favorables para intervenir pictóricamente edificios públicos y exponer tesis sociales, aún anticapitalistas.

Debido a su alianza con el Estado, la pintura mural mexicana tuvo una continuidad de, aproximadamente, cuatro décadas en la vida cultural del país. A finales de los

[11] El término hace referencia al muralismo nacionalista que fue distintivo de una discursividad favorable a los intereses de unidad y consolidación del los gobiernos post-revolucionarios. Su prestigio fue internacional y entre sus representantes más importantes están: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Juan O'Gorman.

cincuenta, se inició el movimiento denominado de *Ruptura*[12] que dejó atrás la fuerte tradición de la pintura de contenido social, para incorporarse a las tendencias del escenario internacional del arte. No será sino hasta la década de los años sesenta cuando el arte político cobrará nuevo auge, debido a la emergencia del movimiento estudiantil del 1968 que dará la pauta para las actividades de los Grupos en la década de los setenta.

En México la tradición del arte social ha sido predominante, ya sea, porque los artistas han consolidado una alianza con el Estado, como en el caso de la *Escuela Mexicana de Pintura*, o porque obedece a coyunturas de conflicto social donde los artistas se han enfrentado con el Estado como, por ejemplo, la Gráfica del 68 y el movimiento grupal de la década de los setenta que confrontó al sistema político mexicano y sus pautas de organización socio culturales.

Finalmente, es importante señalar que pese a momentos en que se ha dado un declive del arte social como en las décadas de los cincuenta y los ochenta, así como de los años noventa, la tradición del arte social en México ha tenido una fuerte presencia que ha sido predominante.

La declinación del arte nacionalista a finales de la década de los cincuenta, es resultado de tres factores, el primero de ellos, obedece a una transformación de las circunstancias histórico culturales que lo justificaban; el segundo, a que el nacionalismo artístico había agotado su ciclo y pertinencia artística, y el tercero, a la penetración de las

---

[12] Se conoce como *Ruptura* a los artistas identificados estéticamente con las tendencias no figurativas y no nacionalistas: Fernando García Ponce, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Enrique Echeverría, José Luis Cuevas, Gironella, entre otros. Teresa del Conde señala que a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta: "Fue entonces que empezó a gestarse el movimiento que nos ha dado en denominar Ruptura. No porque rompiera propositivamente con la etapa anterior, sino porque los artistas jóvenes expresaban con desenfado sus individualidades, sus respectivas asimilaciones de los vocabularios internacionales y su deseo de ofrecer una contrapartida 'aggiornada' al oficialismo de la Escuela Mexicana." en *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*, Ediciones ATTAME, México, Museo de Arte Moderno, 1994, p. 41. Sobre la diversidad de modalidades de expresión pictórica, gráfica y escultórica de los artistas en la década de los sesenta, la crítica de arte considera que: "Había neoexpresionistas, posrománticos, geométricos, abstracto-líricos, combinatorios." *Ibid.*, p. 45. Asimismo, la autora concluye que: "Los artistas de la Ruptura abrieron las puertas a una multiplicidad de opciones, que siguen funcionando como puntales en el panorama actual." *Idem*.

corrientes artísticas internacionales (abstracionismo expresionista) que permeaban el arte mexicano a través de la llamada generación de la *Ruptura*.

El desinterés por las temáticas sociales de los artistas vinculados a la *Ruptura*, marcó el fin de la hegemonía estética nacionalista y la reivindicación de temáticas pictóricas sobre la subjetividad individual, que fue proyectada mediante expresiones formales: expresionistas y abstractas.

A finales de la década de los sesenta, resurgirá el arte social a partir de la gráfica estudiantil del 68 originada por la crisis político social. La gráfica se incorporó a la defensa del movimiento estudiantil a través de la producción de carteles para las campañas de información que exponían a la opinión pública las razones de la inconformidad estudiantil. Estudiantes de arte y artistas generaron un discurso visual que alcanzó notable fuerza persuasiva en la construcción de imágenes críticas al sistema de gobierno. La cartelística se apropió física y simbólicamente el espacio público; se constituyó en un vehículo eficaz y accesible para establecer una comunicación con los públicos populares; y ejemplificó, la intervención artística de las calles con fines políticos.

Habría que destacar dos aspectos sumamente importantes del movimiento estudiantil, por una parte, la *apropiación simbólica del territorio*; por otra, su intervención artística mediante la gráfica política.

En el primer caso, el movimiento estudiantil manifestó su exigencia de diálogo público con el gobierno, a través de la *apropiación simbólica* de los espacios públicos de la ciudad de México.

Cabe recordar que hasta entonces, la libre expresión social y política en el espacio citadino, se encontraba restringida por la legislación gubernamental. Ejemplo de ello, fue cuando el Departamento del Distrito Federal, a cargo de Ernesto P. Uruchurtu en el sexenio de Ruiz Cortines, prohibió que se pegaran carteles en los muros públicos de la ciudad. En este contexto, las manifestaciones y marchas estudiantiles adquirieron un carácter no institucional; ya que estas actividades no se sujetaban a las convenciones y reglamentación

institucionales asignadas al espacio urbano.

Es necesario precisar que la ocupación masiva de lugares públicos poseedores de una fuerte carga de significados simbólicos e históricos, como la Plaza de las tres culturas en Tlatelolco o el "Zocalo" de la ciudad de México, por ejemplo, permitió al movimiento estudiantil expresar el significado de la disidencia político social, a través de manifestaciones e itinerarios.

Un ejemplo de ello, fue cuando los estudiantes arribaron al "Zócalo" del Centro Histórico, el trece de Septiembre de 1968, para demandar el diálogo público con el poder. Esta manifestación fue una de las más espectaculares de este periodo y se conoce como la *Manifestación del Silencio.* La marcha partió del Museo de Antropología a las cinco de la tarde y llegó a las nueve de la noche a la Plaza de la Constitución. Este hecho inauguró una tradición -vigente hasta hoy- de ocupación no institucional de este espacio simbólico, por distintos demandantes sociales.

Otro lugar elegido por el movimiento estudiantil, fue la plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, espacio arquitectónico que connota la reunión simbólica de tres periodos históricos: las ruinas mexicas, el convento colonial del siglo XVII y el conjunto habitacional de forma funcionalista[13]. A partir de la sangrienta represión de los estudiantes y de la población civil por parte del aparato estatal.[14] asume un significado trágico.

En la memoria colectiva, estos lugares permanecen marcados por las huellas simbólicas del movimiento estudiantil. Prueba de ello, son los recorridos conmemorativos -que cada año se repiten-, para celebrar la primera marcha estudiantil que "conquistó" la Plaza de la Constitución, ya que durante décadas se prohibió a los opositores al gobierno su

---

[13] El término funcionalista, se refiere a la tendencia en arquitectura y mobiliario en que la forma estética está subordinada al fin utilitario.

[14] Octavio Paz reflexionó simbólicamente sobre la revuelta juvenil alrededor de la profanación, la fiesta, el sacrificio, las ceremonias sociales: "La ceremonia moderna evoca (repite) el rito azteca: varios cientos de muchachos y muchachas inmolados, sobre las ruinas de una pirámide, por el Ejército y la Policía. La literalidad del rito -la realidad del sacrificio- subrayan atrozmente el carácter irreal y expiatorio de la represión: el régimen mexicano castigó en los jóvenes a su propio pasado revolucionario." en "La rebelión juvenil", *Los signos en rotación*, Alianza Editorial, 1983, p. 305.

ocupación. A treinta años de distancia, los manifestantes marcaron simbólicamente los seis kilómetros que van del Casco de Santo Tomás al "Zócalo" capitalino, con largos listones y moños rojinegros que aludían a los muertos del movimiento estudiantil, colocados en el piso, muros, postes de luz y semáforos.

De acuerdo a lo anterior, la estrategia estudiantil de *apropiación simbólica del territorio*, por una parte, fracturó el monopolio institucional que enmarcaba las funciones y convenciones del espacio público. Con ello, adquirió un carácter político disidente que transformó las calles en un foro de opinión social. Por otra, desacralizó los espacios simbólicos del poder político, destinados a ritos y ceremonias oficialistas, a través de la movilización territorial.

Otro aspecto a considerar sobre el movimiento estudiantil, fue su capacidad de comunicación social que desplegó a partir de la ocupación territorial; ya que los estudiantes no sólo tomaron las calles para manifestarse, sino que acudieron a los centros de agrupación colectiva (mercados, plazas, escuelas y sindicatos), con el objetivo de informar y dialogar con el público masivo.

Asimismo, las "pintas" (consignas en muros y autobuses), carteles, volantes y mantas estudiantiles se constituyeron en medios de argumentación lingüística y visual que, por una parte, informaron a la opinión pública sobre las posturas ideológicas del movimiento; por otra, contrarrestaron la campaña de desprestigio del movimiento estudiantil, difundida en los medios audiovisuales y en la propaganda del gobierno.

Al trasladar sus tesis ideológicas a los espacios públicos urbanos, el movimiento estudiantil no sólo establecía un debate político ideológico con el aparato estatal, también restituía al espacio público el sentido, tanto de la participación ciudadana y democrática como de la libertad de expresión.

La pega de carteles gráficos y la escritura de consignas en muros y autobuses, constituyeron recursos distintivos del movimiento estudiantil para apropiarse

ideológicamente el territorio. Es decir, actuaron como vehículos para marcar[15] el espacio público con signos y significados ideológicos disidentes; mismos que exhibieron realidades alternativas a las institucionales y emblemáticas de nuevos conceptos morales y sociales.[16]

Desde una perspectiva estética, la gráfica estudiantil -carteles- constituyó un ejemplo de *intervención artística del espacio urbano*, caracterizada por agregar al ámbito citadino códigos artísticos con significados simbólicos, identitarios y políticos.

Por lo que se refiere al examen del discurso visual de la gráfica estudiantil, su contenido temático ilustró la incongruencia del sistema político mexicano. De tal manera, que la narración visual de la disidencia estudiantil, confrontó la imagen gubernamental al exhibir sus excesos autoritarios. Al mismo tiempo que anunció el "ocaso de los mitos", como designa acertadamente Enrique Semo[17] al periodo que va de 1958 a 1968.

Obedeciendo a la necesidad de: "difundir con imágenes de la decisión de lucha y llamar a la participación",[18] la gráfica política desmistificó al aparato político mexicano, que hasta entonces parecía incuestionable. Con un carácter testimonial, impugnó con imágenes persuasivas y textos argumentativos la narración de la historia oficial, desacralizó la figura presidencial y cuestionó el papel del ejército.

Un aspecto a considerar en la producción de carteles y volantes, fueron las circunstancias de clandestinidad e intensa represión, bajo las cuales se realizaron las impresiones. Situación que promovió, por una parte, la experimentación y la improvisación de materiales y herramientas para abaratar los costos; por otra, el despliegue de un lenguaje directo y propositivo.

---

[15] Armando Silva propone: "Nombrar el territorio es asumirlo en una extensión lingüística e imaginaria; en tanto que recorrerlo, pisándolo, marcándolo en una u otra forma, es darle entidad física que se conjuga, por supuesto, con el acto denominativo.", en *Imaginarios Urbanos*, Tercer Mundo Editores, Colombia, p. 48. En esta perspectiva, los carteles constituyen marcas territoriales con una función enunciativa y prágmática.

[16] El clima cultural de la época, fue propicio para una reflexión crítica sobre las convenciones de la vida pública y de la privada, así como el anquilosamiento social y la brecha generacional, todo ello, como una forma de asumir una identidad a través de la revolución en lo existencial y lo social.

[17] Grupo MIRA, *La gráfica del 68: Homenaje al Movimiento Estudiantil*, s/ed., México, 1982, p. 15.

[18] *Idem.*

En la argumentación gráfica el binomio texto e imagen de los carteles estudiantiles, fue doblemente elocuente para iluminar conceptos ideológicos o ironizar sobre las prácticas gubernamentales. Un recurso novedoso de la argumentación gráfica, fue la construcción de significados antigubernamentales a través de la utilización de logotipos, tipografía y lemas empleados por el gobierno para publicitar las Olimpiadas.

Ejemplo de ello, fue la imagen del perfil de un gorila portando un casco militar, que a su vez, contenía la figura de perfil de Gustavo Díaz Ordaz. La imagen se acompañó con el texto: "México 68", utilizando la tipografía oficial de las Olimpiadas. En un primer momento, el discurso gráfico propone una analogía entre la fuerza irracional del militarismo y el animal gorila como sujeto de poca evolución biológica. En un segundo momento, se vincula la semejanza del ex-presidente con el gorila, connotando la represión irracional opuesta al diálogo.

En un debate iconográfico, la gráfica estudiantil descontextualizó y resignificó críticamente los códigos formales de la propaganda oficial, para insertar significados anti-institucionales. Sus aciertos en la composición icónica y los soportes lingüísticos, descubren una notable labor de investigación de la lógica del diseño institucional y sus potencialidades, para revertir su sentido en una propuesta de denuncia social y propagandística.

Otro aspecto a considerar, son los ideales de solidaridad y justicia social de la época, que se proyectaron en la iconografía del 68 a través de las figuras de Emiliano Zapata y del "Che" Guevara: iconos emblemáticos de la movilización social en México y América Latina. El primero, alude a los movimientos campesinos y a la continuidad de las luchas sociales. El segundo, es representativo de la utopía social del siglo XX en América Latina.

Estas figuras arquetípicas de las problemáticas latinoamericanas, connotan simbólicamente el pasado y el futuro en la memoria colectiva. Destacan en la iconografía política como una forma de reconocerse e identificarse con mitos propios emergentes de realidades locales o continentales, frente a la mitología complaciente de la historia

institucional. Por último, las imágenes de los líderes revolucionarios forman parte del imaginario colectivo e iconográfico de este periodo,[19] donde la figura del héroe social cobró una importancia mayor, debido al contexto político antidemocrático.

En las manifestaciones estudiantiles, las mantas enarbolaron las imágenes de Hidalgo, Morelos, Juárez, Villa y Zapata, en opinión de Carlos Monsiváis: "Por primera vez en mucho tiempo, la oposición le disputa al régimen la propiedad de los héroes."[20] Con ello, los estudiantes respondían a la acusación del gobierno de Días Ordaz de que la juventud estudiantil seguía a: "héroes ajenos a nuestras esencias".[21]

Por lo anteriormente expuesto, la revuelta estudiantil mexicana politizó el espacio público y puso en marcha nuevos mecanismos de comunicación social a través de una poética simbólica territorial, lingüística y gráfica que se apropió simbólicamente del escenario urbano con un mensaje propositivo y democrático. Desde el ámbito cultural, el movimiento estudiantil alentó prácticas artísticas callejeras en el teatro[22] y las artes plásticas que reelaboraron códigos y estilos creativos a partir de su intervención del espacio público. Particularmente, las temáticas gráfico testimoniales marcaron pautas para una reivindicación del arte con objetivos sociales en la década de los setenta.

Finalmente, las acciones del movimiento estudiantil y su discurso visual fueron sintomáticos de un cambio en la relación tradicional de los intelectuales y el gobierno:[23] "a partir de ese momento es obvio que ya no se volverá a la resignación consternada de

---

[19] Cf. Thomas Carlyle, tr., Pedro Umbert, *Los héroes*, SARPE, Madrid, 1985.

[20] *Idem*.

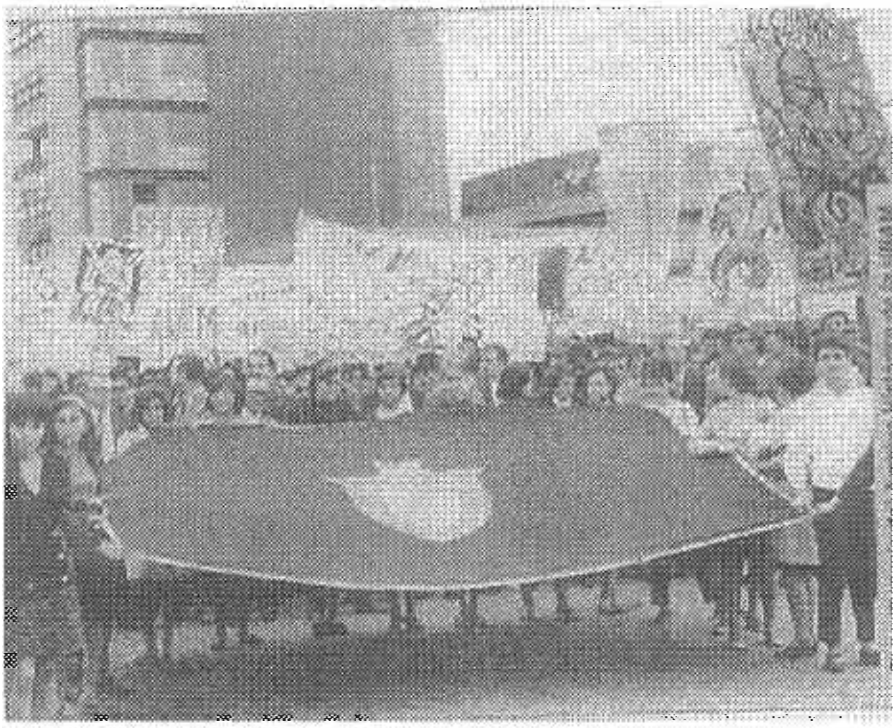
[21] Carlos Monsiváis,"El ejemplo al respecto", *Etcétera*, No. 292, México, 3 de Septiembre de 1998, p. 15.

[22] Los estudiantes de las artes escénicas, salieron a las calles a difundir teatralmente las razones del movimiento estudiantil. Con posterioridad se formaran grupos teatrales de arte social que realizaban sus prácticas en distintos lugares de la ciudad de México, como por ejemplo el CLETA. Otro aspecto importante en este ámbito y desde la discursividad social -sintomático de esta época- fue la presencia de Alejandro Jodorowsky que actualizó críticamente la representación y la percepción de las prácticas sociales con sus propuestas: *Zaratustra* y *El juego que todos jugamos* (teatro); *Fando y Lis* y *El topo* (cine); *Fábulas pánicas*, (tiras cómicas publicadas en el suplemento cultural del periódico *El Heraldo*). Sus obras fueron irreverentes, originales en sus lenguajes y conceptos estéticos e ideológicos que deconstruyeron los cánones existenciales y morales de la época.

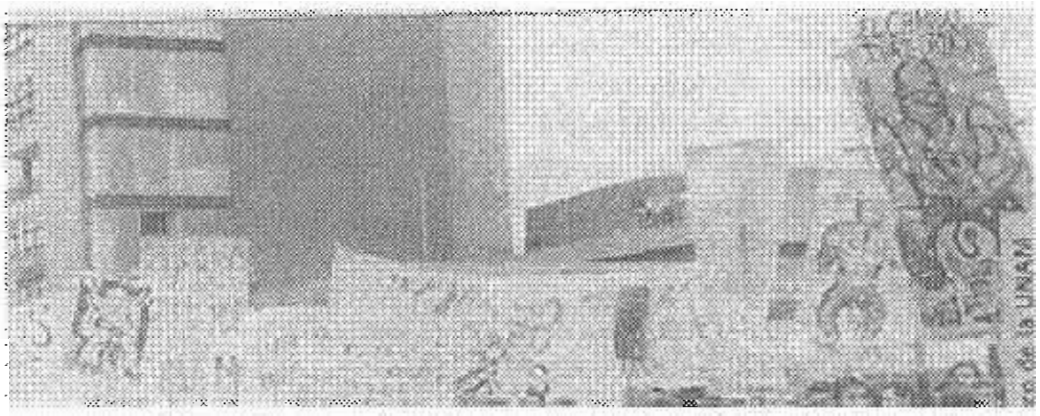
[23] Entre Agosto y Septiembre, aparecieron en la prensa nacional diferentes desplegados de intelectuales y artistas solidarios con el movimiento: Juan Rulfo, José Revueltas, Jaime Augusto Shelley, Manuel Felguérez, Sergio Mondragón y Carlos Monsiváis. Octavio Paz renunció a su cargo en la embajada de la India al conocer los acontecimientos represivos. Monsiváis opinó: "Por eso, a la distancia, importa localizar en el 68 de ánimo libertario, de combate antiautoritario y de lucha por los derechos humanos a partir de la indignación moral". Carlos Monsiváis, "El poder de la ineptitud", *Proceso*, México, 10 de Mayo de 1998, pp. 14-15.

Fotografía Revista Etcétera.

El recuerdo es persistente. Imagen elocuente del enfrentamiento de las armas contra las ideas.



Marcha estudiantil. Apropiación no institucional del espacio público con fines políticos y cívicos.

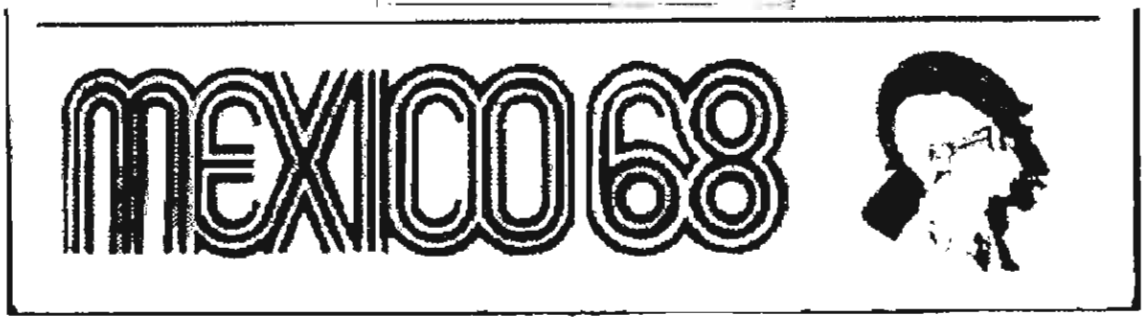


Argumentación a través de las mantas, las imágenes y los textos

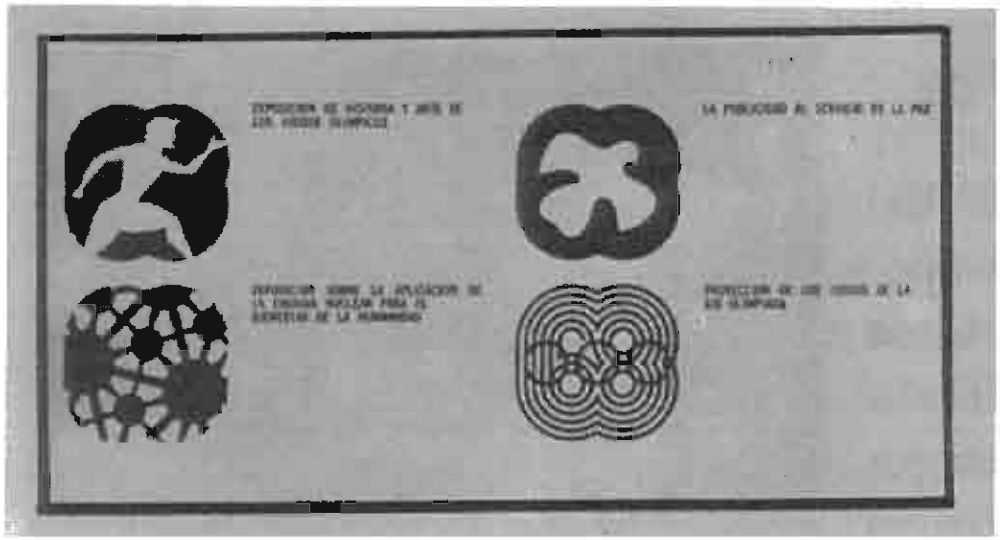
Estudiantes fraternos, marchan portando los carteles gráficos, elaborados por artistas y estudiantes del 68.

Cartel alusivo a las prácticas represivas

Cartel de propaganda gubernamental.



Detalle de un cartel contestatario



Imágenes de la Gráfica estudiantil

Fotografía Revista Etcétera. 1998

Carlos Monsiváis: "Por primera vez, en mucho tiempo, la oposición le disputa al régimen la propiedad de los héroes". Los estudiantes enarbolando las imágenes de Zapata, Villa, Juárez, Hidalgo.

Fotografía: La Jornada.

Una imagen de actualidad (14 Agosto 1998) que recupera elementos simbólicas del movimiento estudiantil en su protesta social. "Monigotes colocados frente a las oficinas del Banco Central".

Cada año se conmemora los acontecimientos del movimiento estudiantil de 1968.

intelectuales, escritores y artistas frente al régimen".[24] Por ello, el movimiento estudiantil del 68, marcó los antecedentes históricos de la emergencia del denominado movimiento grupal de la década de los setenta.

Principalmente, son dos circunstancias las que favorecieron la auto-organización de los artistas en grupos y la reivindicación de la función social del arte en los años setenta. Por una parte, el recuerdo trágico de la represión estudiantil del 68; por otra, el clima de efervescencia política y cultural que se vivía en México y en América Latina en esta época.

El teórico y crítico de arte Juan Acha, en su texto: *Las culturas estéticas de América Latina* (1993), refiere la genealogía de los Grupos a partir de su contexto histórico, estético y social. Acha confirma la presencia de los Grupos en el arte mexicano y reafirma la opinión de la influencia del movimiento estudiantil del 68 en la constitución del movimiento grupal:

> Los grupos. característica más notoria de esta década, comenzaron a sucederse en 1973 y trabajaron hasta 1979. Su lista fue larga y su presencia importante. Por primera vez, después del muralismo, artistas mexicanos se agrupaban en torno a búsquedas irreverentes, seguramente a causa de los acontecimientos de 1968 que despertaron sentimientos de solidaridad.[25]
> sandinista; y la necesidad del apoyo a las revoluciones populares en Cuba y en Vietnam, especialmente. Pero esto es lo que podría derivar en ese tratamiento casuístico de los Grupos.[26]

También consideró que las acciones del movimiento grupal constituyeron una réplica cultural a los criterios de las instituciones educativas y artísticas del país:

> (...) la necesidad de réplica a los dominios del Estado en sentido concreto, es decir, no sólo en el dominio económico sino también en la cuestión cultural, especialmente. Pues esto, se deja sentir por la apertura democrática y con todo el oportunismo a que dio lugar en la izquierda, lamentablemente. Y la insatisfacción de los estudiantes de arte, los profesores y los que tenemos que ver con esto, que hasta la fecha no encontramos posibilidades de que las instituciones escolares puedan dar alguna solución positiva a las necesidades profundas, con una cultura propia, adecuada a los tiempos. Esto es, más bien, lo que habría que averiguar.[27]

---

[24] *Idem.*
[25] Acha, Juan, *Las culturas estéticas de América Latina*, UNAM, México, 1993, p. 177.
[26] Entrevista personal a Alberto Híjar, 1997.
[27] Entrevista personal a Alberto Híjar, 1997.

Ciertamente, las afinidades ideológicas de una parte de los integrantes de los Grupos, se originaron a raíz de su participación en el movimiento estudiantil de 1968. Víctor Muñoz (Grupo Proceso Pentágono), por ejemplo, relata sobre su participación, la de Carlos Finck y la de José Antonio Hernández en el movimiento estudiantil, lo siguiente:

> En el verano del movimiento de 1968, nosotros tres al lado de otras dos decenas de compañeros de la Esmeralda, nos involucramos totalmente de lleno en el movimiento, realizando, diseñando gráfica para el movimiento y también, realizando trabajos de información política para los habitantes de la ciudad.[28]

Esta experiencia estudiantil contribuyó a que los artistas abordaran en obras posteriores, de manera individual o a través de la constitución del Grupo Proceso Pentágono, la problemática político social del país y de América Latina. Ejemplo de ello, fue la exposición intitulada *A nivel Informativo* (1973, Palacio de Bellas Artes), donde se rememoraron los acontecimientos del 68 con elementos simbólicos y conceptuales. Sobre las temáticas, en ese entonces se escribió lo siguiente:

> Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio, presentando cada quien sus resultados en espacios separados, apuntaban con sus soluciones formales hacia una misma dirección, teniendo como denominador común la impugnación a una sociedad, a un sistema. Esa dirección y esa impugnación tuvieron su origen en 1968.[29]

El 2 de octubre de 1978, los artistas realizaron la obra conceptual: *La milpa* o *El maíz*, con el propósito de participar en la marcha conmemorativa del movimiento estudiantil de 1968. Para ello, los artistas colocaron plantas de maíz en "huacales" artesanales, que se sumaron a la "procesión" política en su recorrido por la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco hasta el "Zócalo" capitalino; donde espontáneamente la gente fue colocando veladoras encendidas en torno a esta vegetación.[30]

Otro grupo artístico íntimamente vinculado a la experiencia estudiantil, fue Mira. Sus integrantes -activistas del 68- se dieron a la tarea de recuperar las imágenes gráficas elaboradas por el movimiento estudiantil. Gracias a su sensibilidad histórica y a su paciente

---

[28] Entrevista personal a Víctor Muñoz, 1997.
[29] Cheli Zárate y Emiliano Pérez Cruz, "Grupos Pictóricos", *La Semana de Bellas Artes*, No. 16, México, 22 de Marzo de 1978, p. 7.
[30] Víctor Muñoz, Lourdes Grobet, y Carlos Finck, *Relación de acciones instalaciones y ambientaciones de 1968 a 1991*, Inédito, 1992.

labor de investigación, Mira recopiló estos testimonios visuales que, hasta entonces, habían permanecido disgregados en el olvido y el anonimato, y en 1982 publicó: *Gráfica del 68 Homenaje al movimiento estudiantil.* Gracias a este texto visual, se recobró el antecedente más directo del arte social de la década de los sesenta y el discurso gráfico como testimonio de una manera de interpretar e intervenir el mundo. Sobre este trabajo de Mira, el artista Arnulfo Aquino relató:

> (...) nuestro libro *La Gráfica del 68* es producto de una investigación sobre los carteles y los grabados producidos durante el movimiento estudiantil de 1968 en México (movimiento en el cual participamos como estudiantes). La recopilación, texto y diseño fueron hechos por el grupo en un trabajo que iniciamos en 1978 y concluimos en 1982.[31]

En lo que concierne a los integrantes más jóvenes de los Grupos, obtuvieron una referencia del 68 a través de sus maestros y colegas. Por ejemplo, la mayoría de los integrantes del grupo Suma, no participaron en el movimiento estudiantil de 1968. Sin embargo, Oliverio Hinojosa considera que el grupo Suma: "sí es una consecuencia de eso. Ricardo Rocha había participado dentro del Salón Independiente del Museo Universitario de Ciencias y Arte, y en San Carlos hacía impresiones en el 68".[32]

Con estos antecedentes, se gestó la vocación gregaria de los artistas que conformaron los Grupos, y adquirió impulso el arte público, politizado y urbano.

1.2. El arte de los Grupos

La influencia del contexto histórico político en el campo cultural de la década de los setenta, fue determinante para alentar la constitución de grupos artísticos, no sólo para

---

[31] Macario Matus, "Arnulfo Aquino, 'He buscado vincular el arte con el diseño' ", *El Nacional*, México, 5 de Febrero de 1986, p. 3.

[32] Merry Mac Masters, "Un periodo de nuestra pintura se olvida porque *no era comercial*", *La Jornada*, México, 20 de Diciembre de 1998, p. 35.

desarrollar una labor creativa sino para abordar en su obras una reflexión sobre el entorno social.

Aquellos años sintomáticos de fracturas sociales y de la culminación de movimientos guerrilleros, orientaron los afanes de los artistas y la evolución de su auto-organización en grupos en concordancia con la elaboración de un arte que ofreciera un respuesta cultural a los imperativos que planteaba la sociedad de su tiempo.

En contraste con las individualidades replegadas en su mundo interior y practicantes "del arte por el arte", los planteamientos de los Grupos promovieron las asociación y las actividades conjuntas entre los artistas. Actitud que respondió al influjo de las ideas políticas y sociales de la época, fundamentales para justificar el nuevo impulso del arte de contenido social.

Hay que recordar que en México las contradicciones económicas como la devaluación del peso (1976), el incremento de la deuda externa, la pauperización del sector agrícola, los bajos salarios, la emergencia de cinturones de miseria, la explosión demográfica, los desastres ecológicos, etc., propiciaron un escenario de conflicto social, agravado por la ausencia de democracia y por el autoritarismo gubernamental.

En esta perspectiva, cobró auge la efervescencia revolucionaria que alentó la participación de los jóvenes y algunos sacerdotes[33] en la lucha armada. Y como consecuencia de la emergencia de grupos guerrilleros como, por ejemplo, *Movimiento Armado Revolucionario, Comité Estudiantil Revolucionario, Comandos Armados del Pueblo, Frente Urbano Zapatista, Unión del Pueblo, Lacandones, Partido de los Pobres* y la *Liga 23 de Septiembre,*[34] se incrementó la detención o "desaparición" de presos políticos

---

[33] Recuérdese el movimiento de la Teología de la Liberación y a los sacerdotes guerrilleros como Camilo Torres. Hasta la actualidad, se vincula a sectores eclesiásticos con los movimientos de reivindicación social, por ejemplo, Chiapas (México), Brasil, El Salvador, Guatemala, Nicaragua.

[34] En 1977, se publicaron los resultados de una difícil investigación sobre la existencia de por lo menos 190 presos reconocidos en cárceles civiles y más de 300 presos políticos en las prisiones militares. Los detenidos se encontraban en una situación absolutamente ilegal sin que sus familiares tuvieran la certeza de su existencia, debido a que las autoridades encargadas del Campo Militar número 1 los negaban oficialmente. Los presos políticos eran confinados en pequeñas celdas frías y oscuras habitadas hasta por 15 o 20 personas. Los procesos por el delito de opinión se implementaron tanto en los juzgados del Distrito Federal, como en los Estados de Chiapas, Jalisco, Nuevo León, Sonora y Morelos. A pesar de los esfuerzos de los familiares y asociaciones políticas la amnistía no prosperó en el gobierno de López Portillo. Cf. Roberto Vizcaino, "El sistema contra sus opositores", *Proceso*, No. 17, México, 26 de Febrero de 1977, p. 8.

en cárceles institucionales o clandestinas.

El testimonio de un preso político, es revelador del clima político que se vivía y de la importancia que tenía para el aparato estatal la persecución o el encarcelamiento de jóvenes opositores sociales:

> A las autoridades no les interesa saber quién es culpable; vaya, ni siquiera analizar el por qué de los hechos guerrilleros que quizá, es la cuestión más importante. No, a ellos sólo les importa demostrar, a través de nosotros y los que se encuentran en el campo militar, lo que el sistema puede hacer con sus opositores.[35]

La desesperanza de esta joven generación se nutrió de la inflexibilidad estatal que cancelaba el diálogo con la sociedad civil y sobre lo cual, atestiguó un preso político: "Hasta el momento no hay oportunidad de una lucha independiente y mientras esto ocurra estas cosas -la guerrilla- seguirán pasando, porque la juventud seguirá buscando cauces."[36] Durante estos años, la joven intelectualidad sustentó con su participación los afanes de los movimientos sociales y encontró en el igualitarismo social una respuesta a las contradicciones sociales.

Con estos antecedentes, se justifica que un considerable número de artistas adoptaran el paradigma de arte social en contraste con el paradigma del "arte por el arte" que abocado a la investigación formal parecía inapropiado para las circunstancias del país. La concepción del arte social subrayó su utilidad para contribuir al cambio democrático de la sociedad o denunciar las injusticias sociales. La praxis de los artistas agrupados se reformuló entonces como colectiva, pública y participativa de la problemática de su tiempo; y se inscribió en una coyuntura de confrontación intelectual con el aparato estatal, a través de discursos visuales crítico sociales.

Cabe destacar que las premisas de arte social fueron desarrolladas en función del particular punto de vista e ideología de cada uno de los grupos artísticos. Sin embargo, el denominador común de las diversas modalidades de asumir la concepción de arte social, se orientó a reivindicar las potencialidades de la comunicación con públicos populares, las temáticas crítico sociales y la intervención de los espacios públicos urbanos. Así por

---

[35] *Ibid.*, p. 8.
[36] *Ibid.*, p. 10.

ejemplo, los testimonios de los artistas exponen los diversos fundamentos conceptuales vigentes en las actividades de cada grupo.

Para el grupo El Colectivo, el arte constituía un medio de transformación de la sociedad; en consecuencia sus actividades se orientaron a promover la enseñanza artística entre las comunidades urbanas populares y promover una cultura con sentido social. En opinión del grupo, sus premisas de arte social se situaban en contradicción con las políticas culturales gubernamentales que promovían un arte sin connotación ideológica y circunscrito a espacios selectivos o minoritarios (galerías y museos).

> Desde la perspectiva superestructural, proyectamos nuestra acción para "dinamizar" las respuestas culturales frente a la cultura y la comunicación dominantes, contemplando como objetivo central: SOCIALIZAR EL ARTE, POR TRANSFORMAR LA SOCIEDAD.[37]

Sobre las premisas de sus actividades, el artista *Gargaleón* (Pablo Espinosa) señaló lo siguiente:

> Oponemos una cultura periférica a la cultura oficial. Buscamos un arte social, de masas, dado que no hay un interés en desarrollar canales de expresión reales. Por eso es que este tipo de trabajo tiene que realizarse con la oposición de muchos. Es algo que se tiene que imponer a la represión.[38]

La concepción del arte público social reivindicada por el Taller de Investigación Plástica (TIP) se materializó a través del muralismo de creación colectiva con la finalidad de llevar el arte a los sectores populares:

> Realizar un arte público no personalista. Enunciado que contiene la idea de llevar el arte al pueblo y no el realizarlo con y desde la comunidad. Sin embargo, con él comenzamos a plantearnos el trabajo grupal en oposición al muralismo del pasado.[39]

El Taller de Investigación Plástica fue el único grupo que se abocó a desarrollar actividades artísticas en el ámbito rural. Subrayó y promovió la participación de las

---

[37] El Colectivo, "Comunicación-Expresión en el marco social urbano", Catálogo, *Salón de Anual de Experimentación*. Galería del Auditorio Nacional, INBA, México, 1979.
[38] Manuel Blanco, "Gargaleón: la experimentación colectiva", *El Nacional*, México, 18 de Enero de 1979, p. 1.
[39] *Idem.*

comunidades étnicas en el proceso de elaboración de murales; lo que marcó su diferencia con el muralismo de principios de siglo caracterizado por los *murales de autor*.

Otros testimonios hicieron énfasis en la conciencia social del artista como determinante para la promoción del arte social. Por ejemplo, en opinión del grupo Germinal, el papel del artista en la tradición burguesa no se vinculaba a la problemática de su tiempo por encontrase inmerso en la ideología dominante. Así anteponía sus circunstancias personales a las demandas que le planteaba su sociedad. Al respecto, el grupo señaló:

> Si el artista no desarrolla una conciencia política y abandona las concepciones tradicionales, seguirá observando el problema en función social del arte desde la perspectiva de la ideología burguesa que lo confunde planteándole una alternativa falsa: arte por el arte o arte para el pueblo.[40]

Otra opinión en este sentido fue la de algunos ex-integrantes del grupo Suma, quienes consideraron que en la actualidad existe poco compromiso social entre las jóvenes generaciones de artistas: "pero en la época que nosotros vivimos había una preocupación por la problemática social, era algo que nos interesaba".[41] Asimismo, destacaron que el contexto social de la época motivó su reflexión social a través del arte:

> Hace veinte años éramos estudiantes y fue muy importante desarrollar un trabajo coherente con nuestros problemas de hambre y miseria, propios del Tercer Mundo. (...) El Grupo Suma respondió a las circunstancias específicas del final de los años 70. Esa realidad nos afectaba y nos daba la pauta para pintar.[42]

El Taller de Investigación Plástica (TIP) fue el único grupo que abordó estéticamente la problemática social en el ámbito rural. A partir de la vinculación del grupo con las comunidades étnicas y sus especificidades culturales, se fundamentó su concepción sobre el arte social. De esta manera el Taller de Investigación Plástica se propuso una "transformación liberadora" mediante un arte público, étnico y comunitario. Sobre sus actividades y lenguajes artísticos señalaron:

---

[40] "Grupos: Autodefiniciones", *Artes Visuales*, No. 23, México, Enero de 1980, p. 30.
[41] "Llevar el arte plástico a la calle, objetivo del grupo Suma desde los 70", *Excélsior*, México, 17 de Noviembre de 1998, p. 5.
[42] *Idem.*

> (...) después de realizar cerca de veinte murales en los estados de Guanajuato, Michoacán, Mex., y Arizona, E.E.U.U. así como otro gran número de experiencias, exposiciones de grupo, happenings, teatro de pantomima, participación en luchas populares y confrontaciones con otros grupos, hemos podido superar el espontaneísmo, las reminiscencias populistas y el subjetivismo individualista e incipiente de los primeros días.[43]

1.2.1. Arte político

El discurso político fue distintivo de las propuestas artísticas de los grupos: Taller de Arte e Ideología, Germinal, Grupo Proceso Pentágono y Mira. Críticas al sistema social, las temáticas artísticas incluyeron una revisión y una deconstrucción de la historia oficial y sus mitologías; aludieron al contexto de México y América Latina: la represión política, la desigualdad económica, la marginación cultural, el imperialismo, las dictaduras militares, etc.

Las preocupaciones de estos grupos al intentar enraizarse en la problemática social, tuvieron, en teoría, la finalidad de concientización identitaria y política de los públicos urbanos populares a través de la experiencia artística.

La crítica de arte Rita Eder considera que los Grupos: "Enriquecieron el ambiente artístico mexicano al revivir de un modo distinto la tradición mexicana de la vinculación entre arte y política".[44]

Ciertamente la discursividad grupal ejerció un cuestionamiento a los efectos desiguales y contradictorios de la modernidad; proporcionó una mirada nueva, irónica y conceptual sobre la problemática mexicana de esa época. Así, las obras artísticas recrearon eventos y escenarios sociales inmediatos de México y América Latina;[45] llevaron a cabo

---

[43] "Los Grupos", Entrevista videograbada a José Luis Soto, México, Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.

[44] Rita Eder, "Las artes visuales en México 75 años de Revolución, 1", *Educación, Cultura y Comunicación 1*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 373.

[45] La conciencia continental o latinoamericanista fue objeto de diversas teorías que abordaron las contradicciones de los países: "dependientes", "subdesarrollados" o "periféricos" que son subsidiarios de los centros económicos, financiaron y de avance tecnológico en el escenario internacional. Las obras artísticas de Mira, Proceso Pentágono y Taller de Arte e Ideología ilustraron visualmente la conciencia latinoamericana y las contradicciones entre territorios ricos y pobres o de "extrema pobreza", presentes en la economía mundial.

simulacros políticos y simbolizaron la demanda de justicia social para las mayorías. Cada grupo adoptó una matiz ideológico, sin embargo, todos partieron de una teorización previa y colectiva sobre la función social del arte.

Un ejemplo representativo de la discursividad artística política, fue la instalación[46] intitulada *Pentágono,* realizada por el Grupo Proceso Pentágono[47] para la *X Bienal de Jóvenes de París* (1977). Esta obra conceptual narró la situación de los países latinoamericanos y los actores sociales en conflicto (soldados, campesinos, presos políticos); abordó la tortura a los disidentes sociales a través de espacios simbólicos y objetos cotidianos que documentaron una crítica a las prácticas represivas del aparato estatal.

La propuesta visual consistió en una estructura de cinco muros de madera con la forma de un pentágono (3.70 por 2 m.) que se asentó sobre una superficie total de 25 metros cuadrados. En su exterior, fue pintada con colores metálicos e imágenes seriadas de campesinos y soldados. Una cenefa pictórica rodeó la estructura, simulando un tablero electrónico con un texto lingüístico: *Bannana, Gol.* La primera palabra hacía referencia a las materias primas exportadas por América Latina las cuales, se cotizaban en la bolsa de valores internacional. La segunda, aludía a la distracción de las masas por el juego de fútbol. En el espacio exterior a la estructura, se colocó una figura presumiblemente humana -envuelta a la manera de un bulto- que connotó a los "desaparecidos" políticos.

La lectura de la obra, se inicia con la estructura pentagonal que alude al edificio norteamericano llamado Pentágono; mismo que alberga información político militar, y desde el cual se ejerce control sobre los países latinoamericanos. A través de la estructura pentagonal, se delimitó un espacio interno y otro externo que simbolizaron dos aspectos de la biografía territorial y social del continente. El espacio externo se refirió al contexto de la

---

[46] En la *instalación,* la propuesta estética parte de un concepto que se materializa y representa con objetos (cotidianos y no) insertados en un contexto espacial y sometidos a nuevas relaciones de sentido con el espectador. La instalación rompe con la noción tradicional de la escultura; propone una nueva lectura de los objetos (significantes) mediante nuevas relaciones entre ellos. Así el artista propone un nuevo orden entre ellos, donde los objetos son las partes que se relacionan en un todo y la narración los resignifica conceptual y simbólicamente. La instalación, se sirve del binomio espacio/tiempo. para articular y contextualizar los objetos.

[47] Felipe Ehrenberg, Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio Hernández integraron del Grupo Proceso Pentágono.

economía internacional y la desigualdad entre los países industriales y los dependientes o agroexportadores. El espacio interno recreó simbólicamente las prácticas ilícitas y clandestina de los gobiernos latinoamericanos: la tortura a los disidentes sociales.

Dos puertas colindantes permitían el acceso del público al espacio interior de la estructura pentagonal, para observar diversos objetos cuidadosamente distribuidos por los artistas como mesas y sillas pintadas de color verde olivo; cada una de ellas, codificadas con la numeración propia de los inventarios militares. Éstos objetos representaron la infraestructura y mobiliario del aparato represivo. Sobre uno de los muros, los artistas colocaron un dispositivo y cables eléctricos orientados hacia una silla; junto a ésta, había bolsas de plástico. La silla connotó la posición ocupada por un detenido político; los cables eléctricos y la bolsa de plástico refirieron la tortura a través de la electricidad y la asfixia. Sobre una mesa, se colocaron botellas de licor para representar los hábitos de los torturadores.

Un conjunto de casilleros de madera colgados en los muros, contenían diversos objetos e imágenes que simbolizaron la dinámica social de la época, por ejemplo: pequeñas esculturas de yeso con formas humanas (una mano, un pie), artefactos punzocortantes (navajas y hojas de afeitar), fotografías, mapas de la República Mexicana, una gorra militar y recortes de periódicos.

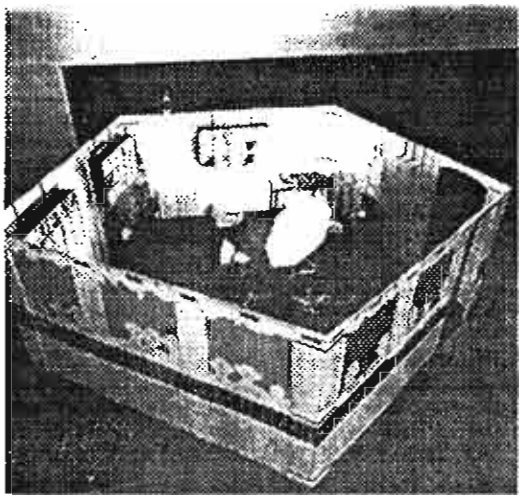
En la construcción de esta propuesta estética, los artistas utilizaron diferentes códigos: espaciales, temporales, icónicos, objetos cotidianos y textos, como metáforas de situaciones sociales y territoriales. Estos elementos se integraron a una propuesta de arte interactivo donde el público, mientras recorría el interior de la estructura pentagonal, podía alterar la disposición de los objetos y la secuencia original propuesta por los artistas.

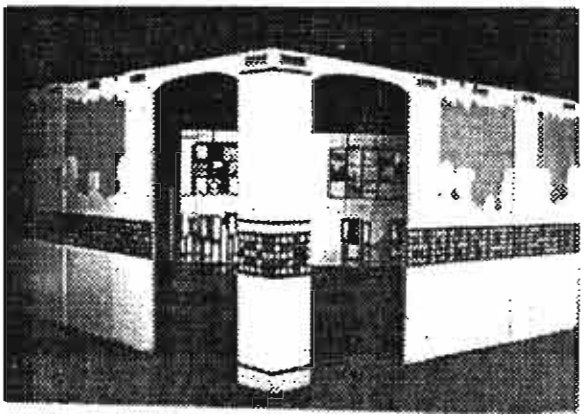
Víctor Muñoz relata sobre las motivaciones temáticas de esta obra:

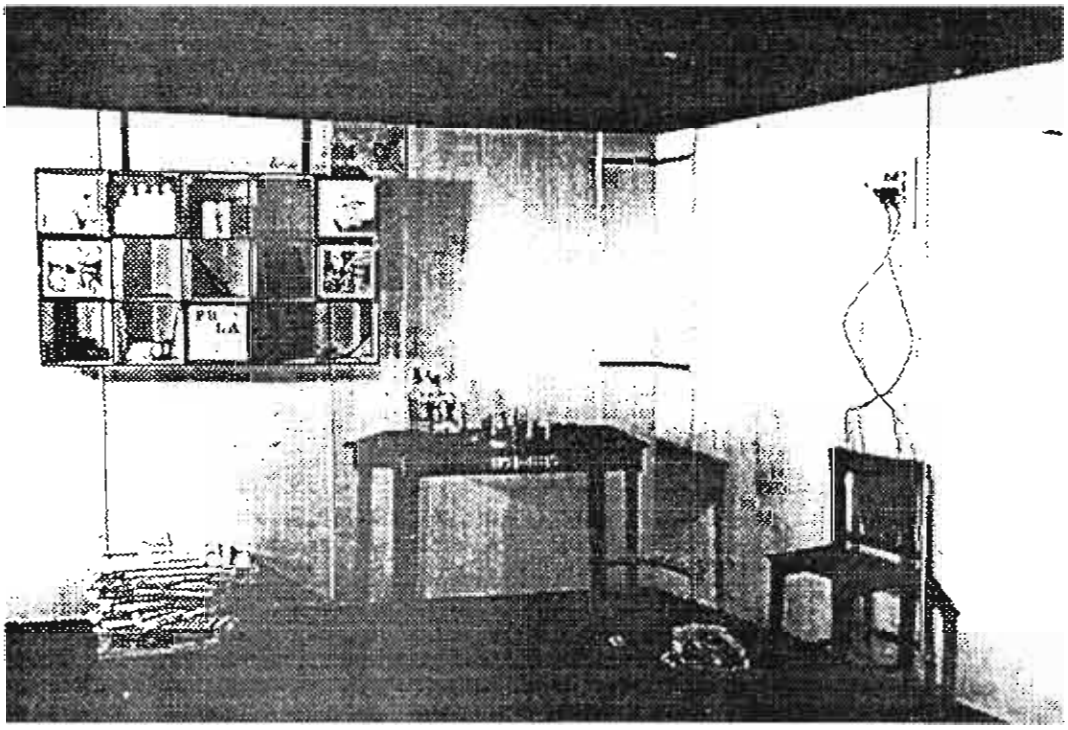
> Son años en los que se vive una guerra secreta y que como un espejo se refleja también en la situación de otros países. Abordábamos la situación de la tortura por el lado de Brasil o Guatemala pero era obvio que hacíamos referencia a nuestro país.[48]

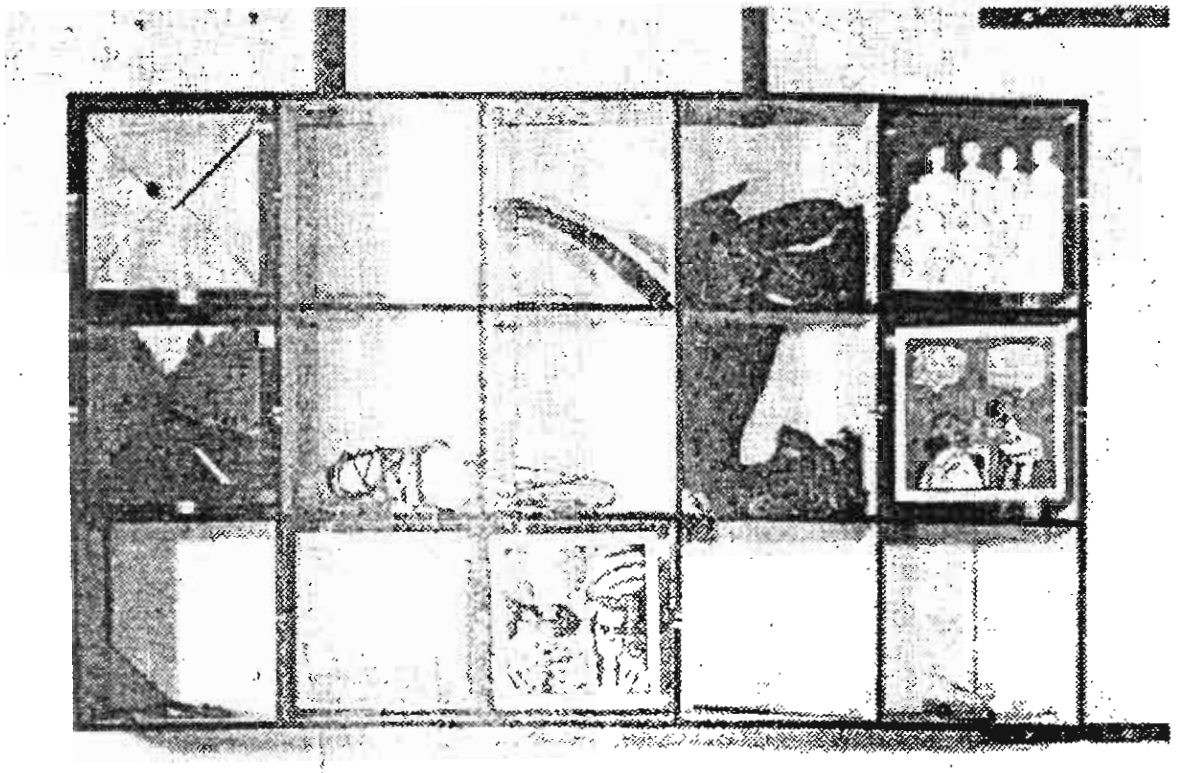
Otro ejemplo de la discursividad política de Grupo Proceso Pentágono, fue la

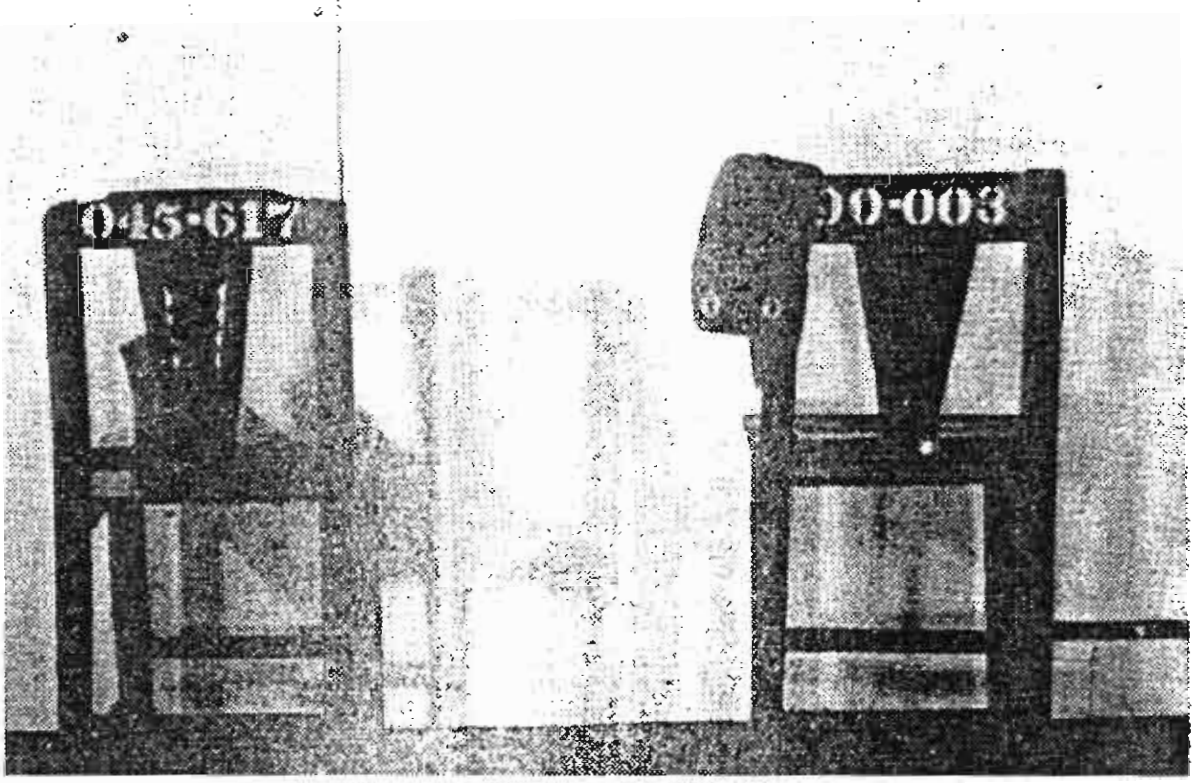
[48] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Víctor Muñoz, Museo Carrillo Gil. Investigación de Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.

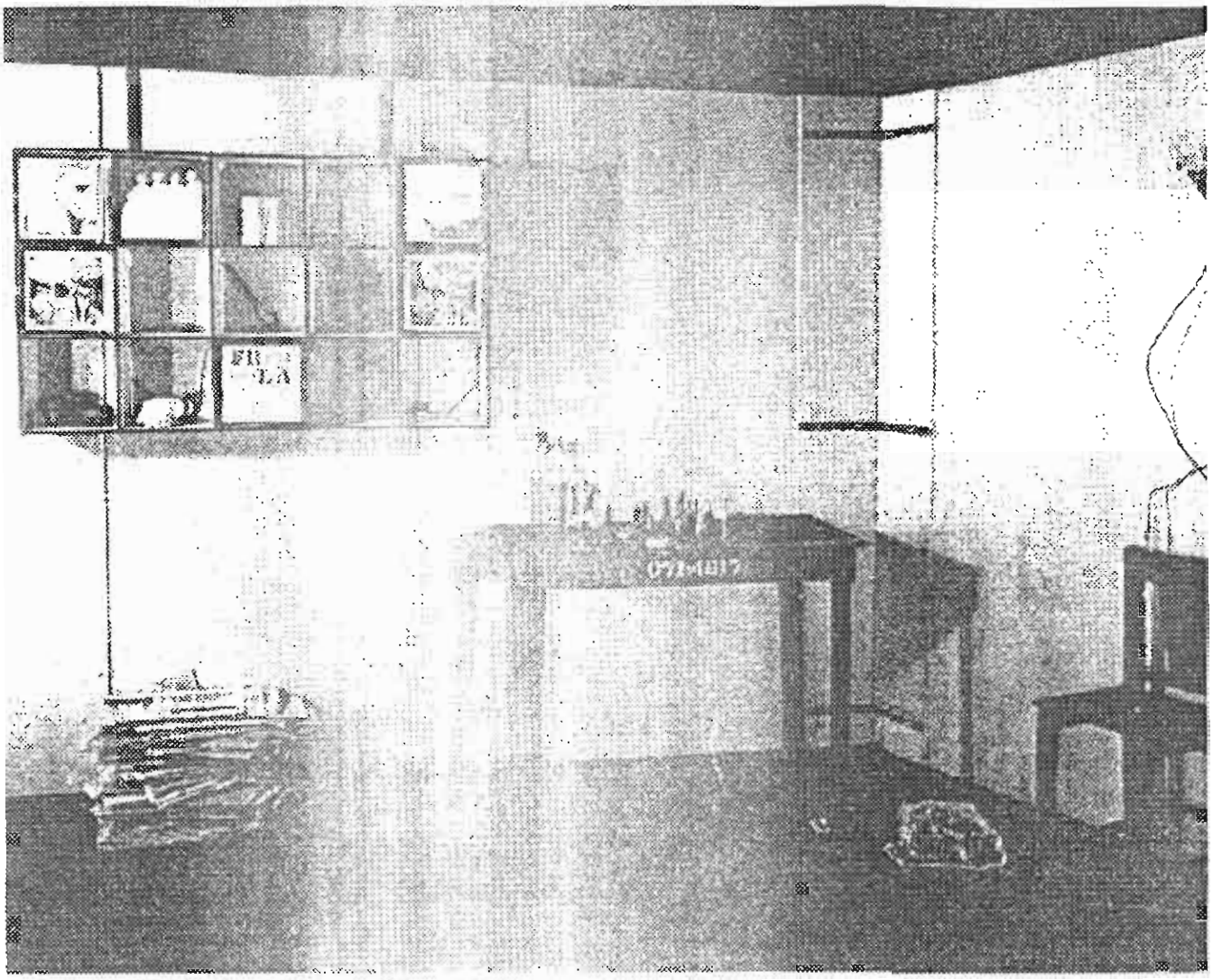


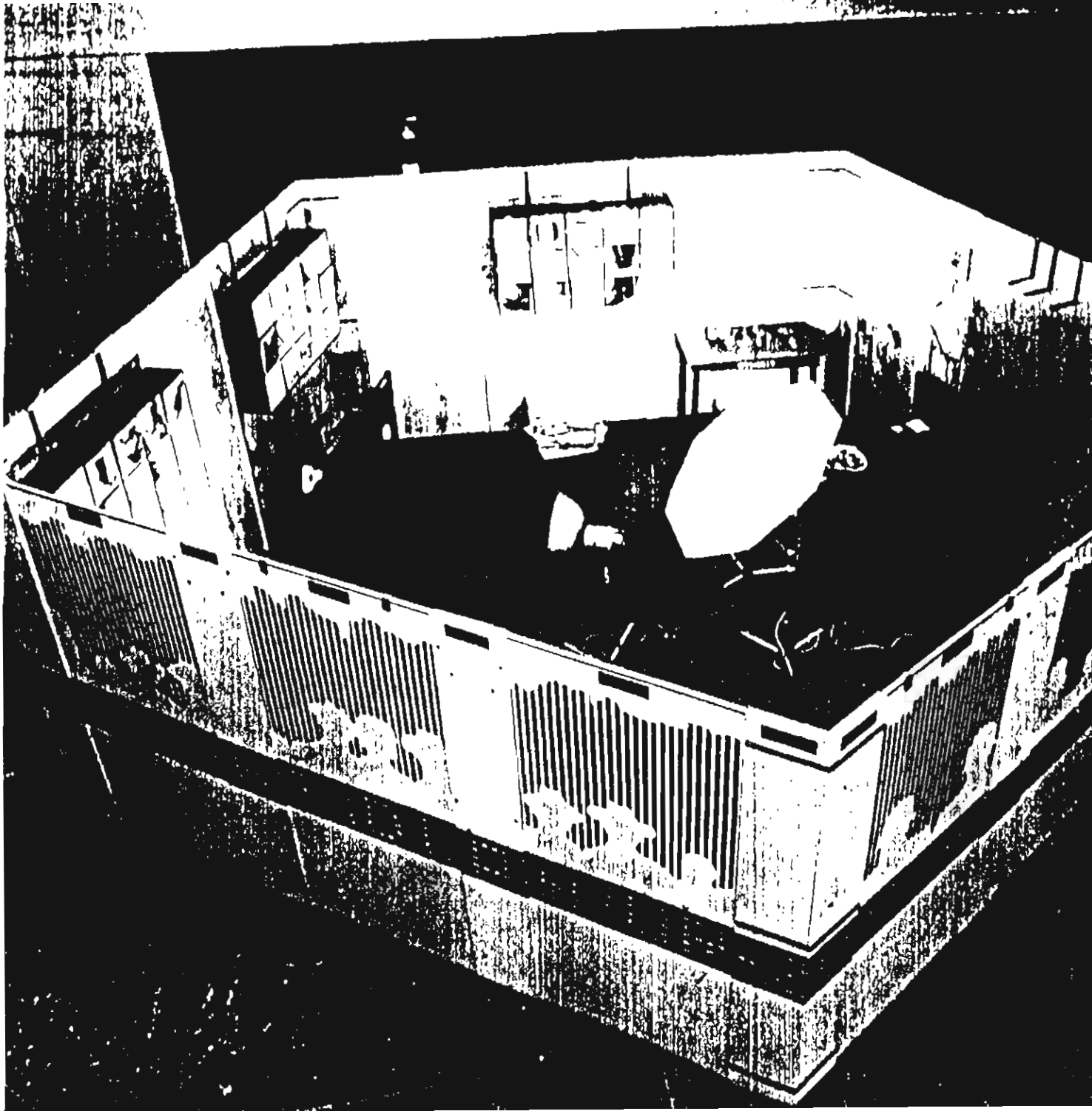







045-617
00-003





instalación *Top secret* (1978) exhibida en el marco de la exposición colectiva *Muros frente a muros* en la Casa de la Cultura de Morelia Michoacán. En esta instalación los artistas colocaron ropa y diversos objetos que aludían a los estudiantes y a los actores sociales de la época; cada objeto, se acompañó de tarjetas con el texto: "Desaparecidos".

Estos ejemplos son representativos de la discursividad artística del Grupo Proceso Pentágono, que se distinguió por alto nivel persuasivo y retórico visual para abordar las temáticas sociales y señalar las prácticas ilícitas y represivas del Estado, mostrando la realidad oculta del país.

En 1984, el grupo Mira con una vocación gráfica, obtuvo un premio internacional en la exposición *Intergrafik 84* (Berlín, RDA) por su obra: *Comunicado Gráfico*; misma que abordó la problemática de la ciudad de México. El contenido temática de la tercera parte de la obra, estuvo referido a establecer un recuento histórico de los movimientos sociales en México, desde la década de los cincuenta hasta los años setenta. Al respecto, el artista Arnulfo Aquino comentó:

> Finalmente, la tercera parte eran los movimientos de liberación que históricamente se han dado a partir de los años cincuenta y, bueno, de hecho desde el 58, 59: telefonistas, telegrafistas, ferrocarrileros y maestros. Y al final acabábamos con los movimientos de esa época de los setenta (77-78), con informaciones de colonos, de los ambulantes; una cantidad de elementos de información de prensa de ese momento; eso era lo que exponíamos.[49]

También relató sobre las actividades del grupo Mira después de su exitosa participación en la exposición *Intergrafik 84*:

> Al regreso a nuestro país, realizamos otras tareas colectivas de gráfica, política, pintura, seminarios; participamos en las jornadas solidarias con la lucha de los sandinistas en Nicaragua, así como la Revolución Salvadoreña; logramos publicar la recopilación de la gráfica producida por el movimiento estudiantil mexicano de 1968, además de organizar y coordinar tres exposiciones individuales de homenaje a nuestro compañero Melecio Galván.[50]

Melecio Galván, integrante de Mira, había fallecido en circunstancias no aclaradas; en su homenaje, Mira realizó exposiciones de su obra litográfica: *Militarismo y Represión*. Otro ejemplo de las preocupaciones políticas del grupo, fue la serie de cuatro serigrafías

---

[49] Entrevista personal a Arnulfo Aquino, 1998.

[50] Macario Matus, "Arnulfo Aquino, 'He buscado vincular el arte con el diseño' ", *Op. cit.*, p. 3.

que conformaron la carpeta intitulada: *Homenaje a Roque Dalton*; misma que fue elaborada para la subasta de apoyo a la lucha del pueblo salvadoreño. En 1978, Mira obtuvo el primer premio del *Concurso Nacional de Pintura y Gráfica de contenido político y social* (Galería de la Universidad Autónoma de Puebla). Asimismo, participó en distintas exposiciones como, por ejemplo, *Imágenes y mensajes de la ciudad* (1980, UAM-Xochimilco, D.F.), *América en la mira* (1979) -exposición itinerante por varios Estados del país- y *Subasta en Apoyo a Nicaragua* (Museo de San Carlos, ENAP, UNAM, 1979).

El grupo Taller de Arte e Ideología fue un decidido activista en favor de los movimientos populares. Sus integrantes no eran artistas plásticos, sino historiadores y estudiosos de las tesis marxistas que se plantearon vincular la teoría con la práctica artística. Alberto Híjar relató:

> (...) la apertura de la Sala de Arte Publico Siqueiros como sede de nosotros y también, mi secuestro, tortura y encarcelamiento que pues, determinó también que se advirtiera como era necesario integrar teoría y practica a profundidad, sobre la base de una tradición mexicana.[51]

Las propuestas estéticas del Taller de Arte e Ideología, se orientaron a describir las problemáticas inmediatas del país y de América Latina. Para ello, el grupo realizó mantas y pancartas para el Sindicato de Trabajadores de la UNAM (1974-1979); fabricó juegos "artísticos" para el evento la *Visión global de América Latina*, consistentes en globos con siglas de consorcios norteamericanos para ser reventados por el público; además de "Peguéle al gorila" y "Póngale la cola a Reagan", que animaron festivales populares.

En 1979, Alberto Híjar y César Espinosa, integrantes del grupo, viajaron a Nicaragua para participar como promotores culturales en la *Cruzada de Alfabetización*. Alberto Híjar, militante de la tradición comunista, relata sobre las premisas teóricas del Taller Arte Ideología:

> (...) todo esto que nosotros empezamos a discutir y a conocer, a la par que abríamos la discusión de Althusser, la discusión de Brecht, los primeros ciclos de conferencias sobre Foucault, sobre Gramci. De manera pues, de advertir que el problema era total, de fondo, de incorporarse a las necesidades políticas revolucionarias. No sólo en México, sino en la dimensión internacionalista que ha tenido la tradición comunista de algunos artistas en México; que nosotros asumimos y, con ello también la necesidad de profundización teórica. Esto es el Taller de Arte

[51] Entrevista personal a Alberto Híjar, 1997.

e Ideología, los demás eran otra cosa.[52]

La primera participación del Taller de Arte e Ideología en un evento museográfico, se dio en ocasión de la *X Bienal de Jóvenes de París* (1977). El grupo presentó una estructura ambiental[53] de grandes dimensiones, intitulada *Import-Export*, donde se integraron objetos cotidianos, imágenes y textos alusivos a la problemática mexicana. Esta propuesta abrevó en los lenguajes del arte conceptual, que permitieron traducir la perspectiva ideológica del grupo de forma simbólica, irónica y crítica.

La narrativa visual de la ambientación, describió varios ángulos de la identidad mexicana mediante elementos simbólicos y representativos de la religiosidad, de las raíces prehispánicas (*tzompantli*), de los medios audiovisuales (televisión), de los espectáculos masivos (fútbol, toros), de la penetración cultural de las industrias transnacionales, de la migración, de la mano de obra mexicana (braceros) y de la exportación de materias primas (petróleo).

La ambientación consistió en una estructura cubica (4 por 4 m.) construida con tablones de madera reciclados de los embalajes portuarios; misma que simulaba un gran contenedor utilizado para la exportación de materias primas mexicanas al mercado internacional. Por la parte superior, la estructura se sujetó a unos cables unidos a un mecanismo de poleas que simulaban su transportación "inminente" hacia un embarque. La intención conceptual era evidente: la relación de dependencia económica del país con el mercado internacional y sus repercusiones desfavorables. Andrés de Luna comentó al respecto: "todo se habló en términos de una gran metáfora."[54]

Al interior de la estructura cúbica fueron colocados diversos objetos cotidianos como, por ejemplo: un maniquí pendiente del techo que simulaba un hombre ahorcado; un esqueleto de cartón sentado en un rincón; una imagen pictórica en una jaula que sugería el arte aprisionado por la cultura elitista; la presencia de un aparato de televisión connotó la influencia de los medios de manipulación masiva. Fotografías de personajes teatrales o

---

[52] Entrevista personal a Alberto Hijar, 1997.

[53] El término "ambiente", está referido a la apropiación creativa de las dimensiones físicas reales del espacio circundante. El artista instaura una realidad mediante un contexto y una situación espacial, donde crea un clima psicológico, ideológico o conceptual. La obra ambiental puede ser transitada por el espectador que se ve impulsado a explorar el espacio que le rodea y los objetos que se sitúan en él.

[54] Entrevista personal a Andrés de Luna, 1999.

televisivos aludieron a los estereotipos culturales de la industria del "entretenimiento", que se acompañaron de un trofeo deportivo y un programa de las corridas de toros. Una serie de cráneos a la manera de un *tzompantli*, aludió a la cultura precolombina y a la tradición popular de culto a la muerte. Andrés de Luna relató sobre este aspecto:

> (...) había dos cosas que se me habían ocurrido a mí, que era un *tzompantli* pero con calaveras de plástico (...) servían básicamente para los choferes, para las palancas del carro; ya no existen, ya estaban en vías de extinción estas calaveras de plástico; finalmente las encontramos y formamos dos *tzompantlis*, uno para la muestra que se llevo a cabo en el Museo de Ciencias y Artes, y otro para París; porque además, esa era la idea, que la obra se pudiera repetir sin que sufriera alteraciones y mantener su vigencia, y beligerancia.[55]

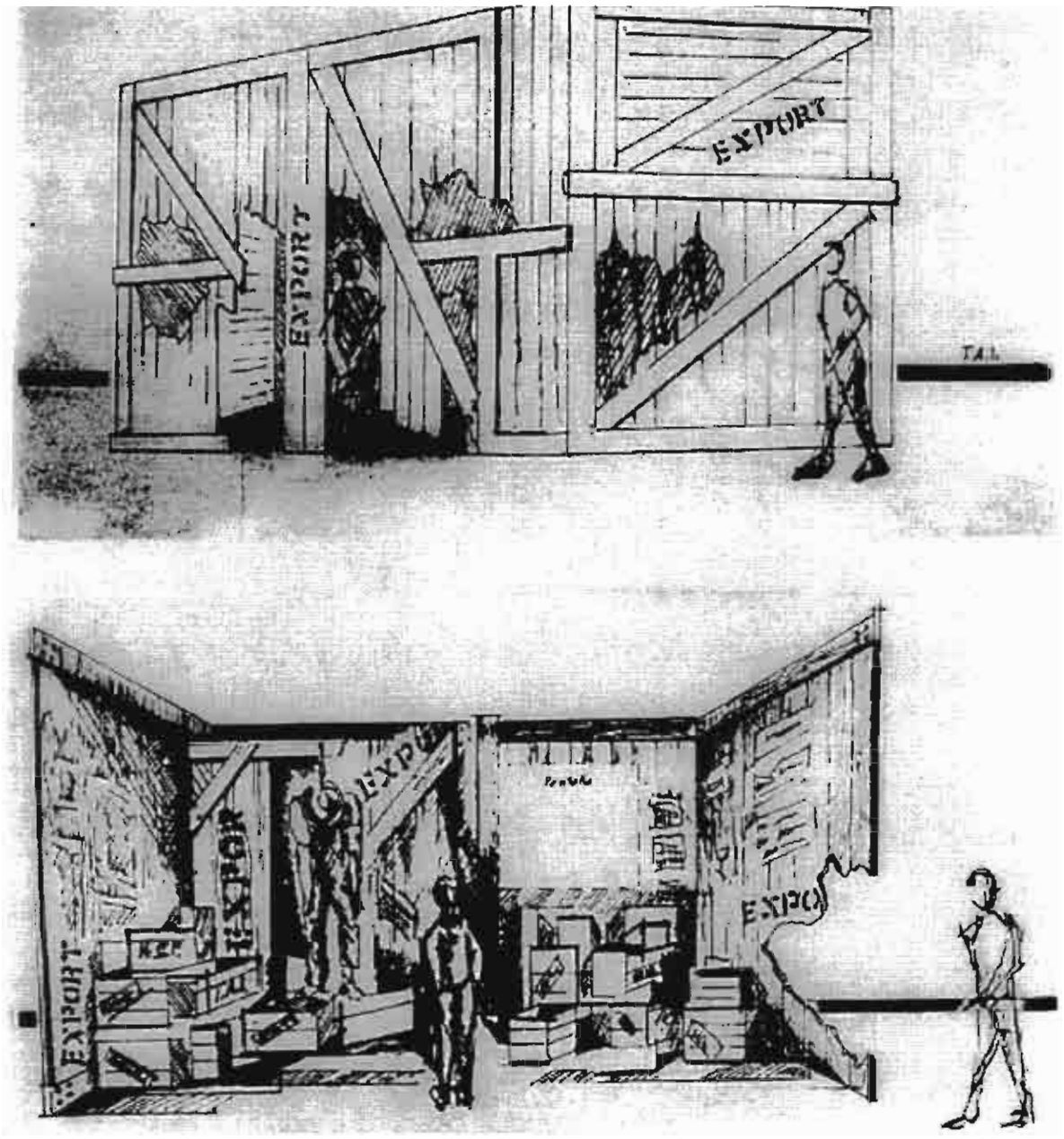
La manipulación del fanatismo religioso, estuvo connotada por la imagen en gran formato de la Virgen de Guadalupe; misma que fue intervenida para agrandar exageradamente las manos. Al respecto, Andrés de Luna relató: "es una época de transición, el final de una rebeldía, entonces se podía intervenir el icono; no resultaba tan fuerte, tan pesado como resultó después".[56] Con posterioridad, otros artistas intervinieron este icono religioso, provocando la censura de los sectores conservadores por considerar que era un acto de profanación.

El imperialismo norteamericano fue connotado a través del sombrero del "Tío Sam" y el logotipo comercial de una fabrica de chicles (*Chiclets Adams*). La exportación de la fuerza de trabajo mexicana hacia los Estados Unidos, fue simbolizada mediante un brazo artificial embalado en un "huacal" con aserrín. Las exportaciones petroleras fueron significadas por un viejo barril de petróleo que sirvió como urna para depositar "petrobonos". La parcialidad informativa de la prensa nacional, fue connotada mediante periódicos con noticias políticas colocados bajo la leyenda religiosa de "doy gracias". Finalmente, una bandera mexicana, el texto: "Hecho en México" y el logotipo del TAI firmaron la obra.

Otro grupo centrado en la discursividad política, fue Germinal que se especializó en la elaboración de mantas de gran formato para las manifestaciones y movimientos populares. El grupo reivindicó a estos soportes efímeros, con un planteamiento estético que

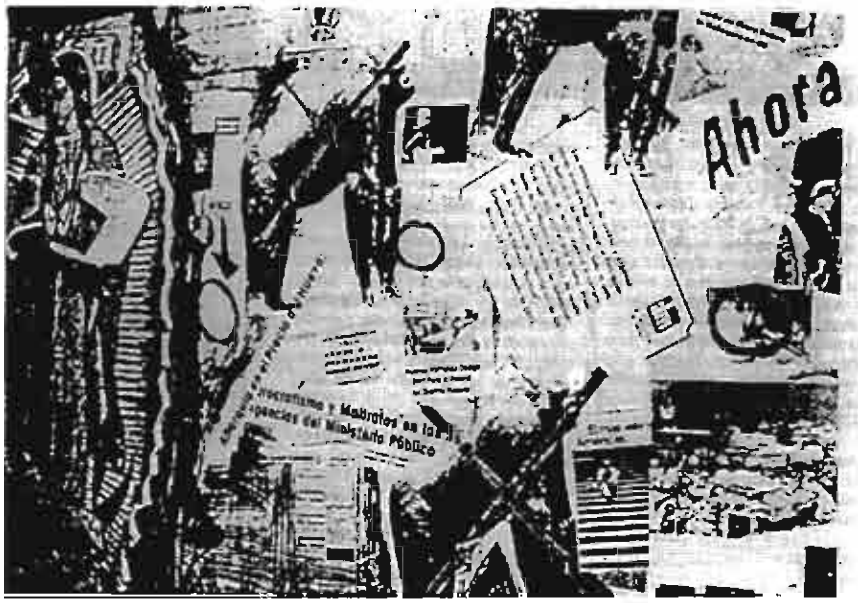
[55] Entrevista personal a Andrés de Luna, 1999.
[56] Entrevista personal a Andrés de Luna, 1999.

Ambientación intitulada *Export-Import* del Taller de Arte e Ideología en la *X Bienal de Jóvenes de París*.

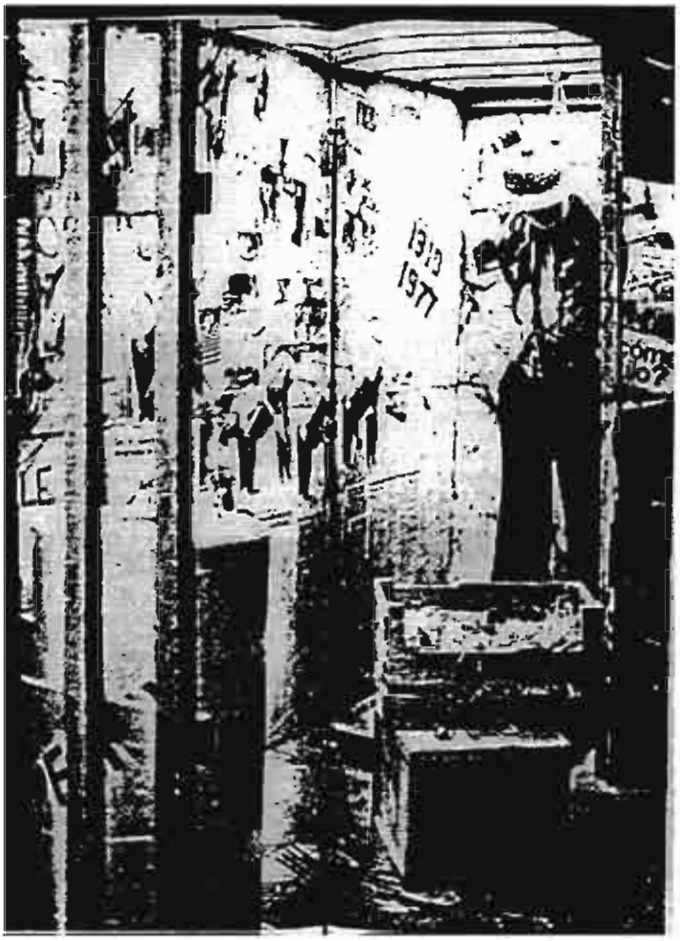


Proyecto de la Ambientación *Export-Import* del Taller de Arte e Ideología. *X Bienal de Jóvenes de París.*

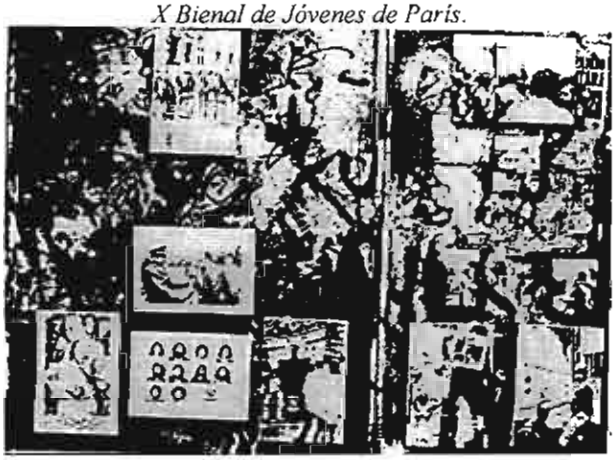
Fotografías de la estructura cúbica de la Ambientación *Export-Import*. Taller de Arte e Ideología en la *X Bienal de Jóvenes de París.*

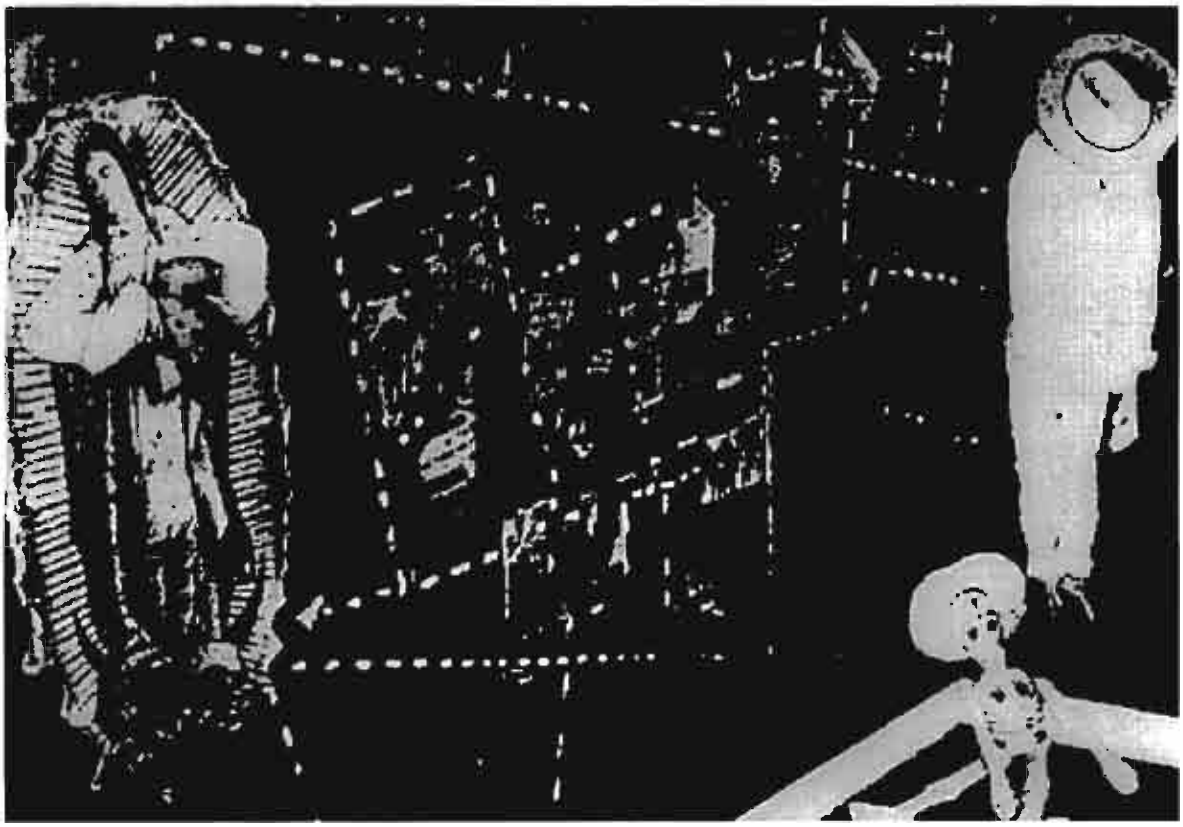


Imágenes al interior de la Ambientación *Export Import.* Taller de Arte e Ideología.



Imágenes al interior de la estructura cúbica.
Ambientación *Export-Import*. Taller de Arte e Ideología.
X Bienal de Jóvenes de París.





Fotografía de los elementos utilizados para la Ambientación *Export-Import*. Taller de Arte e Ideología. *X Bienal de Jóvenes de París*.

abrevó en la figuración realista y expresiones como el cómic o la caricatura. Las mantas estuvieron al servicio propagandista de las marchas, plantones y "tomas de tierra" populares. Sobre la producción efímera en mantas, Alberto Híjar refirió:

> (...) si bien hay mucha producción que no trasciende y que está hecha para el momento y que no pretende hacer más que animar el momento, hay unas muy apreciables y muy importantes.[57]

El teórico reseñó la labor para preservar estas obras realizadas con el fin de ilustrar demandas populares y que tendían, por su condición, a desaparecer:

> Pero bueno, ¿a dónde van ir a dar las mantas, por ejemplo? Nosotros hemos organizado la primera "mantoteca" que hay en México. En una biblioteca que fundamos en ciudad Netzahualcoyotl el día del nacimiento de Siqueiros en que cumplió su centenario. Se llama la biblioteca David Alfaro Siqueiros y tiene una sección de mantas. Hay una mantoteca.[58]

Por último, consideró sobre la valoración estética de las mantas y murales que realizó el grupo Germinal en Nicaragua: "nadie debiera abrogarse el papel de juez y decir que fueron de muy poca calidad"[59] y agregó que el Ministerio de Educación y el Ministerio de Cultura nicaragüenses:

> (...) que nos trataron con tantos honores, ¿habrán estado profundamente equivocados? Y los eventos que hicimos de *América en la mira,* que está en su cuarta edición en este momento. ¿Todo habrá sido de baja calidad y despreciable? Yo creo que no.[60]

El grupo Germinal viajó a Nicaragua en 1980, para colaborar con el Ministerio de Cultura y Educación de aquel país. Allí, participó en el programa social la *Retaguardia de Alfabetización* que tenía la función de atender a los niños sin educación. Para realizar este viaje, los artistas fueron apoyados informalmente por Víctor Sandoval (INBA) y Rolando Arjona (Director de *La Esmeralda*); este último les proporcionó material didáctico para llevar a Nicaragua, así como el CREA les proporcionó despensas.

En Nicaragua, el grupo impulsó talleres didácticos de serigrafía alternativa -con

[57] Entrevista personal a Alberto Hijar, 1997.
[58] Entrevista personal a Alberto Hijar, 1997.
[59] Entrevista personal a Alberto Hijar, 1997.
[60] Entrevista personal a Alberto Hijar, 1997.

plantillas de papel y pintura vinílica- y de producción de mantas en las comunidades nicaragüenses. Las autoridades sandinistas invitaron al grupo a realizar, en colaboración con los pintores locales, un mural (30 por 40 m.) ubicado en el edificio que había sido el bunker de Somoza y que, con posterioridad, se había convertido en la principal escuela de formación político militar del gobierno sandinista.

En la composición del mural, el grupo abordó la historia de ese lugar, utilizando materiales de bajo costo como las pinturas de aceite. Sin embargo, el tratamiento formal de las imágenes desconcertó por sus efectos visuales a los espectadores y suscitó discusiones entre los artistas y los sandinistas.

Por ejemplo, Mauricio Gómez Morín relató sobre un rasgo no convencional en la lectura del mural: "Por ejemplo, tú entrabas y entonces la lectura del mural era, digamos, de izquierda a derecha. Esa era la circulación natural del bunker. Entonces, hicimos todo de derecha a izquierda". Otro ejemplo en este sentido, fue cuando los sandinistas sugirieron incorporar en la última parte del mural un texto con la palabra revolución, sobre lo cual Mauricio Gómez Morín relató:

> En la última parte del mural, ellos quisieron meter un letrero que dijera: revolución. Entonces, hicimos unas letras gigantescas de REVOLUCIÓN, y adentro de las letras había imágenes. Pero pusimos "revolución" al revés, de derecha a izquierda, y esto causo un revuelo en la escuela.[61]

Finalmente, sobre un fondo colorido que sugería formas de plantas y machetes, los artistas representaron en blanco y negro y de manera inusual a los dirigentes y luchadores sociales más destacados de Nicaragua; sobre lo cual Mauricio Gómez Morín comentó: "entonces hicimos los retratos, que estaban como volando las cabezas".[62] El tratamiento formal y la composición de este mural desconcertaron a los espectadores por alterar la lógica habitual de representación, ya sea por mostrar a los héroes sociales de forma no rígida o por el empleo de la palabra revolución al revés que en cierta forma implicaba una ambigüedad.

Con respecto a la discursividad plástica del grupo Suma, ésta se caracterizó por

---

[61] Entrevista personal a Mauricio Gómez Morin, 1998.

abordar de una manera simbólica la representación del contexto político social del país. Mario Rangel Faz relató, al respecto:

> Tal vez era una actividad social, pero no política. No militábamos, no estábamos hablando de una lucha en especial o por un sindicato. No pertenecíamos a ningún partido, pero utilizábamos, por ejemplo, días claves como el 2 de octubre. Salíamos a pintar. Entonces, ese día, por ejemplo, no es que las bardas (pintadas por el grupo) tuvieran un significado político, pero como era 2 de octubre, luego, luego, nos las borraban y eran bardas abstractas.[63]

Las temáticas visuales de Suma siempre se fundamentaron en una acuciosa investigación sobre la estética de la ciudad de México y su problemática social. Por ello, consultaron fuentes hemerográficas de actualidad y salieron a las calles para observar a los diversos actores sociales y sus diferencias culturales y sociales. Así, los resultados de esta investigación se proyectaron en la construcción de su discurso simbólico social. Es decir, la praxis grupal no fue explícitamente política, sino que desplegó un simbolismo poético visual que aludía a las circunstancias inmediatas del país. De esta manera, Mario Rangel Faz relató[64] que, por ejemplo, no se referían textualmente a Tania la guerrillera como: "Viva Tania"; en su lugar, se escribía: "Tania te amo". No por ello, Suma dejó de participar en manifestaciones y eventos sociales como las huelgas en la UNAM: "por las circunstancias del momento pensábamos que teníamos que tener un posición ante eso, pero no política".[65] En las manifestaciones sociales, el grupo asumió una participación de connotación simbólica como se ejemplifica a continuación:

> En las manifestaciones no llegábamos con una manta que dijera: "Aumento Salarial" sino decía: "Grupo Suma". Y utilizábamos un maniquí, y nos pintábamos las manos de rojo e íbamos caminando, y poniendo en el suelo nuestra pisadas; o en una de estas bardas, poníamos las manos y con el spray dejábamos la marca.[66]

El artista Mario Rangel Faz comentó que las marchas en esa época: "eran más temerosas" y que, en la actualidad, mantienen un carácter festivo y simbólico: "Siento que ahora en las manifestaciones se utiliza este tipo de comunicación (simbólica)".[67]

---

[62] Entrevista personal a Mauricio Gómez Morín, 1998.
[63] Entrevista personal a Mario Rangel Faz, 1998.
[64] Entrevista personal a Mario Rangel Faz, 1998.
[65] Entrevista personal a Mario Rangel Faz, 1998.
[66] Entrevista personal a Mario Rangel Faz, 1998.
[67] Entrevista personal a Mario Rangel Faz, 1998.

La discursividad estética del grupo "No Grupo", se caracterizó por desmitificar el arte tradicional y exaltar el sentido lúdico, a través de la realización de *performances* (arte como acción). No obstante, coordinó la elaboración de la *Agenda Artística Latinoamericana Colombia 83*, en la cual, colaboraron artistas plásticos, caricaturistas, poetas y escritores mexicanos, y latinoamericanos (37 en total) como Arnold Belkin, Melecio Galván, Juan Acha, Juan de la Cabada, Humberto Guzmán y Beatriz Espejo entre otras personalidades relevantes.

El diseño de la Agenda tuvo un carácter poético y político. Esta actividad fue representativa del clima político que promovía la solidaridad de los artistas con otros pueblos latinoamericanos.

La presentación de la Agenda se llevó a cabo en el *Salón de Actos* de la Academia de San Carlos (ENAP-UNAM, 1983). En la reunión, estuvo presente Carlos Morales miembro del Partido Radical de Chile (PRC), quien destacó la lucha del pueblo colombiano por alcanzar su libertad y democracia, así como, el papel del Movimiento 19 de Abril (M-19) que: "frente a la intransigencia de los militares decidió recurrir a las armas como una necesidad política"[68]. Rafael Guevara representante del M-19 comentó: "Las armas no son un principio: siempre se han buscado soluciones políticas. Las armas se han usado por necesidad"[69]. Juan José Martel, representante del *Frente Farabundo Martí*, se refirió a los riesgos y beneficios a los que se enfrentó el M-19 en la administración de Betancur. En este acto político artístico, se dio lectura a diversas cartas de solidaridad enviadas por el MIR y por el Centro de Estudios Colombianos en México, A. C. Asimismo, se proyectó el documental *Ahora somos más que antes*, donde se relataba la problemática colombiana.

José de Santiago, representante de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM)

---

[68] Oscar Wong, "El arte politizado no necesita ser panfletario: Maris Bustamante", *Excélsior*, México, 15 de Diciembre de 1982, s/p. Es de acotar que las prácticas guerrilleras latinoamericanas se distinguieron por el uso de lenguajes no exentos de humor y de uso simbólico de la historia, como en el caso del Movimiento M-19 en Colombia que insertó anuncios en la prensa para informar a la opinión pública de su arribo al escenario político; también se robaron la espada de Simón Bolívar como un acto simbólico de continuidad histórica. Otro acto simbólico antecedente, sucedió en Nicaragua cuando el legendario líder guerrillero Augusto César Sandino derrotó a los "gringos" en la batalla conocida como la de El Chipote, en su huida dejaron tirada su bandera: "Sandino entonces la recogió y, de su puño y letra escribió sobre ella la historia de ese triunfo guerrillero y la firmó fechándola." en Germán List Arzubide, "Augusto César Sandino y yo", *La Jornada*, México, 23 de Marzo de 1998, p. 21. Con posterioridad el poeta Germán List Arzubide la llevó clandestinamente al *Congreso Mundial Antiimperialista* (Frankfurt, Alemania).

[69] *Idem*.

y anfitrión del acto, opinó que la *Agenda Colombia 83* conciliaba el compromiso social con la actividad del productor plástico: "es altamente significativo el que aquí se dé a conocer para su distribución la Agenda Artística Latinoamericana, realizada por intelectuales y artistas que tienen que ver con el movimiento cultural del México".[70] Al finalizar el acto, se distribuyó la Agenda entre los participantes.

Cabe señalar, que para los grupos: Peyote y la Compañía, Fotógrafos Independientes, Tepito Arte Acá, No Grupo y Março, el mensaje político no fue una prioridad discursiva; ya que, sus propuestas estéticas se insertaron en una reflexión crítica sobre la cultura y la diversidad identitaria de los actores sociales. Por ejemplo, Peyote y la Compañía señaló que realizaba su praxis artística:

> (...) sin esa pretensión casi esencial que mantienen la mayoría de los grupos o sea, el hacer una crítica social o una labor de concientización política a través del arte, aunque nuestro trabajo sí abarca estos elementos, que tampoco ponemos en duda.[71]

El grupo Fotógrafos Independientes destacó las potencialidades de la imagen fotográfica como un arte de la comunicación. Al respecto, se expresó:

> Mis ideas son imágenes, mis pensamientos también: todo es imagen. Mi lucha es a través de las imágenes, no puedo hablar en otra forma: la fotografía es mi lenguaje. La fotografía es un arte y como tal comunicación, información y motivación y esta exposición organizada por Adofolfotógrafo es el mejor medio de llegar a la gente y decirle 'Aquí está mi obra', para que pueda ver esta obras, que captan un instante y que se puede ver una y mil veces, a lo mejor descubriendo algo diferente en cada ocasión.[72]

Sin embargo, como testigo de su tiempo, el grupo valoró al género fotográfico como un documento y testimonio del contexto socio cultural. Al respecto, se relató:

> Nos interesa asimismo el trabajo fotográfico que busca una documentación una creación de la situación social por la que atravesamos ya que si somos protagonistas también nos corresponde ser los perpetuadores.[73]

En 1980, en la *Galería José María Velasco*, el grupo exhibió fotografías realizadas

---

[70] *Idem.*

[71] "Peyote y la Compañía", *Journal (Southern California Arte Magazine)*, No. 25, California, E.U., *November-December*, 1979, p. 60.

[72] Rosa M. Roffiel, "Lucha a través de las imágenes", *Excélsior*, México, 23 de Mayo de 1976, s/p.

[73] *Idem.*

en Estelí y Managua (Nicaragua) que ilustraban el triunfo revolucionario del Frente Sandinista de Liberación Nacional.[73] Asimismo, participó en las *Jornadas de Arte y Solidaridad con la Lucha del Pueblo de Nicaragua* mediante una *Exposición Ambulante de Fotografía*, que se desarrolló a partir de la explanada del Auditorio Nacional (ciudad de México).

Uno de los méritos del grupo, fue revalorar a la fotografía como género artístico, enfrentándose a la incomprensión del circuito oficial del arte. Ejemplo de ello, fue que no se permitió la participación de los artistas en la *Sección Bienal de Gráfica* (INBA, 1977), porque los criterios institucionales adujeron que la fotografía no constituía una obra gráfica.

Esta situación ejemplifica las dificultades que encontró Fotógrafos Independientes para revalorar artística y testimonialmente las imágenes fotográficas. Otro aspecto destacado de las actividades del grupo, fue la elaboración del concepto: "Exposiciones Ambulantes de Fotografía" que consistió en mostrar sus obras al público, recorriendo las calles de la ciudad de México. Con estos antecedentes, las actividades del grupo asumieron una función social de comunicación y sensibilización entre los espectadores que propició la reflexión sobre la realidad inmediata.

En la argumentación de los testimonios citados, no se deduce una sola vía de pensar el arte social, ni mucho menos de practicarlo. Cada uno de los grupos, asumió premisas conceptuales singulares que dieron forma a su pragmática socio artística. En algunos casos, sus integrantes se preocuparon por elaborar un producto artísticamente propositivo y no únicamente un mensaje social. En otros casos, las actividades podían ser artísticas y soportes de la transmisión de una discursividad social, pero los productos no eran necesariamente artísticos.

Sobre la discursividad política de los Grupos, es necesario considerar los excesos propagandísticos o panfletarios que actuaban en detrimento de los planteamientos estéticos. Esta situación no pasó inadvertida para algunos grupos, en otros, fue inevitable. Algunos testimonios son reveladores del debate sobre los límites entre el arte y la propaganda ideológica. Al respecto Gabriel Macotela (Suma) señaló:

---

[73] "Fotógrafos Independientes busca nuevos caminos imaginativos", s/a, *El Día*, México, 9 de Septiembre de 1980, s./p.

> Queríamos evitar todo tipo de frases políticas y de lemas políticos también, independientemente de que éramos políticos nosotros. De hecho lo discutíamos mucho (...) de no caer precisamente, te repito, en el desgaste siempre típico de los slogans políticos, de las frases. Sino que, más bien, nos gustaba manejar la cosa simbólica.[74]

Por el contrario, en opinión del artista Mauricio Gómez Morín, el contenido político de las mantas realizadas por Germinal, se acercaba, sin proponérselo, al panfleto visual:

> ¿Quiénes estaban en el caldero del panfleto? y ¿quiénes estaban en la nube gloriosa del no panfleto? Nosotros, por supuesto, estabamos en el calderísimo del panfleto; ¿no?, haciendo puños. Eso, no nos importaba. Todos los procesos que están involucrados en la producción de una imagen, si se puede conjuntar lo político, lo estético y generar un objeto que sea crítica.[75]

Víctor Muñoz (Grupo Proceso Pentágono) opinó: "Yo nunca he creído en que sea necesario hacer pasar propaganda por arte o al revés".[76]

Ricardo Rocha (Suma) precisó sobre los límites que tenía la influencia del arte en la problemática social: "Yo no creo que, porque pintemos bien, va a dejar de haber pobres o analfabetismo, o va dejar de haber delincuencia; nosotros no vamos a arreglar eso".[77]

Si bien el discurso político se proyectó a través de actividades que podían ser artísticas, no necesariamente todos los productos lo eran, ya sea, porque las actividades de algunos grupos subordinaron la experimentación e investigación formal al mensaje social, o porque sus integrantes no eran necesariamente artistas sino practicantes del arte.

Finalmente, algunos testimonios de los artistas son reveladores de la incomodidad que provocaron en recintos institucionales, las propuestas artísticas referidas a ciertos aspectos de la vida en México. Alberto Híjar relató un caso individual:

> Felipe Ehrenberg desde el propio 68, él hizo una exposición en la galería Misrachi, en la que expuso unas cajas de madera pintadas por todos sus costados y sufrió censura porque había una, que era verde, blanco y rosa, lo cual, era una falta de respeto a la bandera y esto, bueno, produjo algún conflicto.[78]

---

[74] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Gabriel Macotela, México, Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.

[75] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Mauricio Gómez Morin, México, Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.

[76] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Víctor Muñoz, México, Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.

[77] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Ricardo Rocha, México, Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.

[78] Entrevista personal a Alberto Híjar, 1997.

Otro caso similar, ocurrió cuando desde Londres, el mismo artista envío por correo una obra para participar en el último *Salón Independiente*. Alberto Híjar se encargó de instalarla en el espacio galerístico, sin embargó, generó cierta incomodidad por la fuerza de sus imágenes:

> (...) la figura, que de todas maneras era interesante, porque era una mujer con los senos de fuera y ofreciendo uno de ellos, junto con un balón de fútbol, para mí, como referencia al mundial de fútbol en México, en 1970.[79]

En la exposición: *A 20 años del 68* realizada en el *Salón de la Plástica Mexicana*, Arnulfo Aquino señaló que Eduardo Vega Gómez (Coordinador General de este espacio): "mutiló los carteles que para publicidad de la exposición le fueron confiados, porque consideró que no era un cartel pertinente".[80]

El cartel contenía el texto: "*1968 AÑO DE LA PRENSA VENDIDA*", por esta razón: "Este funcionario del INBA mutiló 500 carteles partiéndolos a la mitad. Actitud que corresponde a la mentalidad de un burócrata, que no sabe diferenciar entre una obra de arte y un ataque".[81] La denuncia se llevó a cabo en presencia de casi todos los miembros del *Consejo del Salón de la Plástica Mexicana* (7 en total). Uno de ellos, trató de justificar la actitud del funcionario cuestionado y señaló:

> De los carteles para su publicidad no fueron mutilados 500 sino sólo algunos (porque) la prensa ha marginado en un cien por ciento nuestros ideales...por estrategia, de una forma sutil, diplomática hacia la prensa...para invitarlos...si no, no se publica nada.[82]

Ante la indignación de la concurrencia, agregó: "Tuvimos que hacer algo, estratégicamente hablando. Los estatutos del salón de la plástica estipulan que toda publicidad debe pasar por el consejo".[83] A su vez, otro miembro del consejo consideró que para el Salón formado por 200 artistas, lo importante de esta exposición del movimiento estudiantil de 1968, era lo siguiente:

> (...) lo que nos interesaba era no dejar pasar estas manifestaciones de homenaje, por

---

[79] Entrevista personal a Alberto Hijar, 1997.
[80] Jorge Luis Saenz, "Mutilan el cartel de la exposición: 'A veinte años del 68'", *El Universal*, México, 13 de Octubre de 1988, Sección cultural, p. 3.
[81] *Idem.*
[82] *Idem.*
[83] *Idem.*

> lo cual se montó esta exposición en la que participan miembros del salón de la plástica y artistas invitados. Para nosotros es un momento del arte y nada más.[84]

También el grupo Germinal encontró dificultades en la exposición de sus mantas, por el empleo de palabras irreverentes. Al respecto, Mauricio Gómez señaló sobre una de la mantas que aludía al auge petrolero del sexenio de López Portillo:

> (...) era como una reflexión, visual, gráfica -a través de la manta- sobre lo que pensábamos del petróleo. Entonces, ahí, tenía un logotipo de PEMEX como seriado e iban cambiando los colores verdes a los colores de la bandera gringa; y había como escenas de comics. Había una escena, donde estaban dos campesinos en una canoa, se veía como un lago, y estaban hablando de la contaminación del mar, de los ríos, de los lagos. Y había otra escena de trabajadores petroleros en un pozo. Entonces, uno le estaba diciendo al otro: no compadre ya no nos hacen "pendejos" con eso del progreso. Y esa manta, por esa palabra, causo muchas broncas. Usamos muchas veces, así, el lenguaje coloquial. Esta manta, nos la quitaron de muchos lugares. Me acuerdo, que una vez, la exhibimos en la Casa de la Cultura de Morelia en un evento sobre muralismo, que se llamó *Muros frente a Muros*, y cada grupo, y cada participante expuso su trabajo. Nosotros expusimos una colección de mantas nuestras, donde estaba esta manta y nos obligaron a quitarla.[85]

Cabe señalar que la emergencia del arte social en la década de los setenta, no fue un fenómeno exclusivo de México. En América Latina se generaron movimientos de artistas inconformes con los parámetros de las políticas culturales oficiales al margen de la sociedad civil y de la comunidad intelectual.

En esta perspectiva, una corriente de artistas latinoamericanos pasaron de formar parte de la alianza con los proyectos estatales de identidades nacionales, a una crítica e impugnación de las mismas. Es decir, de la noción de identidad fabricada en el marco ideológico institucional, a la noción de diversidad identitaria y cultural en lo regional, cultural, étnico o político.[86] Esta situación se debió, en parte, a que las prácticas artísticas estuvieron impactadas por los eventos de la época: la Revolución Cubana (1959), la emergencia de los movimientos guerrilleros latinoamericanos, el asesinato de Ernesto Che

---

[84] *Idem.*

[85] Entrevista personal a Mauricio Gómez Morin, 1998.

[86] Diversidad cultural y multitemporalidad serán puntos de reflexión con respecto a la identidad latinoamericana en el presente siglo. La multitemporalidad alude a un desarrollo tecnológico, económico y político desigual en los países y regiones de América Latina. Sobre la diversidad cultural y su complejidad, García Canclini opina que: "la identidad social se sostiene por la hibridación posmoderna, que explica mejor los procesos contemporáneos, ocultos en las políticas estatales modernizadoras latinoamericanas." en *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, CNCA, Grijalbo, México, 1990, p. 23.

Guevara en Bolivia (1967), la masacre del movimiento estudiantil en México (1968), el gobierno nacionalista de Perú (1968), el triunfo del gobierno socialista de Salvador Allende (1973) y la revolución sandinista en Nicaragua (1979).

En el arte político de esa época, la noción de identidad latinoamericana se vinculó a la solidaridad con las luchas de los pueblos en el continente y a la utopía social comunitaria. Los movimientos latinoamericanos de arte crítico social se manifestaron, por ejemplo, en Cuba, Puerto Rico, Chile, México y Argentina. En opinión de García Canclini, la creatividad de los artistas latinoamericanos fructificó a través de los conflictivos contextos sociales que los enmarcaban. De esta manera, las temáticas visuales fueron representativas de los objetivos que tuvo que cumplir el arte latinoamericano y que el arte comercial no reconocía:

> Los experimentos teatrales de Boal dentro de las campañas alfabetizadoras en Brasil y Perú, la cartelística y el cine cubanos, las experiencias chilenas durante la Unidad Popular, demuestran que las mejores condiciones para el desarrollo artístico pueden darse precisamente cuando los artistas, en vez de atrincherarse en su intimidad, se integran orgánicamente en la transformación social.[87]

La conciencia latinoamericanista repercutió en cierto ámbito de la cultura en México, lo que alentó la realización de eventos artísticos de solidaridad con los pueblos latinoamericanos de Cuba, Argentina, Colombia, Chile, Uruguay y Nicaragua. Ejemplo de ello, fueron los siguientes: *Contra el Fascismo en América Latina* (Museo Universitario de Ciencias y Arte, 1977), *Jornadas de Apoyo a Nicaragua*, 1978 (Casa del Lago, UNAM) y 1979 (Auditorio Nacional, INBA).

Dos rasgos visiblemente compartidos por el arte político latinoamericano, fueron los escenarios callejeros y las propuestas artísticas conceptuales. En el primer caso, los carteles en las calles cubanas y las brigadas de artistas militantes chilenos en tiempos de la Unidad Popular, se apropiaron del espacio público:

> Con el aporte de estudiantes y artistas, ocasionalmente algunos de gran oficio, como Roberto Matta, se estilizaron las letras, se amplió el uso de colores y se armó un repertorio de símbolos populares, flores, banderas, palomas, espigas y estrellas. También se incluyeron textos de Neruda y de otros poetas reconocidos por la cultura popular. Sobre paredes grandes y medianas, previamente blanqueadas, pintaron diariamente murales colectivos.[88]

---

[87] Néstor García Canclini, *Arte Popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México, 1977, p. 59.
[88] *Ibid.*, pp. 204-205.

En opinión del teórico Juan Acha, los recursos de representación del discurso político latinoamericano, abrevaron en los lenguajes estéticos conceptuales que:

> (...) se adecuan mejor a los artistas latinoamericanos en cuanto permiten combinar elementos de distinta procedencia artística (multiculturalismo), con el propósito de obtener escenificaciones cargadas de connotaciones políticas o contraculturales.[89]

Cabe señalar que el teórico denominó a los lenguajes estéticos conceptuales como: "no objetuales"[90], porque no estaban referidos a un objeto artístico convencional, por ejemplo, una pintura o una escultura convencionales. Asimismo, consideró que en el continente estos lenguajes artísticos no tradicionales: "prosiguieron a lo largo de los setenta, para ir en contra de las mitificaciones y redefinir las artes de acuerdo con nuestras realidades nacionales o latinoamericanas."[91]

Se puede concluir que en el caso de México, las temáticas políticas en la discursividad estética de esta época, fueron el resultado tanto de un cambio en la conciencia social que generó el movimiento estudiantil del 68, como del cambio en la conciencia estética que fue la revolución artística de la década de los sesenta en Europa y Estados Unidos; es decir la emergencia del arte conceptual. En esta perspectiva, la mayoría de los Grupos recuperaron la tradición del arte social pero renovada a través de medios de representación y simbolización anticonvencionales o conceptuales. Lo esencial fue la aparición de grupos de artistas que vieron con otros ojos, con nuevos ojos y no con los del arte académico, la realidad.

---

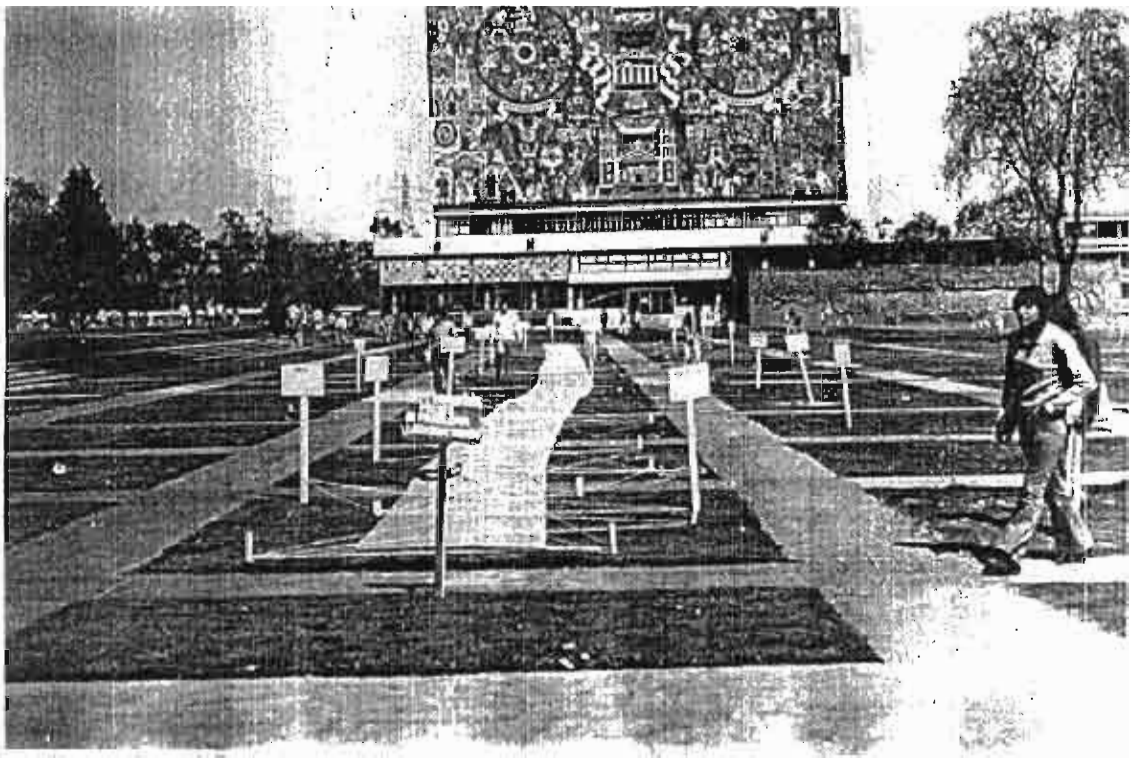
[89] Juan Acha, *Ensayos y Ponencias Latinoamericanistas*, Gan, Venezuela, 1984, p. 222.

[90] El teórico establece que las manifestaciones artísticas *no objetuales*, no tienen la finalidad de producir un objeto artístico convencional como lo podría ser, un cuadro pictórico o una escultura. Por ello, el término alude a estas expresiones como "no objetos", sino conceptos y acciones que el artista utiliza en su propuesta estética como el performance, las ambientaciones, las instalaciones, etc. Estas expresiones tienen un carácter efímero, incoleccionable y no mercantil porque no constituyen un objeto artístico convencional.

[91] Juan Acha, *Las Culturas estéticas de América Latina*, *Op. cit*,. p. 176.

Simbolismo político del Grupo Suma.

Imagen alusiva a los "desaparecidos" políticos.



Instalación de Grupo Proceso Pentágono en la exposición: *Testimonios de América Latina*. Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM. 1974.

Detalle de una manta del grupo Germinal, censurada por el uso irreverente del lenguaje.

Imagen elaborada por el grupo Mira. Su elocuencia simbólica, es evidente.

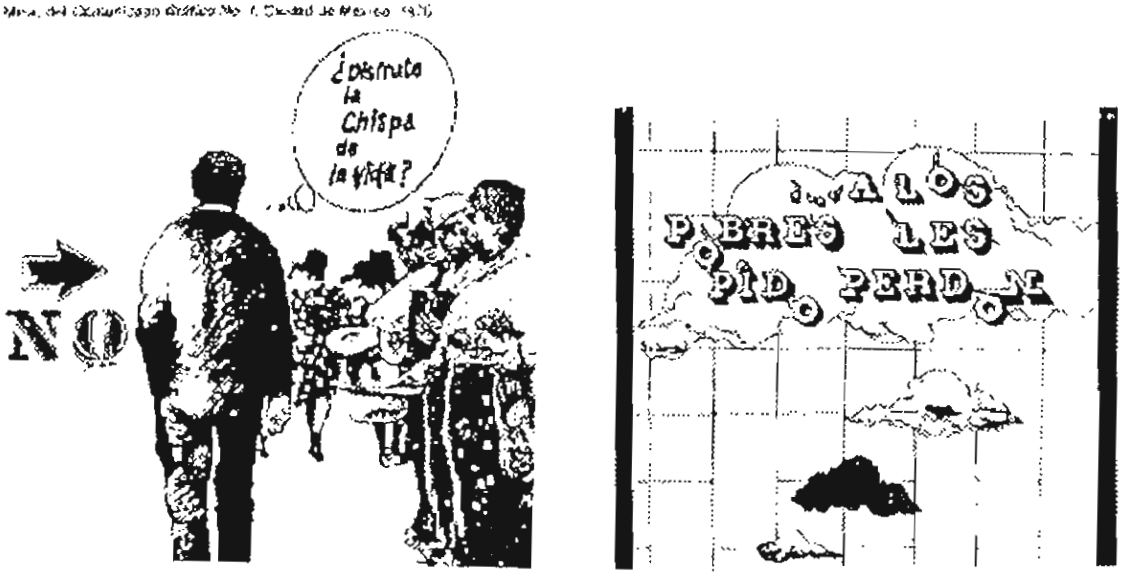


Imagen del Comunicado Gráfico. 1976.

Logotipo del grupo Mira.

1.2.2. Arte identitario

Los discursos grupales narraron una percepción e interpretación de la sociedad mexicana y, con ello, una noción de la identidad social[92] de ese periodo. Este nuevo campo de representación artística[93] de la identidad social, ilustró el perfil de un México parcialmente industrializado y con urgentes demandas de democratización político cultural que cumplir; abordó las interrogantes sociales: ¿quiénes somos? ¿cómo somos? ¿cómo nos autopercibimos, nos reconocemos y nos identificamos?; y adoptó un carácter testimonial de las mutaciones culturales sufridas por la sociedad mexicana, a través del impacto de la modernidad.

Si la identidad mexicana representada por el muralismo de principios de siglo, se nutrió tanto de una mirada retrospectiva de las raíces históricas de México como de las tradiciones populares y los referentes y aspiraciones de la modernidad, la discursividad de los Grupos, exhibió sus contradicciones y atrasos en materia social y democrática. Fue una suerte de impugnación cultural a la imagen que el Estado y los medios audiovisuales, proyectaban de lo que desde su unilateral y estereotipado punto de vista era "lo mexicano" y "el mexicano". Por el contrario, la interpretación del mundo social abordada por las obras

---

[92] El arte es un medio de representación y comunicación de la cultura; simboliza y justifica la identidad social que otorga sentido a las relaciones sociales. En particular, la noción de identidad social implica un proceso de construcción cultural, en función de la percepción que tiene la comunidad de sí misma y de sus diferencias con respecto a otras comunidades. El principio de semejanza entre los miembros de la comunidad, permite la identificación de lo individual con lo colectivo, así como la construcción de un universo cultural común que da sentido a sus prácticas sociales. A la inversa, la función de exclusión permite constatar las diferenciar con otras prácticas y universos culturales, estableciendo relaciones de distinción en función de lo que no es semejante (la otredad). Por todo ello, la identidad social es autopercepción y autodiferenciación, resultado de un proceso dialéctico entre la capacidad de los actores sociales de reconocerse y distinguirse de los demás, que se proyecta en su universo simbólico cultural. Cabe señalar que la construcción de la identidad social, adopta una pluralidad de significados culturales y simbólicos en función de la existencia de comunidades sociales diversas. Lo cual implica, la presencia de identidades sociales varias en el campo social.

[93] Los lenguajes artísticos como sistemas de comunicación: sígnica, expresiva y simbólica, representan y recrean la noción de identidad que asume la comunidad social. Desde la dimensión semiótica, el análisis de los signos icónicos y los objetos estéticos son considerados como vehículos de la comunicación. El arte colabora a la producción y comunicación de conceptos ideológico culturales mediante sistemas de signos (simbólicos, estéticos). A través de éstos, la comunicación puede materializarse con una percepción estructurada del mundo o cosmovisión. El arte como lenguaje de formas simbólicas no sólo tiene una función estética, también cumple con la función de comunicar como señala Jan Mukarovsky: "Toda obra de arte es un signo autónomo. Las obras de arte con 'tema' (literatura, pintura, escultura) tienen una segunda función semiológica, que es la comunicativa". Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, México, 1994, p. 108.

grupales, describió los procesos de hibridación cultural, la diferenciación y diversidad de los sectores sociales que habitaban el país y el clima contestatario político de esa década.[94]

Juan Acha opina que la problemática rural -que dio origen a la Revolución Mexicana- y que proporcionaba un sentido de identidad social, ya no necesitaba ser representada, porque la cultura se fue urbanizando en México y se asumió como una modalidad de vida[95] diferente a la rural.[96]

En este contexto, adquirió importancia la representación de los sectores populares de los barrios urbanos a través de su referencias lingüísticas, sus modos de vida, sus mitologías sentimentales, sus tradiciones y sus conflictos sociales. Cabe señalar, que tanto las artes visuales como las narrativas y las escénicas coincidieron en actualizar perspectivas y lecturas del mundo ciudad; inauguraron otros significados de la cotidianidad a través de la espacialidad y la temporalidad modernizante.[97]

---

[94] La década de los sesenta fue paradigmática por los movimientos contraculturales o anti-institucionales que replantearon en la práctica el vínculo entre la dimensión pública y la dimensión privada. Estos movimientos formaron parte del clima cultural que caracterizó a esta década, se enmarcan en la crítica cultural a la modernidad como un fenómeno internacional, significado por los movimientos estudiantiles y la contracultura de los sesenta. A mediados de siglo XX se hicieron evidentes las contradicciones sociales del proyecto de la modernidad occidental. Desde la teoría social, la cultura y el arte se ejercieron una serie de agudas críticas a sus contradicciones.

[95] La ciudad de México, ejemplifica un modelo periférico, tributario e inadecuado en comparación con los modelos urbanos de las metrópolis industriales. Desde su emergencia la modernidad se asoció a la ciudad como su sinónimo espacial mediante nociones descriptivas, valores culturales, procesos materiales, ideológicos y estéticos. El tiempo de la modernidad se adscribió a las nociones de progreso, actualización tecnológica y urbanización. Por ello, la ciudad evoca una manera de vivir y de experimentar los cambios espaciales y temporales vinculados a procesos de actualización: "Se transforma el espacio al transformarse la sociedad, en cada una de estas transformaciones va involucrada una asignación de una particular temporalidad, que es la que vive la sociedad particular en un momento dado." Daniel Hiernaux, "Tiempo, espacio y apropiación social del territorio: ¿hacia la fragmentación en la mundialización?", *Diseño y Sociedad*, No. 5, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1995, p. 12. La ciudad de México pensada como representante de los cambios que se difunden y generalizan a otras regiones, se convirtió la condensación simbólica y material de la actualización. Fue percibida a través de una dinámica cultural, enmarcada en los ritmos que imponían las tecnologías productivas, los medios de transporte, las redes de información y comunicación de masas donde se sintetizan nuevas experiencias de espacialidad y temporalidad.

[96] En México, las políticas desarrollistas e industrializantes modificaron el consumo del espacio público y privado; con ello, modificaron también las prácticas culturales públicas y privadas. La velocidad vertiginosa de los cambios materiales, tecnológicos, arquitectónicos, comunicacionales y culturales, consolidó la noción de la "novedad" constante. A través de este proceso, los habitantes se inscribieron en un patrón de conductas, nociones, códigos de comunicación que contribuyeron a la construcción de una mentalidad urbana, aunque no sin contradicción con la pobreza y las tradiciones populares.

[97] Daniel Hiernaux señala sobre la relación entre el tiempo lineal y los cambios espaciales, lo siguiente: "La cultura occidental aportó la visión del tiempo lineal. Como lo apunta claramente Lapouge, es el monasterio (sitio utópico) que crea los primeros reloges, y que consolida y difunde la visión filosófica de un tiempo infinito y lineal", en "Tiempo, espacio y apropiación social del territorio: ¿Hacia la fragmentación en la mundialización?", *Diseño y Sociedad*, *Op. cit.*, p. 14.

A través de distintas perspectivas sobre la cultura popular[98], los procesos políticos y los efectos de los modernización, los discursos grupales proyectaron una visión multicultural de la sociedad mexicana conformada por una diversidad de los sectores sociales. La materia prima de las propuestas grupales fueron las prácticas sociales y su sentido colectivo;[99] por ello, dieron cuenta de la red de significados implícitos en las experiencias colectivas de esa época como las políticas "modernizadoras" (1946-1952), el acelerado crecimiento urbano demográfico, el sistema gubernamental de partido único y las movilizaciones sociales.

De esta manera, las temáticas visuales describieron fenómenos avasalladores como la masificación urbana, la pobreza, la omnipresencia de los medios audiovisuales y de publicidad, la despersonalización, la violencia y la ausencia de una identidad comunitaria en favor del individualismo; induciendo a una reflexión sobre el contexto urbano cultural, donde subyace la percepción de que es urgente tomar conciencia de esta problemática y de sus posibles soluciones.

La ciudad formó parte del imaginario[100] artístico de los Grupos, es decir, fue

---

[98] En opinión de Zev Barbu, el concepto de cultura popular, adquiere significados específicos en función del contexto histórico y geográfico dados. El teórico señala que el concepto de cultura popular en las sociedades rurales, está relacionado con las tradiciones y los mitos: "La cultura tradicional es popular en la medida en que es la expresión de una comunidad integrada que constituye la marca de fábrica de una sociedad tradicional", en "La cultura popular: un enfoque sociológico", tr. Antonio Sánchez García, en C. W. E. Bigsby, *Examen de la cultura popular*, F. C. E., México, 1982, p. 64. Asimismo, el teórico considera que la cultura popular en las sociedades industriales modernas, está relacionada con los procesos de urbanización, de industrialización, de las formas y grados de democratización. Por lo cual, el autor propone: "En suma, cualquier estudio de cultura popular ha de empezar desde una dualidad fenomenológica, o dicho sea de modo más sencillo, de la existencia objetiva de dos clases de cultura popular separadas; mejor dicho, diferenciadas una de la otra, por el proceso de modernización (...) derivan su carácter específico de que están genéticamente emparentadas con dos tipos de sociedad o con dos diferentes etapas del desarrollo de una misma sociedad, que representan lo tradicional y lo moderno.", *Ibid.*, p. 70.

[99] José Carlos Aguado y María Ana Portal, señalan que: "la identidad social puede comprenderse básicamente como una construcción de sentido social es decir, como una construcción simbólica", en "Tiempo, espacio e identidad social", *Alteridades*, UAM Iztapalapa, México, 1991, p. 32. La función del arte no es simplemente producir objetos y signos sino hacer de ellos portadores de significado, porque los signos no pueden estar vacíos de significados que comuniquen información. Por lo tanto, el arte no sólo interpreta la realidad mundana sino la transforma en signos permeados de significados. Los actos sociales adquieren un sentido o significado colectivo que se traducen mediante signos. Por ello, los lenguajes artísticos actúan como sistemas de significación simbólica que reproducen el sentido social presentes en las prácticas de la comunidad y en su identificación, y comunicación colectiva. Por ello, articulan y conceptualizan una realidad preexistente: "el mito, la religión, el arte, la ciencia, la historia. Cada una de estas formas simbólicas informa al mundo, sin reducirse a imitarlo.", Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, *Op. cit.*, p. 107.

[100] Armando Silva propone que: "en la percepción de la ciudad hay un proceso de selección y reconocimiento que va construyendo ese objeto simbólico llamado ciudad; y en todo símbolo y simbolismo subsiste un componente imaginario.", *Op. cit.*, p. 91.

percibida, recreada y proyectada por los artistas, a través símbolos, mitos y ritos producidos por los protagonistas colectivos e individuales respecto a su propio territorio y su memoria. A partir de ello, el discurso grupal abordó visualmente los múltiples significados simbólicos de la cotidianidad urbana. Por ejemplo, la inestabilidad y la transitoriedad del ámbito urbano fueron motivo de recreación plástica a través de lenguajes que podían ser, también efímeros y circunstanciales como por ejemplo, las obras pictóricas en los muros urbanos (SUMA) o las acciones poéticas (Março).

La artista Magali Lara (Março) opinó sobre la temporalidad urbana:

> Lo más interesante, para mí, es que había una necesidad de recuperar el presente de la ciudad de México; el presente histórico; el presente de verdad. No, como era México en los cuarenta, en los cincuenta o con los aztecas; era el ahora, como era: toda esta especie de imágenes de la ciudad, desde las postales, las fotos de la credencial, las identificaciones. Todo eso era parte del motivo: los barrios pobres, la colonia Roma y también, los movimientos populares.[101]

La obra intitulada: *México Sociedad Anónima (Imágenes crónicas de una ciudad)* realizada por el grupo Suma para participar en la *X Bienal de Jóvenes de París* (1977), consistió en ilustrar sus prácticas artísticas en las calles de la ciudad de México, mediante imágenes gráficas, textos y fotografías que fueron colocadas sobre un soporte de madera a la manera de un retablo.

La narrativa visual tuvo el fin de describir el hábitat urbano codificado mediante objetos cotidianos como placas de automóvil, latas de cerveza desechadas, calcomanías de la Virgen de Guadalupe, pequeños carteles que se utilizaban para informar del precio de los comestibles en los mercados, etc. Su reflexión abordó críticamente los contrastes sociales y culturales de la ciudad de México. Sobre las premisas de su trabajo artístico, se señaló lo siguiente:

> La actividad del GRUPO SUMA se centra en el aspecto urbano, por la importancia que adquiere la ciudad como centro de decisiones económicas, políticas y culturales, y modelo desarrollista de la vida rural. Características propias de la urbe son los contrastes económicos, el ritmo rápido de vida, el bombardeo constante de imágenes y sonidos propagados por los medios masivos de información que condicionan al individuo a consumir toda clase de productos y satisfacer necesidades artificiales; transformándolo en un pasivo consumidor que mantiene las actuales relaciones de producción en beneficio de una clase dominante, además de

[101] Entrevista personal a Magali Lara, 1998.

la total incomunicación y la constante angustia que genera violencia.[102]

La obra el *Comunicado Gráfico* (1980) del grupo Mira, constituyó una radiografía instantánea de la ciudad de México, porque combinó información estadística, histórica y cotidiana con imágenes gráficas y simbólicas. Sobre las características de esta obra artística, el artista Arnulfo Aquino describió:

> El *Comunicado* constaba de 48 piezas de papel, de 60 por 60 cada una. Eran heliográficas. (El *Comunicado*) estaba dividido en tres partes; lo montamos como un periódico mural; como un mural, más bien, un mural transportable. Y tenía como una secuencia, no de historieta, pero había una cierta secuencia temática que permitía tener una lectura, que no era necesariamente lineal; pero sí, hay una cantidad de imágenes que se estaban repitiendo y elementos tipográficos, y nos permitía dar información para que se leyera completa. [103]

La finalidad de la obra, fue informar visualmente a un público mayoritario sobre la problemática urbana. Al respecto, Arnulfo Aquino señaló:

> El *Comunicado Gráfico* sobre la violencia en la ciudad de México, es el tema. Comunicado le llamamos porque comunicaba, informaba a cierto tipo de públicos, que definimos como públicos no expertos en arte, como públicos de alguna manera marginales de los eventos culturales.[104]

La obra es emblemática del trabajo artístico desarrollado por Mira, donde alcanzó un alto nivel de representación gráfica del abigarrado escenario urbano, a través de imágenes, textos, categorías y descripciones inmediatas. De esta manera, la primera parte ilustró el crecimiento demográfico y las demandas sociales que esto implicaba. Al respecto, Arnulfo Aquino comentó:

> La primera parte, estaba dedicada al trabajo, al problema de la ciudad, a la inmigración, al desempleo, a los problemas en la educación, en la salud. Es decir, situaciones cotidianas en las cuales los individuos convivimos y tenemos como necesidades.[105]

En la segunda parte del *Comunicado Gráfico*, se reflexionó visualmente sobre el poder político y sus implicaciones sociales:

> La segunda parte era el poder; había una cita en la que hablaba de los poderosos

---

[102] Catálogo de la exposición *X Bienal de Jóvenes de París*, INBA, México, 1977, s./p.
[103] Entrevista personal a Arnulfo Aquino, 1998.
[104] Entrevista personal a Arnulfo Aquino, 1998.
[105] Entrevista personal a Arnulfo Aquino, 1998.

> como el Estado, como aparato de poder. A partir de esta idea central, se daban imágenes: un automóvil resguardado con motocicletas, un símbolo gráfico en el que habitaba tanto el águila nacional como el águila de *SERFIN*, es decir, la unión de la banca privada con el gobierno. Y había elementos de aparatos represivos como el ejército, las policías, las cárceles; la misma imagen de historieta comercial que enajenaba, hasta cuestiones de presos políticos; incluso, había imágenes de tortura y represión.[106]

En varias exposiciones, se apreciaron las obras de Mira sobre la problemática urbana como, por ejemplo, *Imágenes y mensajes de la ciudad* (1980, UAM-Xochimilco, D.F.) y *Nuevas Tendencias* (1978, Museo de Arte Moderno). También exhibió su obra en centros educativos (Politécnico y UNAM), lugares populares y sindicales:

> Montamos una exposición en Tulpetlac, por el Norte del Estado de México; otra en el Sindicato de Electricistas de la Tendencia Democrática, en la calle de Zacatecas (D.F.). Junto con éstas, bueno, hubo una como síntesis de esta muestra que se expuso en *Nuevas Tendencias* en el Museo de Arte Moderno como un periódico mural.[107]

La obra ambiental intitulada *Circuito Interno*, elaborada por el grupo El Colectivo con el propósito de participar en el *Salón de Anual de Experimentación* (Galería del Auditorio Nacional, INBA, 1979), abordó el contexto de la ciudad de México.

Los artistas declararon que la ciudad carecía de democracia y estaba supeditada a disposiciones burocráticas. Por ello, señalaron que su propuesta visual no era un juego, ni un prisma de ilusionista, sino el reclamo para recuperar la voz colectiva, las fachadas, las avenidas y el papel de todos los días. La temática de la obra, aludió a la infraestructura de la ciudad y su relación con los habitantes, caracterizando al hábitat urbano como sigue:

> Una ciudad a la medida del automóvil,
> Una ciudad sin árboles, sin agua, sin oxígeno, sin espacio,
> Una ciudad blanqueada por las autoridades y la 'brigada blanca',
> Una quinta parte de la población nacional, sin derecho a elegir sus gobernantes locales,
> Una ciudad cárcel, el 'Circuito interior, los muros, los 'Ejes viales', las rejas.[108]

Los artistas manifestaron que el concepto "Circuito Interno" aludía al nombre de la vía rápida para los automovilistas que se construyó en la ciudad de México en esa época, y

---

[106] Entrevista personal a Arnulfo Aquino, 1998.
[107] Entrevista personal a Arnulfo Aquino, 1998.
[108] El Colectivo, "Comunicación-Expresión en el marco social urbano", Catálogo. *Op. cit.*, s/p, 1979.

la consideraban como un anillo que aprisionaba a los capitalinos. Por ello, la propuesta visual incluyó documentación oficial difundida públicamente, para informar sobre la construcción y objetivos de esta vía de circulación. Otra parte de la propuesta visual, se conceptualizó como "Zona de Rescate" y se representó con series de torres modulares connotando a los edificios multifamiliares y a sus moradores encerrados en el "Circuito Interno". En opinión del grupo, aprisionados por la cotideaneidad manipulada a través de la propaganda comercial, el consumo de masas y el entorno reglamentado y represivo de la acción política-policiaca en el distrito federal.[109] La última parte de la obra, fue designada como "Circuito Externo"; la cual, se refirió a los planteamientos artísticos del grupo como respuestas "populares-proletarias", alternativas a la cultura y a la comunicación dominantes.

Los actores sociales urbanos

Particularmente, los relatos visuales de algunos grupos, establecen un inventario de la diversidad de los actores sociales urbanos y describen la posición que ocupaban en el contexto territorial y económico. Por ejemplo, fueron motivos temáticos los personajes anónimos, los "braceros", los niños, los marginados sociales, -por ejemplo, los "teporochos", los "tragafuegos", las "marías", entre otros- (Suma), los manifestantes político sindicales (Grupo Proceso Pentágono, Taller de Arte e Ideología, Germinal) y, desde una perspectiva general, las masas urbanas[110] (Mira). Con ello, los relatos visuales abordaron la diversidad de identidades específicas de los actores sociales y comunidades urbanas, en su pluralidad cultural.

---

[109] Eduardo Camacho, "Denuncian fallas del Salón Anual de Experimentación de Artes Plásticas, por la negativa política cultural", *Excélsior*, México, 17 de enero de 1979, Sección cultural, p. 1.

[110] Producto de la modernidad, la concentración demográfica y el consiguiente hacinamiento en las metrópolis, es un fenómeno que surge aproximadamente a finales del siglo XIX y que caracterizara las grandes urbes del siglo XX, como lo corrobora el texto de Baudelaire intitulado *El pintor de la vida moderna*, publicado en 1863. "La masa es su elemento (del artista)...Su pasión y profesión han devenido una sola carne con la masa. Para el perfecto flaneur...es un inmenso regocijo asentar su casa en el corazón de la multitud, entre las idas y venidas del movimiento, en el medio de lo fugitivo y lo infinito.", citado por David Frisby en "Georg Simel, primer sociólogo de la modernidad", tr. Francisca Pérez Carreño, en Josep Picó, *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, México, 1990, p. 54.

Los personajes marginados socialmente y representativos del contraste económico y social en la ciudad, fueron abordados en la reflexión artística de Suma. Al respecto, el artista Ricardo Rocha señaló:

> Generalmente nos referimos a personajes marginados: tenemos el perfil de un desempleado que también nos ha sido muy útil cuando ha habido problemas en la frontera norte; toda la cuestión de los indocumentados, ya que el Grupo SUMA procura hacer comentarios a problemas actuales de la ciudad. Tratamos de penetrar la realidad cotidiana, y sobre todo tocar problemas muy reconocibles, el caso del desempleo...la cuestión de las Marías...en fin que son imágenes que vemos constantemente en las calles y que llevamos a la barda para señalar ciertas situaciones (de una manera muy sencilla) que cotidianamente vivimos y que quizá por lo mismo pasan desapercibidas.[111]

El *Diccionario Suma de Imágenes* constituyó un repertorio de figuras gráficas que el grupo elaboró, para ilustrar a los arquetipos sociales del acontecer citadino. Por ejemplo, las figuras de los *Peatones*, representados por los pies de un hombre y una mujer, caminando; *Dos marginados* que aludían a los "teporochos"; *Burócrata con portafolio* y *La Niña*, está última se acompaño con un texto "se busca", en alusión a la huelga de hambre que realizaron las madres de los desaparecidos políticos. Estas imágenes fueron elaboradas para significar a personajes y prácticas sociales bien diferenciados e identificables por todo público.[112]

Suma evidenció en sus obras la despersonalización a la que estaban sometidos los actores urbanos, por ello, declaró que: "El hombre de la calle con su interminable angustia ante la creciente pérdida de la identidad es nuestro punto de partida".[113]

Las obras del grupo Fotógrafos Independientes, tuvieron como referentes a los actores urbanos, para propiciar la reflexión sobre su identidad. Sobre ello, se dijo:

> Con mi fotografía trato de dar el reflejo que obtengo del mundo, a la gente que vive en él, trato que la gente se busque y se conozca, se vea como un espejo, se autoanalice, sepa que existe y se pregunte qué es y qué hace...que sepa, que es un ser humano que hace y crea algo, que es simplemente.[114]

Asimismo, el grupo reivindicó el género fotográfico como medio de comunicación

---

[111] "Historias poéticas en la pintura de Rocha", s/a, *Uno Más Uno*, México, 14 de Septiembre de 1980, s/p.
[112] "Improvisación y poco profesionalismo del INBA, características de la Sección de Experimentación", s/a, *Uno Más Uno*, México, 18 de Marzo de 1979, s/p.
[113] Raquel Tibol, "La calle del grupo SUMA", *Proceso*, México, No. 15, 12 de Febrero de 1977, p. 78.
[114] Rosa Roffiel, "Lucha a través de las imágenes", *Op. cit.*, 1976, s/p.

Identidad comunitaria

La noción de identidad comunitaria[118] constituyó un aspecto central en las actividades artísticas desarrolladas por Tepito Arte Acá en el barrio de Tepito (Centro Histórico, D. F.), por El Colectivo en la Unidad Habitacional San Fernando (Col Portales, D. F.) y por el Taller de Investigación Plástica en las comunidades étnicas de Santa Fe de la Laguna (Michoacán) y de Tlahuitoltepetl (Oaxaca).

Razón por la cual, cada uno de estos grupos elaboró una concepción de arte comunitario, que se fundamentó en la exaltación de la identidad e integración cultural de ciertas comunidades urbanas y étnicas, a través del arte.

Así fue que cada grupo adoptó una modalidad de practicar el arte comunitario. Por ejemplo, Tepito Arte Acá reivindicó la identidad cultural de los habitantes del barrio de Tepito, a través de la actividad muralista de Daniel Manrique en las viviendas tepiteñas; El Colectivo desarrolló una labor pedagógica y artística entre los habitantes de la Unidad Habitacional de San Fernando, Col. Portales (D.F.) y el Taller de Investigación Plástica fomentó la creación colectiva de murales en el ámbito rural y étnico.

[118] De acuerdo a François Dubet, la noción de identidad social es concebida como: "una dimensión de la integración" en "De la sociología de la identidad a la sociologia del sujeto", tr. Francisco Zapata, *Revista de Estudios Sociológicos*, vol. VII, No. 21, Colegio de México, México, 1989, p. 524. En esta perspectiva, la identidad comunitaria está referida a la integración o cohesión social que sustentan ciertos comunidades sociales a partir de sus creencias, tradiciones y equilibrio interno. *Idem*.

Las actividades artísticas desarrolladas en los diferentes contextos territoriales de las los comunidades sociales mencionadas, tuvieron la finalidad de promover el principio de integración social de los sectores populares urbanos y étnicos. [119]

El autofinanciamiento de estas actividades artísticas: colectivas y para la colectividad, superó las limitaciones materiales y los restringidos parámetros de las políticas culturales oficiales.

En un primer momento, la emergencia de Tepito Arte Acá, se debió a las actividades artísticas desarrolladas en el barrio por Daniel Manrique y algunos otros artistas (Julián Ceballos Casco, Francisco Marmata, Gustavo Bernal). En un segundo momento, la incorporación al grupo de líderes y vecinos del barrio propició que las actividades del grupo se orientaran hacia la búsqueda de posibles soluciones a la problemática del barrio y a las necesidades de la comunidad. Debido a esto, se conformó la *Peña Tepito*, se organizaron bibliotecas, se editó una revista (*Ñero en la cultura*) y se realizó el proyecto: "Rescate artístico-cultural de centros urbanos deteriorados", con el cual, el grupo participó en la *Bienal de Arquitectura*, Centro Pompidou, París, Francia (1980). Sobre las premisas de sus actividades, se manifestó:

---

[119] Un aspecto fundamental para entender la importancia de las actividades artísticas de Tepito Arte Acá, El Colectivo y Taller de Investigación Plástica en relación a las identidades comunitarias, lo constituye el contexto de la modernización. El teórico François Dubet propone que la identidad social -concebida como principio de integración-, se ve amenazada por los procesos de la modernización que se vinculan a la destrucción de las tradiciones, de las creencias y de los equilibrios internos de la constitución de las comunidades sociales. Al respecto el teórico señala, lo siguiente: "Al hablar de anomia, de desencanto, de secularización, de sociedad de masas, de alienación por objetivación, se trata siempre de designar efectos destructores, no de la modernidad en si misma sino del proceso de modernización sobre los equilibrios tradicionales.", *Ídem*. Así, la pertenencia e identificación de los actores sociales con sus respectivas comunidades sociales, se debilita al entrar en contacto con los procesos de la modernización y de la sociedad de masas. Por ello, Dubet señala que en ciertos casos, la modernización se asocia a una crisis de identidad social, ya que se la relaciona con la destrucción de las fuerzas de integración de la comunidad. *Ídem*. Por último, el autor opina que a partir de este escenario, surgen movilizaciones colectivas que plantean el tema de la identidad: "centradas en la defensa de los derechos de la identidad", *Ibid.*, p. 520. Siguiendo los planteamiento de Dubet, las actividades de Tepito Arte Acá, El Colectivo y Taller de Investigación Plástica, se enmarcan en la defensa a través del arte de la identidad simbólica de las comunidades urbanas populares y étnicas, respectivamente.

> El *Arte Acá* surgió de las necesidades mismas de la comunidad, por lo que nadie puede atribuirse la creación de un arte acá, porque nadie ha inventado el arte comunitario. Las necesidades: tener acceso a la información, pero distinta a la que normalmente nos dan los medios de comunicación colectiva, formar una biblioteca, fundar una preparatoria popular, organizar grupos de teatro y organizarse, también, socialmente para afrontar problemas más directos, como ver qué onda con el Plan Tepito, la remodelación de nuestro barrio.[120]

Cabe señalar que los artistas fundadores de Tepito Arte Acá, desertaron paulatinamente, y las actividades artísticas del grupo estuvieron representadas por Daniel Manrique.

Los murales elaborados por Daniel Manrique, fueron el punto de partida para comprender este barrio urbano dominado por las carencias materiales. Por una parte, subrayaron la dimensión cultural, humana y estética de sus habitantes; por otra, fueron determinantes para promover una noción de identidad cultural y de integración territorial. Sobre las premisas de su trabajo, el artista relató:

> Concretamente, a mí, me interesó muchísimo todo el planteamiento de Tepito Arte Acá desde el punto de vista del arte, pero también hacer todo un planteamiento sociológico. Siempre me llamó la atención por qué el señalamiento despectivo del barrio de Tepito; entonces, comencé a hacer todo mi esfuerzo por resaltar todos los valores sociales, humanos; sobre los cuales, yo comencé a estructurar la validez de la cultura popular y, en este caso, de Tepito. Uno de esos valores que yo encontré y armé en cuanto a la cultura popular, es la gente que llega de provincia y se estableció en Tepito, y después, cómo fue encontrando esas capacidades de saber estar jugando con el sistema, en el mero centro del monstruo urbano que es el D.F.[121]

Los murales de Manrique fueron decisivos para propiciar la reflexión colectiva sobre la problemática existencial, cultural y espacial de los habitantes tepiteños. Sus actividades pictóricas contribuyeron a otro propósito importante: contrarrestar la

---

[120] Cheli Zárate y Emiliano Pérez Cruz, "Grupos Pictóricos", *Op. cit.*, p. 4.
[121] Entrevista personal a Daniel Manrique, 1999.

identificación del barrio con las actividades ilícitas y violentas de sus moradores, y demostrar que "no sólo produce boxeadores y comerciantes".[122] Una característica importante de su trabajo pictórico, fue la recreación de la figura humana que ocupó un lugar preponderante en el discurso mural. Sobre lo cual, el artista relató:

> Cuando yo hago el planteamiento de los murales que, precisamente, muchas gentes me pedian que hiciera folclorismo, que pintara las costumbres y la vida cotidiana del barrio desde los teporochos, los cargadores, los pepenadores, la vida de la vecindad y todo eso; nunca quise, porque eso, era caer en cierto folclorismo. Yo trate de mostrar la esencia de la gente del pueblo y, en este caso, del barrio de Tepito; y decir, como lo digo: el barrio de Tepito es la síntesis de lo que somos los mexicanos en un proceso social. Entonces, a mí, me interesaba mostrar lo que estaban diciendo las bardas, las paredes, los muros; de donde, me vi obligado a pintar la figura humana, porque eso me permitió mostrar la esencia humana.[123]

Por las características de los habitantes de Tepito -provenientes de todas las regiones del país y tendientes a preservar sus matrices culturales de origen- su convivencia revelaba dos aspectos: la mixtura cultural y la acción integradora del barrio. En este sentido, la percepción del barrio fue asumida, en opinión de Daniel Manrique, como: "una síntesis de la identidad y cultura del mexicano".

Otro aspecto relevante de la primeras actividades de Tepito Arte Acá, fue que en un espacio galerístico y a través de propuestas artísticas conceptuales, se recreó la estética de las viviendas tepiteñas y se simbolizó la convivencia comunitaria de sus habitantes. Así fue como en la primera exposición del grupo: *Conozca México Visite Tepito* (Galería José María Velasco, INBA, octubre, 1973), se confirmó la alianza Tepito Arte Acá con el barrio a través de las temáticas visuales y la asistencia de sus habitantes al evento.

Julián Ceballos Casco mediante una propuesta conceptual, recreó la "vecindad" del barrio a través de los objetos cotidianos que la caracterizaban. Al respecto, señaló:

(...) empecé a ambientar realmente como eran aquellas vecindades, hoy en su

---

[122] "El 'Arte Acá' de Tepito se internacionaliza", s/a, *Excélsior*, México, 11 de Mayo de 1983, p. 7.
[123] Entrevista personal a Daniel Manrique, 1999.

> nostalgia ¿no?, los descarapelados, las puertas de baño, los lavaderos, incluso me traje unos lavaderos de donde yo bajaba acá a la Libertad, unos tendederos, unas láminas oxidadas; o sea dándole ese ambiente. Me llevé de aquí de la casa unas macetas, las cubetas, las plantas en bacinicas, en ollas, o sea, como se hace, como siempre se ha hecho en este rollo ¿no?.[124]

En su propuesta, Daniel Manrique empleó tiras de madera para connotar a los "edificios cárceles". Es decir, los tipicos edificios multifamiliares. Francisco Zenteno Bujaidar realizó una ambientación que denotaba el dormitorio de una vivienda tepiteña. Gustavo Bernal realizó collages del hombre "Acá". También participaron Francisco Marmata, Coral Ordóñez y Armando Ramírez.

A la inauguración de la exposición asistieron vecinos del barrio, funcionarios culturales y músicos. La exposición inaugural adquirió la modalidad de un festejo callejero, típico del barrio, y sobre el cual, Francisco Marmata relató: "Hubo pandilleros allá adentro; hubo judiciales; ya por poco, hay un muerto; perros. Bailamos hasta el cansancio, hubo cerveza, bueno, fue muy exitosa la exposición."[125]

Sobre la influencia que ejerció Tepito Arte Acá en otros grupos artísticos mediante sus experiencias comunitarias y el rescate de la cultura popular. se manifestó lo siguiente:

> (...) y llegó un momento en que cada grupo se fue polarizando hacia su verdadero contexto cultural y hacia sus cosas, pero muchos de los participantes están trabajando ahora en experiencias, reconocibles o no, de la gente de Tepito y Arte Acá. Se fijaron más a fondo en la cultura popular.[126]

La producción artística de Tepito Arte Acá fue realizada por Daniel Manrique en un lapso de aproximadamente diez años. El trabajo artístico de Daniel Manrique contribuyó a vindicar la identidad de la comunidad del barrio.

---

[124] Héctor Rosales Ayala, *Casco (Vibrencias en un barrio popular y la neta del arte acá)*. UNAM y Centro de Investigaciones Multidisciplinarias, Cuernavaca. Morelos, México, 1986, p. 87.
[125] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Francisco Marmata, Museo Carrillo Gil, Investigación Álvaro Vasquez Mantecón, 1994.
[126] Cheli Zárate y Emiliano Pérez Cruz, "Grupos Pictóricos", *Op. cit.*, p. 6.

La Unidad Habitacional de San Fernando (Col. Portales, D. F.) fue escenario de la experiencia de arte comunitario, llevada a cabo por grupo El Colectivo.

Es necesario considerar que las edificaciones multifamiliares imponen una modalidad de convivencia habitacional que alienta la fragmentación social; por ello, el grupo se propuso transformar este espacio habitacional en un espacio cultural, vinculando a sus habitantes de clase media popular con las prácticas artísticas. Sus actividades artísticas y pedagógicas tuvieron el propósito de fomentar una conciencia entre los habitantes de esta comunidad sobre la ventaja que implicaba su integración cultural.

Sobre las premisas de sus actividades, El Colectivo señaló: "Nos interesa el entorno callejero urbano, o sea, el problema de *el arte en la calle*, y las implicaciones que en este nivel tienen la estrategia y la lucha de clases."[127]

El propósito del grupo no fue llevar el arte al espacio comunitario, sino que, la comunidad tuviera acceso al aprendizaje de actividades artísticas. El artista *Gargaleón* (Pablo Espinosa) explicó en este sentido: "nuestra intención es no llevarle el cuadro a la gente, sino que ella haga su propio cuadro basándose en su realidad diaria y expresándola en forma artística".[128]

Así fue que los habitantes de esta comunidad urbana no se limitaron a ser potenciales espectadores de las obras artísticas, sino que se convirtieron en practicantes del arte a través de los talleres de pintura y grabado que el grupo fundó. Al respecto, el artista Gargaleón señaló:

> Nosotros tomamos decisiones en forma colectiva, y tratamos de experimentar en zonas urbanas. Nos proponemos crear una conciencia estética en diversas comunidades. Hace algún tiempo realizamos un trabajo de 10 semanas aproximadamente en la unidad habitacional San Fernando, en la colonia Portales. Instalamos talleres de comunicación y autoexpresión plástica. Se trataba de un plan piloto a fin de despertar el interés por las artes visuales.[129]

---

[127] El Colectivo, "Comunicación-Expresión en el marco social urbano", Catálogo, *Op cit.*, s/p, 1979.
[128] "Las nuevas generaciones y el cambio en el arte", s/a, *Excélsior*, México, 12 de Febrero de 1979, p. 9.
[129] Manuel Blanco, "Gargaleón: la experimentación colectiva", *Op. cit.*, p.1.

Niños y jóvenes de esta comunidad urbana realizaron impresiones gráficas y serigráficas, a través de técnicas de impresión muy sencillas que el grupo les proporcionó como, por ejemplo, el manejo de 'cliches orgánicos': "es decir, algunos productos como la papa, susceptibles de utilizarse como medios de expresión gráfica".[130] Sobre el funcionamiento de los talleres, el grupo relató:

> (...) un grupo de niños y jovencitos traza figuras o embarra pintura en hojas de cartoncillo. Otros manejan rodillos sobre planchas de cartón o de vidrio, efectuando rudimentarias impresiones. (...) Los adultos curiosean. Se trata de una experiencia de *arte comunitario*.[131]

El grupo describió cómo autofinanciaron estas actividades artísticas, apoyadas por la colaboración de la comunidad:

> Exclusivamente con nuestros propios recursos. Por eso tratamos de emplear materiales de muy bajo costo, y procuramos que sean los propios vecinos quienes participen mínimamente con los gastos: cartulinas, crayolas, etcétera.[132]

Sobre los objetivos que alentaron las actividades del grupo, se manifestó lo siguiente:

> El planteamiento se desarrolló básicamente en una unidad habitacional popular, donde se buscó ofrecer elementos liberadores a las capacidades de autoexpresión y comunicación comunitarias.[133]

Asimismo, el grupo consideró que la "autorganización de base ciudadana" constituía una alternativa para dar soluciones a los diversos problemas de estos sectores urbanos.

---

[130] *Idem.*
[131] El Colectivo, "Comunicación-Expresión en el marco social urbano", Catálogo, *Op. cit.*, s/p, 1979.
[132] *Idem.*
[133] Eduardo Camacho, "Denuncias fallas del Salón Anual de Experimentación de Artes Plásticas, por la negativa política cultural", *Op. cit.*, p. 1.

Paralelamente a estas actividades de arte comunitario, el grupo editó el boletín: *El Colectivo*, donde virtieron sus posiciones teóricas y una permanente reflexión sobre la problemática urbana y sus posibles alternativas culturales. Finalmente, el grupo caracterizó sus actividades a partir de tres ámbitos: el comunitario, el callejero y el grupal.

El único grupo que no realizó sus actividades en la ciudad de México, fue el Taller de Investigación Plástica vinculado a las comunidades rurales de Nayarit, Michoacán, Hidalgo y Guanajuato. Entre la diversidad de propuestas artísticas que el grupo desarrolló en estos ámbitos, destaca el muralismo de creación colectiva; es decir, elaborado con la participación de la comunidad. La función social que el grupo le confirió a los murales, fue la de reivindicar la identidad étnica, bajo el presupuesto de: "que la práctica y la teoría de la identidad étnica es la estética de la acción participativa, educativa y creadora".[134]

La elaboración de un arte étnico fue asumida por Taller de Investigación Plástica como un proceso de investigación multidisciplinaria que descubría los significados y particularidades del universo cultural de las comunidades rurales como se constata a continuación:

> (...) sabemos por vivencia que la obra de arte no es un objeto a contemplar, sino a recrear y transformar, para ir precisando poco a poco el sentido y las categorías propias de un arte étnico de hoy, si aplicar a *priori* los cánones occidentales, sino ir descubriendo sus estructuras e implicaciones propias, gracias a la lingüística, la filosofía, la arqueología, la sociología y el estudio integral de la cultural étnica.[135]

La investigación de fuentes documentales e históricas, formó parte de la metodología del grupo siguió para construir el discurso visual. Al respecto, se manifestó lo siguiente:

> Que consiste en codificar el material reunido (fotos, símbolos, temas, sugerencias, etc.,) para definir primero la ubicación de la temática (local, urbana, nacional

---

[134] *Idem.*

[135] *Artes Visuales e Identidad en América Latina*, s/a, Foro de Arte Contemporáneo, México, 1981, p. 21.

internacional) y después su definición (cultural, política, social, etc.).[136]

Asimismo, las tradiciones, rituales y símbolos comunitarios fueron motivo de celebración y recreación en las narraciones murales. Al respecto, el grupo relató lo siguiente:

> (...) buscando la conexión directa del productor grupal con los miembros de comunidades concretas para iniciar la participación conjunta, aprovechando las celebraciones populares, fiestas o acontecimientos de las mismas; para recoger la temática, los símbolos y la contribución material necesaria.[137]

El diseño de los murales y el contenido temático fueron abordados, a partir de la continua reflexión grupal en concordancia con las opiniones de la comunidad:

> Tarea que puede realizarse por uno o varios integrantes del taller, donde se diseña la obra según el estilo de grupo que se elija, donde invariablemente se incluyen los diseños, símbolos e imágenes de la comunidad, diseño que al final es discutido desde el punto de vista ideológico grupal y desde la comunidad.[138]

La confección de la bandera púrhépecha, a partir de la recreación de las raíces históricas, cosmovisión y simbología de la comunidad de Santa Fe de la Laguna, Michoacán, constituyó un ejemplo de las actividades del grupo para reivindicar estética y simbólicamente la identidad étnica.[139]

El diseño de la bandera aludió a la identificación de la comunidad con su territorio;

---

[136] "Grupos: Autodefiniciones", México, *Artes Visuales, Op. cit.*, p. 29.

[137] *Idem.*

[138] *Idem.*

[139] El campo social no es homogéneo, ya que alberga una diversidad de grupos sociales. En opinión de Aguado y Portal la identidad específica de un grupo social se construye, a partir: "de la manera particular en que cada grupo social logra espaciar y definir el ritmo de sus prácticas colectivas, significándolas y recreándolas", en "Tiempo, espacio e identidad social", *Op. cit.*, p. 37. En esta perspectiva, una comunidad étnica constituye un grupo social que expresa sus atributos culturales específicos a través de sus prácticas sociales y su universo simbólico. Una característica de la identidad étnica es su orientación hacia el pasado que le da sentido y la legitima. Las prácticas culturales -como, por ejemplo, la costumbre y los rituales- son válidas en tanto constituyen una herencia de los antepasados y que no está sujeta a revisión o crítica. Véase José C. Aguado y María Ana Portal, *Identidad, ideología y ritual*. UAM-Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Texto y Contexto, No. 9, México, 1992. Más aún, François Dubet señala que la identidad étnica es un recurso y una referencia simbólica, utilizada para denunciar ciertas formas de dominación social, en "De la sociología de la identidad a la sociología del sujeto", *Op. cit.*, p. 528.

es decir, a partir de la cosmovisión púrhépecha se simbolizaron las cuatro particularidades geográficas de la región, como se constata en el siguiente testimonio:

> (...) las cuatro regiones púrhépechas se indican en la división de cuatro colores: amarillo, verde, morado y azul claro, o sea, la cañada, la sierra, la ciénaga y la zona lacustre respectivamente.[140]

Curicaueri que significa "el gran fuego" y representa a la deidad más antigua de los púrhépechas y origen de las demás deidades, fue plasmada en la bandera, tomando como referencia la imagen contenida en el texto histórico: *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobierno de los indios de la provincia de Michoacán* (1541), donde es simbolizado a través de un bloque de obsidiana. En el diseño de la bandera, este dios púrhépecha proyectaba el fuego a los cuatro puntos cardinales representados, respectivamente, por cuatro grupos de flechas. Finalmente, la figura de una mano cerrada connotó la fuerza y la unión de la comunidad, acompañada del texto púrhépecha: *Juchari uinapikua* que se traduce "nuestra fuerza".

Sobre la ceremonia que reunió a la comunidad púrhépecha y al Taller de Investigación Plástica, para celebrar la presentación de la bandera (17 de Noviembre de 1980), se relató lo siguiente:

> (...) se revivieron los símbolos de unidad de nuestros antepasados y al hacerse la toma de la bandera púrhépecha hemos recordado que nuestros pueblos han resistido más de 450 años la invasión, la explotación, el despojo e infinidad de agresiones a nuestra gente, tierras, bosques y cultura...pero a pesar de la destrucción de los templos y centros ceremoniales prehispánicos, aún hoy conservamos un alto grado de solidez y estabilidad en las formas de la vida comunal que han resistido por siglos.[141]

Otro ejemplo de arte étnico, fue el mural realizado en la casa comunal de Tlahuitoltepetl en la sierra noroeste de Oaxaca. En esta ocasión, la temática visual se orientó a la representación de un héroe mítico de la cultura *mixe* llamado *Kondoy* como un personaje representativo de la resistencia cultural e identitaria de esta comunidad ante la

---

[140] *Artes Visuales e Identidad en América Latina, Op. cit.*, p. 17.

[141] *Idem.*

cultura "invasora"; es decir, la ibérica.

En la composición del mural, este guerrero ataviado con penacho, brazaletes y aretes, ocupó un lugar central y parecía emerger de un óvalo que connotaba, en opinión del Taller de Investigación Plástica, la cosmovisión heterogénea precolombina en oposición a la mentalidad "cuadrada" o "redonda" de la cultura occidental.

La identificación de la comunidad con su territorio, fue plasmada a través del signo tradicional *mixe* que aludía a la geografía del lugar: el *Zempoaltépetl* (veinte cerros). Éste acompañó la figura central para significar la síntesis de la "naturaleza-tierra-animales". A través de diferentes colores, se connotaron las zonas geográficas de la región, por ejemplo, el verde aludía a las montañas de la Zona Alta; el amarillo a la Zona Media, típica de la agricultura del maíz; el "café-morado" a la Zona Baja, dedicada a la producción de café.

Asimismo, la figuración del mural incorporó otros símbolos como, por ejemplo, el sol, un arco y cinco lanzas que connotaron cinco siglos de resistencia étnica, ante la dominación foránea. Finalmente, la última parte del mural representó el lugar sagrado, donde los ancianos de la comunidad ofrendaban al "dador de vida". Y se escribió el texto *mixe*: *Ka maaby ide*, que significa "Los jamás vencidos".

Esta propuesta de arte étnico desarrollada por el Taller de Investigación Plástica, no sólo proyectó el acervo lingüístico, las formas tradicionales de organización comunitaria, la hermandad con la naturaleza y la cosmovisión simbólica de los *mixes*, también reveló su *continuum* histórico y su resistencia cultural ante la ideología occidental capitalista.

De esta manera uno de los propósitos del trabajo grupal, fue utilizar el arte como un medio para recuperar la ancestral cultura de las comunidades étnicas de México, ante el avasallamiento de la cultura dominante. Al respecto se señaló:

> (...) el destino de la indianidad como ideología transformadora depende de la vitalidad y función social de las expresiones artísticas que de ella se originen, en la tarea por instaurar y reconstruir los símbolos propios para contribuir a la creación colectiva de la propia cultura y a la función crítica de las formas de enajenación de la cultura dominante.[142]

---

[142] *Ibid.*, p. 18.

Desde una perspectiva crítica del sistema capitalista, el grupo consideró que éste mermaba los recursos históricos y culturales de las comunidades étnicas, sometiéndolas a intereses ajenos a su bienestar:

> (...) la experiencia histórica de los grupos étnicos ha descubierto que la sociedad tecnificada dominante no busca sólo la implementación condicionante de la tecnología y de los sistemas crediticios, sino también condicionar y limitar todo intento de autonomía de las comunidades afectadas.[143]

Identidad popular

La cultura popular constituyó un referente privilegiado en los discursos visuales de los Grupos, para abordar las prácticas sociales y su sentido colectivo. La narrativas grupales describieron la diversidad de prácticas culturales e identitarias de la población en México como un proceso dinámico de interrelación, préstamos y apropiaciones culturales. Es decir, a partir de la noción de hibridación cultural como la describe acertadamente el teórico García Canclini: "resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (...) del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas."[144] Por ejemplo, aludiendo al rescate de la cultura popular y a la hibridación cultural, se escribió sobre las obras Peyote y la Compañía: "En su obra, el sincretismo, el mestizaje, lo urbano en un intento de *rescatismo cultural*".[145]

---

[143] *Idem.*

[144] Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, *Op cit.*, p. 7

[145] Elizabeth Romero, "El mestizaje del Grupo Peyote", *El Periódico*, México, 14 de Abril de 1985, p. 19.

La cultural popular en las temáticas grupales invocaron a los sectores mayoritarios de la población, recuperando las prácticas[146] tradicionales que reafirman su identidad, los referentes de su religiosidad (los altares domésticos, el icono de la Virgen de Guadalupe)[147] o los vinculados a los medios audiovisuales como el cine, la televisión, el radio. Los héroes populares, la historieta, el graffiti, las notas periodísticas, etc., se incorporan a la discursividad visual, pero a través de una perspectiva crítica de los mitos que rodean al hombre común: "sean vírgenes, locutores de televisión o instituciones gubernamentales".[148] Por ejemplo, Armando Cristeto del grupo Peyote y la Compañía, que se caracterizó por su reflexión estética sobre la cultura popular, manifestó: "Las imágenes de la sociedad son tomadas desde un punto de vista que satiriza las concepciones morales y religiosas vigentes".[149]

Al exaltar los códigos de la cultura popular y de la cotidianidad social, las propuestas visuales tendieron puentes para la identificación inmediata con los públicos no conocedores de arte. Cada grupo artístico definió las premisas de lo que consideraba cultura popular, así como su tratamiento estético y su revaloración simbólica. Un ejemplo de ello, fue la obra de Adolfo Patiño (Peyote y la Compañía) distintiva de una poética cotidiana a través de la utilización de distintos objetos como una caja en forma de "triángulo místico" que a su vez, contenía: "sopa de letras, corazón de neón, Virgen de

---

[146] Cabe señalar, que las prácticas culturales se sustentan en un sistema simbólico que recrea la lógica de la diferencia social. Es decir, las diferencias económicas, políticas, territoriales, culturales y cotidianas, se recrean a través de los "estilos de vida" que son percibidos por los agentes sociales como "naturales y legítimos". Véase Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, tr. Martha Pou, Grijalbo, CNCA, México, 1990, p. 281. En este supuesto, las representaciones visuales aluden a las particularidades de clase, género, raza y de la diversidad lingüística, histórica, religiosa, etc. como factores presentes en la construcción cultural de las identidades.

[147] La figura de la Virgen de Guadalupe, por ejemplo, fue incorporada por primera vez en la iconografía del muralismo mexicano por Fermín Revueltas en la *escena Alegoría de la Virgen de Guadalupe* y Jean Charlot en *La Conquista de Tenochtitlan*.

[148] Raquel Tibol, "La calle del grupo SUMA", *Op. cit.*, p. 78.

[149] Galo Moya, "Arte totalmente experimental que satiriza moral y religión", *El Periódico*, México, 29 de Enero de 1982, s/p.

Guadalupe, lluvia de diamantina, arena de Veracruz.[150]

Cabe destacar que la reflexión grupal sobre el papel que jugaba la cultura popular frente a las convenciones de la cultura institucionalizada, propició que las actividades de los Grupos siguieran rutas al margen de las políticas culturales del Estado.

Las preocupaciones de los artistas orientadas a ofrecer una oferta cultural que se adecuara a las necesidades de los sectores populares, sustentaron las premisas de sus prácticas artísticas *sui generis*, ya sea, por desarrollarse en espacios públicos urbanos, o por recuperar el interés por la cultura y los públicos populares. Por ejemplo, el testimonio de Melquiades Herrera del No Grupo, es ilustrativo en este sentido:

> Nosotros estábamos, primero, inconformes con la solemnidad de la cultura oficial que siempre, desde la Hora Nacional, ha sido aburridísima, ¿no? Entonces, contra esa propuesta de cultura solemne, nosotros propusimos una alternativa de divertimento. Y otra de las características, era que nosotros estábamos inquietos, y nos queríamos proponer algo diferente, que no fuera pintura convencional.[151]

El grupo El Colectivo consideró que su praxis social y estética proporcionaba una alternativa para los sectores populares, frente a la cultura dominante que avasallaba a los actores sociales:

> Para el caso de la ciudad de México que cobró conciencia como 'sociedad de masas' apenas hace 10 años, en 1968, no ha habido oportunidad de generar una cultura popular urbana. Aprisionados por los anillos de miseria que marcan la edad de su gigantismo anárquico -sin poder elegir a sus gobernantes-, sólo cuenta con la dieta cultural que le provee el monopolio de la televisión con sus 'cepillines' y el estadio Azteca, o la colonización cultural de los Travoltas, tiburones y kingkones de factura imperialista.[152]

Desde el punto de vista del Taller de Investigación Plástica, el vínculo entre la cultura popular y la producción artística permitía encontrar una vía de liberación frente a la cultura elitista dominante. Al respecto, José Luis Soto comentó:

---

[150] *Idem.*

[151] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Melquiades Herrera, México, Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1983.

[152] El Colectivo, "Comunicación-Expresión en el marco social urbano", Catálogo, *Op. cit.*, 1979, s/p.

> La necesidad de reencontrar un sentido popular a la producción del arte, alejada de las categorías dominantes, para ubicar al productor y su obra en un compromiso histórico por su liberación junto a las clases marginales de los bienes de la cultura.[153]

El grupo Tepito Arte Acá definió a la cultura como: "Todo lo que genera el individuo en su entorno para existir y explicarse la vida. Sus valores, sus tradiciones, su folclor, su lenguaje. Así de rápido, esquematizado".[154] Sobre la relación entre la cultura propia del barrio y la cultura nacional, se explicó lo siguiente:

> México es el Tepito del mundo; las influencias que llegan son asimiladas y recreadas. Existe la Academia de la Lengua y la gente de acá se vale del lenguaje para realmente expresarse, para comunicar lo que los tepiteños sienten, de acuerdo a su manera de ser, y eso es tomado **allá** como una degeneración del lenguaje, **su** lenguaje. Si te pones a analizar todas las formas comerciales que se dan en el barrio, adviertes que todo nos llega de fuera; las cosas que se venden son usadas, robadas, camufladas. Aquí viene a dar todo lo que no les sirve a los demás. Y México funciona de manera similar: técnica, ciencia, arte, cultura, son prestadas o usadas ya por el mundo desarrollado. Tepito es caja de resonancia de la cultura nacional.[155]

Con respecto a la industria mercantil, el grupo consideró que se apropiaba de la cultura popular a través de su reelaboración publicitaria y constituía una forma de "explotación cultural":

> El 'rescate de la cultura popular' lo único que ha hecho es damos baje con lo nuestro. Si antes usábamos mezclilla por necesidad gracias a que se adoptó como uniforme proletario su precio está por las nubes. Los campesinos tendrán que andar a pata rajada porque sus huaraches son 'muy buena onda'. Lo mismo sucede con los zapatos mineros y los discos de música tropical. Ni modo. La Pobreza es Cultura y hay que explotarla.[156]

Por una parte, los planteamientos grupales acentuaron una desolemnización en las artes plásticas que las generaciones de los sesenta habían comenzado en la música, las artes

---

[153] "Los Grupos", Entrevista videograbada a José Luis Soto, México, Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1983.
[154] Cheli Zárate y Emiliano Pérez Cruz, "Grupos Pictóricos", *Op. cit.*, p. 4.
[155] *Ibid.*, p. 5.
[156] *Idem.*

plásticas, las escénicas y las literarias.[157] Por otra parte, heredaron tonalidades irreverentes de las manifestaciones culturales de los sesenta en México, cuando se replantearon críticamente las convenciones de la vida privada[158] y pública de la sociedad mexicana a través de movimientos juveniles: políticos y contestatarios.

Por lo anteriormente expuesto, tanto la discursividad plástica como las actividades grupales destacaron, en esa época, la necesidad de generar espacios y rutas culturales afines a los sectores populares.

1.3. Arte y territorio

1.3.1. Intervención artística de la ciudad

Las huellas de los pasos no son una parte del hombre; son un símbolo...

Lévy-Bruhl

Un aspecto inédito y relevante de las propuestas de los Grupos, fue la *intervención artística del territorio*, caracterizada por agregar al espacio público urbano códigos artísticos con significaciones simbólicas, identitarias y políticas. En este sentido, los grupos: Tepito Arte

---

[157] En el ámbito literario, la contracultura identitaria de las nuevas generaciones se proyectó a través de la literatura llamada de la "onda". Los textos representativos de este movimiento literario son: *La Tumba* (1964), *De Perfil,* (1966), *Inventando que sueño (1968)* de José Agustín. *Gazapo* (1965) de Gustavo Sainz. *Pasto Verde* (1968), *El rey criollo* (1970) de Parménides García Saldaña.

[158] Como un fenómeno universal, las generaciones de los sesenta redefinieron la mirada del cuerpo (la minifalda, el pelo largo), las relaciones de género (feminismo y homosexualidad), y constituyeron movimientos contraculturales como el hippismo, "los paraísos artificiales" y la revolución sexual. En opinión de José Agustín, las señas de su identidad y una nueva perspectiva de su educación sentimental fueron críticas de la iglesia, la familia y el gobierno: "expresión de sí mismos, y la conciencia de que debían ser protagonistas y no meros espectadores; los jóvenes empezaban a darse cuenta de que la vida en México les quedaba chica: era demasiado formalista, paternalista-autoritaria, prejuiciosa e hipócrita, con criterios morales dignos del medioevo." en José Agustín, *Tragicomedia Mexicana 1*, Planeta, México, 1992, p. 241.

Acá, El Colectivo, Suma, Fotógrafos Independientes, Germinal y Março se apropiaron de los espacios públicos como las calles de paso efímero y los barrios de arraigo comunitario, para realizar actividades artísticas como una forma de entender y de practicar una nueva modalidad de arte urbano.

Así fue que la ciudad de México no sólo constituyó un personaje de representación plástica, también fue utilizada por estos grupos como contexto y soporte de sus obras plásticas. Por ejemplo, las intervenciones artísticas grupales se materializaron a través de prácticas muralistas, gráficas, pictóricas, fotográficas y poético visuales que tatuaron y marcaron simbólicamente los espacios públicos de la ciudad. Asimismo, fueron desarrolladas por los grupos en función de una forma de vivir, nombrar, experimentar, marcar y simbolizar el territorio urbano.

Cabe destacar que el entusiasmo, así como los esfuerzos de organización y autofinanciamiento de los artistas para llevar a cabo estas experiencias de comunicación artística en la ciudad de México, fueron loables y notables por reivindicar a través del arte, el sentido lúdico y de reflexión crítica del territorio urbano.

A través de tres peculiaridades anticonvencionales, los artistas intervinieron artísticamente el espacio urbano, por ejemplo: **a)** la apropiación no institucional de los espacios públicos; b) una propuesta inédita de arte urbano; y c) el encuentro e interacción con públicos populares.

A diferencia de las intervenciones artísticas del muralismo nacionalista realizadas por encargo en edificaciones proporcionadas por el Estado, los Grupos tuvieron que apropiarse de los espacios públicos de manera no institucional y subvencionar sus actividades con sus propios recursos.

Las premisas del arte social fueron decisivas para que los artistas reivindicaran el arte público con una perspectiva propia, diferente al del arte circunscrito a espacios de consumo institucionales (museos, galerías). Así, la función social del arte alentó a los artistas a apropiarse artísticamente de las calles de ciudad con el propósito de promover una reflexión colectiva sobre los actores sociales y su entorno histórico cultural, y con ello,

de su identidad social.

Hay que agregar que la intervención artística del espacio urbano en la década de los setenta, es impensable sin el antecedente de la gráfica estudiantil de 1968 -que marcó pautas en la apropiación simbólica del espacio y en la intervención artística urbana-, y sin las condiciones de crisis social de los años setenta que propiciaron una participación colectiva de los artistas, para señalar críticamente las contradicciones del sistema político y cultural. Con ello, las prácticas artísticas grupales adquirieron un carácter contestatario al situarse al margen de los límites institucionales y convenciones del arte urbano[159] tradicional, que por su monumentalidad, financiamiento y connotación ideológica se ha inscrito en los proyectos del mecenazgo estatal.

Si en la actualidad, es común que diferentes grupos sociales ocupen simbólicamente[160] el espacio público a través de expresiones culturales (danzantes, graffiti) o políticas (manifestaciones, plantones), esta situación forma parte de una tendencia que se generó a través de las actividades de los artistas a finales de los años sesenta y los setenta,[161] además de los movimientos de la disidencia social.

La intervención artística de la ciudad de México, adquirió diferentes modalidades, ya sea, a través de la pintura mural, la gráfica y el arte conceptual que obedecían a los planteamientos y objetivos particulares de cada grupo artístico. Como consecuencia de

---

[159] El arte urbano, en un sentido limitado, alude a la lectura de la ciudad a través de los elementos artísticos presentes en su conformación y en su construcción histórico cultural. Los sistemas de significación y simbolización artística modifican la experiencia vivencial de los habitantes en el hábitat construido, desde los diseños de traza y circulación espaciales, hasta los estilos arquitectónicos, la pintura mural, la estatuaria, los monumentos, las fuentes, etc. En síntesis, se revela una estética territorial que marca simbólicamente los usos y costumbres de los habitantes.

[160] Por ejemplo, la ocupación que realizan grupos sociales con diferentes intenciones como el comercio informal, los danzantes "aztecas", las marchas, los plantones, etc.

[161] Cabe señalar que en esta década, la intervención artística no se limitó a las artes plásticas. Las artes escénicas, también, intervinieron el espacio urbano con obras teatrales callejeras de temática política y popular a través, de grupos como el CLETA Mascarones y el Grupo Cultural Zero (1978). En la literatura, la representatividad del contexto urbano mexicano se inició a finales de los años cincuenta, con la obra de Carlos Fuentes *La región más transparente* (1958). En una perspectiva de la ciudad como símbolo de las complejas transformaciones de la vida social mexicana en su arribo a la modernidad. Otro texto revelador de la diferenciación desigual del espacio urbano y las consecuencias de la modernidad fue *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis (1964) que causó polémica al descubrir la marginalidad de los habitantes de los barrios urbanos como el de Tepito.

desarrollar actividades artísticas enmarcadas en el contexto callejero, los artistas utilizaron de una manera anticonvencional múltiples recursos pictóricos, gráficos, fotográficos, textos y películas. Asimismo, los muros, las bardas, las aceras, los postes de luz, las fachadas y las calles de la ciudad fueron experimentadas como soportes de las propuestas artísticas de estos grupos.

Un aspecto aún más singular de la intervención artística de la ciudad, fueron las propuestas de algunos grupos que se inspiraron en las premisas del arte conceptual. Por ejemplo, a través de las "acciones plásticas" que eran realizadas por los artistas en el espacio urbano. Cabe precisar que como su nombre lo indica, el arte concebido como una acción opera a través de un evento que el artista lleva a cabo ante el público urbano, con el propósito de trasmitir ideas y conceptos que propicien la reflexión de los espectadores. En este caso, el artista se convierte él mismo en un medio de expresión y al mismo tiempo, un testigo.

Algunos ejemplos de estas actividades artisticas relacionadas con el arte acción, fueron las *Exposiciones Ambulantes de Fotografía*, llevadas a cabo por el grupo Fotógrafos Independientes. En este caso los artistas recorrían las calles de la ciudad de México mostrando las imágenes fotográficas, que también eran colocadas a los soportes urbanos, para ser apreciadas por el público transeúnte. El concepto de Poesía Visual, define las acciones realizadas por el grupo Março en las calles de la ciudad de México. En estos eventos el público peatonal era convocado a participar en la construcción de "poemas urbanos" mediante las palabras impresas en tarjetas de papel y colocadas colectivamente en las aceras callejeras mientras un aparato de sonido emitía mensajes poéticos. El grupo Suma realizó mantas pictóricas con un carácter simbólico y con las cuales, los artistas hicieron acto de presencia en actividades masivas como los de la "lucha libre".

Es evidente que en estas actividades de intervención artística de la ciudad, la presencia de los artistas se volvió una condición fundamental para poder interactuar con el público en el ámbito urbano. Asimismo, el contexto temporal y espacial de las calles, actuaron como referentes ineludibles en la lectura del concepto artístico puesto en acción.

Es decir, complementaban y enmarcaban la eficacia de la reflexión sugerida por los artistas.

La característica de estas actividades grupales, fue que se apropiaron de la realidad urbana por medio de las acciones simbólico estéticas que resignificaron la cotidianidad de los habitantes de la ciudad. A través de estas poéticas de intervención del espacio público, los artistas inauguraron otros referentes y significados de la ciudad de México.

En todos los casos, el interés de los artistas agrupados por abordar al público popular urbano, fue determinante para modificar la relación habitual entre el arte y los espacios consagrados para su consumo. Es decir, espacios galerísticos y museográficos como centros especializados de conservación y exhibición de objetos artísticos, donde se legitima y condiciona el consumo del arte. Implícitamente, estos espacios institucionalizados aluden a las capacidades de los espectadores para abordar la lectura de los códigos y narraciones artísticas. En este contexto, el consumo artístico presupone por parte del público una familiaridad con el arte y una previa educación (capital cultural).

Por el contrario, el arte grupal pareció adoptar el sentido del viejo adagio: "si la montaña no viene a mí, yo voy a la montaña". Por ello, los artistas fueron al encuentro de públicos "espontáneos" o "alternativos" a los de las galerías y museos. Así, en las calles de la ciudad inauguraron otras formas de consumo artístico que desmitificaron la idea de que el arte era solo para las élites. El impacto cultural de la experiencia artística, se incrementó notablemente al ser trasladada fuera de los espacios museográficos: "tan pronto como una experiencia tal se usa para iluminar una situación de una historia vital y se relaciona con problemas de la vida, entra en juego un lenguaje que ya no es el de la crítica estética."[162]

Los habitantes de la ciudad se vieron convocados a participar de la experiencia lúdica del arte, formando parte -activa o pasivamente- de las propuestas grupales que generaron entre los espectadores otras lecturas, relaciones de sentido, significados y sensaciones del ámbito urbano. Paralelamente, se estableció un proceso de

---

[162] J. Habermas, "Modernidad *versus* postmodernidad", tr. José Luis Zalabardo García-Muro en Josep Picó, *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, México, 1990, p. 99.

retroalimentación entre los productores y los receptores de las obras.

Cada intervención artística de la ciudad, sustentó una propuesta de comunicación pública urbana que contribuyó a ampliar la experiencia sensible o estética de los habitantes urbanos y propició la reflexión sobre la identidad social condicionada por los efectos de la espacialidad y temporalidad modernizante que, en el caso de México, asume un carácter anárquico y desigual.

Otro aspecto a destacar de los valores artísticos, discursivos y simbólicos agregados[163] al espacio urbano por los Grupos, fue que la mayoría respondieron a las circunstancias del momento y tuvieron un carácter efímero.

Estas manifestaciones artístico urbanas de los Grupos, no suscitaron el menor interés de los funcionarios y de las instituciones culturales. Quizás esto se debió a que aparentemente estas expresiones parecían aisladas y florecían a contracorriente del arte institucionalizado. No obstante a esta falsa apreciación artística, la comunidad grupal vindicó una perspectiva inédita de la producción, distribución y consumo del arte urbano.

A través de las intervenciones artísticas de la ciudad de México, los Grupos aludieron a una forma de vivir, nombrar, experimentar, marcar y simbolizar el territorio urbano.

Por último, los testimonios de los artistas agrupados ejemplifican las diversas modalidades que adoptó la intervención artística de la ciudad de México y, de manera excepcional, en el ámbito rural abordado por el Taller de Investigación Plástica.

---

[163] En opinión de Giménez Montiel, el territorio se va enriqueciendo con valores culturales agregados: "Se trata siempre de un espacio valorizado sea instrumentalmente (v.g. bajo el aspecto ecológico, económico o geopolítico), sea culturalmente (bajo el ángulo simbólico-expresivo). En efecto, el territorio sólo existe en cuanto ya valorizado de múltiples maneras: como zona de refugio, como medio de subsistencia, como fuente de productos y de recursos económicos, como área geopolíticamente estratégica, como circunscripción político-administrativa, como 'belleza natural', como objeto de apego afectivo, como tierra natal, como espacio de inscripción de un pasado histórico o de una memoria colectiva, como símbolo de identidad socio-territorial, etcétera." en Gilberto Giménez Montiel. *Territorio y Cultura*, *Op. cit.*, p. 2.

Tepito Arte Acá

Yo que culpa tengo de ser pintor y de haber firmado Tepito como mi gran obra maestra.
Daniel Manrique

Los antecedentes de la vindicación del barrio de Tepito a través del arte se remontan a la exposición *Conozca México Visite Tepito* (Galería José María Velasco, INBA) cuando Daniel Manrique, Gustavo Bernal, Francisco Zenteno, Julián Ceballos Casco y Francisco Marmata adoptaron como discurso visual la cotidianidad de este antiguo barrio de la ciudad de México. Con posterioridad, Manrique, Ceballos, Bernal, Marmata y Antonio Jiménez Núñez fueron invitados por los habitantes de la "vecindad" ubicada en la calle de Libertad para que realizaran trabajos plásticos en ese lugar.

A partir de estas actividades Daniel Manrique -pintor autodidacta y nativo del barrio- desarrolló una constante actividad muralista en las viviendas tepiteñas que dio cuerpo a la intervención artística de este barrio urbano dominado por las carencias materiales.

Los murales de Manrique en las fachadas y las "vecindades" de Tepito favorecieron la comprensión de la dimensión cultural y territorial de esta comunidad urbana. Por una parte, la narraciones pictóricas agregadas al espacio arquitectónico conformaron un espacio simbólico e imaginario que proporcionó a sus habitantes un sentido de cohesión y defensa del caos urbano. Por otra parte, cumplieron con la función pedagógica ideada por el artista de acercar a los vecinos al arte con el fin de desmitificar la concepción de que el arte sólo es accesible para las élites.

Los vecinos y el propio Manrique sufragaron los costos de los murales que además de transformar la percepción del espacio habitacional aliviando las tensiones derivadas de las carencias materiales, promovieron directa e indirectamente un sentido de identificación comunitaria. Al respecto Manrique señaló:

> Arte Acá nos enseña a saber qué hacemos con nosotros mismos, con nuestras casas, nuestros patios, nuestras calles. Arte Acá nos enseña a saber, a sentir que es lo que

somos acá en Tepito, acá en México, acá en el mundo.[164]

La figura humana incorporada con grandes aciertos a la perspectiva arquitectónica, constituyó el motivo principal de las composiciones pictóricas de Manrique, sobre lo cual, éste opinó:

> Desde Tepito nace arte acá como necesidad de modificación de nuestro medio ambiente, en donde a partir de un hecho artístico, se palpa sabroso y bonito que nuestra primera casa es nuestro cuerpo, que nuestra casa de tierra es prolongación de nuestro cuerpo.[165]

Por ello, al transformar la percepción del espacio habitacional a través de la pintura mural, Manrique destacó la importancia que ameritaban sus habitantes. Al respecto, relató:

> Todo eso para mí, fueron grandes experiencias. Se iba enriqueciendo la comprensión de mi espacio, donde yo nací, donde yo me desarrollé, donde yo he vivido, donde se me ocurrió como canalizar el trabajo artístico pero precisamente, ver la dimensión de mi gente; reafirmar que esta gente tiene importancia, no lo saben y no sé, si con mi pintura lo voy a lograr, seguramente no, pero voy a hacer el esfuerzo que es lo que va a importar, sin importarme si lo entienden, eso creo que será después.[166]

La intervención pictórica de las "vecindades" tepiteñas fue decisiva para revalorar la función estética del espacio habitacional como un medio de identificación y pertenencia a la cultura del barrio. Al respecto, Manrique opinó:

> Por eso Arte Acá no es llevar el arte al pueblo, nace del pueblo, entre la gente. Arte Acá no denuncia, ni refleja, ni plasma la realidad. Arte Acá es un hecho artístico que funciona en la realidad, todos los días, del diario, en la cotidianidad, a cada momento, a cada rato, en las calles, en las "vecindades".[167]

La intervención pictórica de las viviendas populares llevada a cabo por Manrique

---

[164] *Tepito Arte Acá. Vida y permanencia.* Cinta audiovisual elaborada por Daniel Manrique y Carlos Plascencia, México, 1979.
[165] Entrevista personal a Daniel Manrique, 1999.
[166] Entrevista personal a Daniel Manrique, 1999.
[167] *Tepito Arte Acá. Vida y permanencia.* Cinta audiovisual elaborada por Daniel Manrique y Carlos Plascencia, México, 1979.

no se restringió sólo a Tepito, también incluyó a otros barrios populares como Santa Julia, Clavería, Guerrero e Iztapalapa, así como en el barrio de *La Saulaie* en los suburbios de la ciudad de Oullins, Lyon, Francia.

Cabe destacar que las actividades pictóricas de Manrique y la tradición del muralismo chicano comparten afinidades, en tanto que el muralismo tepiteño tuvo la misma finalidad: reivindicar la identidad cultural de una comunidad social. Al respecto Manrique comentó:

> Pero otra cosa es tener cultura, pos acá desde Tepito decimos: tener cultura es tener conciencia y saber que se pertenece a un lugar determinado con nuestro modo de ser, nuestro modo de vivir, nuestro modo de morir; como somos los mexicanos, como somos todos los tepiteños, como Tepito es síntesis de lo mexicano, de los mexicanos que un día llegaron del norte a sur y de costa a costa a poblar Tepito.[168]

Es necesario señalar que Tepito Arte Acá no constituyó propiamente un grupo artístico sino un movimiento cultural a favor de la integración de los habitantes del barrio. Si bien en primera instancia el concepto de Tepito Arte Acá obedeció al planteamiento de algunos artistas para desarrollar actividades plásticas en el barrio, la inmediata integración de líderes y miembros de la comunidad tepiteña propició que se abordaran otras actividades que ya no eran exclusivamente artísticas sino en función de la problemática del barrio. No obstante que Tepito Arte Acá no evolucionó como un grupo de artistas, la presencia de Daniel Manrique sustentaría con su labor pictórica una modalidad de ejercer el arte popular y la intervención artística del espacio habitacional en comunidades urbanas caracterizadas por la marginación social.

El éxito de Tepito Arte Acá se debió a la necesidad de los habitantes del barrio de contar con una propuesta cultural que reivindicara su identidad social y territorial.

Sobre las repercusiones que generaron en la vida del barrio las actividades de Tepito Arte Acá, destacan dos aspectos a) la reflexión sociológica y cultural de la vivienda popular que fue estratégica en la organización de los vecinos para impedir la destrucción

---

[168] *Tepito Arte Acá. Vida y permanencia.* Cinta audiovisual elaborada por Daniel Manrique y Carlos Plascencia, México, 1979.

arquitectónica de sus viviendas impulsada por las políticas urbanas institucionales; b) reafirmar el sentido de pertenencia e identificación colectiva con el territorio y la cultura del barrio. Asimismo, fue interesante el intercambio cultural entre artistas del grupo francés *Populart* y Daniel Manrique para la realización conjunta de murales en Tepito y el barrio urbano popular de *La Saulaie* en los suburbios de la ciudad de Oullins, Lyon, Francia.

Renovación o destrucción del barrio

> Solamente el arte señala que los seres humanos somos iguales en calidad de humanos.
>
> Daniel Manrique

La alianza de Tepito Arte Acá con la comunidad tepiteña, jugó un papel trascendental para preservar la fisonomía arquitectónica del barrio y su acervo cultural. Promovió una conciencia favorable a la integración comunitaria frente a las políticas de "renovación" institucionales ignorantes de las características y necesidades culturales de sus habitantes.

Los planteamientos de Tepito Arte Acá no sólo fueron decisivos para dignificar la identidad del barrio frente a la opinión pública, también permitieron encausar y legitimar la participación y opinión de los habitantes con respecto a las políticas urbanas institucionales, porque: "Tepito ha dejado de ser un problema de marginación y miseria, y se ha convertido en un importantísimo fenómeno de la cultura".[169]

La historia de Tepito es antigua y también los intentos de "renovación" de su fisonomía territorial por parte de las autoridades citadinas. Por ejemplo, en la sociedad azteca, Tepito fue lugar de residencia de los *macehuales* (cargadores del mercado de Tlatelolco). En la época colonial, formó parte de los "barrios incómodos", es decir, de los barrios indígenas de los alrededores de la ciudad, ante lo cual, el entonces Virrey Revillagigedo propuso eliminarlo de la traza urbana. En los años cincuenta, también la

[169] "El 'Arte Acá' de Tepito se internacionaliza", *Op. cit.*, p. 7.

regencia de Uruchurtu planteó un proyecto de: "destrucción de los barrios de Guerrero y Tepito, pero eso quedó en proyectos".[170] En la década de los setenta, se llevó a cabo la construcción de los "Ejes viales", es decir, amplias vías de circulación automovilística; una de la cuales, cruzó el barrio tepiteño y contrario a lo que se esperaba, no repercutió negativamente en la vida de sus habitantes. Por el contrario, esta avenida se convirtió en un escaparate comercial que reforzó aún más la tradición del comercio informal.

En lo general los proyectos institucionales para modificar la fisonomía espacial y arquitectónica del barrio, generaron resistencia y conflicto entre sus habitantes, porque no tomaban en cuenta sus circunstancias de convivencia, trabajo y tradición histórico cultural. En esta perspectiva, los planteamientos de Tepito Arte Acá permitieron subrayar la importancia de estos aspectos cuando las autoridades capitalinas proyectaron la reestructuración del barrio a través del *Plan Tepito,* que en opinión de François Tomas tenía el propósito: "de la renovación *buldoser* del barrio".[171] Es decir, una renovación modernizante: "destruyendo todo lo que existe, por viejo, por tugurio y reemplazarlo por edificios nuevos modernos, torres, barras etc.".[172] En opinión de Daniel Manrique: "el *Plan Tepito* era hacer un Tlatelolco en Tepito".[173]

El aspecto más polémico del *Plan Tepito*, fue el que: "consistía en reemplazar las vecindades por edificios. Es a partir de ahí, que los vecinos se organizan para resistir."[174] La transformación arquitectónica de la vivienda tepiteña generó incomodidad entre los habitantes del barrio, porque no sólo se alteraba las construcciones tradicionales de las "vecindades", sino se modificaba una modalidad de convivencia e identificación comunitaria.

---

[170] Entrevista personal a François Tomas, 1998.
[171] Entrevista personal a François Tomas, 1998.
[172] Entrevista personal a François Tomas. 1998.
[173] Entrevista personal a Daniel Manrique, 1999.
[174] Entrevista personal a François Tomas, 1998.

La "renovación" institucional[175] fue justificada en la propaganda gubernamental a través de una visión unilateralmente negativa del barrio, que subrayó la violencia delictiva y la inconveniencia de su existencia territorial. En opinión del teórico François Tomas: "era una especie de estrategia de imagen. Es decir, dar una imagen diferente del barrio; y utilizar esa imagen para 'proteger' el barrio contra la destrucción".[176] También señaló que:

> Para los funcionarios y para la gente, la "vecindad" era un tugurio. ¿Quién se va a oponer a la destrucción de un tugurio? Nadie. Y los funcionarios que lo sabían bien, por eso, asimilaban a las "vecindades" con los tugurios, para que fuera más fácil la destrucción de las "vecindades". Sí dice uno, voy a destruir una "vecindad", quizás haya oposición. Pero si, yo digo, voy a hacer desaparecer un tugurio, nadie se va a oponer.[177]

Alfonso Hernández Hernández, uno de los líderes del barrio, señaló que la presencia de Tepito Arte Acá permitió: "utilizar el arte como elemento de identificación de un barrio y de lucha para resistir contra la expropiación, y funcionó bastante bien durante unos años."[178]

A partir de una serie de encuentros entre los arquitectos del *Taller 5*, Autogobierno, de la Facultad de Arquitectura (UNAM) y Tepito Arte Acá, se elaboró un plan alternativo al de las autoridades capitalinas, intitulado *Plan de mejoramiento para el barrio de Tepito*. En opinión de François Tomas, consistía en: "un proyecto alternativo de revaloración de la vecindad, en vez, de destrucción de la vecindad, y para mantener la gente ahí, no echarla afuera".[179]

Este trabajo conjunto de alumnos y docentes del *Taller 5* y Tepito Arte Acá contempló preservar la identidad del barrio a través de la arquitectura heredada del pasado,

---

[175] El director de *Renovación Habitacional Popular* Manuel Aguilera -con posterioridad regente de la ciudad de México- se mostró receptivo a las demandas de la comunidad por lo cual: "pidió a sus funcionarios de entender lo que la gente decía y de ver como podían realizar una rehabilitación que tome en cuenta esas demandas." En la práctica, una relación donde: "la comunidad tenía algo que decir y los funcionarios algo que aprender". Entrevista personal a François Tomas, 1998.

[176] Entrevista personal a François Tomas, 1998.

[177] Entrevista personal a François Tomas, 1998.

[178] Entrevista personal a François Tomas, 1998.

[179] Entrevista personal a François Tomas, 1998.

de las tradiciones populares y de la vida comunitaria de sus habitantes. Este proyecto urbanístico también participó en el *Congreso Internacional de Arquitectura*, Varsovia, Polonia, 1981, donde fue reconocido por proponer soluciones de vivienda popular a partir de la tradición cultural de sus habitantes. Daniel Manrique señaló sobre su propuesta vertida en el *Plan de mejoramiento para el barrio de Tepito*:

> Mi proyecto fue precisamente la propuesta de la "vecindad". "Vecindad" derrumbada, "vecindad" que volvía a ser construida, no reconstruida, sino construida con el mismo concepto de arquitectura tipo "vecindad", pero mejorando espacios interiores, tanto de patio como de vivienda.[180]

Sobre la colaboración de los arquitectos del *Taller 5* (Alejandro Suárez Pereyón, Tito Acuña, René Coulomb y Enrique Latra), involucrados en la problemática de la vivienda popular, Daniel Manrique relató:

> Fuimos a verlos y se les planteó el tema, entonces se entusiasmaron; y como parte del proyecto de Autogobierno, era ese, y ya, tenían algunas experiencias en otros lugares como Veracruz, aceptaron, pero felices. Entonces ahí, yo intervine: tanto alumnos como maestros se me quedaron mirando cuando yo les decía cultura del barrio...la cultura del patio, del zaguán, la cultura de la vivienda, la cultura del barrio. Esa fue una discusión que todavía la tengo. Me cuestionaron: ¿Manrique que entiendes tú por cultura?, un poco recordando lo leído y un poco también por la presión de la pregunta, pero tampoco nada más iba yo a salir de paso sino a decir lo más certero que fuera: miren ustedes: si ustedes no lo entienden están terriblemente mal, para mí, la cultura es saber trabajar con nuestras propias manos, la cultura de la convivencia, la cultura de saber estar en el espacio.[181]

La cultura de la *vecindad*

Para entender las características de la vivienda tepiteña conocida popularmente como "vecindad", a su vez, representativa de una modalidad de convivencia comunitaria, es

---

[180] Entrevista personal a Daniel Manrique, 1999.
[181] Entrevista personal a Daniel Manrique, 1999.

necesario remontarse a sus antecedentes históricos y arquitectónicos a partir de la segunda mitad del siglo XIX y hasta los años treinta, cuando las edificaciones coloniales y conventos abandonados fueron adaptados para cumplir con la función de viviendas de alquiler, además, de que se construyeron en el barrio otras viviendas populares.

En su conversión a viviendas multifamiliares, la distribución arquitectónica de los edificios coloniales -con dos o tres patios de influencia morisca- adquirió otras dimensiones simbólicas y funcionales. Por ejemplo, el patio se constituyó como el área de tránsito e interacción cotidiana, de aseo (lavaderos), de juegos infantiles, del altar a la Virgen de Guadalupe (símbolo de protección colectiva frente a la amenaza externa); el zaguán connotó la frontera simbólica para acceder a la calle; a su vez, espacio privilegiado de interacción social, de celebraciones festivas, de resolución de conflictos y de actividades laborales a través del comercio informal y los talleres artesanales.

En opinión de François Tomas, la "vecindad" constituye: "una vivienda segregada. Es un lugar de segregación, el barrio de 'vecindad' "[182] Apreciación explicable por la carencia de servicios y de mantenimiento de las construcciones, y por las limitaciones del espacio que imponen la utilización multifuncional de la vivienda, por ejemplo, en el día opera como sala-comedor-cocina, por la noche se transforma en dormitorio. En este contexto, la convivencia estrecha de sus habitantes diluye las fronteras de la privacidad individual, generando códigos de comportamiento y ritos sociales particulares. Daniel Manrique opinó al respecto: "pero en Tepito sí existe intimidad, pero no existe privacidad por el significado de comunidad, es decir, que todo es de todos, pero cuando estamos ya en intimidad, ahí sí, nadie."[183]

La importancia de tomar en cuenta estos aspectos presentes en la convivencia de los tepiteños fue planteada por Manrique a los arquitectos de Autogobierno en la elaboración del proyecto *Plan de mejoramiento para el barrio de Tepito.* Asimismo, el artista subrayó que la vivienda formaba parte de otras actividades como el trabajo artesanal y el comercio.

---

[182] Entrevista personal a François Tomas, 1998.
[183] Entrevista personal a Daniel Manrique, 1999.

En su opinión, estos aspectos formaban parte de la cultura la "vecindad". Al respecto Manrique relató:

> (...) otro concepto es el espacio integral, ¿que entiendes tú por eso? cuando no hay separación...ahí, se me ocurrió decir, que se debe entender que el sentido integral del espacio en el concepto del barrio popular y, específicamente aquí en Tepito, es: vivienda-patio-calle; taller-comercio; vivienda-taller; patio-taller y un poco comercio; calle-comercio y taller.[184]

En lo general, Manrique sostuvo la idea de respetar las características culturales de la vivienda tepiteña, para fortalecer el concepto comunitario y no alterarla con parámetros europeos o norteamericanos, por ejemplo, sobre los lavaderos señaló: "son importantísimos porque son el psicoanalista".[185]

A partir de las consecuencias del sismo de 1985 en la ciudad de México, las autoridades capitalinas retomaron los planteamientos del *Plan de mejoramiento para el barrio de Tepito* elaborado por Tepito Arte Acá y los arquitectos de Autogobierno (UNAM). Al respecto, François Tomas comentó:

> (...) el poder político del D.F. abandona su idea del renovación *buldoser*. Al contrario, "Renovación Habitacional Popular" que está encargada de la reconstrucción después de los sismos en relación con los diferentes barrios, desarrolla un proyecto de rehabilitación del barrio y de rehabilitación de la vecindad. Es decir, que en cierto modo, lo que se va a realizar en el barrio es un poco algo que se asemeja a lo que había sido el proyecto alternativo realizado por la UNAM.[186]

---

[184] Entrevista personal a Daniel Manrique, 1999.
[185] Entrevista personal a Daniel Manrique, 1999.
[186] Entrevista personal a François Tomas, 1998.

Intervención muralista en México y Francia

El afortunado encuentro Daniel Manrique con la investigadora francesa Giselle Provost, quién habia realizado estudios sobre las expresiones culturales en diferentes ciudades del mundo, fructificó en la propuesta de un intercambio cultural entre Tepito Arte Acá y el grupo francés *Populart*. Este intercambio fue apoyado por la embajada de Francia en México, el Ministerio de Cultura de Francia a cargo de Jack Lange, y el *Instituto Francés de América Latina* (IFAL) presidido por George Couffignal.

Daniel Manrique, Carlos Placencia (fotógrafo) y Alfonso Hernández Hernández (líder del barrio) representaron a Tepito Arte Acá. El grupo *Populart* estuvo integrado por: Patrick, Gilbert, Marie France, Dominique, Veronique, Pomme, Jean Michel, Marios y Amadine, todos ellos habitantes del barrio popular de *La Saulaie* en los suburbios de la ciudad de Oullins (Lyon, Francia). A través de una convocatoria y concurso público en Francia, se seleccionó al grupo *Populart* para participar en el intercambio cultural.

La primera etapa del intercambio cultural consistió en una estancia de tres meses del grupo *Populart* en el barrio de Tepito con el fin de realizar diversas actividades, por ejemplo, conferencias, exposiciones y la elaboración de murales. Uno de ellos, ilustró: "la evolución de México desde los años 30, combinó la simbología azteca con la industrialización del país y la absorción del hombre por la máquina". En este caso, la mayoría de las figuras fueron trazadas por Daniel Manrique e interpretadas en color por el grupo *Populart*.

En la segunda parte del intercambio cultural (10 de abril de 1984), los miembros del grupo mexicano acompañados por sus esposas, viajaron al barrio francés de *La Saulaie* (Oullins, Lyon, Francia). Daniel Manrique relató sobre esta experiencia de intervención muralista que realizó en este barrio francés:

> Pinté nueve murales, el de la *La cité de transit* de 60 metros de largo por 3 y medio de alto; los murales de la Rue de la Convención y la Rue du Barc, uno como de 18 metros de alto por 6 u 8 metros de largo, chance 10, creo; otro de 12 metros de alto por 10 o 12 metros de largo, y la parte baja de esa esquina como de 20 metros de

> largo por tres de alto, más o menos; en la escuela Jean Juarez, en la calle del mismo nombre, pinté un mural como de 12-14 metros de alto por 10-12 de largo, y en otro muro junto, un muralito más chirris como de 8 metros de largo por 3 ó 4 metros de alto; otro mural en la sala de reunión de *La Cité de transit*, y otro más pero muy sencillón: dos figuras flotando y el retrato de Om Kalsum, una famosísima cantante del mundo árabe.[187]

Los murales elaborados por Manrique, estuvieron referidos a la problemática de la discriminación racial y de la represión policiaca que el artista observó durante su estancia en este barrio de *La Saulaie*, así como a la identidad cultural de su población preponderantemente africana y asiática: tunecinos (24%), argelinos (14%) y marroquíes (7%). Al respecto, el artista relató: "Era importante para esta gente comprender su valor cultural y social, ya que enfrentan un proceso de rehabilitación urbana y que si bien la intención no es expulsarlos de su barrio, sí siente una amenaza de su espacio"[188]

Alfonso Hernández , integrante del grupo pero no artista, relató: "La gente que pasaba en la mañana, por la tarde se encontraba con una pintura mural, y exclamaba: ¡Caramba, esto no estaba aquí en la mañana!".[189] La recepción de los habitantes del barrio, en opinión del grupo, fue muy favorable: "En los bares siempre nos pagaban lo que consumíamos, el aperitivo va por cuenta del señor, que es esto; las cervezas por cuenta de monsieur, que es lo otro".[190]

Este intercambio artístico cultural permitió constatar las diferencias entre las políticas culturales de México y de Francia. Por ejemplo, las autoridades francesas apoyaban a los artistas con un 10% sobre los gastos que generaban estas prácticas artísticas en barrios populares. Asimismo el intercambio cultural fue cubierto por periodistas de la radio y la televisión francesa, quienes realizaron respectivos documentales; en cambio, el evento pasó inadvertido para los medios de información mexicanos, salvo contadas

---

[187] Daniel Manrique, *Tepito Arte Acá. Una propuesta imaginada*, ENTE, México, 1998, p. 332.
[188] M. Pérez Uribe, "Tepito Arte Acá impulsa la convivencia en la Saulaie, un barrio de inmigrados", El Dia, México, 28 de Mayo de 1984, p. 2.
[189] Francisco Garfias, "Tepito Arte Acá se esfuerza por acabar con la 'leyenda negra' de su barrio" *Excélsior*, México, Sección Cultural, 30 de Mayo de 1984, p. 8.
[190] *Idem*.

excepciones.

La extinción del Tepito Arte Acá obedeció a múltiples factores, desde las desavenencias de sus integrantes y el deterioro de las relaciones de Alfonso Hernández y Daniel Manrique, hasta la falta de apoyo institucional y la transformación paulatina del barrio tepiteño mediante el éxito comercial y financiero posterior. François Tomas opinó al respecto: "Daniel Manrique dejó el barrio, considerando que ya no era un barrio popular, que todas sus características habían sido completamente pervertidas por el dinero y por el éxito financiero mismo del tianguis".[191]

Con la prosperidad económica, los comerciantes exitosos abandonaron paulatinamente el barrio, reservando las viviendas para uso de bodegas comerciales. Paradójicamente, el auge del comercio informal consolidó la transformación del barrio y la adquisición de "fayuca" se convirtió en un mito:

> (...) porque es un enganche para la propia clientela, pero en realidad ya todo está organizado con Estados Unidos y el extremo Oriente, y el tepiteño de hoy, sabe que la tradición es conocer inglés y la computadora, porque es con eso con lo que se hace la chamba.[192]

Por lo expuesto anteriormente, la intervención artística del barrio de Tepito fundamentó la reivindicación cultural de sus habitantes e inauguró otras posibilidades de organización como colectividad.

El Colectivo

La intervención artística de la ciudad llevada a cabo por el grupo El Colectivo se caracterizó por promover el aprendizaje del arte entre los habitantes de la Unidad Habitacional San

---

[191] Entrevista personal a François Tomas, 1998.

[192] Entrevista personal a François Tomas, 1998.

Fernando (Col. Portales, D.F.). Los planteamientos artísticos de este grupo se inspiraron en las actividades desarrolladas por las *Escuelas al Aire Libre*[193] de los años veinte, que promovieron la enseñanza artística fuera de la Academia de San Carlos y entre los no iniciados en el arte. En esta perspectiva, el grupo fundó los *Talleres Libres de Comunicación Plástica*, donde los artistas impartieron cursos de dibujo, grabado y pintura, para niños y jóvenes habitantes de este centro habitacional.

El grupo diseñó un método de aprendizaje visual tomando en cuenta las características culturales de los habitantes de la Unidad Habitacional: obreros, empleados y artesanos con una escolaridad promedio de primaria y sin ningún contacto con las artes visuales. Por ejemplo, en la primera semana, los alumnos se familiarizaban con los colores y las formas a través del "dibujo libre" y el uso de recortes impresos. En cinco sesiones posteriores, realizaban grabados (monotipos) sobre vidrio e impresiones: "con figuras sobrepuestas en láminas de cartón a base de rodillos".[194] Los materiales de trabajo incluyeron: crayolas, lápices, pinturas vinílicas, óleos, tintas de imprenta, rodillos, pinceles, brochas, papel manila, cartulina, cartoncillo, hojas de papel carta. Sobre las técnicas de impresión gráfica, se relató:

> (...) dos sesiones se dedicaron a impresiones con técnica de alto relieve sobre láminas de cartón, mediante un rodillo de caucho blando para entintar y otro más compacto y duro para imprimir. También practicaron la impresión de monotipos sobre cristal. La última sesión consistió en trabajo colectivo sobre un rollo de papel blanco tendido en los andadores de la unidad.[195]

Los niños y jóvenes alumnos describieron a través de la expresión estética, la percepción de su hábitat y de las influencias masmediáticas a las que estaban sometidos. El artista Antonio Alvarez Portugal relato sobre los efectos de las actividades del grupo entre

---

[193] En 1920, Alfredo Ramos Martínez fundó, en una casa de Chimalistac, una escuela de pintura al aire libre para alumnos de San Carlos. Con posterioridad, se aceptó la incorporación de interesados en la pintura, sin distinción de clase, raza o educación. Ante su éxito, proliferaron en varios lugares estas escuelas al aire libre Cf. Oliver Debroise, *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*. Océano, México, 1983.

[194] *Idem.*

[195] *Idem.*

los habitantes:

> La experiencia fue muy interesante, no sólo en el aspecto técnico sino porque los niños expresaron los problemas de su entorno y sus viviendas, de su comunidad, pero también la influencia de la comunicación masiva, como la televisión cuyos motivos aparecían en los primeros trabajos pero luego fueron desapareciendo. En general, creo que se logró despertar interés y conciencia sobre la realidad inmediata de la gente en su comunidad, sobre los aspectos sociales, organizativos de autoexpresión y de trabajo colectivo.[196]

El Colectivo también llevó a cabo reuniones previas con esta comunidad urbana, para reflexionar conjuntamente sobre el entorno y sus intereses. Al respecto, se señaló que la mayoría:

> (...) coincidió en la necesidad de organizarse internamente para atender los problemas comunes, desde la necesidad de servicios, hasta la conveniencia de actividades culturales y sociales para los niños y el conglomerado de la unidad, aunque también planteaban que 'alguien' debería tomar la iniciativa (pero sin abusar, añadían). También la mayoría se declaró ajena a las artes plásticas, vistas como estrictamente decorativas y conocidas por reproducciones, TV o cajas de cerillos.[197]

Cabe señalar que el grupo definió a sus actividades como *socioestéticas*: "que a grandes rasgos presupone la posibilidad de que los pobladores de una comunidad participen en la realización de trabajos artísticos"[198] y reivindicó el arte comunitario que, en opinión de los artistas, encontraba a sus mejores exponentes entre las comunidades indígenas, no así, en las comunidades urbanas, porque estaban: "sometidas al trato impersonal, la disparidad de fuentes de trabajo y de interés, distancias abrumadoras y relaciones estrictamente mercantiles, monetarias."[199]

---

[196] *Idem.*
[197] *Idem.*
[198] El Colectivo, "Comunicación-Expresión en el marco social urbano", Catálogo, *Op. cit.*, 1979. s/p.
[199] *Idem.*

Uno de los propósitos de la intervención artística de la ciudad realizada por El Colectivo fue demostrar que se podían desarrollar opciones culturales afines a los sectores populares y alternativas a las institucionales. Por ello, a través de la enseñanza del arte en la Unidad Habitacional de San Fernando, el grupo inauguró un espacio de convivencia cultural en estas viviendas multifamiliares que por sus características arquitectónicas inhiben la identificación colectiva entre sus habitantes.

Otro aspecto de la intervención artística territorial de El Colectivo, fue la concepción de los murales "itinerantes". Éstos eran elaborados sobre soportes de cartón, lo que permitía su traslado inmediato y su fácil exposición. Con ellos, los artistas ocuparon los corredores de la Unidad Habitacional o recorrieron las calles de la ciudad de México. Por último, el grupo definió a estos murales como un "signo-objeto-volante" y un medio para desacralizar el arte, ya que permitía a los artistas realizar: "su práctica estética en cercanía con las masas y su realidad cotidiana, para superarla y transformarla".[200] En una crítica a los condicionamientos del espacio urbano, los artistas elaboraroncarteles para pegarse en los muros, etiquetaron soportes urbanos como postes, aceras, coladeras, etc., para a través de la ironía descontextualizarlos y resignificarlos; asimismo, pegaron "contraseñales" urbanas. Sobre el propósito de estas acciones, los artistas declararon que: "Buscamos influir sobre la lectura y la estructura de los códigos callejeros, coto cerrado de la publicidad y la represión burguesas.[201]

Suma

Por lo que se refiere a la intervención artística de la ciudad de México llevada a cabo por el grupo Suma, ésta se caracterizó por utilizar las bardas que delimitaban a los lotes baldíos

---

[200] *Idem.*
[201] *Idem.*

del ámbito urbano como soportes de las obras plásticas. Las actividades pictóricas y gráficas del grupo, se desarrollaron en las calles del Centro Histórico de la ciudad de México y en avenidas muy concurridas como, por ejemplo, Juárez, Miguel Ángel de Quevedo, Insurgentes y Revolución.

En el *Taller de Investigación en Pintura Mural* de la Academia de San Carlos (ENAP, UNAM) -impartido por el maestro Ricardo Rocha- se gestaron las premisas de la intervención artística urbana de Suma. Como su nombre lo indica, el taller generó conciencia entre los artistas sobre la importancia del arte público y el muralismo de principios de siglo en México. Este aprendizaje alentó a los estudiantes, de los últimos semestres de la carrera de artes visuales, a salir del espacio académico para realizar murales en las bardas con una perspectiva contemporánea: "y ver que pasaba con nuestra pintura".[202] Al respecto, Mario Rangel ex-integrante del grupo Suma relató:

> En vez de trabajar la pintura mural desde el punto de vista de la técnica, decidimos partir de los conceptos de la *Escuela Mexicana de Pintura*, de arte público, sobre todo de arte público, ¿sí era vigente el concepto de arte público? Pensábamos que la estructura, las instituciones, lo estaban utilizando ya como propaganda oficial, y que realmente no representaba o no cumplía la función de acercar el arte a la gente cotidiana.[203]

Suma determinó que por las características del escenario urbano, las bardas serían los "soportes naturales" más apropiados para ser intervenidos pictóricamente. Si la función de las bardas era delimitar los lotes baldíos del ámbito urbano, además de ser utilizadas para exhibir la propaganda gubernamental, sobre todo durante las campañas políticas, Suma decidió utilizarlas para que cumplieran una función estética. De esta manera, poco a poco iban surgiendo murales y grabados en las bardas que transformaron momentáneamente el paisaje urbano. Desafortunadamente la mayoría de las obras realizadas por el grupo, tuvieron un carácter efímero en tanto que no resistieron los embates de la erosión, así como del Estado que ordenaba borrarlas.

---

[202] Entrevista personal a Mario Rangel Faz, 1998.
[203] Entrevista personal a Mario Rangel Faz, 1998.

En la actualidad, los muros y bardas de la ciudad son intervenidas, generalmente, a través del graffiti y de las "pintas" políticas. Sin embargo, en aquella época éstos soportes urbanos tenían una función dictada por las convenciones institucionales del espacio público. El testimonio de Mario Rangel Faz ejemplifica, al respecto: "generalmente estas bardas las utilizaba el Estado para la propaganda política -no la publicidad que tenía otros espacios-, y no había una relación del graffiti, como hay ahora, del personaje anónimo".[204]

En opinión de Suma el espacio urbano se caracterizaba por su condición caótica, enajenante, por su atmósfera contaminada, por su hacinamiento demográfico y por sus drásticas diferencias sociales, por lo cual, se propuso "tomar la calle por asalto" Es decir, apropiarse de la ciudad de manera no institucional, para resignificarla como espacio de experimentación cultural.

La producción artística de Suma siempre se fundamentó en una acuciosa investigación de la estética de la ciudad de México como de su problemática social. Por ello, los artistas consultaron fuentes hemerográficas y salieron a calles para observar la complejidad del espacio urbano que remite a una multiplicidad de códigos visuales, de comunicación y de estímulos ambientales. Así, los resultados es esta investigación se proyectaron en la construcción de su discurso visual. El artista Mario Rangel Faz comentó al respecto:

> En un principio, vimos que estas bardas se integraban al discurso de la ciudad, o sea, se integraban a los diferentes estímulos visuales que había en la ciudad y se perdían. Entonces, esto nos hizo, que nos pusiéramos a investigar, de alguna manera, la estética de la ciudad de México. Todos estos impulsos visuales, táctiles, sensoriales, no solamente de la publicidad o de los mensajes visuales, las banquetas, las coladeras, las bardas medio derruidas, el paso del tiempo sobre el metal, la iluminación.[205]

---

[204] Entrevista personal a Mario Rangel Faz, 1998.
[205] Entrevista personal a Mario Rangel Faz, 1998.

Los procedimientos pictóricos y gráficos utilizados por Suma, fueron desarrollados en función de las características de las bardas y de las dificultades que implicaba esta actividad en el ámbito urbano. Así, por ejemplo, para reproducir de manera inmediata imágenes de gran formato sobre los muros urbanos, los artistas experimentaron técnicas gráficas a través de la utilización de plantillas, aerosoles, mimeografías, fotocopias e impresos en offset. Desafortunadamente, la permanencia de los trabajos artísticos fue efímera; excepcionalmente, algunos trabajos, permanecieron años sin ser borrados.

En un principio las propuestas pictóricas, plasmadas en las bardas de la ciudad, asumieron un carácter expresionista abstracto o figurativo, debido a que estos lenguajes visuales eran los que practicaban los artistas íntimamente en el taller. Sin embargo, con el tiempo la expresión formal del discurso plástico de Suma, adoptó un carácter figurativo que abrevó en la síntesis gráfica y el realismo simbólico. Así, la iconografía del grupo se orientó a describir la diversidad de los actores sociales en el ámbito urbano, ya fueran éstos oficinistas, amas de casa, niños o marginados sociales. Por lo cual, las narraciones gráficas y pictóricas hicieron referencia a la identidad social de los públicos peatonales. Sobre la construcción visual de las obras de Suma, se dijo lo siguiente: "Poco a poco, la misma calle fue proporcionándonos las imágenes, la iconografía, los códigos propios de ella, que hemos ido adoptando".[206]

Los artistas de Suma asumieron el reto de agregar valores estéticos y lúdicos al espacio urbano, en oposición a la gran densidad de mensajes publicitarios y de códigos de condicionamiento social de la ciudad. En esta perspectiva, las actividades grupales asumieron una poética de comunicación social a través del arte. Es decir, promovieron la reflexión colectiva sobre el contexto urbano y propiciaron la sensibilización estética de los públicos populares.

---

[206] "Historias poéticas en la pintura de Rocha", *Op. cit.*, 1980.

Estas experiencias artísticas de Suma, son representativas de una nueva modalidad de producir arte público urbano, que dio como resultado, también un nuevo producto: la obra circunstancial y efímera que tenía el propósito de hacer conciencia sobre la realidad urbana de México. De esta manera, Suma intervino artísticamente las calles de la ciudad de México, practicando un arte urbano alternativo al ya conocido, con un carácter efímero, anticonvencional e inédito que: "se propuso romper con la idea de que el arte era el cuadro."[207] El testimonio de Mario Rangel Faz, señala al respecto:

> (...) el mismo acto de estar pintando en la calle significaba ya una acción diferente a la hora de crear y de enfrentarnos a nosotros mismos con nuestra obra en una barda, en un espacio público.[208]

Otro aspecto implícito en las prácticas de intervención artístico territorial de Suma, fue el cuestionamiento de los artistas al sistema del arte institucionalizado, tanto en su versión oficial como comercial. Al trasladar la experiencia artística fuera de los espacios institucionales, considerados como los únicos legítimos para el consumo plástico, el grupo inauguró las calles de la ciudad como otras vías de consumo artístico. Asimismo, los artistas encontraron un aliciente no comercial, para desarrollar su labor creativa. Un testimonio en este sentido, señaló: "amplió el espectro de espacios alternativos para artistas que no se forman para salir a una galería como único lugar donde un artista visual pueda desarrollarse y promover la obra de arte".[209]

De esta manera, Suma se apropió del espacio público de la ciudad de México para intervenirlo artísticamente y con ello, ilustrar una reflexión colectiva y una manera de vivir la ciudad.

---

[207] "Llevar el arte plástico a la calle, objetivo del grupo Suma desde los 70", *Op, cit.*, p. 5.
[208] Entrevista personal a Mario Rangel Faz, 1998.
[209] Merry Mac Masters, "Un periodo de nuestra pintura se olvida porque *no era comercial*", *Op. cit.*, p. 35.

Fotógrafos Independientes

El grupo Fotógrafos Independientes intervino artísticamente la ciudad de México a través de las *Exposiciones Ambulantes* -concepto socio artístico elaborado por los artistas- para exhibir sus obras fotográficas en los espacios públicos urbanos. La propuesta del grupo consistió en recorrer las calles del Centro Histórico de la ciudad, con el propósito de mostrar las imágenes fotográficas o bien, exponerlas a través de los soportes urbanos como, por ejemplo, los muros y postes de luz. Las imágenes fotográficas eran sujetadas con pinzas de tender ropa, como se describe a continuación:

> Cordones amarrados a los postes, han sido los soportes de las obras, detenidas con pinzas para la ropa y el objetivo se ha visto cumplido ya que aproximadamente 10, 450 personas han visto estas exposiciones, que desde Tepito al Museo de Arte Moderno, han tenido lo que ninguna galería: público de los diferentes sectores socioeconómicos.[210]

Las actividades de Fotógrafos Independientes se iniciaron en 1976, cuando cinco fotógrafos ambulantes realizaron itinerarios artísticos por diversos lugares de la ciudad como, por ejemplo, la "Zona Rosa", el "Zócalo" y la Alameda Central. En ese entonces se escribió lo siguiente:

> Un nuevo concepto en exposiciones fotográficas. Un grupo de cuatro fotógrafos y un poeta que lleva su obra a la gente de la calle, con el fin, entre otros, de que por un momento olvide su monótona cotideaneidad, de que sepa que también existe como ser humano individual y no sólo como masas autónomas 'obedece-semáforos y letreros'.[211]

A través de cinco años de militancia fotográfica, el número de expositores se incrementó y así como las intervenciones de otros espacios urbanos.

---

[210] "Muestra del Grupo Fotógrafos Independientes", s/a, *Excélsior*, México, 8 de Abril de 1978.
[211] Rosa M. Roffiel, "Lucha a través de las imágenes", *Op cit.*, s/p.

Un ejemplo de las actividades artístico urbanas del grupo, fue la *Exposición Ambulante* intitulada: "Arte Móvil Humano" (1976), que congregó a los fotógrafos, para marcar simbólicamente el espacio y la cotidianidad urbana a través de un itinerario realizado por las calles del Centro Histórico de la ciudad de México, como describe a continuación:

> (...) en la Plaza de la Constitución para continuar por Pino Suárez y llegar al Museo de la Ciudad de México, volver por 20 de Noviembre para seguir por 16 de Septiembre, San Juan de Letrán y Avenida Madero, otra vez al Zócalo; luego tomaran por 5 de Mayo hasta el Palacio de Bellas Artes, darán una vuelta a la Alameda Central, marcharán por Avenida Juárez, paseo de la Reforma y Niza y luego de recorrer la glorieta del Metro en Insurgentes seguirán por la avenida de esté nombre hasta Álvaro Obregón, punto final del desfile, el cual calculan que durará entre ocho y nueve horas.[212]

El 3 de Julio de 1977, los fotógrafos Héctor García, Jorge Díaz, Armando Cristeto, *Adolfotógrafo* (Adolfo Patiño Torres), Héctor González, Ignacio López, Alicia Ahumada, Pedro Imarte, Jorge Acevedo, M. Alvarado, entre otros, realizaron una *Exposición Ambulante de Fotografía* que partió del costado Oriente de la Alameda Central, frente al Palacio de Bellas Artes.

El 10 de Julio de 1977, los artistas realizaron una *Exposición Ambulante*, intitulada: *Homenaje a Manuel Carrillo*, coleccionista de arte y fundador del museo en la ciudad de México que lleva su nombre. En este itinerario fotográfico por las calles de la ciudad, partió del *Museo de Arte Moderno* a las 10 horas, y congregó a los siguientes expositores: *Adolfotógrafo* (Adolfo Patiño Torres), Aníbal Ángulo, Daisy Ascher, Enrique Bostelman, Rubén Cárdenas, Xavier Quiriarte, Ángel de la Rueda y Manuel Carrillo.

El 8 de Abril de 1978, fue la fecha que conmemoró el segundo aniversario de la creación del concepto *Exposición Ambulante de Fotografía*. En esta ocasión, los fotógrafos se reunieron a las 12:00 horas en la esquina de Londres y Génova -lugar donde se gestaron las primeras intervenciones artísticas del grupo- para dar inicio al tradicional itinerario fotográfico por las calles de la ciudad. La exposición fotográfica reunió 200 obras de 30

---

[212] José A. Fernández, "Exposición Ambulante de Fotógrafos", *Novedades*, México, 8 de Diciembre de 1976, s/p.

artistas, y constituyó una ocasión para rememorar la trayectoria del grupo, a través de dos años de actividades en los espacios públicos de la ciudad como, por ejemplo, la Alameda Central, el Jardín del Arte, San Ángel, Ciudad Satélite, e incluso las ciudades de París y Nueva York.[213] Cuando el grupo Fotógrafos Independientes cumplió cinco años de actividades, realizó otra exposición conmemorativa que partió del Metro Merced (1981).[214]

Los objetivos de la intervención artística urbana de Fotógrafos Independientes, fueron obtener la atención de los públicos populares y propiciar la sensibilización estética de los espectadores frente a las imágenes fotográficas. Al respecto se señaló:

> Pienso que exponer en una galería es limitarse, dichas exposiciones no trascienden a gran número de gente, e inclusive muchas de estas personas son a nivel particular y con propósitos meramente comerciales. Se ha comercializado el arte en forma abierta y en perjuicio del arte mismo. El acaparamiento de las galerías por gente que tiene fines meramente mercantiles, fue lo que nos indujo a reunirnos en este grupo y que toda la gente pase y pueda ver éste, nuestro intento de comunicación sin necesidad de presentar una invitación o pagar un boleto.[215]

Es fácil imaginar el asombro que causaron entre el público transeúnte de la ciudad de México estas exposiciones informales de obras fotográficas. Sin embargo, las *Exposiciones Ambulantes de Fotografía* cumplieron con la finalidad de promover una comunicación e interactuación de los artistas con el público popular, así como de propiciar la sensibilización estética de los espectadores en relación a la imagen fotográfica. Finalmente, a través de sus obras y la manera de exponerlas, los artistas se apropiaron simbólicamente del espacio público, que además fue intervenido con itinerarios.

Germinal

La intervención artística de la ciudad de México llevada a cabo por el grupo Germinal,

---

[213] *Idem.*
[214] "Muestra del Grupo de Fotógrafos Independientes", *Op. cit.*, 19-3, s/p.
[215] Roffiel, Rosa M., "Lucha a través de las imágenes", *Op. cit.*, 19-6, s/p.

adquirió una novedosa estrategia plástica a partir de la utilización de las mantas como recurso artístico.

Las mantas pictóricas elaboradas por el grupo, desplegaron una discursividad visual figurativa y realista, que ilustró las demandas planteadas por los sectores populares en las manifestaciones y marchas políticas de la época.

Las mantas reivindicadas por los artistas como soportes plásticos, cumplieron una función estética, además de ideológica, que revitalizó las expresiones políticas de estos años. Así, por ejemplo, las mantas integraron al tradicional texto lingüístico, el discurso visual que sobrepasó los límites de las mantas políticas convencionales.

La experiencia del grupo en el espacio público urbano, fue determinante para consolidar rupturas con las prácticas artísticas convencionales. Mauricio Gómez Morín comentó al respecto:

> Nosotros, en ese momento, no pensábamos que la calle podía ser una categoría artística; como que, había un planteamiento muy sencillo y muy modesto: de que podíamos hacer algo que conectara nuestro quehacer con la situación que vive el país, la lucha de los movimientos populares. Queríamos como ayudar, y vamos ayudar desde lo que hacemos; como que, el vínculo natural fue hacer cosas para las marchas de los movimientos sociales. Pero la experiencia de trabajar en la calle, yo creo, que ahí, es donde entendimos como muy claramente, las rupturas con las prácticas tradicionales artísticas.[216]

Las mantas adquirieron un gran formato para adecuarse a la dimensión del espacio urbano. Sobre la relación entre la manta y la calle, Mauricio Gómez Morín relató:

> Y por el otro lado, porque descubrimos la calle a partir de la manta, y no nada más la manta como objeto artístico, sino la calle como espacio de reproducción cultural.[217]

---

[216] Entrevista personal a Mauricio Gómez Morín, 1998.

[217] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Mauricio Gómez Morín, México, Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.

Março

La singularidad que asumió la intervención artística de la ciudad de México realizada por el grupo Março, radicó en la utilización de los lenguajes artístico conceptuales. Es decir, la propuesta artística de Março se enmarcó en la concepción del arte, donde los artistas utilizan las ideas y las acciones como materia prima de la obra. Misma que es concebida como un proceso de reflexión que involucra al público de manera activa en la interpretación y consumo de la propuesta sugerida por los autores.

En este sentido Março desarrolló *acciones poético visuales* en las calles de la ciudad de México, para interactuar con el público transeúnte, a través de una reflexión crítica y colectiva sobre el ámbito urbano. Por ejemplo, los artistas convocaban al público peatonal a hacer una pausa en su desplazamiento cotidiano por la ciudad, para involucrarse en la construcción de poemas colectivos que se materializaban en los pisos urbanos, mediante la colocación de diversas tarjetas impresas con palabras, en tanto que un aparato de sonido emitía mensajes y un poema elaborado *ex profeso* por los artistas.

Distintos lugares de la ciudad fueron escenario de estos eventos de *Poesía Visual* como, por ejemplo, las estaciones del Metro Insurgentes y Chapultepec, las calles del Centro Histórico, el *Palacio de Minería (Feria Internacional del Libro,* 1980) y el *Palacio de los Deportes* (*Festival de Oposición,* 1980). Mauricio Guerrero comentó al respecto:

> La primera experiencia que hicimos, fue una serie en las calles de Motolinía, de Palma -hicimos un vídeo-; después, por el metro Insurgentes, el pasaje de los Niños Héroes, etc.[218]

[218] Entrevista personal a Mauricio Guerrero, 1999

En otras ocasiones, el grupo Março llevó a cabo intervenciones poético visuales en los soportes urbanos como, por ejemplo, pisos y puentes peatonales de la ciudad de México. Para ello, los artistas imprimian, mediante plantillas y pintura en aerosol, textos o secuencias de palabras que sugerían otras relaciones de sentido para los espectadores y provocaban, además del asombro, la reflexión colectiva sobre la percepción del ámbito urbano. De esta manera, los artistas resignificaron con una narrativa poética[219] el mobiliario urbano. Sobre la realización de esta acciones poético visuales, Mauricio Guerrero relató:

> Al hacer este trabajo bajo el esquema de la prueba y el error; ir viendo como funcionaba el poner textos con el elemento mas esencial que es la palabra inserta en el espacio urbano, pero descontextualizada, para que se recontextualizara por las significaciones que podía dar hacia el público.[220]

Un ejemplo que describe las actividades del grupo Março, fue el evento intitulado: *Poema urbano* (1980). En este caso, los artistas delimitaron simbólicamente el área de la acción plástica, mediante un trazo de gis en el piso, mientras un aparato de sonido (grabadora) emitía un poema. Paralelamente, los artistas pusieron a la disposición del público pequeños carteles impresos con distintas palabras, para construir colectivamente una narración poética que se materializaba en el piso urbano. Al respecto, Mauricio Guerrero relató:

> Después señalar un área, marcar un espacio vacío con una línea blanca de gis para delimitar el área de trabajo y después, empezábamos nosotros a provocar a la gente entregándole un cartón, un letrero y diciéndole que armará -de acuerdo a lo que él podía seleccionar de los montones de letreros que le ofrecíamos- textos que le remitieran a algo. No había una condición especifica y el universo de las palabras era muy amplio, iba en muchos sentidos, entonces, se iba hilando, ya sea en sentido horizontal de izquierda a derecha o de arriba a abajo, textos que se entrecruzaban como una especie de crucigrama, de repente, donde aparecían diversas inscripciones y donde, no solamente, una persona estaba participando, sino participaban veinte, treinta personas de diferentes ideas, de lo que en ese momento, querían expresar. Había palabras muy fuertes como guerra, represión, prohibir, lagrimas y palabras de otro campo, por ejemplo, escritorio, secretaria. Así evolucionaba, de tal manera, que de repente teníamos una especie de pizarrón tendido en el piso. Habia un interés tan

[219] Entrevista personal a Mauricio Guerrero, 1999.
[220] Entrevista personal a Mauricio Guerrero, 1999

vivo en la gente por participar, como es posible.[221]

De esta manera, Março no elabora un objeto artístico tradicional; por el contrario, involucra activamente al público urbano en una reflexión conjunta sobre el ámbito citadino, a través de la construcción de "poemas urbanos y telegráficos". Al respecto, Mauricio Guerrero relató sobre las premisas que alentaron la realización de las acciones poéticas visuales en el espacio público y su interacción con el público:

> Nos proponemos hacer una actividad que involucre al espectador; algo que con los años se va a convertir en una practica común; el que no solamente se representen las obras en el espacio urbano y que pasen los espectadores a ver, sino que ellos mismos participen en su factura. Eso fue una condición fascinante, desde mi punto de vista, algo totalmente diferente, novedoso e interesante, para poder acceder a otro nivel en la realización a la obra. Junto con ello, se daba la posibilidad de que el espectador como tal, pudiera no solo participar, sino crear, ser un poco copartícipe de la obra.[222]

La interacción de los artistas con el público urbano, se enriqueció a partir de la utilización de múltiples recursos como, por ejemplo, objetos cotidianos, palabras y textos poéticos, fotografías, aparatos de sonido y, sobre todo, el contexto espacial y temporal de la ciudad que fueron determinantes para enmarcar una lectura inédita de la dimensión citadina. Al respecto se describió sobre estas acciones del grupo:

> El evento podía durar, de hora y media a dos horas. El modo de operar era acercarnos toda la cantidad de elementos que iban a ser útiles para la realización de la acción, como las palabras impresas de diferente índole, textos sacados de la prensa diaria, textos poéticos de Manuel Maple Arce (los estridentistas), un texto que nosotros mismos realizamos -que cayó en la pluma de Alejandro Olmedo, que era ahí, el poeta del grupo-, una grabadora donde teníamos ya una pista, donde estaba repitiendo las ideas de la ambientación, de repente había unos cortes, donde se describia qué era el poema urbano, qué esto, era el poema urbano.[223]

Así, fue como el público transeúnte en una pausa por su desplazamiento en la

---

[221] Entrevista personal a Mauricio Guerrero, 1999.
[222] Entrevista personal a Mauricio Guerrero, 1999
[223] Entrevista personal a Mauricio Guerrero, 1999

ciudad de México, participó en la construcción colectiva de una narración poético visual. Misma que permitió proyectar la sensibilidad de los participantes y generar nuevas sensaciones lúdicas en su cotidianidad y su movilización por la ciudad. A través de estas actividades artísticas en la ciudad, los artistas contrarrestaron el clima de restricción institucional que impedía la libre expresión de los habitantes en el contexto citadino. Cabe precisar que en esa época, cualquier actividad urbana no convencional, podía interpretarse como subversiva. Al respecto, Mauricio Guerrero señaló:

> En un ambiente, te estoy hablando de 1979, en el que las acciones en la calle, eran totalmente raras; no se daban con mucha facilidad; cualquier cosa que sucediera en la calle, podía ser vista como subversivo y de hecho, nos pasó algunas cosas.[224]

1.3.2. Públicos espontáneos

Las actividades de intervención artística de la ciudad de México, llevadas a cabo por los Grupos, plantearon una manera novedosa de consumo artístico, radicalmente distinta a la del consumo artístico tradicional, que está supeditado a la asistencia del público a los espacios institucionales: museos y galerías.

La novedad de los planteamientos artísticos de los Grupos sobre el consumo del arte, radicó, principalmente, en que los artistas adoptaron espacios urbanos de reunión, tránsito y convivencia de los habitantes de la ciudad, como espacios de consumo del arte, y no los espacios de consumo institucionales. Con ello, los Grupos cumplían el propósito de acceder a los públicos ausentes de las galerías y museos. Estrategia que inauguró formas alternativas de consumo artístico en sentido inverso a la lógica de consumo impuesta por el circuito tradicional del arte.

[224] Entrevista personal a Mauricio Guerrero, 1999.

En contraste con los públicos conocedores o asiduos a los espacios museográficos y galerísticos, los públicos urbanos convocados por los artistas asumen un carácter "espontáneo" e informal, ya sea, por su encuentro inesperado con las obras de los artistas o por las circunstancias irrepetibles del contexto callejero que enmarcan su lectura de las obras o su participación en las acciones plásticas.

Una consecuencia sobresaliente que generó la interacción de los artistas con los públicos urbanos, fue la retroalimentación entre el proceso de producción de las obras grupales y el proceso de su consumo final. Ya sea, porque a través de estas movilizaciones artísticas por la ciudad, los artistas podían observar directamente las reacciones de los espectadores, o porque estos públicos constituyeron un tema de reflexión constante en la producción de las obras.

Algunos testimonios y relatos de los artistas describen las distintas respuestas y reacciones de los espectadores ante estas propuestas grupales de comunicación artística en el contexto urbano. También exponen la percepción de los artistas con respecto a las características de estos públicos.

En relación a Tepito Arte Acá, los murales de Daniel Manrique en las vecindades tepiteñas, suscitaron inicialmente desconcierto entre los espectadores, debido a su escasa familiaridad con las expresiones artísticas. Al respecto, Daniel Manrique comentó que los vecinos del barrio le solicitaban representar paisajes decorativos. No obstante, con el tiempo se habituaron a la propuesta del artista sustentada en la representación de la figura humana y de los referentes simbólicos del contexto social:

> La gente me comenzó a aceptar más a mí, y no nada más nos invitaban, participaban, colaboraban con material, sacaban sus escaleritas. Las mujeres me pedían que pintara paisajes, pero, por ejemplo, paisajes marinos: querían recordar cuando fueron a Acapulco; los hombres, por lo consiguiente.[225]

Las composiciones pictóricas de Daniel Manrique, se distinguieron por combinar el desnudo humano con la síntesis geométrica y el color. Su propuesta visual contribuyó, por

---

[225] Entrevista personal a Daniel Manrique, 1999.

una parte, a trasformar la recepción visual del cuerpo humano entre los habitantes tepiteños acostumbrados a percibirlo como un tabú y desprovisto de valores estéticos. Por otra parte, a destacar las cualidades visuales de las texturas y de los colores diluidos en las muros de las viviendas, integrándolas a las narraciones muralistas. Sobre esto último, Manrique señaló:

> Si digo que el haber descubierto a Antonio -o Antoni- Tápies fue un acontecimiento mágico es porque descubro a Tápies en Tepito y a través de Tápies redescubro a Tepito... ¿por qué se me hizo profundamente familiar? Pasado el tiempo agarré la onda: La pintura de Tápies es lo que toda mi vida he visto: las paredes descarapeladas, las puertas, las ventanas, los muebles y todo tipo de objetos siempre viejos, siempre usados, siempre de segunda y hasta de quinta o séptima mano.[226]

De esta manera, los accidentes y texturas de los muros, así como las sugerencias de la perspectiva arquitectónica, fueron aprovechados estéticamente por Manrique, para enriquecer su propuesta pictórica.

La gran habilidad de Manrique para trazar la figuración de sus obras de primera intención, facilitó su gran productividad artística. Sobre su expresión formal, el artista señaló: "aunque hay cierto academicismo y aunque no se ve la pintura *naif* o la pintura infantil, de todos modos, se ve que es pintura popular."[227] Por último, se refirió a las motivaciones que sustentaron su intervención pictórica del espacio habitacional:

> Me comencé a recordar a mí mismo en la vecindad, donde yo viví: mi familia, el lugarcito, el cuartito, los vecinos, los pleitos, las relaciones, las pachangas; pero comencé a ver la vecindad, ¿qué es la vecindad? Así, como un chispazo, dije, hijole, ahorita estoy entendiendo lo que leí de Leonardo: la comprensión del espacio. Me di cuenta de algo, que seguramente no me van a entender, definitivamente es imposible que lo entiendan, pero yo lo voy a hacer: la comprensión del espacio. Mi intención fue constante y conforme fui encontrando información acerca de la *Bauhaus*, comienzo a leer las propuestas de proyectos de los arquitectos que fundaron el *Bauhaus*. Entonces, ahí, fue cuando comencé a tratar de tener mayor efecto en mi capacidad de pintar y, lógicamente, lo que he visto de pintura.[228]

---

[226] Manrique, Daniel, *Tepito Arte Acá. Una propuesta imaginada*, *Op cit.*, p. 199.
[227] Entrevista personal a Daniel Manrique, 1999.
[228] Entrevista personal a Daniel Manrique, 1999.

En relación al Taller de Investigación Plástica, la vinculación con el público popular, tuvo el propósito de recrear plásticamente la cosmovisión de las comunidades étnicas y, con ello, las características de sus respectivas identidades culturales. Sus tradiciones, historia y simbología fueron representadas estéticamente, a partir de la interacción del grupo con los miembros de las comunidades rurales. En opinión de los artistas, los objetivos que perseguían estas actividades eran:

> Incorporar públicos específicos (urbanos y rurales) e involucrarlos en la producción de obras colectivas (murales, esculturas, y teatro) y que dichas obras representen su cultura, tradiciones y simbología, para ayudar a una mayor conciencia liberadora.[229]

Trasladar el consumo visual a los espacios no institucionales del arte y acceder al público ausente de las galerías y museos, constituyeron dos objetivos paralelos de las actividades del grupo Suma. En este sentido, Ricardo Rocha opinó: "El trabajo del grupo SUMA dirigido a un público no elitista, no llegar a las galerías y museos que llevan a cabo una manipulación plástica, cayendo en el mercantilismo".[230]

Sobre las reacciones manifestadas por el público peatonal, frente a su inesperado encuentro con las obras pictóricas del grupo Suma, a través de su desplazamiento por la ciudad, el artista Mario Rangel Faz opinó: "aunque no tuviéramos una respuesta directa, pues la gente veía que estabamos haciendo pintura, no propaganda, no publicidad. No se sentía agredida por nuestros actos."[231]

Una repercusión inmediata de la interacción de los artistas de Suma con los públicos populares, fue utilizar lenguajes artísticos en función de las respuestas de los espectadores. Así, por ejemplo, el grupo consideró que la expresión formal de sus primeras obras abstractas, provocaba resistencia y conflicto entre los espectadores. Al respecto, el siguiente testimonio es revelador de esta situación:

> (...) a la gente no le interesaba ver esa pintura en la calle, pues habia bardas mucho más interesantes de textura, de tema...en fin que ya estaban ahí. Además de que, la

---

[229] "Grupos: Autodefiniciones", *Op. cit.*, p. 28.
[230] "Historias poéticas en la pintura de Rocha", México, *Op. cit*, s/p.
[231] Entrevista personal a Mario Rangel Faz, 1998.

> calle tiene un espacio diferente, que requiere de una lectura distinta de los códigos que se manejan en ella.[232]

Incidir en la cotidianidad urbana, romper su inercia y propiciar una comunicación artística con los habitantes urbanos, constituyeron los propósitos del grupo Suma que alentaron su intervención artística de la ciudad de México.

Otro ejemplo de prácticas artísticas no convencionales de Suma, fue su participación en actividades colectivas como la función de "Lucha Libre" en la *Arena México* (D. F.).

En este caso, los artistas elaboraron mantas de expresión abstracta, donde se leía el texto: "Viva el Perro Aguayo" (nombre de un luchador muy conocido). El propósito de esta acción plástica se centró en propiciar una comunicación con el público masivo, a través de un mensaje simbólico desplegado por la "manta-signo". Mario Rangel Faz describió las premisas de estas acciones plásticas del grupo:

> Utilizamos las mantas para ir a espacios en donde no se acostumbraba la comunicación a través de la obra de arte. Íbamos a la *Arena de Lucha Libre* con mantas para apoyar al Perro Aguayo (...) donde el mismo luchador decía: ¿ustedes quiénes son? y ¿qué hacen? Eso, ya rompía la cotideaneidad del evento. No pretendíamos decir: estos son los grandes artistas, sino romper la cotideaneidad del evento. Y, a través de esa ruptura, crear una atención a lo qué es el arte; hacia, lo que es la comunicación visual a través del arte.[233]

Es fácil imaginar el asombro que causó entre los asistentes y los luchadores esta presencia insólita de Suma. Sobre las reacciones que suscitaron entre el público desconcertado, Mario Rangel Faz agregó: "a veces nos aventaban cosas, hasta los que decían bola de locos".[234]

---

[232] "Historias poéticas en la pintura de Rocha", *Op. cit.*, s/p.
[233] Entrevista personal a Mario Rangel Faz, 1998.
[234] Entrevista personal a Mario Rangel Faz, 1998.

A través de estas actividades los jóvenes (18 y 22 años) integrantes de Suma, experimentaban su inserción en la ciudad de México; y la vivían mediante el arte. Por ello, interactuar con el público y recibir una respuesta de los espectadores, fueron suficientes estímulos para alentar estas intervenciones de comunicación artística: inéditas.

La vinculación del público urbano y el grupo Fotógrafos Independientes, se sustento mediante las *Exposiciones Ambulantes de Fotografía*. Estas exposiciones fotográficas realizadas de manera itinerante en el ámbito urbano, permitieron un contacto directo de los artistas con el público masivo a través de una pausa en su desplazamiento por la ciudad. Al respecto, Adolfotógrafo señaló:

> (...) la fotografía ha tomado de un tiempo a esta fecha, un cariz de arma política, como medio de concientización. La han llamado fotoguerrilla, pero pregunto...¿son trincheras las galerías y los salones oficiales que visitan sólo los amigos?...Por ello este movimiento saca el arte a las calles, pues las galerías son prisiones para el arte, limitan la obra y al autor.[235]

Fotógrafos Independientes convocó a los espectadores a familiarizarse con las imágenes fotográficas desde una perspectiva artística y no sólo biográfica. Sobre las motivaciones que alentaron a los artistas a interactuar con los públicos urbanos, *Adolfotógrafo* (Adolfo Patiño Torres) relató:

> Por eso no esperamos un público, sino que lo fuimos a buscar, a decirle que existe y que se vea a través del espejo de la fotografía, que aprenda a encontrar la poca belleza que escapa a nuestra monótona vista.[236]

Un aspecto primordial de las actividades del grupo, fue promover una actitud receptiva y activa por parte de los espectadores, ante los valores artísticos de las imágenes fotográficas. Al respecto, se manifestó:

> Las expo-ambulantes han demostrado que el momento en que un transeúnte, cualquiera que sea, sabe apreciar, preguntarse y responder a la intención visual de la

---

[235] Imelda Tinoco, "200 Trabajos fotográficos de 30 artistas, serán expuestos", *Excélsior*, México, 29 de Marzo de 1978, p. 2-c.

[236] Rosa M. Roffiel, "Lucha a través de las imágenes", *Op. cit.*, s/p.

fotografía, ese es el instante que nos interesa.[237]

Es evidente que las actividades artísticas de Fotógrafos Independientes, rebasaron las limitaciones de los espacios habituales del consumo visual de la fotografía, subordinada, generalmente, a la función de testimonio de las biografías privadas o colectivas. Los artistas reivindicaron la valoración artística del género fotográfico no sólo entre estos sectores populares, también en el circuito tradicional del arte.

Los planteamientos de su producción artística, se centraron en la realidad cotidiana que fue plasmada, a través de la mirada de los artistas que enfocaron diversos aspectos oscuros, clandestinos, simbólicos o sorpresivos de la ciudad de México y de sus habitantes

Sobre las reacciones del público, los artistas señalaron:

> (...) muchas personas nos han dicho a su paso por estas exposiciones que es la primera vez que observan un tipo así de fotografiar, bien, o que sabían que existía y que por sus ocupaciones no habían tenido tiempo de asistir a una galería o museo, o que de plano nunca habían oído hablar de ello y mucho menos visto; que todas sus informaciones acerca de la fotografía eran en primerísima instancia las fotos-familiares y conmemorativas: graduaciones, XV años, bodas, bautizos, cumpleaños y fotos de periódicos y revistas y las fotonovelas. Y que esto les habla de diferentes modos de retratos de gente, de exaltaciones de la belleza cotidiana, de fotografías urbanas en 'ángulos' o 'menajes' que no se publican en los periódicos, de fotografías de actos políticos o actos clandestinos.[238]

En relación al grupo Março, las reacciones que suscitaron sus actividades artísticas entre el público urbano, fueron muy favorables por la disposición de los espectadores a participar activamente en los eventos poético visuales desarrollados por el grupo. Al respecto Mauricio Guerrero relató:

> Había un interés, eso es lo más destacable, yo creo, de la actividad. Que había un interés tan vivo en la gente de participar que bueno, dices: cómo es posible que la gente se reuniera a hacer eso, siendo que era gente que andaba pasando por las calles de Motolinia o Palma; pasaban y se quedaban; y nuestra labor era de interceptarlos, y de invitarlos a participar en esta acción. Desde luego, como

---

[237] "El Grupo de Fotógrafos Independientes Cumple Cinco Años", s/a, *Sol de México*, México, 25 de Abril de 1981, s/p.

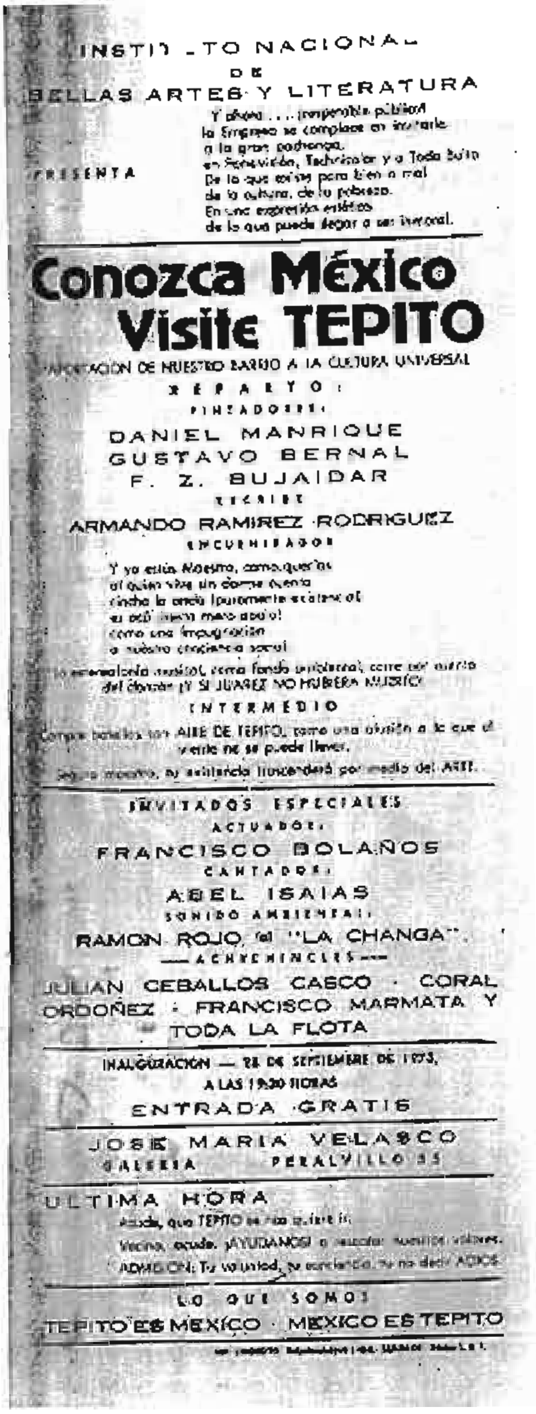
[238] Rosa M. Roffiel, "Lucha a través de las imágenes", *Op. cit.*, s/p.

> siempre, hay gente que se suma a la acción, hay gente que no se suma, pero, yo recuerdo, que no había quien nos dijera que no. Más bien, yo creo, que se iban porque no habia mas tarjetas (poéticas), a veces, que entregarles; o hubo una persona que no se conocía a otra y le decía: esa palabra ahí, o le preguntaban a uno: ¿A ver, no tienes otra palabra que me hace falta? y buscaban entre todo el catálogo para aportar.[239]

Mauricio Guerrero agregó, que debido al clima represivo que se vivía en esta época en la ciudad, las actividades del grupo contribuyeron a que los espectadores se liberaran por un momento de esta situación:

> Eran tan escasas las posibilidades de participación de la gente en nuestra ciudad, que este hecho le daba a la gente la posibilidad de liberarse, aunque fuera un momento en un espacio, al cual, nunca había sido invitado y el cual, se le aparecía de repente en su día. Yo creo, que la gente se enriquecía con esta vivencia que nosotros hacíamos gratuitamente. Porque eso era otra cosa interesante, dicen: ¿cuanto cobran? No, no, es gratis, y ¿para qué lo hacen? Para que nos comuniquemos. Fue una experiencia muy rica.[240]

[239] Entrevista personal a Mauricio Guerrero, 1999.
[240] Entrevista personal a Mauricio Guerrero, 1999.



INSTITUTO NACIONAL
DE
BELLAS ARTES Y LITERATURA

PRESENTA

Y ahora . . . . respetable público!
la Empresa se complace en invitarle
a la gran pachanga,
en Panavisión, Technicolor y a Todo Buto
De lo que existe para bien o mal
de la cultura, de la pobreza.
En una expresión estética
de lo que puede llegar a ser integral.

Conozca México Visite TEPITO

APORTACION DE NUESTRO BARRIO A LA CULTURA UNIVERSAL

REPARTO:

PINTADORES:

DANIEL MANRIQUE
GUSTAVO BERNAL
F. Z. BUJAIDAR

TECLEADOR:

ARMANDO RAMIREZ RODRIGUEZ

ENCUERNILLADOR:

Y ya está Maestro, como quería
el quien vive sin darse cuenta
cincha la onda (puramente existencial)
es así mero abajo!
como una impugnación
a nuestra conciencia social

INTERMEDIO

INVITADOS ESPECIALES

ACTUADOR:

FRANCISCO BOLAÑOS

CANTADOR:

ABEL ISAIAS

SONIDO AMBIENTAL:

RAMON ROJO "el "LA CHANGA"

ACHICHINCLES:

JULIAN CEBALLOS CASCO · CORAL ORDOÑEZ · FRANCISCO MARMATA Y TODA LA FLOTA

INAUGURACION — 28 DE SEPTIEMBRE DE 1973,
A LAS 19:30 HORAS

ENTRADA GRATIS

JOSE MARIA VELASCO
GALERIA PERALVILLO 55

ULTIMA HORA

Acuda, que TEPITO se nos quiere ir.
Vecino, acuda. ¡AYUDANOS! a rescatar nuestros valores.

LO QUE SOMOS

TEPITO ES MEXICO · MEXICO ES TEPITO

Formato de la invitación a la exposición: *Conozca México Visite Tepito* en la Galería José María Velasco (INBA) el 28 de Septiembre de 1973.

ACA COMIENZA "TU" HISTORIA

EL ARTE DEADEVERAS

ARTE ACÁ

Y EL DE TODANOS

EL DEORITA
EL DESIEMPRE

entre 5 y 7 p. m.

SITUACION HUATEQUE

18 Oct. de 1974

Ud. y su apreciable Familia

EN LA CALLE DE LIBERTAD ... PERALVILLO, D. F.

HOY ULTIMO DIA

DANIEL MANRIQUE
JULIAN C. CASCO
FCO MARMATA
GIMENEZ NUNEZ
AUSTREBERTO MORALES
GUSTAVO BERNAL

Y TODA LA FLOTA

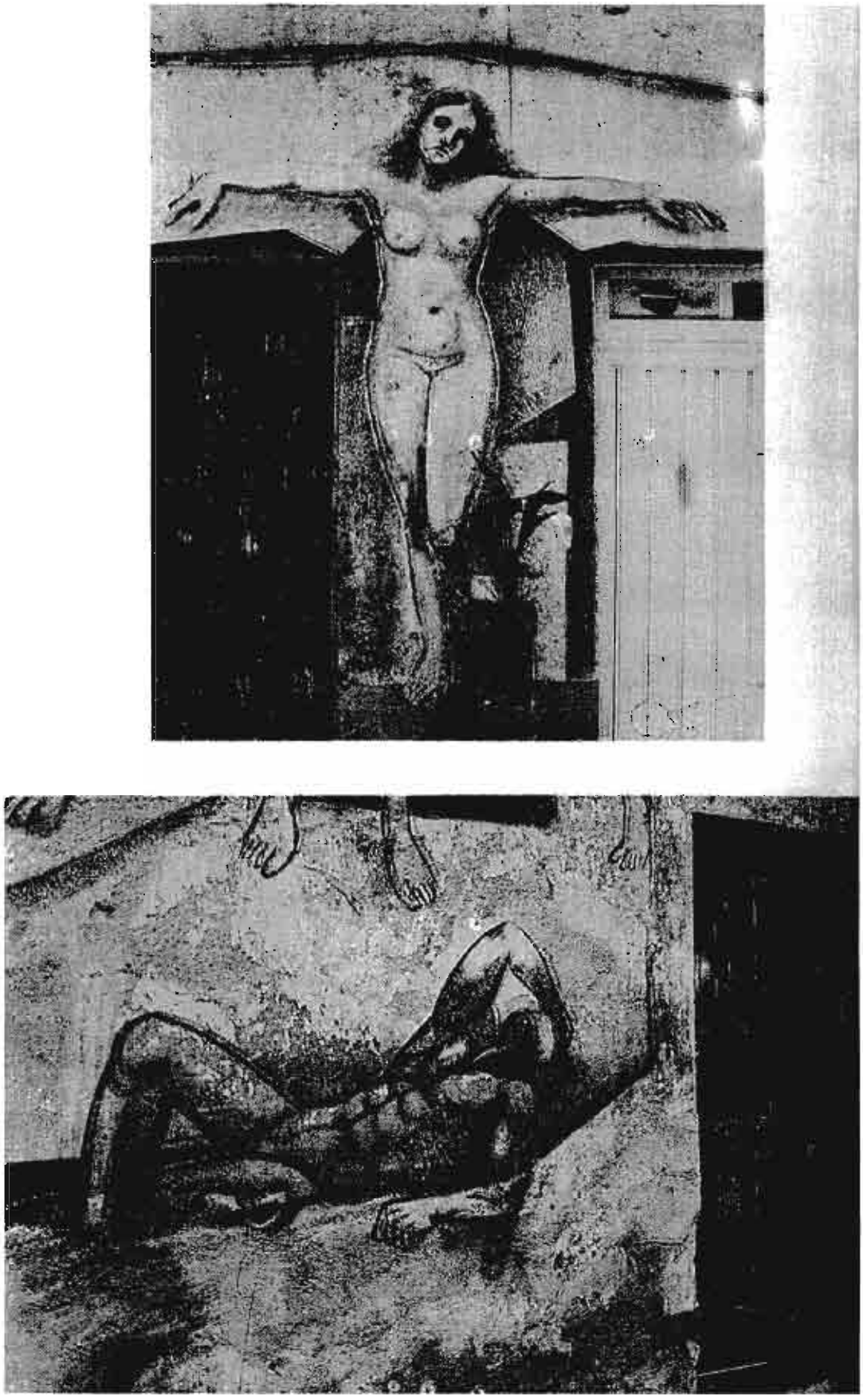
NOTAS CULTURALES

Ramón Rojo "a"
La Changa
y su sonido

Formato del periódico: "Arte Acá y el de todanos".

Tepito Arte Acá.

Daniel Manrique aprovechó los accidentes presentes en los muros de la vecindad para incorporarlos a su composieión estética.



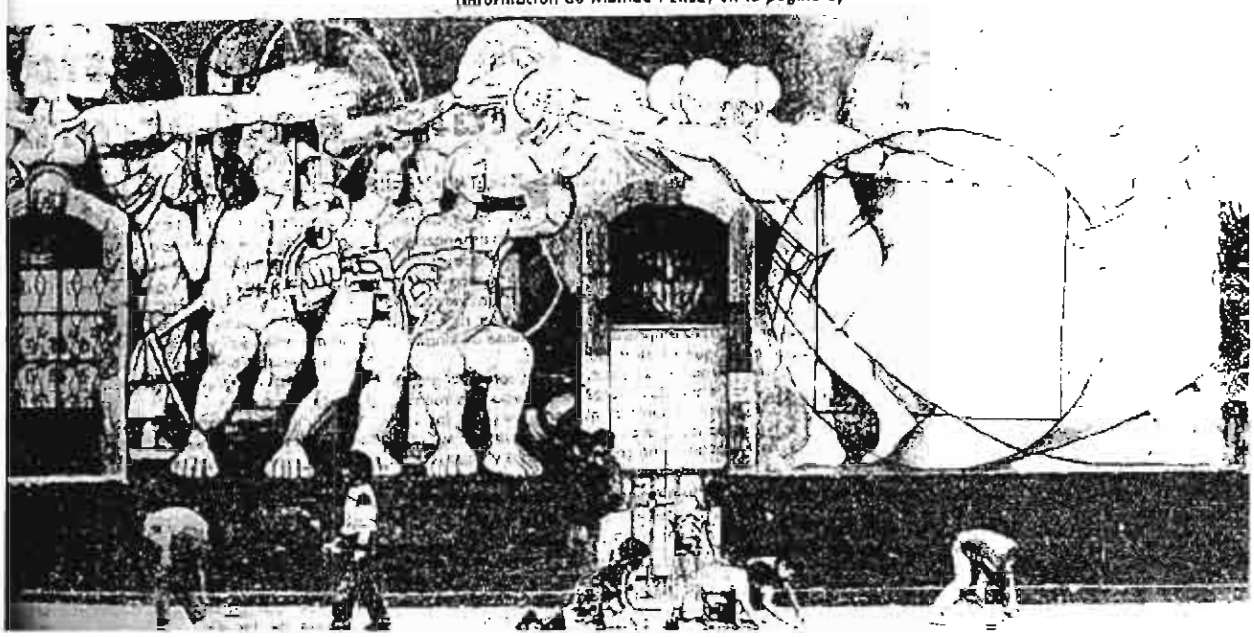
Intervención estética de Daniel Manrique en las viviendas de Tepito. La figura humana fue una constante en su trabajo muralista.

El DIA, 11 SEP, 1985

Difusión masiva del arte, sólo en la calle

Recorrido del agregado cultural francés en Tepito para conocer la obra de Arte Acá-Populart

(Información de Matilde PEREZ, en la página 3)

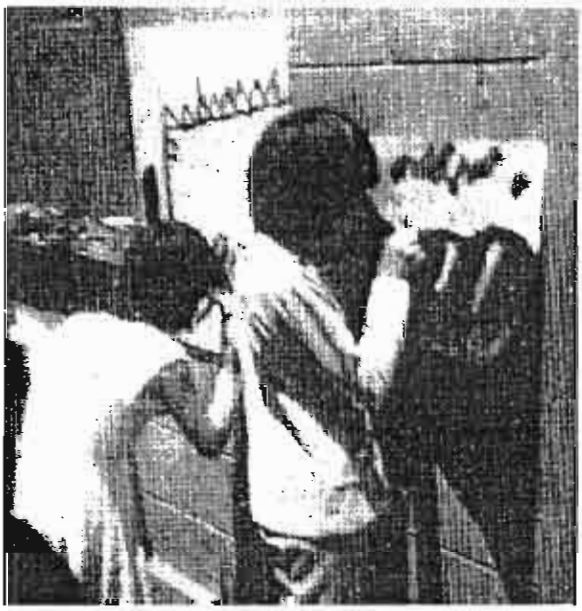


Vista frontal de un mural realizado por Daniel Manrique con la colaboración del grupo *Populart*.

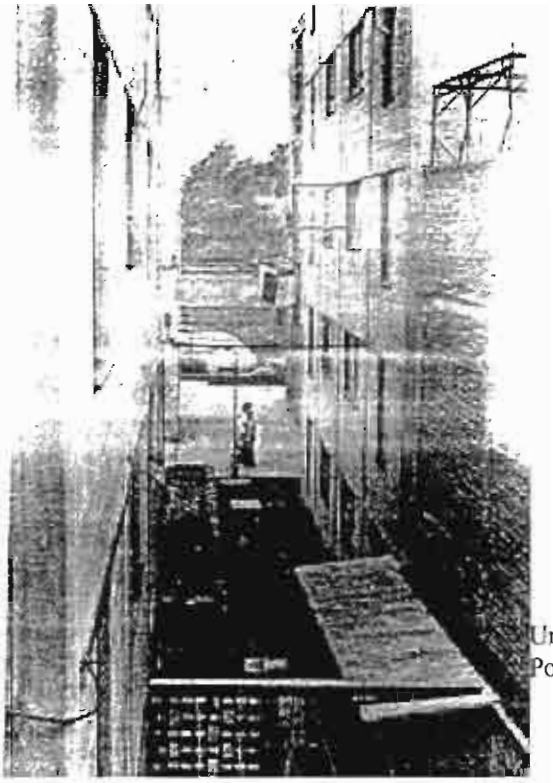
Mural de Daniel Manrique

Mural de Daniel Manrique.

EL ARTE COMUNITARIO, RESPUESTA A LA CULTURA REPRESIVA

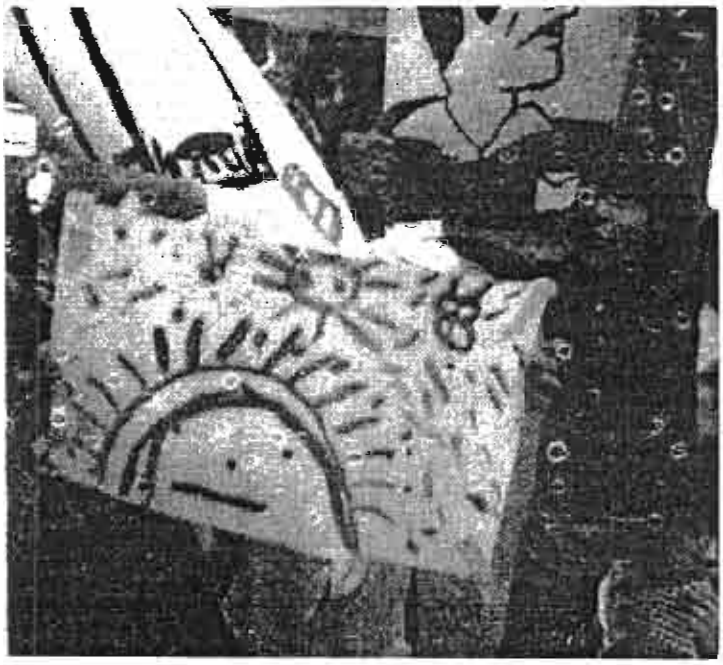


Niños y jóvenes realizando actividades artísticas en los espacios públicos de la Unidad Habitacional San Fernando, Col. Portales, (México, D.F.). Grupo El Colectivo.



Unidad Habitacional San Fernando, Col. Portales. D. F.

Dos miembros del grupo El Colectivo.



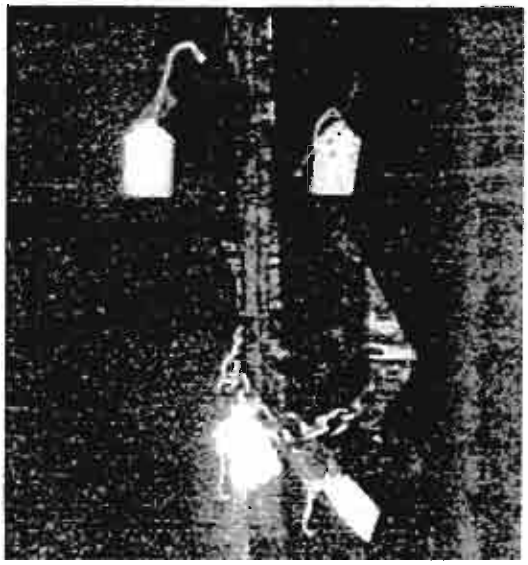
Niños y jóvenes realizando actividades artísticas en los talleres fundados por el grupo El Colectivo en la Unidad Habitacional San Fernando, Col. Portales, (México, D.F.).

Niños aprendiendo a desarrollar actividades artísticas en la Unidad Habitacional San Fernando, Col. Portales, (México, D.F.). Grupo El Colectivo.

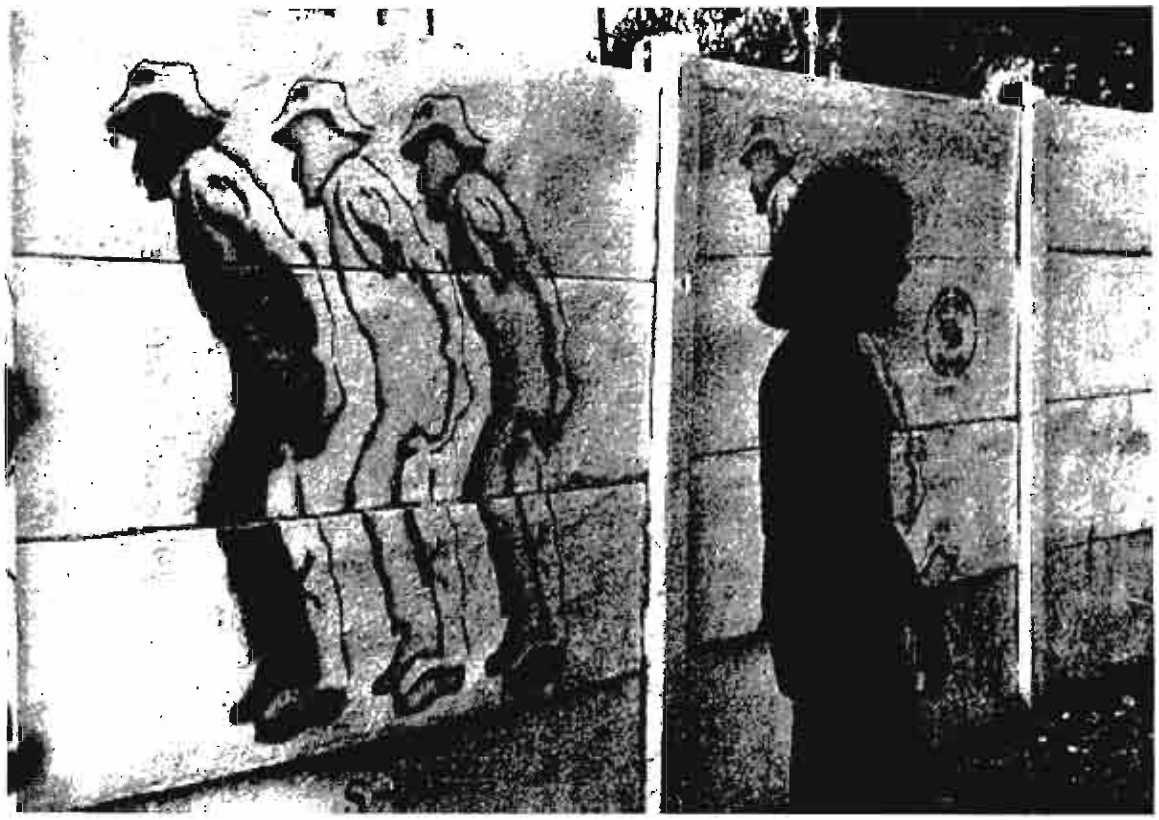
Niños y jóvenes realizando actividades artísticas en los espacios públicos de la Unidad Habitacional San Fernando, Col. Portales, (México, D.F.). Grupo El Colectivo.

Niños integrantes de los Talleres pedagógicos del grupo El Colectivo.

Exposición de un mural "modular" realizado por el grupo el El Colectivo en la Unidad Habitacional San Fernando, Colonia Portales. D. F.



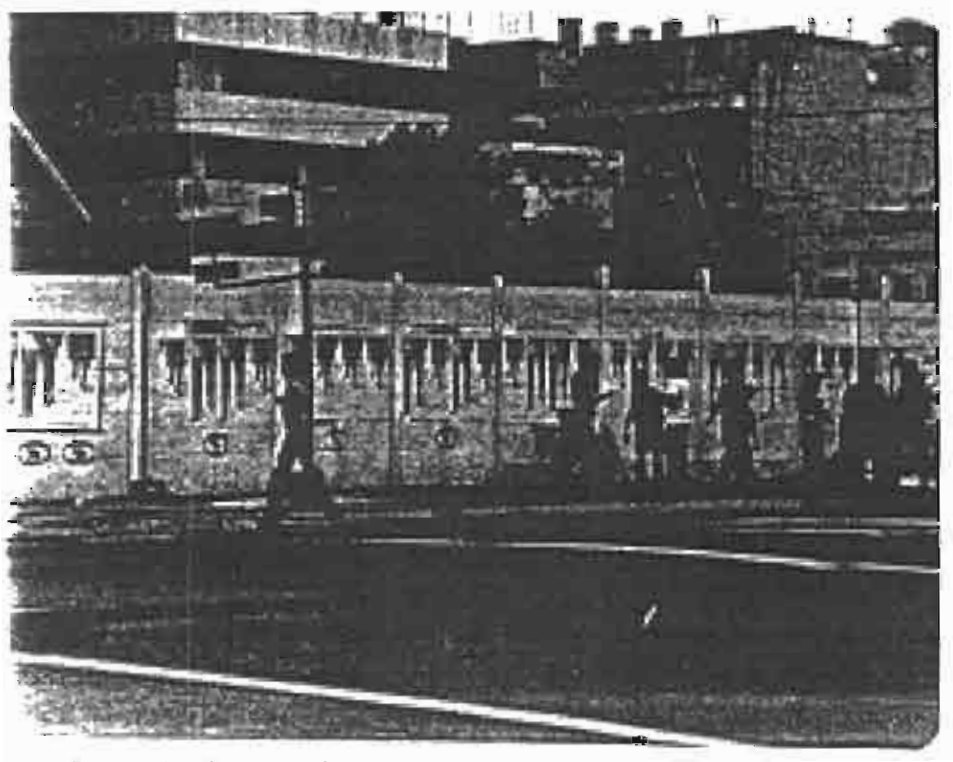
Cada uno de estos soportes urbanos, fueron "etiquetados" para resignificarlos, incluyendo a un perro. El Colectivo.



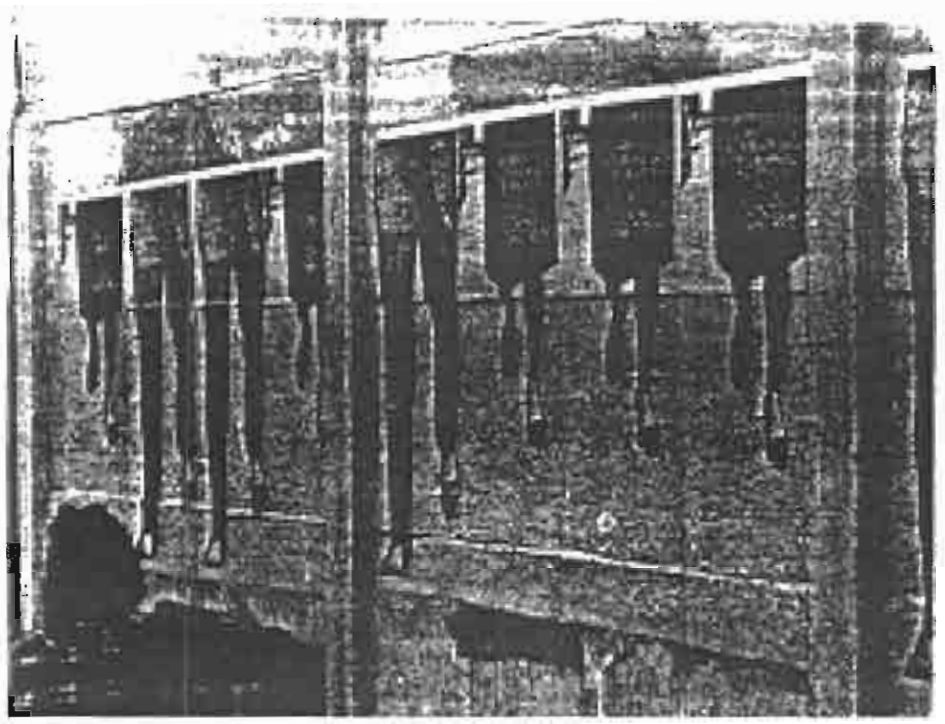
Bardas intervenidas plásticamente por el grupo Suma. Los personajes urbanos y su identidad fueron temáticas recurrentes en su trabajo.

Los integrantes del grupo Suma en plena faena de intervención artística de la ciudad de México.

Marcas estéticas sobre el territorio urbano. Grupo Suma



Perspectiva de un mural en las bardas con personajes caminando. Grupo Suma.

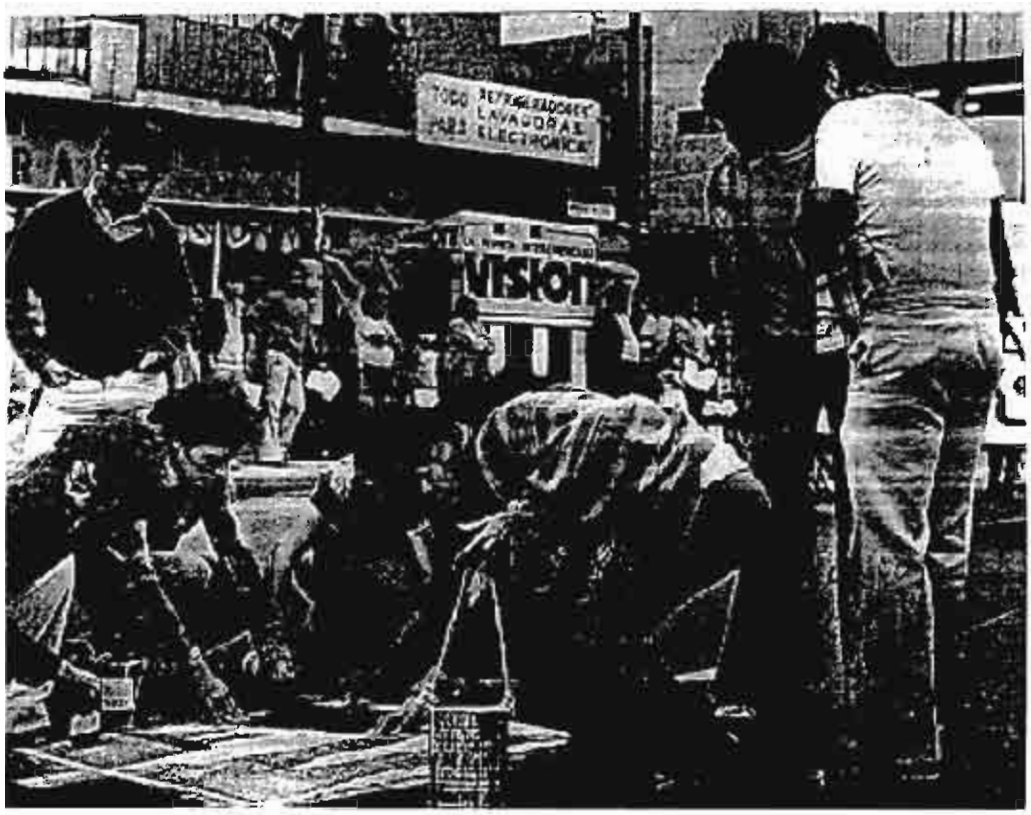


Detalle del mural, donde se aprecia los pies caminando de un hombre y una mujer

Personajes infantiles, posando junto a un mural gráfico del grupo Suma

Serie de figuras de reproducción gráfica sobre soportes insólitos:
las bardas urbanas.

Figuras emblemáticas de los peatones urbanos. Suma.



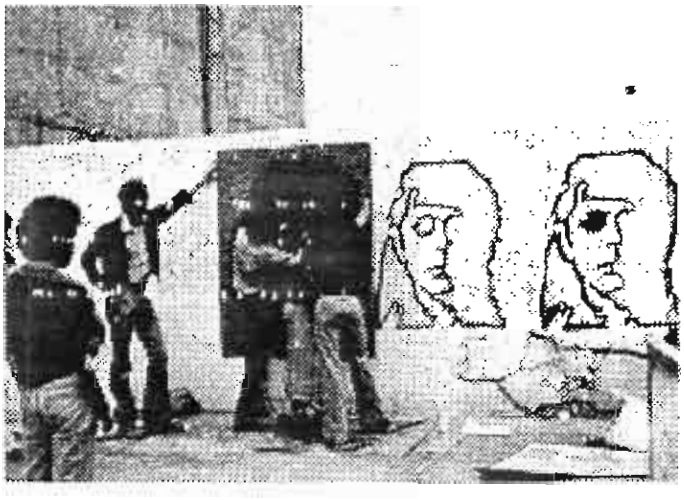
El grupo Suma en plena faena artístico urbana.

Reproducción de imágenes gráficas en los soportes urbanos.

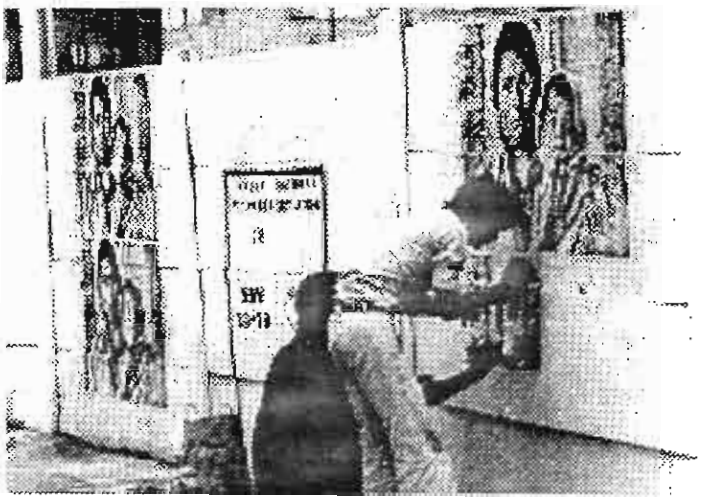
NOV
23-76

Imagen gráfica de un arquetipo social, elaborada en una seriación. Grupo Suma.

Grupo Suma, interviniendo artísticamente los soportes urbanos.

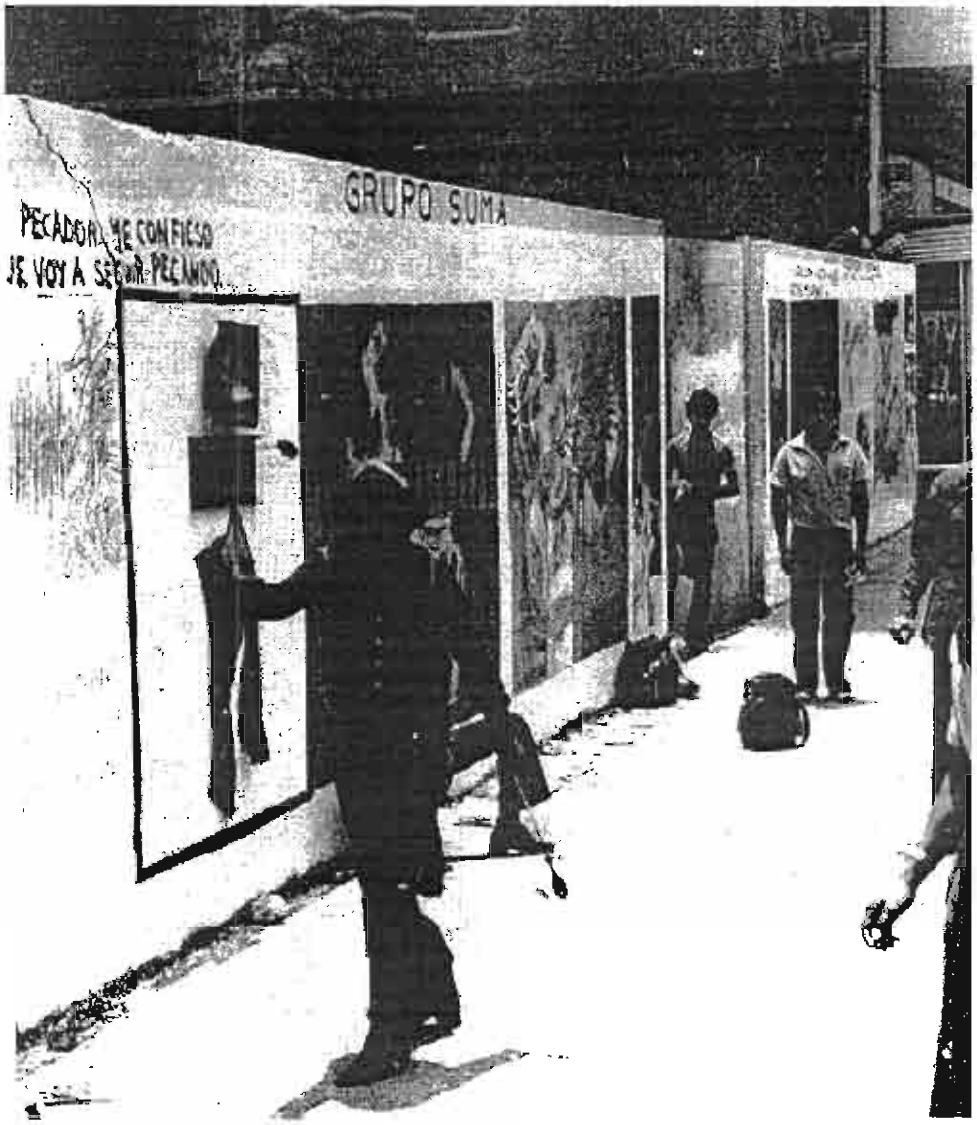


Detalle de los artistas trabajando con técnicas de reproducción gráficas, como las plantillas.

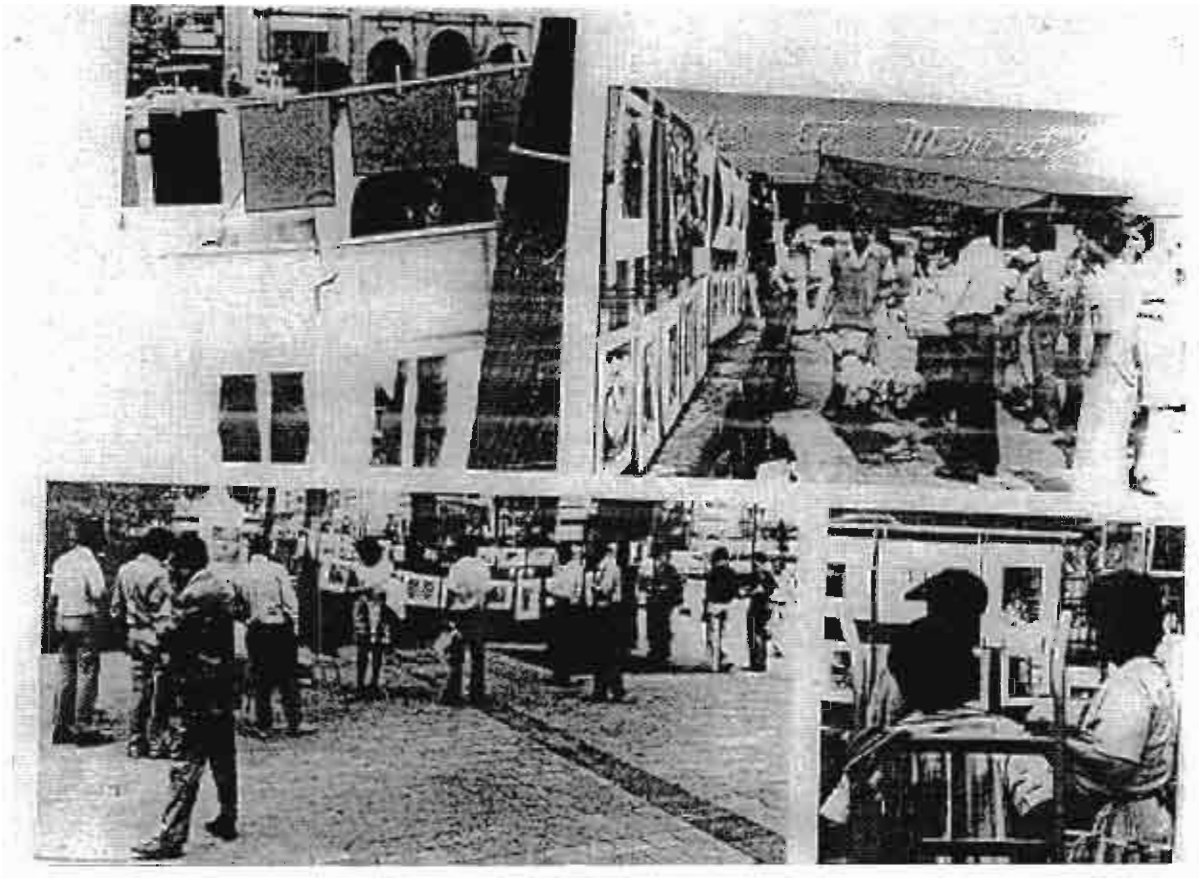


Detalle sobre el trabajo meticuloso de los artistas. Una madre y su pequeño hijo, arquetipos sociales, habitantes de la ciudad
de México.

Simbolismo político de Suma



Intervención artística de la ciudad de México. Grupo Suma.

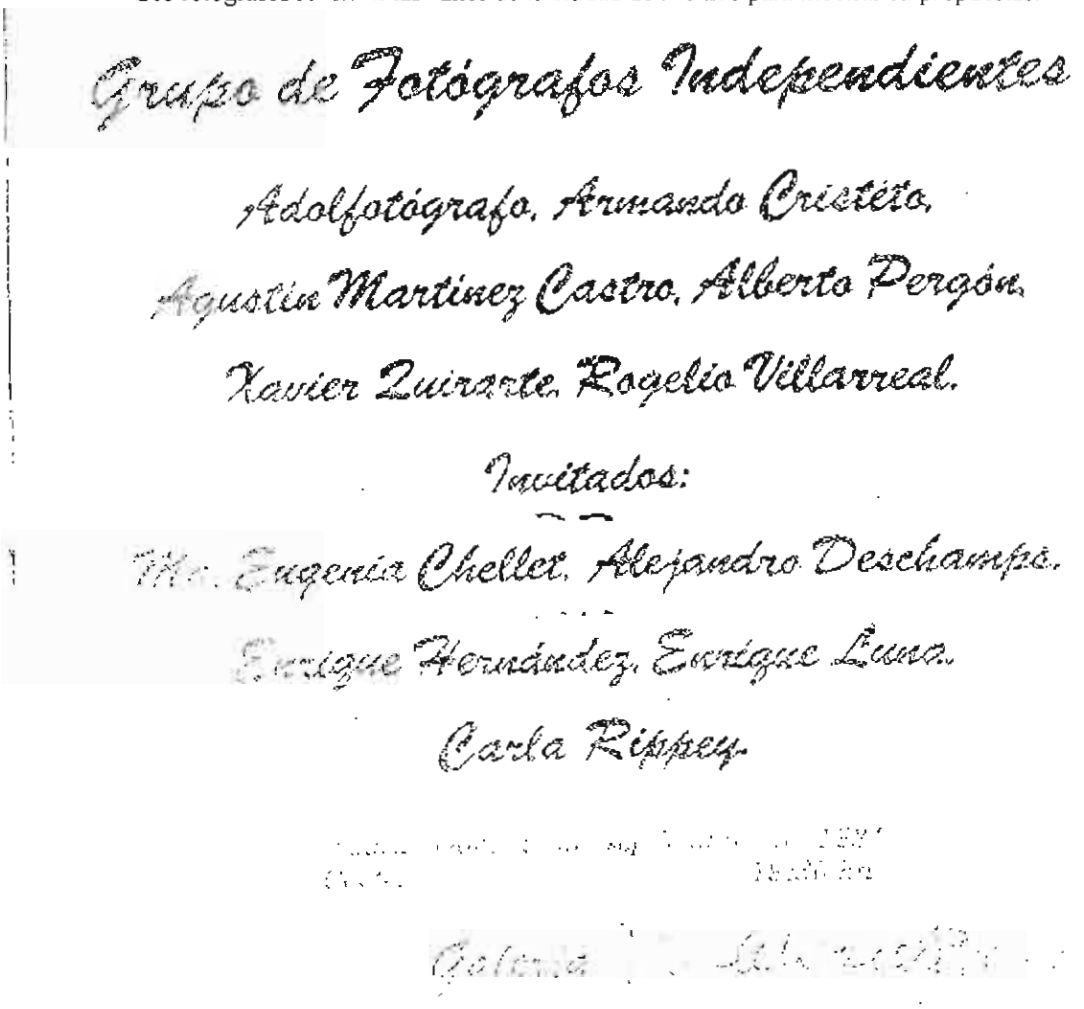


Exposiciones Ambulantes: concepto elaborado por el grupos Fotógrafos Independientes. En los soportes urbanos se exhiben las obras fotográficas a los públicos urbanos o peatonales.

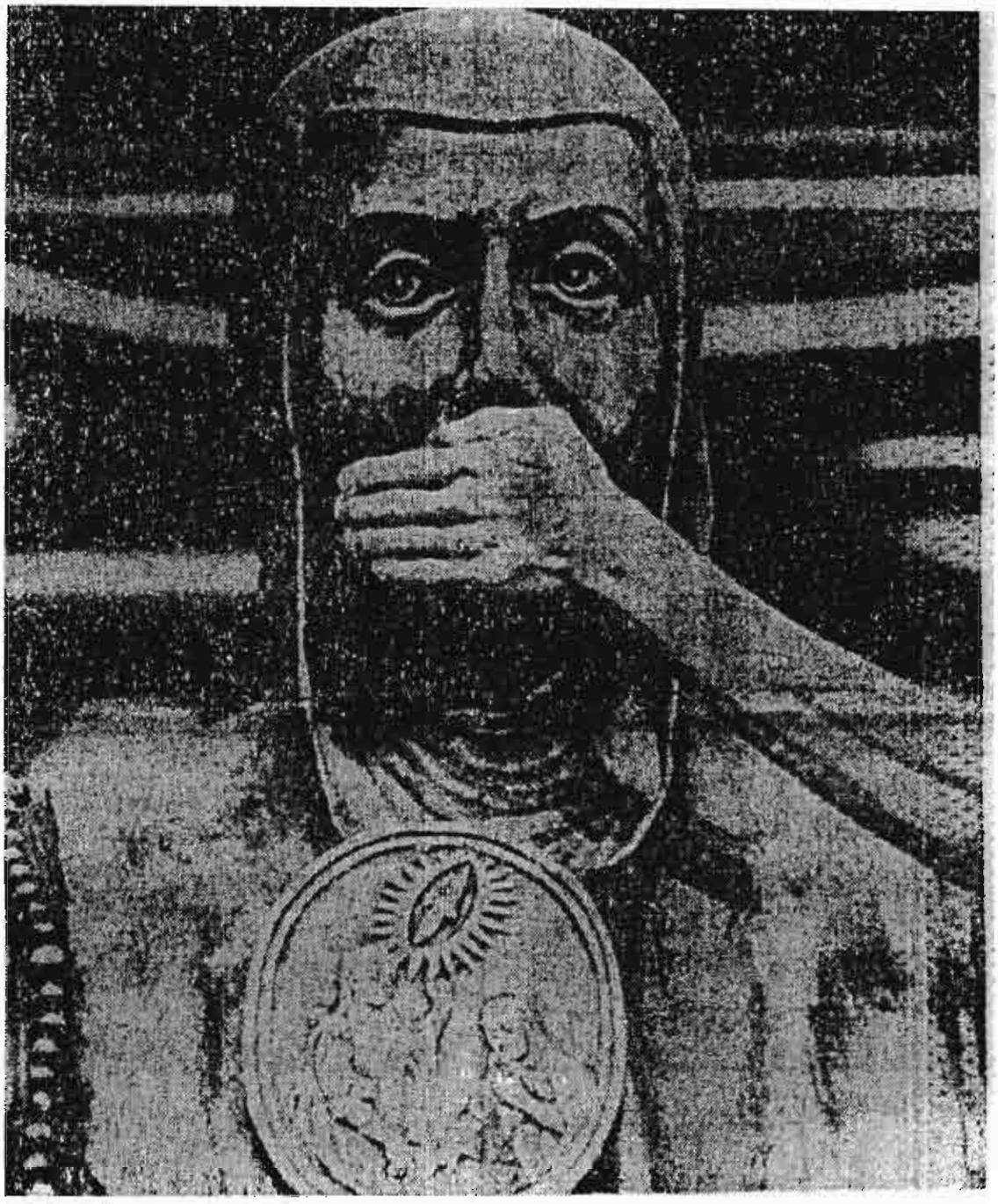
El público observando las obras de Fotógrafos Independientes.

El público en tránsito por la ciudad se detiene a observar la obra del grupo Fotógrafos Independientes, expuesta en los soportes urbanos.

Los fotógrafos recorren las calles de la ciudad de México para mostrar su propuestas.



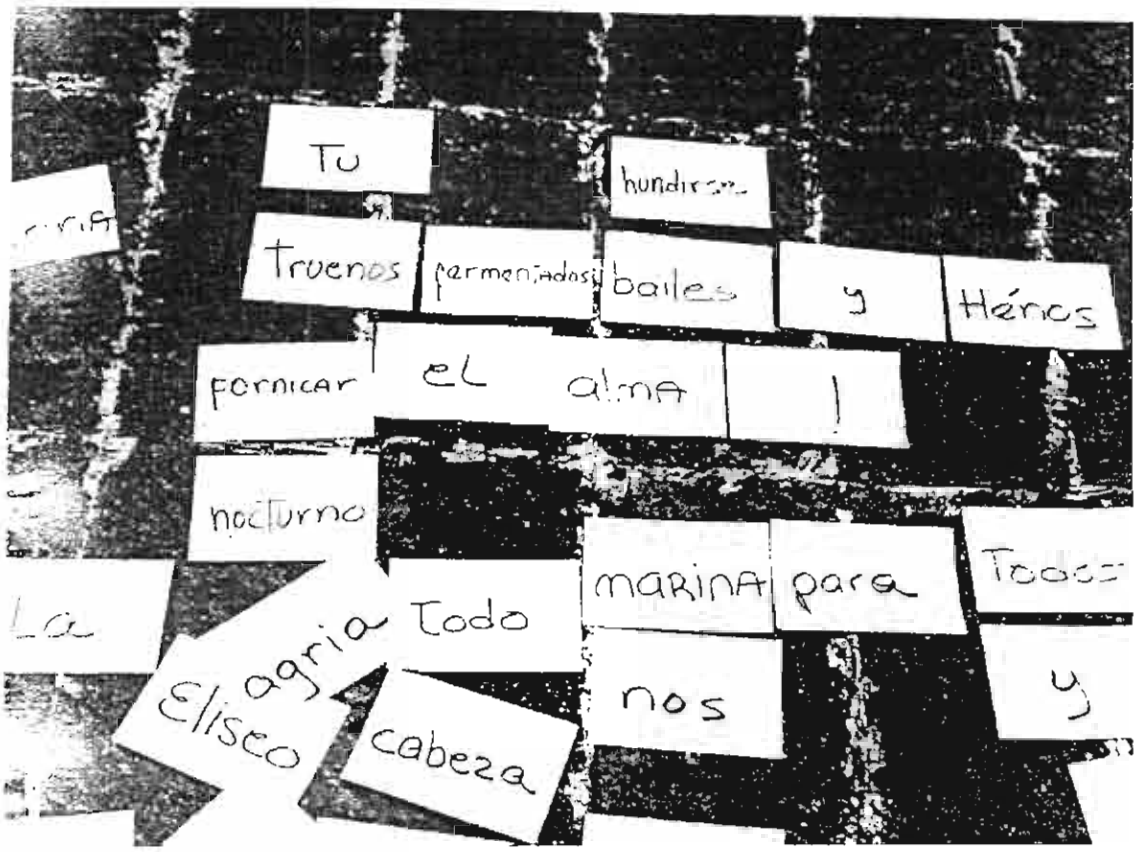
Invitación a una exposición de Fotógrafos Independientes. En un espacio galerístico.



Retrato de Sor Juana de Enrique Luna. Fotógrafos Independientes.

Imagen de Fotógrafos Independientes: *América con Nicaragua*, 1980.

marco



Evento poético realizado en la ciudad de México por el grupo Março. Los peatones urbanos, eran invitados a modificar el orden de las palabras y la secuencia origianal.

fuerza / março

março /

de /

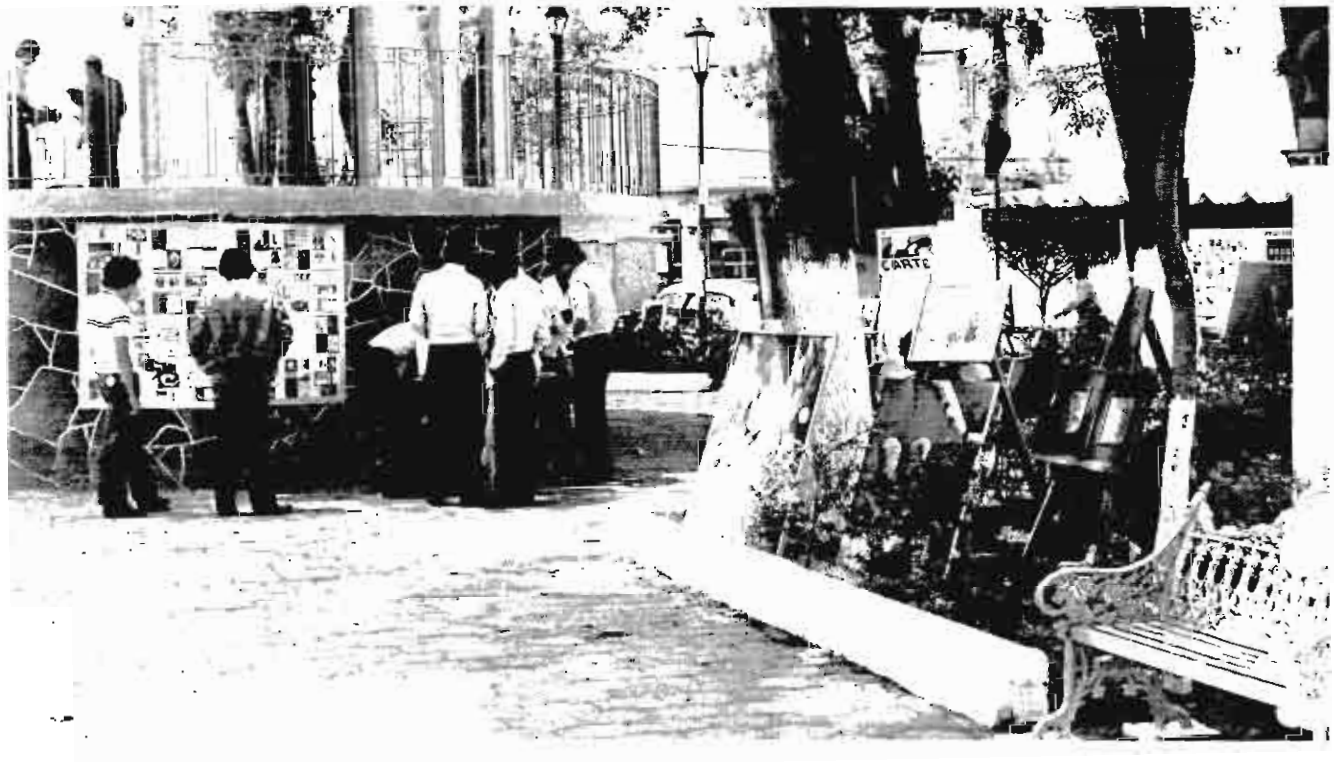
esdrujula

tierr

siendo

PANADERIA
CAFETERIA
CHURRERIA
asegurar
testigo
cambio
prohibido
arma
digo

S
C
T
CORREOS


CARTE

POEMA TOPOGRÁFICO

PT, la ciudad como lugar de la escritura cotidiana, diariamente, a toda hora, se relee, se olvida, borra e inscribe otra ciudad.

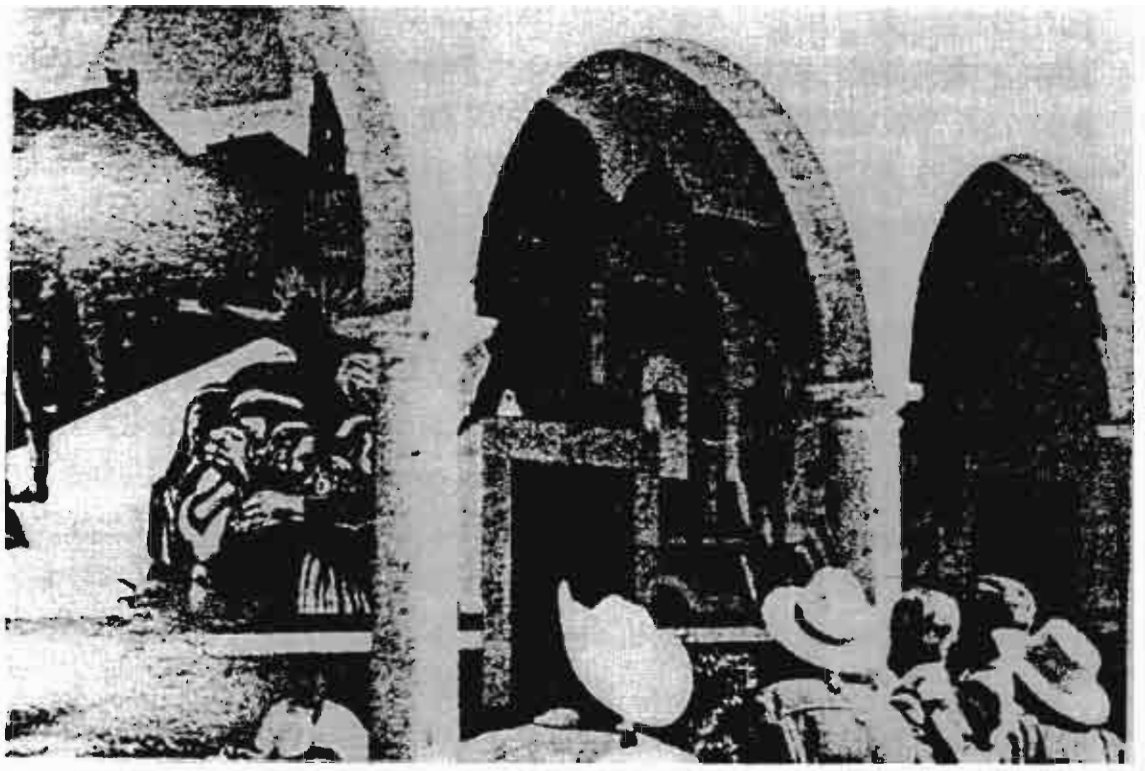
PT, con textos legibles en paredes, calles, ilegibles de paredes, de casas, de techos, con sintaxis orgánicos y códigos cambiantes

PT, pone de manifiesto, en forma efímera las ausencias, las tautologías, los espacios vacíos, las nuevas significaciones de sus propios puntos de contacto.

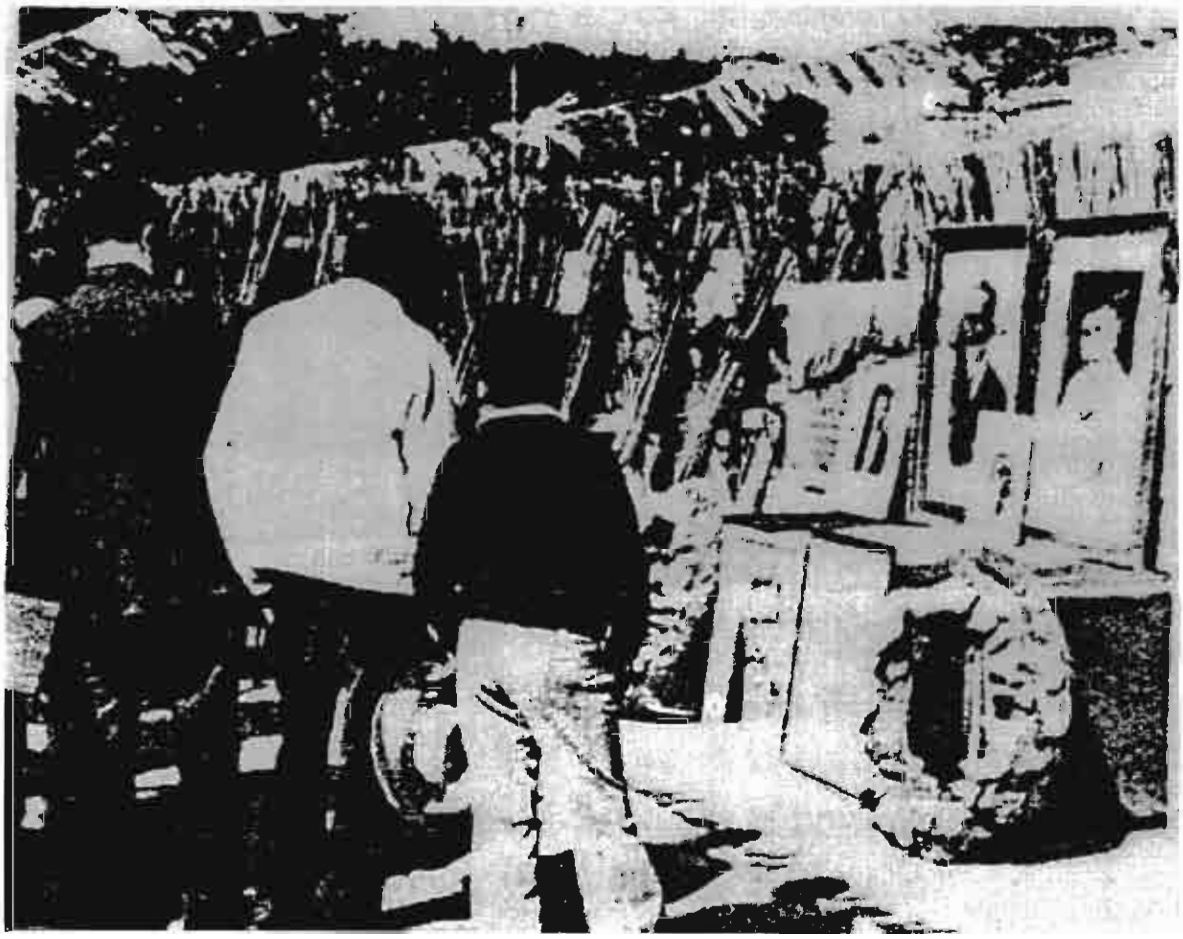
PT, el lugar donde se toca la escritura y la lectura de la urbe.

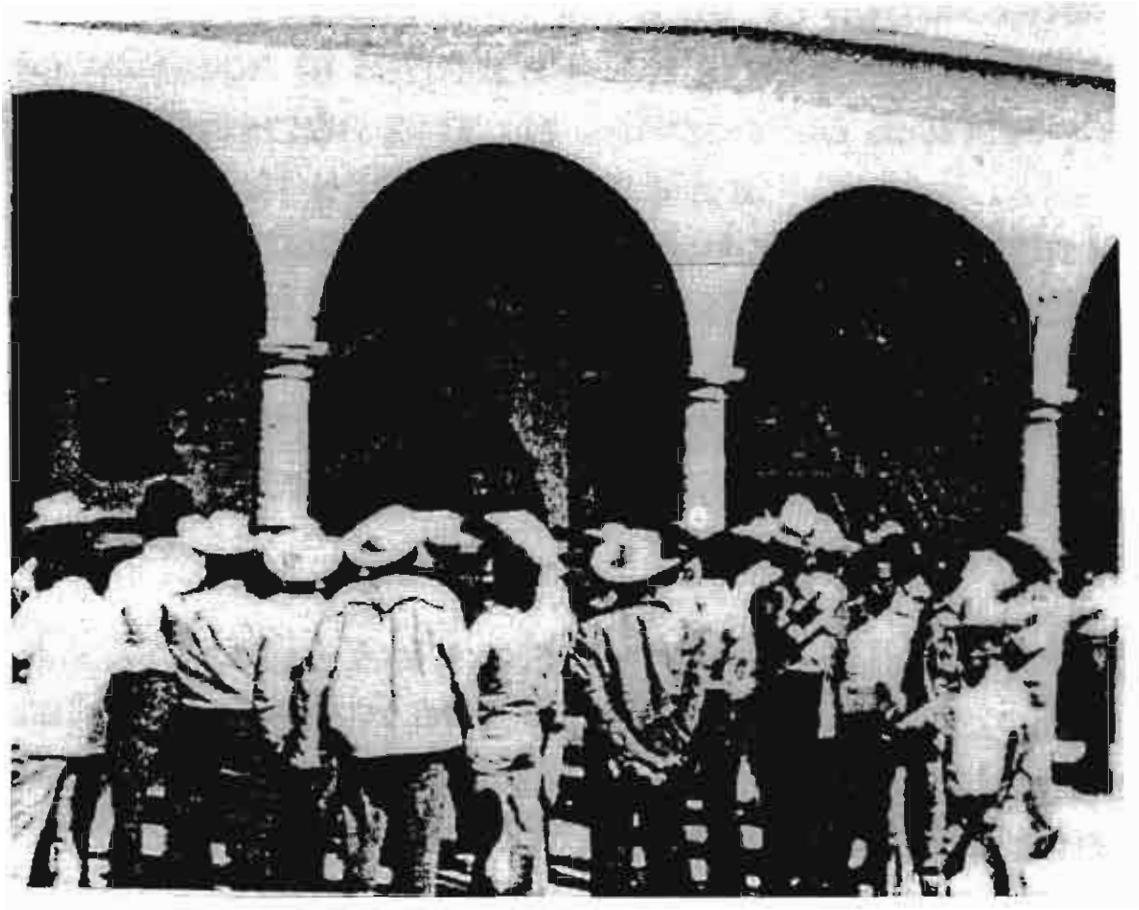
Mayo de 1980.

Texto del grupo Março. Fotografías de su intervención artística de la ciudad mediante la poesía visual.



La identidad étnica, su reconocimiento y reivindicación, se proyectó en las temáticas de los murales colectivos, realizados por el Taller de Investigación Plástica.





El público de Huandacareo, Michoacán, observa el mural de creación colectiva del Taller de Investigación Plástica

Taller de Investigación Plástica.

Evento conceptual de contenido político intitulado: *El Fardo*. Fue realizado en Morelia, Michoacán, 1978.

Personaje presumiblemente torturado y abandonado.

CAPITULO 2. DE LOS INDIVIDUOS A LOS GRUPOS

2.1. Los artistas: identidad individual y colectiva

El análisis de la constitución de los Grupos artísticos de la década de los setenta en México, está referido al examen de la construcción de un *identidad colectiva en el arte*.

Como se recordará en líneas anteriores, la *identidad colectiva en el arte*, alude al proceso de identificación de los artistas entre sí, a partir de los intereses artísticos e ideológicos comunes que los motivan a conformar un grupo artístico.

En esta perspectiva, la noción de grupo artistico indica un proceso de identificación de lo individual con la dimensión colectiva, ya que su constitución adquiere sentido a través de la identificación ideológica, estética y personal entre sus miembros.

En la practica, la identificación colectiva o grupal de los artistas, representa un medio de cohesión entre los miembros del grupo, para promover una acción concertada en las actividades artísticas.

Esto significa que al asumir una identidad cultural en función de su actividad grupal y no individual, los artistas utilizan los medios de su integración como un recurso estratégico de acción conjunta y promoción de actividades artísticas, y culturales que se orientan a desafiar las convenciones imperantes en el arte tradicional. Ya sea, porque se apartan de la concepción dominante del artista individual y de la práctica del "arte por el arte", o porque revaloran la función social del arte y la producción colectiva de obras artísticas.

Cabe destacar que exaltar la función social del arte, referida a la producción artística que trata de vincularse a los intereses colectivos de la sociedad, constituyó en un aspecto

que sustentó la identificación ideológica de los artistas agrupados.

Asimismo, la producción colectiva de obras artísticas, significó un planteamiento de las actividades de los artistas agrupados -excepcional en la historia de la producción artística mexicana del siglo XX- que, por una parte, fortaleció la identificación y pertenencia de los artistas al grupo; por otra, replanteó las fronteras de lo personal y lo colectivo en la producción artística.

El hecho de que los artistas de manera grupal, determinaban los contenidos temáticos y el proceso de elaboración de cada obra artística que, además, era firmada con el nombre y logotipo de la agrupación, implica un proceso de subordinación de la identidad artística individual en favor de una identidad colectiva en el arte.

Por ello, la investigación propone la categoría de análisis: *identidad colectiva en el arte* con el propósito, en primer lugar, de establecer una diferenciación con la noción del productor individual en el arte (artista). En segundo lugar, de caracterizar el proceso de identificación que establecen los artistas entre sí, a través de sus intereses artísticos e ideológicos comunes, que los llevan a realizar actividades conjuntas en el arte y a conformar un grupo artístico.

El análisis de la identidad grupal de los artistas de la década de los setenta en México, plantea una serie de reflexiones sociológicas en torno a la identidad cultural de los artistas, en función de su constitución como comunidad artística y como grupo.

En opinión de Pierre Bourdieu, la vida social se reproduce en "campos" (económico, político, científico, artístico, etc.). Particularmente, el autor considera que los "campos" más autónomos son los culturales, referidos a la ciencia, la filosofía y el arte.[241] En esta perspectiva, las comunidades culturales como, por ejemplo, la científica, la filosófica y la artística, se constituyen a través de las actividades específicas que realizan en estos diversos "campos" de la vida social.

---

[241] Véase Pierre Bourdieu, *Sociología y Cultura*, *Op. cit.*, p. 135.

Por lo anterior, la identidad cultural de la comunidad artística, se sustenta, tanto en los intereses estéticos e ideológicos comunes de los artistas, como en la dinámica interna que opera en el "campo artístico"; donde se plantean las convenciones, tradiciones y mecanismos de reclutamiento que se imponen a los artistas.

Asimismo, las características de la identidad cultural de la comunidad artística, están condicionadas por el escenario histórico dado y por las circunstancias culturales propias del desarrollo del arte. Esto significa que los diversos conceptos que los artistas se han formado de sí mismos, del sentido social que le confieren a sus prácticas artísticas, de las formas de interacción entre sí, de sus respuestas frente a una problemática en común y del estatus social que detenten en cada época, están determinados por el contexto histórico y cultural del arte.

Desde una perspectiva histórica, la clasificación de los artistas a través de academias, vanguardias y grupos, por ejemplo, alude, tanto a las afinidades artísticas e ideológicas que comparte los autores entre sí, y con respecto al arte de su tiempo, como a la pertenencia de los artistas a determinadas comunidades artísticas. El contexto histórico y cultural ayudan a comprender las diferencias entre las comunidades artísticas, tienen que ver con las distintas maneras de "ver el arte"[242], con la instauración de procedimientos artísticos y con el estatus que detenten en el entramado social.

En esta perspectiva, los Grupos constituyeron una comunidad artística que definió su identidad cultural en función del concepto de colectividad. Instauró en el campo artístico mexicano de los años setenta, una dinámica de producción artística colectiva que se apartó de la noción tradicional del productor artístico individual (artista). Asumió el concepto de artista colectivo y exaltó la función social del arte, a partir de las circunstancias del contexto histórico de la época, caracterizado por la efervescencia política y social.

---

[242] Cf. Berger, John, *Ways of seeing*, BBC and Penguin Books. London, 1972.

Es necesario considerar que la tendencia a la agrupación de los artistas y la producción colectiva de obras de arte, representan singularidades excepcionales en la historia del arte contemporáneo, frente al peso de la tradición dominante del artista y de la obra individual.

Por ello, es necesario una breve revisión de los antecedentes, tanto de la producción colectiva de bienes estéticos (artesanos) como de las actividades colectivas de los artistas en la historia del arte (grupos), con el propósito de situar en su justa dimensión el carácter excepcional de las actividades de los Grupos.

Producción colectiva e individual en el arte

La producción colectiva de obras artísticas, referida a la realización de obras plásticas a través de un equipo de artistas, constituye un rasgo distintivo e inusitado del movimiento grupal, ya que, el antecedente más inmediato de la producción colectiva de bienes estéticos se remonta a los *Gremios* artesanales. Pero a diferencia de éstos, los Grupos no se encontraron sujetos a *Ordenanzas* que reglamentaban tanto el aspecto formal de una obra como su temática, inscrita en las convenciones de la producción gremial. Por el contrario, los Grupos partieron del consenso y reflexión colectiva para la elaboración de obras artísticas y la construcción de una narrativa visual grupal.

En esta perspectiva, cada grupo se constituyó en un núcleo de producción artística, donde las capacidades y habilidades individuales de los artistas se sumaron a un proyecto común

La producción colectiva en el arte (Grupos), remite a las circunstancias histórico culturales, que son las que han determinado el carácter colectivo o individual de la producción artística; ya que, están referidas a como la sociedad entiende las actividades artísticas, la valoración del producto artístico y el estatus de los productores. Por ejemplo, las nociones de *arte* y *artista* gestadas durante el Renacimiento europeo, son resultado de

una lenta construcción histórico cultural.

A partir de este periodo y hasta la actualidad, el productor individual (artista) constituye el paradigma dominante de la producción artística, frente a la tradición anterior de productores colectivos de bienes estéticos: los Gremios artesanales.

Es necesario considerar que la producción artesanal evolucionó en función de las necesidades del mecenazgo eclesiástico y de la aristocracia medieval. El producto asumió un carácter homogéneo y anónimo, y la posición social que ocuparon los artesanos no fue objeto de prestigio cultural y sí, por el contrario, de subestimación.

A partir de la producción colectiva de los bienes artesanales, la identidad cultural de estos productores, también fue colectiva. Las estructuras de los *Gremios* moldearon la percepción que tenían de sí mismos los artesanos y sujetaron a convenciones preestablecidas en *Ordenanzas*, la producción estética.

Con el paulatino ascenso del individuo durante el Renacimiento, se consolidó la emergencia de un nuevo paradigma de la producción y del productor estético: el artista. Esta noción reivindicó la individualidad en la producción estética y la libertad creativa en la expresión formal, así como en los temas de las obras. A partir de estas circunstancias, la firma del autor se volvió distintiva del producto final.

El dominio de la geometría, la perspectiva, la anatomía, la historia y la literatura permitieron fundamentar y argumentar una jerarquía superior de las actividades artísticas en relación a la producción artesanal. Es decir, la producción artística fue adscrita al ámbito de las artes liberales, entendidas como aquéllas que sustentan una metodología del conocimiento racional a través de teorías y técnicas. Así fue como la práctica artística se equiparó a la de la labor científica, porque sustentaba un acervo cultural indispensable, para interpretar los temas épicos, heroicos o míticos. A partir de esta perspectiva, las actividades artísticas se deslindaron, en ese entonces, de los oficios llamados *artes mechanicae* (artes mecánicas), es decir, de los oficios artesanales.

Con el Romanticismo, la noción del artista se vinculó al comportamiento temperamental que aludió a la "originalidad" manifiesta en los productos artísticos,

volviendo indisociable al productor de su obra e interpretación. La concepción del artista como genio creador contribuyó a exaltar su prestigio social, y con la expansión del mercado capitalista, la firma del autor se volvió sinónimo de reputación cultural y soporte de la valoración comercial de la obra. Por todo ello, a diferencia del anonimato que caracterizó a los productores artesanales, los artistas gozaron del reconocimiento social, sustentado en la idea que los mitificaba como individualidades excepcionales y geniales.

A partir de estos antecedentes, desde el siglo XVI ha prevalecido en el arte, la tradición dominante (600 años) del productor individual. A pesar de ello y como excepción que confirma la regla, en el arte moderno y contemporáneo, algunos artistas han desarrollado actividades gregarias a través de la constitución de grupos y movimientos artísticos que han permitido la identificación del productor individual con otros productores, con determinadas premisas estéticas y con el espíritu cultural de la época.

Con estos antecedentes, se ubica el carácter excepcional de la producción artística colectiva de los Grupos, en tanto que explica su filiación gremial y constituye una diferencia fundamental con respecto a las demás comunidades artísticas del arte mexicano del siglo XX.

Los grupos en el arte

En diversos momentos del arte moderno y contemporáneo, los artistas han constituido grupos que, a través de manifiestos y pronunciamientos conjuntos, han dejado constancia de sus planteamientos sobre el sentido del arte y del artista. Las afinidades ideológicas y las coincidencias artísticas sustentan, tanto la identificación colectiva de estos artistas como la acción concertada para ofrecer respuestas frente a una problemática común. Por ejemplo, el expresionismo alemán, el realismo expresionista, el dadaismo, el surrealismo y el realismo socialista[243] ejemplifican las actividades gregarias de los artistas y sus

[243] Mario De Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, tr. Ángel Sánchez. Madrid, Alianza Editorial, 1983.

propósitos colectivos, en función de su identificación artística e ideológica.

Estos grupos de artistas, por una parte, adoptaron respectivamente posiciones inéditas desde el ámbito de la representación formal en el arte; por otra, favorecieron la integración de los artistas en movimientos colectivos.

Cada uno de estos grupos asumió un nombre que fue distintivo de su identidad colectiva, por ejemplo: "El primer grupo de expresionistas alemanes organizados fue el que en 1905 tomó el nombre de *Die Brücke* (El puente)".[244] En 1911[245], se conformó el grupo *Der Blaue Reiter* (El jinete azul). En 1924, el realismo expresionista estuvo representado por el grupo de los llamados *cuatro azules*, integrado por Kandisnsky, Klee, Janlensky y Feininger.[246] Desde una perspectiva crítica de la modernidad, el legendario movimiento dadaísta aglutinó a los artistas inconformes con las convenciones del arte tradicional y la palabra "Dadá" [247] fue sólo un símbolo de rebelión y negación con las formas establecidas del sistema cultural y social:

> La impaciencia de vivir era grande; el disgusto se hacía extensivo a todas las formas de civilización llamada moderna, a sus mismas bases, a su lógica y a su lenguaje, y la rebelión asumía modos en los que lo grotesco y lo absurdo superaban largamente a los valores estéticos.[248]

En 1924, los surrealistas publicaron su primer manifiesto que ejerció una crítica social a los valores culturales imperantes. La guerra civil española unió a todos sus integrantes contra el fascismo franquista: "Dos nombres, que en la aventura surrealista tendrán un peso determinante, presiden esta investigación: Marx y Freud. Marx como

---

[244] *Ibid.*, p. 93.
[245] *Ibid.*, p. 99.
[246] *Ibid.*, p. 117.
[247] *Ibid.*, p. 153.
[248] *Ibid.*, p. 151. Josep Picó señala sobre el movimiento dadaista lo siguiente: "Lo que se llama 'arte dadaista' no es, ciertamente, algo definido ni claramente enunciado, sino una verdadera miscelánea de ingredientes que ya apuntan en los otros movimientos. Y, sin embargo, en los productos más auténticos de arte Dada hay algo distinto, algo que nace de una poética profundamente diferente. Efectivamente, lo que caracteriza a la 'creación' de la 'obra' Dada no es una razón ordenadora, una búsqueda de coherencia estilística ni un módulo formal. (...) Así, ellos no 'crean' obras, sino que fabrican objetos. Lo que interesa en esta 'fabricación' es, sobre todo, el significado polémico del procedimiento, la afirmación de la potencia virtual de las cosas." en *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, México, 1990, p. 31.

teórico de la libertad social y Freud como teórico de la libertad individual."[249]

Por su parte, el movimiento abstraccionista publicó tres manifiestos que: "sostenian una tesis fundamental: el individualismo, en el arte como en la vida, es causa de toda ruina y desviación del gusto".[250]

Por último, el Realismo Socialista (1932) constituyó un movimiento plástico que aglutinó a los artistas en función de las necesidades propagandistas del Estado soviético. El teórico Juan Acha[251] opina que en los países llamados "socialistas", se fomentó una identidad colectiva entre los artistas y una ideología política en la discursividad plástica; mientras que en las sociedades capitalistas se promovió y alentó el arquetipo del artista individual.

En el contexto del arte mexicano del siglo XX, el muralismo, la gráfica popular y los Grupos de la década de los setenta, son representativos de las actividades gregarias de los artistas a través de posturas estéticas e ideológicas, sustentadas en las premisas del arte social. Por ejemplo, las temáticas sociales constituyeron un denominador común de la *Escuela Mexicana de Pintura* y el *Taller de Gráfica Popular* que otorgaron un sentido de unidad e identificación a los artistas.

Particularmente, el muralismo fue alentado por el Estado que apoyó su emergencia, trascendencia y prestigio cultural. Sin embargo, lo esencial fue la aparición de un grupo de artistas que inauguraron una visión de la realidad mexicana, recuperando cualidades estéticas ignoradas por el arte académico del siglo XIX: la herencia artística precolombina y las raíces vitales del arte popular:

> Para crear belleza: el arte del pueblo mexicano es el más grande y de más sana expresión espiritual que hay en el mundo y su tradición nuestra posesión más grande. Es grande porque siendo del pueblo es colectiva, y esto es el porqué nuestra meta estética es socializar la expresión artística que tiende a borrar totalmente el individualismo, que es burgués.[252]

---

[249] *Ibid.*; p. 175.
[250] *Ibid.*, p. 281.
[251] Acha, Juan, *Las actividades básicas de las artes plásticas*, Ediciones Coyoacán, México, 1994, p. 50.
[252] *Claves del arte de nuestra América*, Casa de las Américas, v.1, La Habana, 4 de Noviembre de 1986, p. 36.

En primer lugar, la tradición del arte público y particularmente de la pintura monumental que se remonta a los murales precolombinos y a los de las órdenes religiosas católicas del siglo XVI, constituyó un aspecto fundamental de las premisas estéticas de los muralistas:

> Repudiamos la llamada pintura de caballete y todo el arte de los círculos ultraintelectuales, porque es aristocrático, y glorificamos la expresión del Arte Monumental, porque es una propiedad pública.[253]

En segundo lugar, destaca en la discursividad de los murales nacionalistas la traducción iconográfica de la identidad nacional (arte social)[254] y el debate ideológico referido al socialismo y a la izquierda mexicana (utopía social)[255] Sin embargo, la obra mural de *autor*, fue distintiva de la individualidad estética[256] de cada uno de los pintores. Al respecto Octavio Paz escribió:

> Rivera, gran conocedor de los estilos modernos y gran admirador del arte precolombino, revela en sus formas una visión más bien académica y europea del mundo indígena. Siqueiros estuvo más cerca del arte barroco y del futurismo italiano que del arte popular. Lo mismo puede decirse de Orozco: tuvo mayor afinidad con el expresionismo europeo que con las artes tradicionales de México.[257]

---

[253] *Idem.*

[254] Los títulos de las obras muralistas, constituyen en sí, un ideario político histórico. José Clemente Orozco, realizó en la Escuela Nacional Preparatoria los murales: "La huelga"; "La destrucción del viejo orden", "La trinchera"; "La trinidad: campesino, obrero, soldado"; "Los nuevos ideales: El sepulturero, La despedida, Revolucionarios"; "El origen de la América hispánica: Cortés y Malinche, El mundo indígena, Constructores, La evangelización". David Alfaro Siqueiros, realizó en el Sindicato de Electricistas el mural: "Retrato de la burguesía" (1939) y "Nueva Democracia", "Víctimas del Fascismo" en el Palacio de Bellas Artes, 1945.

[255] "Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer (...) 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 batalla." en *Claves del arte de nuestra América*, *Op. cit.*, p. 36.

[256] Ida Rodríguez Prampolini caracteriza a los muralistas como sigue, Diego Rivera: "pasó revista a la historia de México y se convirtió en maestro del pueblo"; David Alfaro Siqueiros empleó: "la pintura como vehículo de lucha y proselitismo."; José Clemente Orozco se sustentó: "en la conciencia de lograr la universalización de las ideas y sentimientos de América expresados en la forma americana." en Ernesto González Bermejo, "La revolución mexicana hizo posible la relación arte-sociedad: Ida Rodríguez Prampolini, del IIE". *Uno Más Uno*, México, 13 de Junio de 1988, p. 15.

[257] Octavio Paz, *Sombras de obras*, Seix Barral, México, 1985, p. 165.

Las posturas ideológicas sobre todo de Siqueiros y Rivera no estuvieron exentas en la práctica de paradojas, por ejemplo, su alianza con el aparato institucional a través del fortalecimiento iconográfico a la Revolución mexicana y la reestructuración del país. A cambio, José Vasconcelos les proporcionó los edificios gubernamentales para su trabajo plástico. A pesar de su ideología anticapitalista y utópica, los encargos oficiales les permitieron una continuidad productiva hasta la década de los años sesenta. En este sentido, Octavio Paz señaló:

> (...) el joven Estado revolucionario necesitaba de una suerte de legitimación o consagración cultural ¿y qué mejor consagración que la pintura mural? Así comenzó un equívoco que acabó por desnaturalizar a la pintura mural mexicana: por una parte fue un arte revolucionario o que se decía revolucionario; por la otra, fue un arte oficial.[258]

Asombroso, también fue el encargo de los empresarios Edsel y Henry Ford para que Diego Rivera realizara murales sobre la industria moderna en el *Detroit Institute of Arts* (Estados Unidos). A propósito de lo cual, el crítico de arte Max Kozloff opinó: "En ningún otro lugar ha patrocinado tan altivamente el mecenazgo capitalista un arte declaradamente proletario".[259]

Otro nivel de identificación ideológica de los muralistas, fue la conformación del *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* (1923) que con posterioridad se vinculó al Partido Comunista. Al respecto, Orozco opinó: "Siqueiros redactó, y todos nosotros aceptamos y firmamos un manifiesto del Sindicato".[260] Las propuestas ideológicas se definieron como anticapitalistas y de reivindicación de los sectores trabajadores y campesinos.

---

[258] *Ibid.*, p. 164.
[259] Max Kozloff, "Los murales de Diego Rivera sobre la industria moderna en el Detroit Institute of Arts: arte proletario auspiciado por el capitalismo", *Artes Visuales*, No. 17, México, 1979.
[260] *Claves del arte de nuestra América*, *Op. cit.*, p. 38.

El *Taller de Gráfica Popular* (1937) cofundado por Leopoldo Méndez, Raúl Anguiano, Pablo O' Higgins y Luis Arenal, entre otros artistas, constituyó un centro de producción de obras gráficas individuales. La discursividad política desplegada en la producción gráfica, constituyó una característica fundamental de esta comunidad artística. Las actividades del *Taller de Gráfica Popular* alentaron durante 60 años el aprendizaje e iniciación de muchos jóvenes artistas. En la Declaración de *Principios del Taller de Gráfica Popular* se escribió:

> El TGP es un centro de trabajo colectivo par la producción funcional y el estudio de las diferentes ramas del grabado, la pintura y los diferentes medios de producción. El TGP realiza un esfuerzo constante para que su producción beneficie los intereses progresistas y democráticos del pueblo mexicano, principalmente, en su lucha por la independencia nacional y por la paz.[261]

La organización de los artistas a través de la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR, 1934), reivindicó los planteamientos expuestos en el manifiesto del *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, es decir, un arte público comprometido con las luchas sociales, antiburgués, antifascista y antiimperialista. Algunas imágenes elaboradas por el *Taller de Gráfica Popular*, fueron reutilizadas por el movimiento estudiantil de 1968 como el grabado en linóleo de Adolfo Mexiac: *Made in Usa*, donde se representa a un mexicano amordazado por una cadena de metal que remata en un candado y un pequeño texto lingüístico: *made in USA*. También el *Taller de Gráfica Popular* donó al movimiento estudiantil de 1968 cientos de impresiones xilográficas con la imagen Ernesto "Che" Guevara.

Finalmente, los planteamientos tanto del muralismo nacionalista como de la gráfica popular, encuentran afinidades con las premisas sustentadas en las actividades de los Grupos de la década de los setenta como, por ejemplo, el concepto de arte público; la discursividad político social, la traducción iconográfica de la identidad social, la valoración de las tradiciones populares y la auto-organización de los artistas en el *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura*. Mismo que tuvo el propósito de coordinar las

---

[261] "Declaración de Principios del Taller de la Gráfica Popular", citada por Tibol, Raquel, *Gráfica y neográfica en México*, SEP-UNAM, México, 1987, p. 70.

actividades de los Grupos y también de artistas individuales en una praxis cultural alternativa a las convenciones imperantes e institucionalizadas.

Una breve revisión de las comunidades artísticas conformadas en el presente siglo en México, permitirá contextualizar la presencia y la importancia de la comunidad grupal en la trayectoria y evolución del arte mexicano.

En su mayoría, la identificación de los artistas que formaron parte de las comunidades artísticas reconocidas por la historia del arte mexicano, fue distintiva de posturas circunscritas a la expresión formal en el arte. Por ejemplo, las *Escuelas de Pintura al Aire Libre* de principios de siglo, se orientaron hacia una actividad pedagógica que sustentó una expresión plástica costumbrista y naturalista. La gráfica estridentista (Leopoldo Méndez, Diego Rivera, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Jean Charlot)[262] abordó la reflexión estética sobre la modernidad y el contexto urbano. Las expresiones formales de estos artistas, abrevaron en el Futurismo italiano y el dadaísmo, y dejaron constancia de sus actitudes irreverentes, humorísticas y sumamente críticas de las instituciones culturales en México, a través de manifiestos, revistas y panfletos. El grupo "¡30-30!" integrado por Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Rafael Vera de Córdova, Martí Casanovas, entre otros, publicó cinco manifiestos donde los artistas expresaron su desacuerdo con los sistemas de enseñanza académicos. Asimismo, el grupo editó tres números de la revista *¡30-30! Órgano de los Pintores de México*, y realizó varias exposiciones colectivas.

En los años cincuenta, los artistas que formaron parte de la denominada "*Ruptura*", (José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Francisco Corzas, Francisco Icaza, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, Enrique Echeverría, Luis López Loza, Vlady, Fernando García Ponce, Vicente Rojo y Arnaldo Cohen), reivindicaron la libertad en la expresión formal y las temáticas intimistas frente al nacionalismo estético. El teórico Juan Acha señala al respecto, lo siguiente: "La denominada *Cortina de Nopal*, por J. L. Cuevas, había al fin

---

[262] En opinión de Teresa del Conde, la gráfica estridentista había asimilado presupuestos del Dadá, el expresionismo alemán y el Futurismo, en *Historia mínima del arte mexicano*, *Op. cit.*, p. 32-33.

caído. En forma definitiva había terminado el terrorismo oficialista del muralismo"[263] La identificación de estos artistas, se sustentó en posiciones estéticas que se alejaban del arte nacionalista.

En la década de los sesenta, los artistas: Mathias Goeritz, Pedro Friedeberg, Kati Horna y Jesús Reyes Ferreira, entre otros, se auto-denominaron *Los Hartos*. Esta comunidad artística promovió un arte de poética cotidiana con influencias del Dadá y se pronunció contra el individualismo artístico: "Hartos sobre todo, de la atmósfera artificial e histérica del llamado mundo artístico, con sus placeres adulterados, sus salones cursis y su vacío escalofriante".[264]

Los artistas: Arnold Belkin, Francisco Icaza, Héctor Xavier, Francisco Corzas, Antonio Rodríguez Luna, entre otros, se autodenominaron *Neohumanistas*, *Interioristas* o también conocidos como *Nueva Presencia* (1961-1963). Esta comunidad artística sustentó una expresión formal figurativa y preocupaciones temáticas humanistas, con el propósito de abordar una reflexión artística sobre la condición humana, la crisis de valores y el aislamiento espiritual. Además, los artistas polemizaron con la tendencia abstraccionista por considerar que cancelaba la comunicación con el espectador.

A diferencia de las comunidades artísticas mexicanas del siglo XX que sustentaron su identidad cultural en las coincidencias artísticas e ideológicas, la comunidad grupal que adoptó paradigmas identitarios y artísticos que resultaron "novedosos" en relación a las convenciones imperantes en el arte tradicional mexicano de ese entonces, afincado en el productor artístico, el milagro del genio creador y el destino comercial del objeto artístico. Sus planteamientos suscitaron debates, ya sea, por renovar la tradición del arte social en México (arte social *versus* "arte por el arte"), por la identidad colectiva de los artistas (productor individual *versus* productor colectivo), o por la utilización de lenguajes plásticos conceptuales y no tradicionales.

---

[263] Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, *Op. cit.*, p. 157.
[264] Ida Rodríguez Prampolini, "Los Hartos", *México en la Cultura*, *Novedades*, México, 10 de Diciembre de 1961, p. 6.

Por lo anterior, la comunidad grupal adoptó características propias e inconfundibles mediante la construcción de un universo grupal[266] que acentuó el sentido de unidad e integración entre los artistas y constituyó un medio para poner en práctica sus convicciones ideológicas, a través de la producción colectiva de obras artísticas y de contenidos social.

2.2. El grupo

A continuación se examinará la constitución de los Grupos y las características que asumió cada uno de ellos, a partir de sus miembros y las convenciones que dieron cuerpo a su organización.

El número de integrantes, de los aproximadamente 15 grupos artísticos, fue revelador de la fuerza de atracción que ejerció la noción de grupo entre más de un centenar[267] de artistas y teóricos de ese entonces.

Tepito Arte Acá: Alfonso Hernández (promotor cultural), Francisco Zenteno Bujaidar, Daniel Manrique, Carlos Plascencia (fotógrafo). Colaboradores: Francisco Marmata, Armando Ramírez (escritor), José Cerezo, Julián Ceballos Casco, Gustavo Bernal, Mario Alcántara, Coral Ordoñez, Pepe Scuola, Roberto López Moreno, María Teresa.

Taller de Investigación Plástica (1973): Isabel Estela Campos, José Luis Gutiérrez (docente de artes plásticas), Cresencio Méndez Gaspar (historiador), Juan Manuel Olivos

---

[265] Giménez Montiel opina sobre la construcción de la identidad social: "la percepción colectiva de un 'nosotros' relativamente homogéneo (in-group) por oposición a 'los otros' (out-group), en función del reconocimiento de caracteres marcas y rasgos compartidos (que funcionan también como signos o emblemas), así como de una memoria colectiva común." en "Los problemas de la cultura en las ciencias sociales". *La teoría y el análisis de la cultura*, SEP, Universidad de Guadalajara y COMESCO, México, 1987, p. 41.

[266] La información sobre los integrantes de los grupos, se debe en primera instancia al estudio de Dominique Liquois, *De los Grupos Los Individuos Artistas de los Grupos Metropolitanos*, Catálogo, Museo de Arte Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, Junio-Agosto de 1985.

Campos (docente de artes plásticas), René Olivos (administrador público), José Luis Soto, Ignacio Eleazar Soto Campos, Ariadne Gallardo (periodista).

Taller de Arte e Ideologia (1974): Alberto Hijar (teórico), Jorge Bustillos (dirigente sindical), Armando Castellanos (historiador de arte). Adriana Contreras (cineasta), Enrique Echeverría, César Gálvez (profesor de filosofía), Cecilia Lazcano (historiadora), Felipe Leal, Andrés de Luna (crítico de cine), Ana María Martínez (profesora de teatro), Dolores de las Peñas (internacionalista), María Isabel Pérez (científica social), Rini Templeton, Atilio Tuis (diseñador), Alberto Vargas (profesor de filosofía).

Suma (1976): Ricardo Rocha, José Barbosa, Oscar Aguilar Olea, Paloma Díaz Abreu, René Freire, Armandina Lozano, Mario Rangel Faz, Gabriel Macotela, Santiago Rebolledo, Oliverio Hinojosa, Jesús Reyes Cordero, Jaime Rodríguez, Luis Vidal, Ernesto Molina, Alfonso Moraza, César Nuñez, Armando Ramos, Arturo Rosales, Patricia Salas, Alma Valtierra (restauradora), Guadalupe Zobarzo (cineasta), Hirám Ramírez (teórico).

El Colectivo (1976): Antonio Alvarez Portugal, Roberto Cebada, César Espinosa (escritor), Pablo Espinosa (poeta), Aarón Flores, Francisco Marmata, Blanca Noval, Araceli Zúñiga (periodista), Gargaleón, Atilio Tuis.

Grupo Proceso Pentágono (1977): Carlos Aguirre, Felipe Ehrenberg, Miguel Ehrenberg (cineasta), Carlos Finck, José Antonio Hernández, Rowena Morales, Lourdes Grobet (fotógrafa), Víctor Muñoz.

Fotógrafos Independientes (1976): Adolfotógrafo (Adolfo Patiño Torres), Jorge Pergon, Rubén Cárdenas Paz, Alberto Pergon, Miguel Pernati, Alberto Pérez González, Agustín Martínez, Ángel de la Rueda Nava, Enrique Luna, Héctor García, Armando Cristeto, Héctor González, Ignacio López, Alicia Ahumada, Pedro Imarte, Jorge Acevedo, Aníbal Ángulo, Xavier Quiriarte, Daisy Acher, Enrique Bostelman, Rogelio Villarreal.

Mira (1977): Arnulfo Aquino, Melecio Galván, Eduardo Garduño, (artista plástico), Rebeca Hidalgo, Saúl Martínez, Jorge Pérez Vega.

No Grupo (1977): Melquiades Herrera (artista plástico), Alfredo Nuñez (artista plástico), Rubén Valencia (artista plástico), Maris Bustamante (artista plástica).

Peyote y la Compañía (1977): Alejandro Arango, Esteban Azamar, Adolfo Patiño Torres, Carla Rippey Wright, Ramón Sánchez Lira, Armando Cristeto, Alberto Pergón, Jorge Pergón, Alejandro Arango, Xavier Quiriarte, Alejandro Deschamps, Ángel de la Rueda Nava, Terry Holiday, Lola Muñoz Pons, Lucrecia Gargollo. Colaboraron como invitados: Enrique Guzmán, Juan José Gurrola, Vicente Quiriarte.

Março (1978): Mauricio Guerrero, Sebastián, Magali Lara, Gilda Castillo, Manuel Marín, Alejandro Olmedo (poeta).

En primer lugar, la noción de *grupo* constituyó una instancia de identificación inmediata de los artistas entre sí; así como un medio para autopercibirse, auto-organizarse e interactuar con el medio social.

Este microcosmos con sus propias leyes de funcionamiento, alentó la identificación individual con la dimensión colectiva e inauguró un nuevo campo simbólico de las prácticas artísticas, a través de la producción de obras colectivas. Si bien la organización grupal en cada caso, fue diseñada a la medida de las necesidades y objetivos comunes de los propios artistas, no estuvo exenta de contradicciones naturales, en la búsqueda de acuerdos previos y de un consenso general entre los miembros. Ejemplo de ello, fue que la permanencia de los integrantes de los Grupos no siempre fue estable, por el contrario, se caracterizó por una constante movilidad de sus miembros. Esto significa que se incorporaban nuevos miembros, otros desertaban y algunos más formaban un grupo distinto, como fue el caso del Taller de Arte y Comunicación (TACO) de la Perra Brava (1974) del cual, algunos ex-miembros (César Espinosa, Aarón Flores) junto con Francisco Marmata[267] participante de Tepito Arte Acá, cofundaron El Colectivo (1976). Peyote y la Compañía. (1978) se integró con algunos miembros del grupo Fotógrafos Independientes (1976). Esta movilidad de los participantes de los Grupos, revela la diversidad de intereses y objetivos que se tradujo en una constante recomposición grupal.

En la práctica, la constitución de los grupos artísticos, se reveló como una toma de

---

[267] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Alberto Hijar, Mexico, Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.

posición y de movilización cultural que involucró no sólo a los artistas sino también a teóricos, historiadores, promotores culturales, etc.[268]

Cabe señalar que la constitución de grupos artísticos, permitió a los artistas una mayor capacidad de respuesta a la problemática del arte mexicano de esa época, siendo estratégica para promover expectativas novedosas de la praxis artística como, por ejemplo, la intervención artística de la ciudad, la utilización de lenguajes artísticos conceptuales, la revaloración del arte social en México, la producción artística colectiva, entre otras.

De acuerdo a lo anterior, la posición que ocuparon los Grupos en el campo cultural, fue inédita por concebir al grupo como *unidad de producción artística*, por sustentar un debate estético con el arte tradicional, por elaborar pronunciamientos ideológicos (textos, manifiestos, autodefiniciones) sobre el artista y la función social del arte, por asumir una identidad colectiva en el arte, y por construir una organización multi-grupal: *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura*. Estos aspectos constituyen evidencias de la fuerza cultural que obtuvieron los artista agrupados y de su capacidad para lograr el reconocimiento de su posición emergente en el campo artístico[269] institucional, a través de una identidad colectiva en el arte.

Con respecto al papel de los artistas individuales y su margen de acción, frente a las convenciones institucionales, Felipe Ehrenberg opinó: "Si hubieran heredado ese espíritu por democratizar al país, no estarían disgregados y despojados de la fuerza que brindaba la plástica."[270] El artista opinó sobre la vulnerabilidad de las individualidades artísticas frente a los condicionamientos extra estéticos como, por ejemplo, los criterios comerciales, que

---

[268] Francis Dubet opina que: "No son los actores en crisis los que se movilizan más fácilmente, sino los que pueden utilizar los medios de su integración para promover una estrategia" en "De la sociología de la identidad a la sociología del sujeto", *Op. cit.*, p. 527.

[269] Véase la teoría de los campos culturales de Pierre Bourdieu en *Sociología y cultura*, *Op. cit.*, p. 137. El campo cultural en que se sitúa al artista y su obra se refiere a: "el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra. Este sistema de relaciones, que incluye a artistas, editores, marchantes, críticos, público, que determina las condiciones específicas de producción y circulación de sus productos, es el campo cultural." en Néstor García Canclini, "Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu", *Sociología y Cultura*, *Op. cit.*, p. 18.

[270] Miryam Audiffred, "Enmudecen artes plásticas después del movimiento del 68", *Reforma*, México, Sección Cultura, 24 de Septiembre de 1998, p. 5.

interfieren en la producción de sus obras: "Los jóvenes se afanan por ver su obra en grandes mansiones. Por eso, se arriman a las grandes galerías y hacen su trabajo lo más aceptable posible."[271]

En lo general, cada grupo adoptó una dinámica propia y reveladora de la interacción de sus miembros, de sus convenciones y de sus acuerdos previos como, por ejemplo, el nombre del grupo, los procesos del trabajo colectivo, los lenguajes artísticos y los objetivos particulares ya sea, la comunicación visual, la concientización social o la intervención artística del territorio.

El nombre de cada grupo constituyó una primera autodefinición ante el público tanto de manera explícita como implícita, por ejemplo: *Mira*, *Suma*, *Germinal* sugieren acciones evidentes: sumar, mirar.[272] germinar. Mauricio Gómez (Germinal) comentó que la elección del nombre, además de sus implicaciones como la acción de germinar, también se debió al título del mismo nombre de la novela de Emile Zola.[273] Por su parte, Ricardo Rocha mencionó que Suma como su nombre lo indica era: "una suma de esfuerzos, de inteligencias, de sensibilidades de un grupo de artistas".[274] El *Taller de Arte e Ideología* y el *Taller de Investigación Plástica* forman parte de los códigos académicos y no dejan lugar a dudas sobre sus intenciones. *El Colectivo* subraya la dimensión colectiva. *Grupo Proceso Pentágono* tiene una connotación política, por aludir al Pentágono norteamericano. Al respecto, los artistas comentaron sobre este nombre:

> GRUPO: porque ya no se reunían sólo para exponer sino que realizaban trabajo colectivo. PROCESO: porque sus trabajos son un proceso. PENTÁGONO: porque todos los latinoamericanos tenemos que ver con él, es decir con el otro del mismo nombre.[275]

Tepito Arte Acá actúa como sinónimo del territorio y la cultura del barrio; No

---

[271] *Idem.*
[272] Esta perspectiva sobre el nombre, fue confirmada por Arnulfo Aquino en entrevista personal. 1998.
[273] Entrevista personal a Mauricio Gómez Morín. 1998.
[274] Berdeja Jorge Luis, "A revisión el arte público de los 70", *El Universal*, México, 13 de Noviembre de 1998, Sección Cultura, p. 3.
[275] Cheli Zárate y Emiliano Pérez Cruz, "Grupos Pictóricos", *Op cit*, p. 7.

Grupo constituye una ironía sobre lo grupal; *Peyote y Compañía* alude al cactus mexicano descubierto por la contracultura urbana de los sesenta. Al respecto, Adolfo Patiño Flores comentó: "Es un sobrenombre o rebautizaje porque conocí a una chaman huichol en 1972 o 1973, cuando estaba en apogeo la onda de los alucinógenos".[276] Él mismo, fue apodado "el Peyote" por sus compañeros del CCH (Colegio de Ciencias y Humanidades, UNAM, Naucalpan) después de una estancia de seis meses con una familia huichola, a partir de la cual, se consolidó su conocimiento de las costumbres e identidad de esta comunidad étnica. Finalmente, Março constituye un nombre abstracto.[277]

Un rasgo distintivo de los Grupos, fue la heterogeneidad disciplinaria de sus miembros: pintores, escritores, escultores, conceptualistas, fotógrafos, cineastas, teóricos del arte y activistas sociales. Por esta razón, los artistas practicaron una diversidad de lenguajes artísticos en las propuestas visuales.

Las particularidades de clase, género, formación y trayectoria profesional de los miembros del grupo, promovieron una mayor o menor identificación entre sí, o por el contrario, una diferenciación. Constituyeron distintos niveles de identificación[278] de los individuos con la dimensión grupal. Por ejemplo, entre los artistas experimentados y los incipientes; los reconocidos y los anónimos; los líderes o no; los teóricos y los pragmáticos. Asimismo, las diferencias entre los integrantes se caracterizaron por las trayectorias profesionales desiguales, por las ideologías variadas y por sustentar distintas finalidades, etc.

Otro aspecto a considerar, fue la participación en los Grupos de miembros que no eran propiamente artistas, sino teóricos, estudiosos o militantes sociales como en los casos de Tepito Arte Acá, Taller de Investigación Plástica y el Taller de Arte e Ideología. Sobre

---

[276] M. García Flores, "Peyote y una breve historia de Peyote y la Compañía", *Suplemento La Onda, Novedades*, México, Domingo 25 de Febrero de 1979, p. 4.

[277] Entrevista personal a Mauricio Guerrero, 1999.

[278] Aguado y Portal reconocen la existencia de una: "multiplicidad de niveles de identidad dentro de un mismo grupo reconocido como unidad", en José Carlos Aguado y María Ana Portal, "Tiempo, espacio e identidad", *Op. cit.*, p. 32. Por ejemplo, un grupo étnico contiene subgrupos caracterizados por la escolarización, el género, la posición económica, etc. Lo que permite, explicar sus diferentes niveles de identificación con la dimensión colectiva.

este último, el testimonio de Andrés de Luna, es el siguiente:

> Ahí participaba, por ejemplo, Cesar Gálvez que era uno de los alumnos más destacados de la Facultad de Filosofía y Letras, traductor, también destacadísimo, un hombre muy brillante con ideas siempre muy polémicas, desgraciadamente, él falleció muy pronto en un accidente en carretera; murió César Gálvez y dejó un hueco bastante grande. Estaba Miguel Rodriguez, que era historiador y también un hombre con una gran brillantez conceptual, se fue a Francia y no ha regresado. Ana María Martínez de la Escalera que se dedica a la filosofía, una mujer también muy brillante dedicada, también en ese tiempo, al teatro. Adriana Contreras que se ha dedicado al cine, es una cineasta que radica en Uruguay. Armando Castellanos. El resto del grupo se componía de gentes de muy diferentes trayectorias, uno de ellos, por ejemplo, fue Luis Acevedo actual subdirector de *El Financiero*. Atilio Tuis que era un pintor de origen argentino; estaba también. Felipe Leal un hombre muy distinguido en su campo, en aquel tiempo se dedicaba a la serigrafía, en la actualidad, es director de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Estaba también por ahí, Cecilia Lazcano profesora dedicada a la historia del arte, profesora de la ENAP en aquel tiempo, y ella ha sido una entusiasta absoluta, se ha conservado en todo lo que ha sido el TAI en sus diferentes etapas. Morris Savariego que es un muy distinguido director de teatro, ganador de un buen número de premios.[279]

Sobre la condición de clase de los integrantes del grupo Fotógrafos Independientes, Rogelio Villarreal refirió: "Porque la mayoría pertenecían a la clase media y baja".[280] Por esta razón, agregó: "parecía que nosotros teníamos una visión un poco más callejera, más cercana a la cultura popular".[281]

En la constitución de los Grupos, la participación femenina fue evidentemente minoritaria. Sin embargo, Felipe Ehrenberg opinó que:

> (...) en la plástica mexicana hay cualquier cantidad de mujeres en una proporción mucho mayor que las hay en todas las demás sociedades y países de todo el continente.[282]

Lo cierto es que la participación de las mujeres artistas en el movimiento grupal,

---

[279] Entrevista personal a Andrés de Luna. 1999.
[280] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Rogelio Villarreal, México, Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994
[281] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Rogelio Villarreal, México, Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.
[282] Entrevista personal a Felipe Ehrenberg, 1998.

fue destacada y algunas de ellas comenzaron a plantear críticamente preocupaciones en torno a la problemática de género. Por ejemplo, Lourdes Grobet, Magali Lara, Carla Rippey, Rowena Morales y Maris Bustamante -que con posterioridad cofundó un grupo de arte feminista llamado "Polvo de Gallina Negra"- abordaron temáticas sobre la sexualidad, los estereotipos de la imagen femenina y las labores domésticas.

En lo general, los lazos de unión e identificación grupal, se apoyaron tanto en elementos ideológicos, artísticos y pragmáticos, como subjetivos (amistad y simpatías). Al respecto, Arnulfo Aquino (Mira) comentó:

> Recientemente hemos trabajado en grupos más pequeños y, poco a poco, se fue haciendo más patente la intención de cambiar de estilo de trabajo sin que ello implique una división tajante entre nosotros, puesto que llevamos una amistad de más de catorce años.[283]

El Grupo Proceso Pentágono relató sobre su experiencia colectiva:

> La confianza, la cerveza, el gusto, la ironía, el humor terribles la hoja blanca en blanco, la pluma, la tinta, la simpatía, el estudio compartido, el café y la total falta de hermetismo entre nosotros, todos estos elementos (que no faltan) constituyen el equipo de nuestro laboratorio de investigación e impulso.[284]

Otro aspecto a considerar fue el papel del liderazgo en cada grupo que fue preponderante para la constitución y organización de los grupos, por ejemplo, Felipe Ehrenberg (Grupo Proceso Pentágono), Ricardo Rocha (Suma), Daniel Manrique (Tepito Arte Acá), Alberto Híjar (Taller de Arte e Ideología), Adolfo Patiño (Peyote y la Compañía), Arnulfo Aquino y Rebeca Hidalgo (Mira), Sebastián (Tetraedro).

Al respecto, la artista Magali Lara (Março) comentó:

> En algunos grupos, cuando había una gente mayor como era Felipe Ehrenberg o Ricardo Rocha o Sebastián, ellos hicieron una cosa padre, que era hacer una coherencia; y luego, yo creo que ellos tendrían que haberse marchado, Rocha lo hizo en un tiempo, creo, porque ya ni él pertenecía al grupo, ni el grupo le pertenecía a él.[285]

---

[283] Macario Matus. "Arnulfo Aquino, 'He buscado vincular el arte con el diseño' ", *Op. cit.*, p. 3.
[284] Cheli Zárate y Emiliano Pérez Cruz. "Grupos Pictóricos". *Op. cit.*, p. 8.
[285] Entrevista personal a Magali Lara, 1998.

La artista agregó: "Si tú no llegas a combinar ideas y el líder no se va rotando es muy difícil. Si tiene que haber un líder, pero si es cierto, que no tiene que ser necesariamente él mismo siempre."[286]

Aún en los casos donde se manifestó discursivamente un rechazo al liderazgo como en el No Grupo, en la práctica no fue así, ya que la presencia de Maris Bustamante y Rubén Valencia fue muy notoria. En el grupo Tetraedro la mayoría de sus integrantes eran estudiantes, por ello, la presencia del artista Sebastián fue determinante, porque en opinión de Mauricio Guerrero: "la experiencia cuenta mucho".[287]

El caso de Tepito Arte Acá fue singular, ya que, sus fundadores no se caracterizaron por sustentar premisas ideológicas o artísticas afines, que dieran sentido a su integración como grupo. Cabe recordar que en la constitución del grupo participaron artistas (Daniel Manrique, Francisco Marmata, Julián Ceballos Casco, Francisco Zenteno, entre otros); sin embargo paulatinamente desertaron del mismo. Aunado a esto, la incorporación al grupo de los vecinos y líderes del barrio, propició que las actividades de Tepito Arte Acá se orientaran hacia finalidades que tenían que ver con proporcionar soluciones a la problemática de la comunidad del barrio de Tepito.

Por estas razones, Tepito Arte Acá no evolucionó propiamente como un grupo artístico, sino como un movimiento cultural que aglutinó a líderes y miembros de la comunidad tepiteña en función de su problemática inmediata. No obstante esta situación, la participación de Daniel Manrique, sustentó las actividades artísticas que identificaron a Tepito Arte Acá.

Cabe subrayar que las actividades pictóricas de Daniel Manrique, constituyeron una modalidad de intervención artística de la ciudad de México, orientada hacia las viviendas populares.

En 1999, Daniel Manrique publicó *Tepito Arte Acá. Una propuesta imaginada*

---

[286] Entrevista personal a Magali Lara, 1998.
[287] Entrevista personal a Mauricio Guerrero, 1999.

(Editorial ENTE), relato biográfico tanto de sus actividades artísticas en los barrios populares y centros culturales, como de su relación con críticos, funcionarios culturales y líderes del barrio tepiteño. Su perspectiva sobre las contradicciones y carencias imperantes tanto en la vida del barrio como en el sistema cultural en México, asume un carácter crítico.

Alberto Híjar opinó sobre Tepito Arte Acá y su territorialización en el microuniverso cultural de este barrio popular, lo siguiente:

> Somos buenos cuates, pero ellos siempre admitieron que no les interesaba más que Tepito y sólo Tepito, diría yo. No sabían que pasaba, ni querían plantearse ninguna otra cosa. Era una especie de ghetto artístico el que ellos habían desarrollado con un buen éxito, diría yo, ellos en la Peña Morelos.[288]

En conclusión, los Grupos constituyeron un movimiento *sui generis* debido a su composición heterogénea, que aglutinó a una gran cantidad de artistas plásticos de diversas disciplinas e intereses artísticos. Asimismo, fueron representativos de una actitud innovadora sobre el papel del artista y su función social, que derivó en la construcción de una identidad colectiva en el arte.

2.2.1. Perfil del artista grupal

Un aspecto sumamente interesante que generó la dinámica grupal, fue la nueva actitud crítica y distante hacia el arquetipo tradicional del artista individual.

En el contexto del grupo, el papel del artista se concibió, a través de la interacción con la realidad inmediata, para plasmarla en una cosmovisión artística.

---

[288] Entrevista personal a Alberto Híjar, 1997.

En esta perspectiva, los artistas grupales se orientaron a desarrollar actividades culturales, a establecer un vínculo con las comunidades urbanas y rurales populares, y a pronunciarse contra las injusticias sociales o a favor de la utopía social, que el panorama latinoamericano y mexicano justificaban plenamente.

Juan Acha,[289] agudo observador de la evolución del arte latinoamericano, refiere que en los años sesenta el papel del artista se desmitificó a partir de que la tradición de la pintura de caballete sufrió una transformación radical con la modernidad occidental, dejando de ser la única fuente reproductora de imágenes y el medio por excelencia de interpretación de la subjetividad colectiva de una época o sociedad. En su lugar, las tecnologías audiovisuales (fotografía, cine, publicidad) permitieron reproducir al infinito imágenes a bajo costo que satisfacían las nuevas necesidades de una sociedad ávida de información visual abundante y competitiva. En este contexto, el papel del artista fue otro, ya no pertenecía a una minoría privilegiada o genial, principalmente, porque se incrementó el número de pintores y diseñadores en concordancia con el crecimiento de centros escolares.

Con estos antecedentes, fue evidente para un considerable número de artistas de la década de los setenta que las expectativas profesionales de triunfar en el restringido circuito galerístico o museográfico de México, eran mínimas. Debido al incremento de la población estudiantil de las artes visuales y a la competencia que representó el diseño y los diseñadores gráficos.

En este contexto el microcosmos grupal ofreció a los artistas opciones de desarrollo profesional no circunscritos al mercado del arte y de los cánones estéticos convencionales que configuraron otro perfil del artista, diferente al tradicional.

---

[289] Juan Acha. *Las culturas estéticas de América Latina*, *Op. cit.*, p. 173.

Algunos grupos manifestaron su inconformidad con respecto al arquetipo tradicional del artista, delineando su antítesis: el artista agrupado. Ejemplo de ello, fue la opinión de Mauricio Gómez Morín del grupo Germinal, que manifestó un rechazo a: "la práctica artística tradicional, al cuadro de caballete, al artista bohemio, al artista individual, al artista anímico, solitario analfabeta".[290]

Los artistas que participaron en la gestación de Tepito Arte Acá, se refirieron al estereotipo del artista tradicional y al mito de la inspiración:

> Nuestra posición como arribistas, artistas 'triunfadores' que ya salieron de la canalla, hubiera sido: buscar una casita 'decente' donde colocar nuestros consagrados que nos motivaron e irradiaron su genio; ambientarnos al estilo de la 'verdadera intelectualidad': música clásica para que las musas vengan a cuchichearnos al oído, cafetera infalible y cigarrillos en la mano para esperar a la Señorita inspiración.[291]

A su vez, se consideró que el papel del artistas como apóstol de las reivindicaciones sociales, era inadecuado, ya que, propiciaba una división desigual entre "seguidores y oficiantes". Al respecto, se dijo:

> Ahorita hay una moda que es bien peligrosa, el mesianismo...La moda es comprometerse-con-las-Mejores-Causas-Populares. Es como una actitud religiosa, como el cristianismo en sus inicios, Consideramos peligrosa dicha actitud porque se nos presentan como los salvadores...que van a salvar el proletariado de sus penurias. Nuestra actitud no es de compromiso porque, en última instancia, nosotros no tenemos que comprometernos con la gente porque somos ella, lo mismo.[292]

Finalmente, se autodefinieron como *artistas comunitarios* por reivindicar la función social del artista comprometido e integrado a la vida cultural del barrio. Desde esta perspectiva, censuraron la desvinculación del artista de su propia comunidad de origen, en aras del prestigio cultural o económico como, generalmente, sucede cuando artistas de barrios populares tienen éxito en el circuito del arte. Al respecto, se dijo:

---

[290] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Mauricio Gómez Morín. México, Museo Carrillo Gil Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.
[291] Cheli Zárate y Emiliano Pérez Cruz Zárate, "Grupos Pictóricos", *Op cit.*, p. 6.
[292] *Idem.*

> Socialmente, se llegó a un desarrollo tal que la comunidad comenzó a generar a sus propios artistas (de alguna manera hay que llamarlos) y algunos fueron aceptados por la cultura oficial. Pero a nosotros no nos ha sucedido (...) Ellos son de **allá**...Nosotros nos hemos hecho conscientes de tales situaciones y nos quedamos aquí. No es una situación romántica ni cómoda: conciencia y ya.[293]

Por su parte el grupo Taller de Investigación Plástica se refirió al artista con compromiso social como un *trabajador cultural*, ya que se incorporaba a la tarea de transformar las culturas de élite poseedoras del poder económico y político. Al respecto se señaló:

> El deseo de transformar la concepción mistificadora del "artista" aislado en la sociedad, en la de un trabajador cultural que además de asumir los problemas inherentes a la producción artística, deba comprometerse con la transformación de las culturas dominadas y de las condiciones que las determinan.[294]

Felipe Ehrenberg del Grupo Proceso Pentágono, consideró que la creatividad, el temperamento y la biografía trágica del artista tradicional forman parte de los mitos de la producción artística y son utilizados estratégicamente para la promoción comercial de las obras de arte. Sobre los mecanismos propagandísticos y mitológicos presentes en el ámbito cultural de México, opinó:[295]

> Cada vez que cae en mis manos alguna de esas novelas dibujadas e impresas en tinta café...**perpetúan** los aspectos míticos de nuestra profesión: que los múltiples y sufridos amoríos, que las preocupaciones esotéricas, que el genio desde nacimiento y hasta la **sepultura**, que la ley de la demanda y la oferta y los precios. Lo peor de

---

[293] *Ibid.*, p. 4.

[294] "Grupos: Autodefiniciones", *Op. cit.*, p. 28.

[295] Como referentes de individualidades artísticas paradigmáticas en el arte mexicano por sus posturas en la plástica, se encuentran: Rufino Tamayo, Francisco Toledo y José Luis Cuevas. En la década de los cuarenta, Rufino Tamayo obtuvo el reconocimiento internacional en los Estados Unidos por su propuesta plástica al margen del muralismo nacionalista. Con posterioridad, su obra fue apreciada en México a través de magna exposición en el Palacio de Bellas Artes (1948). A finales de la década de los cincuenta, José Luis Cuevas con la rebeldía de sus 22 años, inauguró el discurso plástico que sintetizó las inquietudes de su generación en ruptura con los postulados de la Escuela Mexicana de Pintura. Su actitud irreverente en el medio cultural mexicano, osado y desinhibido para cuestionar las viejas estructuras del quehacer artístico en México, constituyó un emblema de la individualidad artística en México. Sus narraciones periodísticas y su presencia en el debate cultural, son ya leyenda. Francisco Toledo detenta un prestigio internacional y una discreción protagónica, atípica entre las individualidades artísticas.

todo esto, es que tales conceptos no son exclusivos de un sector especifico de nuestra sociedad, sino que son esgrimidos, con sus variantes y sofismas, por estudiosos y letrados más privilegiados, entre los que encontramos hasta especialistas criticos e historiadores del ramo.[296]

Ehrenberg agregó que la mitificación del artista, contribuia intencionalmente a cotizar artificialmente el producto artístico:

(...) hasta ahora, el artista ha tenido que vivir de las ventas que resultan de no tan desinteresado patrocinio de las clases pudientes, las que generalmente ignoran los pormenores del quehacer creativo que consumen, y que para sostener dicho estructura de demanda y oferta -tan frágil en su simbiosis- le ha sido preciso al artista mantener un velo entre la cotidianidad del oficio y su clientela, para así poder subir los bonos del producto.[297]

Concluyó que los efectos más visibles de esta situación es:

(...) el magnifico desdén que en México se tiene para con la labor y el producto del artista contemporáneo. Sobre todo si este aun no ha logrado 'conquistar los codiciados laureles de la fama'.[298]

Finalmente, Ehrenberg se refirió a los hábitos que prevalecen en la promoción artística convencional, donde los artistas están:

(...) dedicadas a establecer toda serie de 'contactos' entre críticos, periodistas, marchantes y clientes; y que este artista por una inclemente competencia, no dudaba en desvirtuar ferozmente al prójimo y a su obra con tal de impedir que 'sus' compradores le compraran al otro.[299]

---

[296] Felipe Ehrenberg, "Ignorancias inadmisibles", *El Nacional*, México, p. 21. Referencia hemerográfica incompleta. CENIDIAP.
[297] *Idem.*
[298] *Idem.*
[299] *Idem.*

En su opinión, los artistas de la generación de los sesenta:

(...) fueron los principales responsables de implantar la competencia en vez de la emulación como norma entre el gremio, con los consiguientes daños a la calidad de la producción artística.[301]

2.2.2. Trabajo Colectivo

Uno de los aspectos más interesantes de la dinámica interna de los Grupos, fue la producción de obras artísticas de manera colectiva[302] que frente a la tradición dominante del productor individual, constituyó una modalidad excepcional de la producción artística contemporánea en México.

Cabe señalar que la producción artística ha sido un aspecto que no ha despertado mayor interés dentro de los estudios de la sociología del arte, ya que generalmente se han abocado a analizar otros aspectos como, por ejemplo, el proceso de consumo de la obra artística; la relación entre el contenido de la obra y las características sociales de la clase a la cual se supone está destinada; y la demanda de la clientela[303] como causa final de la producción artística. En síntesis, la sociología del arte ha destacado la función social e ideológica que se le ha asignado al objeto artístico.[304]

En esta perspectiva, los estudios de la sociología del arte han dado por sentado las creencias más comunes referidas al ámbito de la producción artística como, por ejemplo, la

---

[301] Felipe Ehrenberg, "Un reto a la Academia", *Revista Educación*, Mexico, 4 de Julio de 1982, s/p.

[302] La producción artística de los Grupos se caracterizó por el trabajo colectivo de los artistas, es decir, por la manufactura colectiva de las obras. Este aspecto fue tan importante en la constitución de los Grupos que la crítica de arte Teresa Del Conde los denomina: "Grupos de Trabajo Colectivo", en *Historia mínima del arte mexicano en el siglo* XX, *Op. cit.*, p. 46

[303] Pierre Bourdieu considera que "no se pueden explicar las obras únicamente a partir de la demanda, es decir, de las exigencias estéticas y éticas de las diferentes fracciones de la clientela." en *Sociología y cultura Op. cit.*, p. 226.

[304] *Idem.*

"genialidad" del creador y la originalidad del producto artístico.[104]

Por ello, es de suma importancia plantear explícitamente que el proceso de la producción[105] artística posee sus propias leyes de funcionamiento interno, como la determinación de técnicas y materiales, y procedimientos formales de representación. De esta manera, el aspecto de la producción artística constituye un referente ineludible de la lectura interna de las obras.

En el caso de los Grupos, el proceso de producción artística resulta sumamente interesante en tanto que se abocó a la realización de obras artísticas a partir del trabajo colectivo de los integrantes de cada grupo.

Particularmente, el trabajo colectivo en cada uno de los grupos, adoptó metodologías diversas de funcionamiento, a partir de los objetivos específicos que se planteó cada organización grupal, por ejemplo, Suma se propuso salir a las calles a pintar las bardas, el Taller de Investigación Plástica se abocó a la elaboración de murales colectivos en comunidades rurales y étnicas en Michoacán y Oaxaca, El Colectivo se interesó en el desarrollo de una labor pedagógica en comunidades urbanas, por citar algunos de los objetivos grupales.

De manera general, el trabajo colectivo de los Grupos, se sustentó en una dinámica de interrelación de los artistas entre sí, en tanto que la elaboración de las obras artísticas grupales se fundamentaron en la suma de las aportaciones individuales de los integrantes de cada grupo.

---

[104] En opinión de Pierre Bourdieu: "lo que crea el valor de la obra no es la rareza (unicidad) del producto sino la rareza del productor, manifestada en la firma (...), es decir, la creencia colectiva en el valor del productor y su producto." *Ibid.*, p. 237.

[105] El campo de la producción artística informa: cómo, cuándo y donde se construye la representación simbólica del mundo social. Los artistas históricamente han fungido como traductores estéticos de la percepción colectiva (identidad social), fabricando significados simbólicos que adhieren a los significantes (obras artísticas). Cada época y universo cultural, adopta convenciones en la producción artística, -desde técnicas y materiales, hasta procedimientos formales de representación-, para fabricar símbolos y significados que recrean el universo cultural de la colectividad. Es decir, reproducen el sentido colectivo de percepción y significación.

El trabajo colectivo grupal fomentó un espíritu de cooperación entre los participantes, a través de la continúa discusión conceptual, temática y formal de sus obras plásticas, lo cual enriqueció la propuesta artística basada en el consenso grupal.

En este contexto, mediante el trabajo colectivo de los artistas, cada grupo operó como una *unidad de producción artística*. Es decir, un equipo de trabajo artístico basado en una dinámica de colaboración, reflexión y creación colectiva.

Otro aspecto notorio del trabajo colectivo de los Grupos, fue el carácter multidisciplinario de sus actividades artísticas, el cual obedeció por una parte, a la participación de pintores, escultores, grabadores, escritores, fotógrafos, teóricos e historiadores de arte que enriquecieron con sus respectivas habilidades y especialidades artísticas la realización de las obras grupales. Por otra, a la práctica de diversas disciplinas artísticas como la pintura, la gráfica, la escultura, la fotografía, la neográfica, las ambientaciones, las instalaciones y los performances, en tanto que no se sujetaron al ejercicio de una determinada disciplina artística.

Con ello, los Grupos inauguraron otros parámetros de producción artística, diferentes a los de la producción artística tradicional.

Es importante resaltar que el trabajo colectivo de los Grupos, planteó un alternativa de aprendizaje, diferente al académico tradicional, como lo confirma la opinión de Mario Rangel Faz del grupo Suma: "Entonces, los Grupos abrieron esta posibilidad de tomar información, cada quien como podía. Y no necesariamente tiene que ser adentro de la academia."[306] En este sentido, Ricardo Rocha consideró que: "La libertad fue lo más importante, romper con los rigores académicos".[307]

Otro aspecto a considerar en la producción artística de lo Grupos, es el que se refiere a la firma de la obra a nombre del grupo. Esto es, el logotipo del grupo se imprimió

---

[306] Merry Mac Masters, "Un periodo de nuestra pintura se olvida porque no *era comercial*", *Op. cit*., p. 35.
[307] "Los Grupos". Entrevista videograbada a Ricardo Rocha, México, Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.

a todas obras de manufactura colectiva. Con ello, los artistas asumieron la responsabilidad de compartir tanto los aciertos como los errores en la construcción de una obra visual.

Con esta medida también se subordinaron los egos y prestigios individuales en favor de la *firma grupal*. Más aún, algunos artistas decidieron imprimir el logotipo grupal a sus propias obras individuales, como en el caso del Grupo Proceso Pentágono. Felipe Ehrenberg refiere lo siguiente: "Todos hicimos obra personal y determinamos ponerle *Ehrenberg Proceso Pentágono*, es decir identificar lo personal con lo grupal".[308]

En el caso del grupo El Colectivo, la firma grupal significó reivindicar el anonimato de los integrantes del propio grupo. Francisco Marmata así lo señala:

> Empezamos a hacer eventos en Unidades Habitacionales, ahí nace El Colectivo con conceptos de romper el barrio, que eso fue importante, propiciar la relación con el publico inmediato y reivindicar el anonimato.[309]

Algunos testimonios de los artistas agrupados, son reveladores de las diversas modalidades que se asumió la dinámica del trabajo colectivo en los Grupos.

Felipe Ehrenberg del Grupo Proceso Pentágono, opinó sobre la interrelación entre lo individual y lo colectivo en la producción artística del grupo, así como sobre la firma grupal, lo siguiente:

> Por otro lado, también determinamos que la colectividad no inhibiría a los individuos y que, cada uno de nosotros, se podía manifestar como individuo, y lo haríamos firmando obra en donde apareciera nuestro nombre y, además, el hecho de que fuéramos miembros del Grupo Proceso Pentágono. Con eso, también pudimos responderle con una claridad muy agradable a las interrogantes que enfrentamos en Francia, por ejemplo, en artistas que preguntaban: ¿quién decide a donde va el rojo? Y lo comparamos con grupos de Jazz, con la forma en que un grupo musical, un congo tropical o jazzero decide cuándo entra, qué instrumentos, y quién es solista, en qué momento.[310]

---

[308] "Los Grupos". Entrevista videograbada a Felipe Ehrenberg. México, Museo Carrillo Gil, Investigación de Álvaro Vazquez Mantecón, 1994

[309] "Los Grupos". Entrevista videograbada a Francisco Marmata. México, Museo Carrillo Gil. Investigación de Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.

[310] Entrevista personal a Felipe Ehrenberg, 1998.

Asimismo, Felipe Ehrenberg se refirió a las soluciones encontradas en el Grupo Proceso Pentágono, respecto a las contradicciones derivadas del trabajo colectivo de los artistas:

> Dentro del Grupo Proceso Pentágono, las contradicciones lógicas surgidas de trabajar colectiva o individualmente, fueron tema de discusión constante. Nosotros resolvimos de una manera muy concreta. Desde el principio, determinamos en grupo, que lo que trabajáramos en los talleres como grupo sería firmado de la manera grupal, mencionando siempre a sus integrantes, por un lado, pero que no se iba a destacar quien hizo qué, porque como en toda discusión intelectual, una idea conduce, tiene consecuencias, que a su vez, se constituyen en referencia para nuevas consecuencias, y lo mismo sucedió en las producciones visuales que nosotros hacíamos.[311]

Finalmente, el artista agregó que las habilidades individuales enriquecieron el trabajo artístico del grupo. Entre 1978 y 1981, Grupo Proceso Pentágono adoptó un espacio de trabajo colectivo en la casa de la calle José de Teresa, Tlacopac, Distrito Federal; para ese entonces, ya se habían integrado al grupo Miguel Ehrenberg (cineasta) y Lourdes Grobet (fotógrafa).

La concepción del trabajo colectivo del grupo Suma, se dio como un lento proceso derivado de sus actividades pictóricas y gráficas en las bardas de las calles de la ciudad de México. Al principio de sus actividades artísticas, los integrantes del grupo no realizaron sus obras pictóricas y gráficas en las bardas, sustentados en el trabajo colectivo, sino de manera individual. Sin embargo, con el tiempo, se adoptó el trabajo colectivo en la ejecución artística. Al respecto, se señaló:

> (...) en ese momento estabamos hablando como individuos, nos juntábamos como grupo para trabajar juntos, pero no teníamos todavía la concepción del trabajo colectivo. El trabajo colectivo se fue dando a través del proceso de trabajo, durante los siete años que trabajamos.[312]

---

[311] Entrevista personal a Felipe Ehrenberg, 1998.

[312] Entrevista personal a Mario Rangel Faz, 1998.

El trabajo colectivo del grupo Suma, se sustentó en la investigación documental a partir de la conformación de un archivo propio, donde se hacía acopio de información periodística y fotográfica sobre el contexto cultural, social y urbano de la época. También fue importante la exploración de diversos recursos plásticos, para sustentar las propuestas artísticas, como lo corrobora el siguiente testimonio:

> El trabajo de grupo que obliga a experimentar, investigar, leer e informase, en SUMA donde hay una inquietud por el ambiente urbano, el trabajo con distintos materiales y posibilidades expresivas, y los diversos planteamientos sociales.[313]

Ricardo Rocha consideró que en la práctica, el trabajo colectivo imponía sus propias convenciones: "trabajo colectivo que también tiene sus propias reglas",[314] señalamiento que concuerda con el de Gabriel Macotela para quien: "El trabajo colectivo abarca muchos campos y requiere tiempo, también el artista puede perderse en él".[315]

> Sobre el proceso del trabajo colectivo del grupo Suma, Ricardo Rocha señaló:
>
> Son múltiples las actividades que tenemos, nos reunimos semanalmente, cada sábado o más ocasiones si las necesidades de trabajo así lo requieren. Hemos realizado un trabajo rico en experiencias, ya que el artista suele estar generalmente, en el momento de la creación.[316]

Además, Ricardo Rocha exaltó el ambiente de camadería que reinaba en el proceso del trabajo colectivo del grupo: "hay muchos proyectos que poco a poco iremos ejecutando, dado la armonía y amistad que nos sostienen".[317]

Lo cierto es que el trabajo colectivo del grupo, constituyó un proceso empírico, que derivó en premisas metodológicas y pedagógicas para su ejecución; al mismo tiempo,

---

[313] "Todos los medios de comunicación no considerados artísticos tienen importancia: Gabriel Macotela", s a, *Uno Más Uno*, México, 3 marzo de 1980, Sección Cultura, p 17.
[314] "Historias poéticas en la pintura de Rocha", México, *Op cit*, s p.
[315] "Todos los medios de comunicación no considerados artísticos tienen importancia: Gabriel Macotela", *Op cit*, p. 17.
[316] "Ricardo Rocha y su dimensión figurativa", s a, *El Sol de México*, México, 16 de Febrero de 1978.
[317] *Idem*.

constituyó una alternativa de aprendizaje para los jóvenes artistas, como se constata en el siguiente testimonio:

> La alternativa que hemos hallado para el artista novel es el trabajo colectivo, a manera de una plataforma de proyección, ajena a las galerías y mercados de arte. La creación constante para ir conformando una trayectoria.[318]

El siguiente testimonio de Arnulfo Aquino del grupo Mira, resulta sumamente esclarecedor de la dinámica que asumió el trabajo colectivo de este grupo; ya que, señala paso a paso la forma en que estructuraban sus proyectos plásticos, desde la conceptualización de las obras, toma de decisiones sobre aspectos técnicos y metodológicos, elección de materiales, hasta la promoción, difusión de sus propuestas artísticas:

> El grupo Mira -con gentes que nos conocíamos desde antes- tiene como una confrontación de ideas, tiene discusiones y asume proyectos como discusiones colectivas. Entonces, un proyecto es una propuesta que se está creando y que tiene varias funciones, varios objetivos que se van definiendo en el proceso. Y esto se va discutiendo, va prefigurando hasta llegar el momento en el que se concreta, se crea la obra y luego se lleva a la práctica en la promoción y difusión. Mira hizo todo el trabajo desde conceptualizar, discutir cuestiones técnico metodológicas, estratégicas, crear el objeto y luego promoverlo, difundirlo, llevarlo a las comunidades, exponerlo y discutir con las comunidades.[319]

Como en el caso anterior, el Taller de Investigación Plástica sustentó sus propuestas estéticas a través de una conceptualización previa y colectiva: "Nuestro esfuerzo de grupo ha tenido largos periodos de asimilación analítica, de experimentación formal y de discusión ideológica entre la teoría y la conciencia social de los participantes".[320]

Sobre la relación entre la individualidad artística y el principio del trabajo colectivo del Taller de Investigación Plástica, se señaló: "La necesidad de que cada integrante del Taller desarrolle sus capacidades individuales dentro de las estrategias, alternativas,

---

[318] *Idem*
[319] Entrevista personal a Arnulfo Aquino, 1998.
[320] Entrevista personal a Arnulfo Aquino, 1998.

experiencias y plataforma ideológica del grupo".[121]

El grupo Fotógrafos Independientes abordó el trabajo colectivo, a partir de la reflexión de las propuestas temáticas y estéticas de sus imágenes fotográficas, así como en la experimentación de recursos técnicos combinados con el diseño:

> (...) empezaron a surgir las ideas y propuestas de elaborar trabajos fotográficos en conjunto y han surgido algunos poemas para las imágenes, algunos diseños para agregar a las fotografías (el foto-diseño) y así hasta integrar 'obras en comunión' como las calificamos, en ocasiones son sólo ideas que se visualizan a través de otro de nuestros miembros hasta integrarse a un texto o poema realizado a partir de dichas motivaciones.[122]

En relación a Tepito Arte Acá, básicamente, su actividad se retroalimentó de la dinámica comunitaria; por ello, definió su trabajo como *comunitario* y reivindicó la función orgánica de los artistas:

> Como hemos vivido de acuerdo a la comunidad, no hemos tenido problemas serios trabajando en grupo, porque ha sido nuestra manera de ser desde siempre: el patio es la comunidad, las paredes hablan, los tendederos te dicen de cierta intimidad, el radio a todo volumen e informa del gusto de los otros. Aquí choca el concepto de artista (individuo-tocado-por-la-mano de Dios), porque no puedes hacerla solo...La colectividad es la regla. No necesitas proponerte hacer trabajo grupal, siempre lo has hecho. Y manifestaciones como la nuestra comienzan a cundir en la ciudad.[123]

Sobre el No Grupo abocado la confección colectiva de *performances* (arte acción), Melquiades Herrera consideró que el trabajo colectivo tenía antecedentes en los muralistas de principios de siglo y relató sobre la dinámica del trabajo grupal en un evento realizado en Colombia:

> Fue una antología del *performance* -que habíamos hecho antes- armada en una nueva secuencia. Lo que considerábamos lo mejor que habíamos hecho, ensamblándolo de nuevo en otra nueva presentación.[124]

---

[121] "Los Grupos", Entrevista videograbada a José Luis Soto, México, Museo Carrillo Gil, Investigación de Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.
[122] Rosa M. Roffiel, "Lucha a través de las imágenes", *Op. cit.*, s.p.
[123] Cheli Zárate y Emiliano Peréz Cruz, *Grupos Pictóricos*, *Op. cit.*, p. 6
[124] Entrevista personal a Melquiades Herrera, 1997.

Agregó sobre el método de trabajo del No Grupo:

> (...) nuestro método de trabajo, es un poco como el del mago, tienes trucos de monedas, de pañuelos y con eso organizas una presentación que si tiene principio y fin, pero que no tiene progresión, o sea, presentas eso o podias presentar otra cosa para una hora y media, considerando más el carácter rítmico, más que el temático. Combinas elementos temáticos diferentes con más o menos ritmo de presentación en una hora y media. Allí, fue donde nosotros hacíamos hasta la burla de que ya habiamos hecho nuestra retrospectiva.[325]

Con respecto al grupo Peyote y la Compañia, Armando Cristeto opinó que el trabajo colectivo: "enriquece las ideas y las fomenta."[326]

Otros testimonios grupales destacan, que el hecho de que los artistas formaran parte de un grupo, no obstaculizaba sus tareas profesionales fuera del grupo, es decir, sus actividades como artistas individuales, como lo corrobora José Luis Soto del Taller de Investigación Plástica: "Definimos muy claramente hacer un trabajo individual y también, hacer un trabajo colectivo".[327]

En esta tesitura, el grupo El Colectivo consideraba que la producción grupal no inhibía el trabajo artistico individual de sus integrantes. Al respecto, el artista *Gargaleón* expresa:

> (...) seria pesimista no intentarlo. No, no hay degradación de la tarea estética. Cada uno de nosotros tenemos una obra individual sobre la cual trabajamos, y aparte nos reunimos para intentar este tipo de búsquedas colectivas. Hay simplemente una separación de tareas.[328]

Por su parte, el artista Ricardo Rocha del grupo Suma, opinó lo siguiente: "Yo hago pintura, y trabajo al mismo tiempo con el grupo Suma, que es un trabajo muy diferente, trabajo colectivo".[329]

Ricardo Rocha consideró que el trabajo colectivo de Suma, además de verse

---

[325] Entrevista personal a Melquiades Herrera, 1997.
[326] Galo Moya, "Arte totalmente experimental que satiriza moral y religión", *Op. cit*, s/p.
[327] "Los Grupos". Entrevista videograbada a José Luis Soto. México, Museo Carrillo Gil. Investigación Alvaro Vázquez Mantecón, 1994.
[328] Manuel Blanco, "Gargaleón: la experimentación colectiva", *Op. cit*, p. 1.

enriquecido con las habilidades y perspectivas individuales, favorecía también el trabajo artístico individual de sus integrantes:

> (...) por otra parte, estábamos muy conscientes de que el trabajo colectivo no anulaba el trabajo de cada uno, el trabajo colectivo nos nutría como artistas individuales, al mismo tiempo que la sensibilidad individual nutría el trabajo colectivo.[330]

Para Magali Lara fue su participación en el trabajo colectivo del grupo Março, constituyó una experiencia que fructificó en su trabajo individual posterior[331], situación que se aplicó a muchos artistas, por ejemplo, Gabriel Macotela quien fue integrante del grupo Suma, señaló la importancia que tuvo la experiencia del trabajo colectivo en el desarrollo posterior de su obra personal, ya que de ahí, partieron las ideas que nutrieron sus paisajes urbanos.[332]

A través de estos testimonios se constata que el trabajo colectivo en cada grupo, se desarrolló a través de la previa conceptualización y reflexión en torno a los procedimientos y a las temáticas de las obras. En lo general, los artistas agrupados no perdieron su iniciativa individual con la interacción colectiva; por el contrario el trabajo grupal constituyó un centro de aprendizaje en función de las necesidades, expectativas y objetivos de cada grupo.

2.2.3. Prácticas artísticas grupales

La versatilidad de recursos estéticos aplicados a la construcción de las propuestas plásticas

---

[329] "Historias poéticas en la pintura de Rocha". *Op. cit.*, s p.
[330] Jorge Luis Berdeja, "A revisión el arte público de los '70", *Op. cit.*, p. 3
[331] Entrevista personal a Magali Lara, 1998.
[332] "Todos los medios de comunicación no considerados artísticos tienen importancia: Gabriel Macotela", *Op cit.*, p. 17.

constituyó una característica de las prácticas artistico grupales. Con una perspectiva multidisciplinaria, los artistas recurrieron tanto a la utilización de géneros artísticos tradicionales (gráfica, pintura y fotografía) como no tradicionales (*performances*, instalaciones, ambientaciones); así como la edición de textos, el teatro, el cine, los videos y la poesía urbana.

La integración de pintores, grabadores, escultores, fotógrafos, así como teóricos del arte y algunos miembros de otras disciplinas (cine, literatura) a las actividades grupales, fue determinante para desarrollar una praxis estética multidisciplinaria. Sobre ello, Mario Rangel Faz opinó con respecto al grupo Suma:

> (...) éramos muchas personas con muchos parámetros y realidades diferentes. No todos de escuelas, no todos pintores. Ahora puede haber artistas que se forman en la carrera de comunicación o como bailarines o como actores. Esta retroalimentación -que de alguna manera se dio en el trabajo grupal- existe ya en el medio. Y lo que uno espera ahora, es diferente.[133]

Otra opinión en este sentido fue la del grupo Peyote y la Compañía que señaló lo siguiente:

> 'Peyote y la Compañía' fue conjuntando esa serie de pintores, grabadoras, diseñadores gráficos, escultores y experimentadores integrales para tratar de desempeñar una obra monumental artística.[134]

En el caso de los integrantes del Taller de Arte e Ideología, el interés por desarrollar actividades artísticas en función de los planteamientos de la filosofía estética, se gestó a partir del *Curso de Arte Vivo* impartido por el teórico Alberto Híjar en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, lo que derivó en la constitución del grupo. Alberto Híjar comentó al respecto:

> (...) el Taller de Arte e Ideología nace de estudiantes que llegan a la facultad de Filosofía, se inscriben en mis cursos de estética y pues les resulta insatisfactorio las dos horas a la semana, que era todo lo que se podía utilizar en el tiempo

[133] Merry Mac Masters, "Un periodo de nuestra pintura se olvida porque *no era comercial*", *Op. cit.*, p. 35
[134] "Peyote y la Compañía", *Op. cit.*, p. 60.

académico.[335]

El escritor Andrés de Luna comenta sobre el sentido de cohesión entre los miembros del Taller de Arte e Ideologia:

> (...) se deriva básicamente de una inquietud muy grande, de poder combinar tanto la teorización, la discusión analítica con la práctica artística en términos conceptuales, que eso era lo más interesante de todo.[336]

De esta manera este grupo estuvo constituido por teóricos interesados en realizar una práctica artistica. Sobre las premisas conceptuales que alentaron sus actividades. el escritor Andrés de Luna opinó:

> (...) empezaron las discusiones en torno a Louis Althuser. Althuser era como la gran inspiración en ese momento, era uno de los hombres que había estudiado más a fondo el marxismo contemporáneo y su libro *Para leer el Capital*, era un ejemplo de un trabajo teórico serio que replanteaba los materiales marxistas en un gran nivel... Analizar a Jean Boudrillard, Pierre Marchele, un análisis permanente de la obra de Bertol Brech, Hadjinicolau.[337]

Las prácticas artísticas del Taller de Arte e Ideología incluyeron la edición de textos, la poesía, los audiovisuales, el cine y el teatro. Alberto Híjar comentó sobre sus actividades lo siguiente:

> (...) los hacíamos de otra manera en el periódico vivo que hacíamos para consolidar el Sindicato de la UNAM, con el Taller de Arte e Ideología en el que semana a semana hacíamos un periódico para comentar las noticias y demás, valiéndonos de recursos que pues tendrían como antecedente más lejano Dadá.[338]

Sobre la utilización de medios tecnológicos de reproducción gráfica como, por ejemplo, la fotocopiadora y el fax, Alberto Híjar opinó que debian ser liberados de sus "apropiaciones privadas":

En ese sentido, pues, no podemos renunciar, debemos utilizar todos los recursos de

---

[335] Entrevista personal a Alberto Híjar, 1997.
[336] Entrevista personal a Andrés de Luna. 1999
[337] Entrevista personal a Andrés de Luna, 1999.
[338] Entrevista personal a Alberto Híjar, 1997.

> la alta tecnología cuando estén a nuestro alcance y cuando podamos. Esto hace que nuestras ediciones recientes de *América en la Mira*, pues incluyan gráfica hecha en computadora, enviada por fax y todo esto.[339]

Por último, la *Sala de Arte Público Siqueiros* se constituyó como sede de las actividades del TAI.

En relación a las prácticas artísticas del Taller de Investigación Plástica, éstas se desarrollaron fundamentalmente en el ámbito de las comunidades étnicas y abarcaron tanto el muralismo, la pantomima como los *happenings*. En opinión del grupo, la necesidad de representar artísticamente la problemática comunitaria y la de utilizar nuevos lenguajes artísticos, sustentaron la construcción de sus discursos visuales con el fin de apoyar las causas populares. Al respecto, se señaló:

> Fundamentar y evaluar las experiencias grupales con una base en una teoría estructurada en la práctica, para el encuentro de nuevos lenguajes artísticos que nos permitan expresar cabalmente los intereses y la problemática de las comunidades, así como el desarrollo de técnicas de participación y creación colectivas, pero sin el objetivo de buscar nuevos ismos.[340]

Las actividades de Tepito Arte Acá abarcaron, además del muralismo, la realización de ambientaciones, la edición de una revista, la experiencia teatral y la elaboración de videos sobre el barrio. Sobre estas actividades, se manifestó lo siguiente:

> Arte Acá no sólo se dedica a la pintura: es el teatro, la literatura, la poesía, los problemas sociales, la convivencia diaria con la comunidad; es una actitud que tiende a valorar nuestra verdadera cultura, la que generamos, lo que somos.[341]

Las ambientaciones de la exposición: *Conozca México, Visite Tepito* (1973) fueron representativas de la utilización de lenguajes no tradicionales para abordar temáticas locales y territoriales, ya que, recrearon el hábitat tepiteño a través de objetos cotidianos como, por ejemplo, láminas oxidadas, macetas, lavaderos, puertas de baño, tendederos, camas,

---

[339] Entrevista personal a Alberto Hijar, 1997.
[340] Entrevista personal a Alberto Hijar, 1997
[341] Cheli Zárate y Emiliano Pérez Cruz, "Grupos Pictóricos", *Op. cit.*, p. 4.

collages, etc.[342] Además de que: "Se propuso hacer actos conceptuales en diversos lugares, pero todos comenzaron a partir de Tepito".[343] A continuación se relata un evento conceptual realizado en la desierta peana del monumento a San Martín en el Paseo de la Reforma de la ciudad de México:

> Esta era una estatua que sólo tenía el pedestal. Bernal fue, firmó y dijo que eso era la Estatua de la Libertad, más libre que el aire, lo cual en un momento hizo conciencia de que en México no existe ninguna estatua a la libertad, por algo será.[344]

Bernal agregó que era una "escultura atmosférica" a la libertad.[345]

Sin embargo, los murales de Daniel Manrique en las vecindades del barrio tepiteño, constituyeron lo más distintivo y sobresaliente del movimiento de Tepito Arte Acá. Julián Ceballos Casco opinó al respecto: "Se ha identificado al Arte Acá con la pintura mural porque fueron los inicios, porque fue un poco el rollo del 'boom', ¿cómo te ven, cómo sales a balcón?, haciendo tus panchos en la calle ¿no?".[346]

Lo cierto es que la continuidad y perseverancia de la actividad pictórica de Daniel Manrique en el barrio, fue determinante para consolidar el prestigio cultural de Tepito Arte Acá. Al respecto, el artista opinó sobre la influencia de José Clemente Orozco en su trabajo:

> Lo reconozco...como la base fundamental de la pintura 'Acá' porque incluso en sus declaraciones y su forma de expresarse es 'muy acá', muy sabroso, de una gran capacidad de crítica, tanto verbalmente como en lo plástico".[347]

En relación a las actividades teatrales de Tepito Arte Acá, se relató: "Montamos una obra de teatro, *Vivir como cerdos*, que fue, en su temporada, la que más gente jaló".[348] Mario Alcántara realizó la puesta en escena y Armando Ramírez (escritor) adaptó esta obra inglesa al contexto tepiteño que relataba la problemática de los habitantes de los suburbios

---

[342] Héctor Rosales Ayala, *Casco (Vibrencias en un barrio popular y la neta del arte acá)*, *Op. cit.*, p. 87

[343] *Idem.*

[344] Cheli Zárate y Emiliano Pérez Cruz, "Grupos Pictóricos", *Op. cit.*, p. 6.

[345] El delegado Delfín Sánchez Juárez mandó llamar al autor y a Daniel Manrique para decirles. "¿Qué andan haciendo cabrones estos, estropeándome aquí. los van a meter al bote. qué quieren. hacer murales o qué" en Héctor Rosales Ayala, Casco *(Vibrencias en un barrio popular y la neta del arte acá)*, *Op. cit.*, p. 83.

[346] *Ibid.*, p. 87.

[347] "El 'Arte Acá' de Tepito se internacionaliza", *Op cit.*, p. 7.

urbanos. La adaptación incluyó al lenguaje coloquial y expresiones típicamente tepiteñas.

La edición de la revista *Chin Chin el Teporocho* impulsada por Armando Ramírez y concebida para incidir en el contexto tepiteño, desafortunadamente no tuvo el éxito esperado; el contenido incluía: cartones políticos, crítica, poesía, concursos, ecología e información sobre el panorama internacional. Asimismo, fueron realizados siguientes audiovisuales sobre el barrio: *¿Qué es Tepito?, ¿Qué es Arte Acá?, Safari por Tepito y Carta a Emiliano Zapata* (1979). En 1979 participó en la *Bienal de Pintura El humor y la sátira* en Gabravo, Bulgaria. Premio de Adquisición. En 1980, el proyecto *Rescate artístico-cultural de centros urbanos deteriorados* participó en la Bienal de Arquitectura Centro Pompidou (París, Francia). Finalmente en 1982, Daniel Manrique y el grupo francés *Populart* realizaron murales en Francia y Tepito como parte de un intercambio cultural auspiciado por el gobierno francés.

Las prácticas artísticas del grupo El Colectivo incluyeron la gráfica, las ambientaciones y los "murales transportables". Una de sus actividades más destacadas, fue la labor de enseñanza artística desarrollada en la Unidad Habitacional de San Fernando (Col. Portales, D. F.). Para ello, los artistas fundaron tallares donde se impartieron cursos de pintura, grabado y dibujo, para los niños y jóvenes habitantes de este centro multifamiliar de clase media popular. Paralelamente, diseñaron un método didáctico en función de las características de esta población urbana sin acceso a una educación visual.

Las prácticas artísticas del Grupo Proceso Pentágono, se caracterizaron por la utilización de lenguajes no tradicionales, ya que, que todos los integrantes del grupo fueron precursores en desarrollar el arte conceptual mexicano. Felipe Ehrenberg comentó sobre los fundamentos estéticos del grupo:

> Se hablaba mucho de lo formal, se hablaba mucho de elementos estéticos. Redescubrimos el estridentismo, veíamos mucho la producción conceptual latinoamericana: el grupo Tupac Amaru, los conceptualistas argentinos, el

---

[348] Cheli Zárate y Emiliano Pérez Cruz. "Grupos Pictóricos", *Op cit.*, p 6.

> neodadaísmo, el arte-correo. En fin yo creo que estabamos plenamente al tanto de los logros estéticos en otros parajes.[349]

Paralelamente, el Grupo Proceso Pentágono realizó actividades editoriales a través de la *Cooperativa Chucho el Roto* y la editorial *Libro Acción Libre/Latinoamérica* y fundó el Centro Proceso Pentágono, donde se realizaron exposiciones y diversas actividades culturales.

Las prácticas artísticas del grupo Suma abarcaron la pintura, la gráfica y el arte conceptual. Sin embargo, su actividad más prominente fue la intervención artística de la ciudad de México. La crítica de arte Raquel Tibol escribió sobre las diversas actividades del grupo: "Todos ellos han superado las limitaciones de la especialización, escriben, pintan, graban, editan, organizan ambientes, elaboran formas".[350]

Suma trasladó la pintura de caballete a las bardas que delimitaban los lotes baldíos del ámbito urbano en la primera etapa de su intervención artística de la ciudad de México. En este caso, los artistas desarrollaron individualmente su expresión pictórica que se adscribía a las corrientes abstraccionistas, informalistas y expresionistas del arte en las bardas divididas por segmentos. Con respecto a estos lenguajes pictóricos, Raquel Tibol escribió:

> Con expresionismo abstracto o figurativo y abundancia de grafismos y gestualidades, un conjunto de talentosos estudiantes daba su respuesta a la carrera de Artes Visuales dominada por el geometrismo.[351]

La experimentación del espacio urbano como contexto y soporte de las obras estéticas, fue determinante en la evolución del trabajo pictórico y gráfico de Suma. Ejemplo de ello, fue que los artistas incorporaron a sus propuestas estéticas materiales recuperados

---

[349] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Felipe Ehrenberg, México, Museo Carrillo Gil. Investigación de Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.
[350] Raquel Tibol, "La calle del grupo SUMA", *Op. cit.*, p. 78.
[351] *Idem.*

del ámbito urbano. Por lo cual, Suma fue vinculado al *Arte Povera*. Mario Rangel Faz comento al respeto:

> (...) nosotros optábamos por emplear materiales de desecho, cartón, basura, pero con el objeto de evidenciar que con esto es posible expresar ideas y sentimientos. Por lo demás, en nuestra condición de estudiantes de arte no teniamos posibilidad de adquirir material artístico de alto costo.[352]

Otra opinión sobre la dinámica del trabajo grupal, señaló:

> Lo nuestro es una investigación -dice Ricardo Rocha-, de materiales, nuestro objetivo evoluciona. Utilizamos medios fáciles y muy populares como la fotocopia, la tipografía, materiales de deshecho.[353]

La experimentación de la gráfica aplicada a los soportes urbanos, constituyó otro aspecto relevante de la intervención artística de la ciudad de México, ya que, en opinión de Mario Rangel, se buscó:

> (...) más que la pintura en sí, el sentido de la imagen. Las imágenes fueron creciendo, adaptándose a la dimensionalidad pública hasta convertirse en grabados, en una impresión en offset que luego se ponían en las bardas.[354]

Sobre los recursos técnicos empleados y su eficacia, se comentó lo siguiente: "Así pues, lenguaje e imágenes debían ser de carácter masivo y la realización requería inmediatez. De ahí, la selección de técnicas como el cartel, las plantillas, el color en spray y el offset".[355]

Mario Rangel Faz comentó sobre los procedimientos y técnicas gráficas utilizadas en el ámbito urbano:

> Poníamos un papel en los registros de agua, a través de una técnica que parecía de *frotage*; con un rodillo entintado, lo pasábamos sobre el papel: es mas o menos lo que podría ser el principio del grabado en relieve. Llegábamos y poníamos vinílica en las banquetas, que tienen como juegos de ondas y les poníamos unos papeles

---

[352] "Llevar el arte plástico a la calle, objetivo del grupo Suma desde los 70", *Op. cit.*, p. 5.
[353] Raquel Tibol, "La calle del grupo SUMA", *Op. cit.*, p 78.
[354] Entrevista personal a Mario Rangel Faz, 1998.
[355] "Improvisación y poco profesionalismo del INBA, características de la Sección de Experimentación", *Op cit.*, p. 19.

> encima, pisábamos, levantábamos, y ya nos quedaba el registro. Utilizábamos basura, el periódico, fotocopias, calidades gráficas. Pasamos al offset, fotocopiadas que iban haciendo alto contraste. Las pegábamos en las bardas, en los suelos.[356]

Raquel Tibol escribió sobre las premisas estéticas de las propuestas de Suma:

> Le dieron prioridad al valor de comunidad y acudieron a métodos de neorreproducción probados en México por Felipe Ehrenberg. Su reproducción (visual y legible) deviene del arte conceptual, del arte povera y se establece como una empresa eminentemente urbana.[357]

En 1979 Suma participó en el *Salón de Experimentación* (Auditorio Nacional, INBA) con la obra intitulada *La calle 1976-79*, la cual constituía una sintesis de la trayectoria y experiencia artística ganada por el grupo el espacio urbano. La propuesta consistió en una: "Instalación-Documento" que en opinión de Mario Rangel Faz, tenia el propósito de: "Que hablará del proceso que había seguido el grupo Suma integrando, ya la instalación misma, como una obra misma; utilizando escultura, objetos escultóricos que cuestionaban un poco el discurso".[358]

En relación a las prácticas artísticas del grupo Fotógrafos Independientes, éstas se caracterizaron por reivindicar al género fotográfico desde la perspectiva artística, además de considerar sus cualidades como testimonios del contexto histórico social. Sobre las premisas de sus actividades, se escribió:

> (...) fotografiar un objeto o un sujeto, aun cuando requiera un instante, no es obra de la casualidad. Cada obra implica un cúmulo de conocimientos estéticos, sociológicos, musicales, políticos, que al momento del disparo se conjugan y nos dan como resultado la obra pensada y no otra cosa producto de la casualidad.[359]

Sobre la valoración artística de las obras fotográficas, el grupo señaló lo siguiente:

> La gente no está acostumbrada a observar, sino sólo a mirar. Vemos tantas fotografías en las calles que nos hemos acostumbrado a verlas como simple

---

[356] Entrevista personal a Mario Rangel Faz. 1999.
[357] Raquel Tibol. "La calle del grupo SUMA". *Op cit*. p. 78.
[358] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Mario Rangel Faz, Mexico, Museo Carrillo Gil. Investigación de Álvaro Vazquez Mantecón, 1994.
[359] Rosa M. Roffiel, "Lucha a través de las imágenes". *Op cit*., s.p.

> ilustración, no como algo en que se pueda analizar una calidad, una composición, una ideología, una mentalidad, toda una serie de cosas.[360]

Otra actividad artística del grupo Fotógrafos Independientes, fue la realización de la película *Yin-Yang* dirigida por *Adolfotógrafo* en colaboración con Juan José Gurrola y Armando Cristeto, quien se integró al grupo en 1977. Asimismo, el 3 de agosto de 1977, el grupo realizó el programa de televisión *Arte a la Calle*, escenificado en la plaza Loreto de la ciudad de México y patrocinado por la Secretaría de Educación Pública y el Canal 4, XHTV.

El concepto *Exposiciones Ambulantes de Fotografía en la Calle* constituyó el recurso más distintivo y meritorio de las actividades de Fotógrafos Independientes. A la vez, que permitieron acoger la obra de jóvenes artistas que se planteaban la renovación formal y temática del género. Al respecto, se señaló:

> Las exposiciones ambulantes son también un medio de presentación del trabajo de jóvenes fotógrafos que no han expuesto, ya sea porque no han tenido ninguna oportunidad, o no están de acuerdo con los condicionamientos que exigen las galerías, o sus propuestas fotográficas no requieren del clásico público de galería, o sus obras se hayan marginadas o rechazadas por su contenido no convencional.[361]

Fotógrafos Independientes consideró que a través de otras disciplinas estéticas, se enriquecía la elaboración de sus propuestas fotográficas. Por lo cual, se señaló:

> Que la imagen fotográfica sea tema de otras disciplinas estéticas o las imágenes sean complementadas o enriquecidas por otras ramas gráficas o dibujísticas; interrelacionar la fotografía con todas las actividades estéticas tiene también como propósito desterrar el escepticismo de la gente contra ésta.[362]

Además de las Exposiciones *Ambulantes de Fotografía en la Calle*, el grupo participó en las siguientes exposiciones: *Salón del Retrato* (Galería Manuel Alvarez Bravo, México, D.F. 1981); *La Muerte del Maguey...Casi un Homenaje* (Galería José María

---

[360] *Idem*
[361] *Idem.*
[362] *Idem*

Velasco, INBA-SEP, México, D.F., 1980); *Adolfotógrafo presenta a cuatro miembros del Grupo Fotógrafos Independientes: Armando Cristeto, Ángel de la Rueda, Alberto Pergón y Xavier Quiriarte*, (Galería del Taller de Fotografía de la Escuela de Diseño y Artesanías, INBA-SEP, La Ciudadela, México, D.F., 1978); *Expo-Ambulante en Galería* (Sala de Arte INJUVE, Instituto Nacional de la Juventud, Glorieta del Metro Insurgentes, 1977).

Las prácticas artísticas del No Grupo se sustentaron fundamentalmente en la realización de *performances*, donde la ironía constituyó el recurso distintivo de sus propuestas orientadas a la desmitificación del arte en México. Es notoria la conceptualización empírica que fundamenta sus propuestas; ejemplo de ello, fue la siguiente explicación sobre la influencia de las vanguardias europeas y norteamericanas entre los artistas mexicanos:

> Lamentablemente en este campo nos enfrentamos con la desleal competencia de los artistas importadores de planos y refacciones conceptuales que las introducen de contrabando sin pagar derechos de autor a los creadores iniciales de las metrópolis, que las reconstruyen en el interior del país presentándolas fraudulentamente como originales, en detrimento del cliente: la burguesía consumidora, y del desprestigio de las redes comerciales de distribución, así en menoscabo de la mano de obra mexicana, porque la mercancía es maquilada por los mismos introductores criollos.[363]

La dinámica de los *performances* del No Grupo, se apoyó tanto en los recursos teatrales como los de la tecnología, además de que los artistas fabricaron *ex profeso* objetos. Sobre los objetivos de sus actividades, se manifestó lo siguiente:

> Nosotros partimos del cuestionamiento del estado de cosas que nos inducen al empleo técnico de los conceptos como medios: la desmistificación, el humor la ironía o la sátira, donde no importa de cuantos watts es la lámpara con que filmamos o que tipo de tornillos usamos para unir tal clase de madera. El apoltronamiento sistematizador es la salida fácil a problemas que en realidad son más complejos. Establecida la voluntad de rascar, se van formando los conceptos que participan en la realización de las anécdotas tecnológicas, aunque reconozcamos que el empleo de sistemas tecnológicos también suele contribuir a la formación de conceptos, con eso podemos afirmar que nuestro pretexto tecnológico es el foro teatral, en el que se

[363] "Grupos: Autodefiniciones". *Op. cit.*, p. 24.

> conjuga el repertorio tradicional de los demás: cine, fotografía, gráfica, radio, etc., como sistemas de comunicación, en función de lo que tiene que decirse.[364]

Uno de los méritos más sobresalientes de las actividades del No Grupo, fue propiciar una participación más activa del público frente al arte y subrayar el sentido lúdico del mismo. Si bien, sus integrantes no descalificaron al cuadro de caballete en la medida en que poseía tantas posibilidades como el autor podía desarrollar en sí mismo, consideraron que limitaba las probabilidades de manifestar una reacción activa por parte de los espectadores. Rubén Valencia señaló al respecto:

> Yo cuando vi el Guernica ni lloré ni aplaudí porque no tienes mayor posibilidad de participación; en cambio cuando estamos ante el arte cinético tienes que participar, que moverte, porque de esta manera te suma en su proceso, no solamente de construcción o de realización, sino también de disfrute y de consumación.[365]

En esta perspectiva, en un evento los artistas fabricaron un "cuadro" con un dispositivo accionado por un hilo que al jalarse desaparecía el "cuadro". La reacción espontánea del público fue aplaudir. En opinión del grupo, estas actividades alentaban otras formas de consumo artístico, porque: "ante el cuadro de caballete ni chiflas ni aplaudes, porque el goce es a otro nivel".[366]

En lo general, los *performances* del No Grupo se realizaron en ámbitos museográficos y galerísticos, y fueron denominados por los artistas como: *Montajes de Momentos Plásticos*. La praxis del grupo fue interesante por romper la inercia de los espacios sacralizados e institucionales y de su público habitual mediante acciones conceptuales.

Por ejemplo, en el evento colateral al *Primer Salón Anual de Experimentación* (*Auditorio Nacional*, 4 de Marzo, 979), los artistas redactaron su invitación al público para participar en su propuesta artística, con el humor que siempre los caracterizó:

La revolución artística estaba programada para estallar el 20 de noviembre, pero las

---

[364] *Idem.*
[365] *Idem.*
[366] *Idem.*

> circunstancias nos obligan a adelantar el levantamiento y proclamar la insurrección a las 12 horas del domingo 4 de marzo de 1979, en el Auditorio Nacional dentro de las actividades paralelas del Primer Salón Anual de Experimentación. Lo invitamos a que no se pierda la oportunidad de sumarse al movimiento sedicioso, pero si sus compromisos no se lo permiten, ó no nos creé lo suficiente como para unirse a nosotros, esperamos asista como testigo excepcional del Montaje de Momentos Plásticos que ofrecemos los confabulados del No Grupo. Suplicamos guarde la más absoluta reserva en caso de que pueda o no asistir; pero independiente de su decisión, una vez memorizado o echado al olvido el contenido de este papel, destrúyalo.[367]

Un ejemplo de la serie *Momentos Plásticos*, realizado en el *Museo de Arte Moderno* (19 de Abril de 1979) e intitulado: *Atentado al hijo pródigo*, se refirió al artista José Luis Cuevas y a su retorno a México, después de un autoexilio parisino. Al respecto, los artistas señalaron que con una actitud "un poco de francotiradores", se propusieron desmitificar la personalidad de José Luis Cuevas y el contexto del arte en México. Para ello, utilizaron la fotografía de Cuevas en actitud solemne y conscientes de contar con una cierta tolerancia para realizar su propuesta, Maris Bustamante se presentó con un pastel para anunciar al público: "Lo lamento mucho porque tenía un regalo para él"[368], acto seguido Bustamante estrelló el pastel contra la fotografía de José Luis Cuevas. Esta situación provocó una reacción de agravio entre el público asistente, sin embargo, inesperadamente hizo acto de presencia una "porra", encabezada por Andrés Bustamante -hermano de Maris- y otros amigos con matracas, y una manta que mandaron a hacer con los rotulistas de Raúl Velasco, donde se leía: "Club de admiradores de José Luis Cuevas". Con lo cual, se contrarrestó un poco el sentido de agravio anterior. Respecto a este recurso humorístico, los artistas señalaron: "Con esto del pastelazo nosotros tratábamos de recuperar el *gag* del pastelazo de Capulina".[369]

Otro tema abordado por los artistas en este evento, fue la falsificación de las obras

---

[367] Invitación al evento del No Grupo en *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Anual de Experimentación*, Auditorio Nacional, INBA, México, 4 de Marzo de 1979.
[368] Patricia Rosas y Humberto Rivas, "¿Es honesto el arte en México?", *El Universal*, México, 13 de Octubre de 1991, s/p.
[369] *Idem*.

de los "grandes" creadores como por ejemplo, José Luis Cuevas y Rufino Tamayo. Al respecto, Rubén Valencia relató:

> Entonces hice una falsificación donde ponia al *No Grupo* al estilo plástico de José Luis Cuevas: en el dibujito estaban Maris, Melquiades, Alfred y yo, y decía: 'El *No-Grupo* en polémica con José Luis Cuevas mientras popeye el marino los observa'.[370]

El artista agregó que a pesar de este cuestionamiento irónico a la dinámica imperante de la mercantilización de los obras artísticas, las reacciones del público no fueron las esperadas, ya que, José Luis Cuevas tuvo que asentar sobre estas "falsificaciones" regaladas al público, lo siguiente:

> Certifico que ésta es una falsificación, no se persiga ni se meta a la cárcel a tal persona por haberlas realizado; ésta es la primera falsificación autentica sobre mi obra: José Luis Cuevas.[371]

Otra consecuencia de esta situación, fue que el mercado se disputó las "falsificaciones" legitimadas por Cuevas. Por lo cual, el artista Rubén Valencia señaló: "¿Te das cuenta que cuando pretendes dar un golpe devastador al mercado, resulta que el golpe devastador te lo da el mercado a ti?".[372] A pesar de todo, consideró que la propuesta del grupo contribuyó a evidenciar estos aspectos del arte en México.

En relación a las prácticas artísticas del grupo Peyote y la Compañía, éstas abarcaron la gráfica, las ambientaciones, los performances y el arte objeto. Las propuestas que se orientaron hacia una reflexión sobre la cultura popular y sus mixturas o hibridación. Al respecto, se señaló:

> Nos interesa nuestra relación con nuestra cultura y sus manifestaciones; la integración de elementos culturales diversos y contradictorios y así una integración y enriquecimientos de la cultura y de nosotros mismos.[373]

Peyote y la Compañía opinó sobre la producción de sus propuestas visuales, lo

---

[370] *Idem.*
[371] *Idem.*
[372] *Idem.*
[373] "Peyote y la Compañía". *Op. cit.*, p. 60.

siguiente:

> No trabajamos con pura información o imágenes; trabajamos con cosas o artefactos culturales, a partir de las ideas asociadas con la relación entre seres y cosas: humildes portavoces de la cultura cotidiana; cajas, botellas, latas, revistas, soldados y héroes de plástico, canicas, fotos familiares, postales antiguas, etc. Todo esto forma base para nuestras construcciones y también influye en nuestra obra gráfica, fotográfica, escultórica, pictórica, que se basa en la intima observación de la configuración socio-cultural de nuestra ciudad y la intima configuración de nuestros propios seres".[374]

El grupo participó en los siguientes eventos: *Objetos Accesibles* (Galeria Los Talleres, México, D.F., 1983); *Sacred Artifacts, Objects of Devotion* (Alternative Museum, New York City, New York, U.S.A, 1982); *La Travesia de la Escritura* (Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, INBA-SEP, México, D.F., 1980); Artist's Books, (Art West Expo' 80, Los Angeles, California, U.S.A., 1980); *Sección de Experimentación, Salón Nacional de Artes Plásticas* (Auditorio Nacional, INBA, 1979).

En el caso de las prácticas artísticas del grupo Germinal, éstas se orientaron a la elaboración de mantas pictóricas con una iconografía emparentada con la gráfica social. Al respecto, el artista Mauricio Gómez Morin señaló:

> (...) empezamos a leer la experiencia del muralismo en México, la experiencia del sindicato de pintores, del Taller de la Gráfica Popular. Tratar de recuperar esa historia de otra manera, no?[375]

Las mantas pictóricas elaboradas por Germinal no sólo formaron parte de marchas y manifestaciones populares, también se expusieron en espacios galerísticos.

2.2.4. Arte conceptual mexicano

---

[374] *Idem.*

[375] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Mauricio Gómez Morin, México, Museo Carrillo Gil Investigación Alvaro Vázquez Mantecón, 1994.

Al abordar el arte conceptual de México, se impone precisar algunas de las características que asumió en el contexto cultural de la época.

En el panorama del arte internacional, desde la década de los setenta, los lenguajes artístico conceptuales[376] fueron representativos de las nuevas tendencias en el arte contemporáneo que, en la actualidad, están plenamente generalizadas. En opinión de la crítica de arte Teresa del Conde: "la conjunción de filosofía, acción simultánea, utilización continua de los *mass media*, fotografía, *graffiti*, propaganda y *happening* fueron en los setenta fenómenos universales."[377]

En México y América Latina, estos los lenguajes artísticos fueron utilizados en la representación de las circunstancias locales y regionales. Es decir, adquirieron una impronta particular al estar referidos a problemáticas y necesidades propias de los contextos socio históricos latinoamericanos. Al respecto, Gillo Dorfles refiere que:

> Cita aparte merecen algunos artistas suramericanos, especialmente argentinos (...) los cuales la mayoría de las veces operan sobre la base de una precisa intención ideológica política: contra la opresión de los regímenes militares suramericanos, contra las injusticias sociales, valiéndose de esquemas, de estadísticas, de gráficos explicativos, no sólo de acciones, sobre el terreno, de proyecciones topográficas y ecológicas, en parte recordando al arte pobre y en parte semejantes a las acciones del *land art*.[378]

En el medio artístico mexicano de los años setenta, los Grupos también abordaron la discursividad social y política mediante la realización de *performances*, instalaciones y ambientaciones. El teórico Juan Acha, atento a estas prácticas artísticas y grupales en México, consideró que contribuyeron a desmistificar el fenómeno artístico en función de la

---

[376] Desde Marcel Duchamp, hasta Yves Klein, John Cage, Joseph Kosuth, Joseph Beuys, etc., en Europa y Estados Unidos, se confrontó al objeto artístico tradicional a través de la experiencia y el sentido conceptual de la obra. Con ello, las prácticas artísticas adquirieron un estatus conceptual y efímero a través de los fundamentos del "arte como idea" y el "arte como acción". En la década de los sesenta, la emergencia del *performance* (arte acción), el *body art* (arte del cuerpo), el *mail art* (arte correo), etc., confirmaron el proceso de deconstrucción del objeto artístico convencional y el auge de la hiperpluralidad de los lenguajes artísticos.

[377] Teresa Del Conde, *Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX*. *Op cit*., p. 47.

[378] Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*. *Op cit*., p. 162.

realidad socio cultural.[179]

Particularmente Juan Acha, en lugar de la noción de arte conceptual, propone el término *no objetual* para definir a este arte que tiene como prioridad el: "acto estético y no la supremacía del objeto estético".[380] Es decir, al que prioriza los efectos sobre el receptor a través de la experiencia artística y no, a través del objeto en sí mismo. No obstante, confirma que los Grupos mexicanos utilizaron los lenguajes conceptuales -que él denomina *no objetualismos*- con fines políticos o sociales[381] Y precisa, que las propuestas grupales estuvieron más orientadas a la elaboración de ambientaciones[382], así como las acciones e instalaciones fueron: "brillantes y demostraron un elevado nivel intelectual así como fecundo y certero ingenio".[383]

Esta relación entre el arte conceptual y la discursividad política, constituyó un aspecto evidente de las actividades de los Grupos. Por una parte, los planteamientos de las obras grupales se orientaron hacia la deconstrucción del objeto artístico convencional. Por otra parte, los artistas asumieron el papel de comunicadores de puntos de vista sobre la sociedad, actitud que pareció confirmar la fuerte tradición del arte social en México, presente desde el muralismo nacionalista, la gráfica popular y la gráfica de 1968.

Si las temáticas sociales fueron abordadas por los Grupos mediante lenguajes artísticos no convencionales,[384] el tratamiento simbólico de la cotideaneidad social como, por ejemplo, de las instituciones, de los emblemas, de los actores sociales, etc. permitió

---

[179] Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, *Op. cit.*, p 175

[380] Para el autor, el objeto artístico tradicional descansa en un plano semántico: "el parecido de la imagen con la realidad por ella representada", y en un plano sintáctico: "la belleza formal o de la composición" *Ibid* . p 169.

[381] *Ibid* , p 173.

[382] *Ibid.*, p. 177.

[383] *Idem*

[384] Actualmente, estos los lenguajes no se inscriben en la noción de "no convencionales", porque han pasado a constituir un paradigma consolidado de representación artística. Sin embargo, en esa epoca, su sentido aludía a rupturas inéditas desde las convenciones del arte tradicional.

abreviar la comunicación con los espectadores[385] no familiarizados con el arte y, mucho menos, con los lenguajes conceptuales. Ya que, podían reconocer inmediatamente en las obras artísticas elementos de la cultura popular, de la massmediática, de las tradiciones, de la política, de la historia, etc. Por lo tanto, los propósitos de comunicación social de las obras grupales, se apoyaron en el elaboración de un simbolismo plástico conceptual, para discurrir sobre la realidad mexicana y latinoamericana.

Desde el ámbito de la recepción, la comunicación con los públicos populares a través de los lenguajes artístico conceptuales, constituyó un reto para los creadores, porque se obligaba al espectador a transitar por las narraciones visuales de múltiples sentidos y significados, con el fin de que elaborara su propia interpretación. A pesar de los obstáculos naturales que implicó la lectura de estas propuestas artísticas, alentaron su actitud más participativa de los espectadores ante al arte.

Es patente que la manufactura colectiva de las obras grupales, invirtió radicalmente los términos que formaban parte de la creación y de la contemplación artística tradicional: la subjetividad individual del artista y la obra. Es decir, la "inspiración" individual de los artistas, fue sustituida por la reflexión colectiva y conceptual de la realidad social del país y de América Latina como materia prima de sus obras. Mismas que fueron materializadas a través de las ambientaciones, instalaciones y *performances* donde se utilizaron objetos

---

[385] Los sistemas de simbolización potencian la función de la comunicación social, por ser precisamente los símbolos instrumentos de conocimiento y comunicación, que hacen posible un consenso sobre el sentido del mundo promoviendo la integración colectiva. Pierre Bourdieu define al poder simbólico como: "un poder de construcción de la realidad que tiende a establecer un orden gnoseológico", en *Sociología y cultura*, *Op. cit.*, p. 39. Por su parte, Umberto Eco contribuye a definir la dimensión simbólica como una producción de sistemas de significación (códigos) y de procesos de comunicación. Las formas simbólicas se adscriben a sistemas y convenciones que actúan como referentes; informan de la realidad social, afirmándola, proyectándola o recreándola, en Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, Lumen-Nueva Imagen, Barcelona-México, 1978.

cotidianos, textos, iconografía pictórica y gráfica, espacios y temporalidades[186] que fueron codificados de manera artística.

Igualmente, las obras grupales se enriquecieron con la diversidad de disciplinar artísticas tanto de carácter tradicional (muralismo, gráfica, fotografía, escultura) como no tradicionales (performance, ambientaciones, instalación).

Asimismo, fueron distintivas de recursos novedosos a través de la utilización inédita del mimeógrafo, la fotocopiadora, el offset, las plantillas de impresión gráfica en muros y aceras públicas, etc.

Debido a la naturaleza efímera de gran parte de las obras grupales de caráter conceptual, así como a su manofactura colectiva, desafortunadamente no fueron objeto de documentación, de registro visual, ni fueron enmarcadas en estudios analíticos pertinentes; en parte, porque hacia falta un marco epistemológico que diera cuenta de estos procesos en el contexto y desarrollo del arte mexicano. Es decir, a partir de teorías e interpretaciones adecuadas a estas modalidades de representación artística, sustentadas en la deconstrucción del objeto artístico convencional y en función de la evolución del arte contemporáneo en México. Ya que, las categorías y métodos de interpretación del arte tradicional como, por ejemplo, el análisis de los estilos y de la expresión formal, así como la monografía del autor, son pertinentes para la iconografía convencional, pero no para el arte conceptual. No obstante, los trabajos teóricos de Juan Acha, anclados en la sociología del arte, contribuyeron a analizar estos fenómenos del arte contemporáneo en América Latina y México. La ausencia de documentación del arte conceptual mexicano a nivel gráfico, testimonial y crítico, no ha permitido tomar conciencia no sólo de sus características y peculiaridades sino de su existencia misma.

---

[186] Desde una perspectiva semiótica, el sistema discursivo de la instalación y de la ambientación, se sustenta en la utilización de códigos conocidos como objetos cotidianos, fotografías, imágenes, el espacio y la temporalidad. Descontextualizados y resignificados por los artistas, se convierten en signos estéticos en el propio código la instalación o la ambientación. Es decir, las partes de un todo en la narrativa global. El signo estético actúa como una substitución simbólica de fenómenos y conceptos para facilitar la comunicación social. En lo general los signos, sustentan la función de intercambiar, almacenar y acumular información. Cf. Yuri Lotman. *Estética y semiótica del Cine*. Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, Barcelona, 1979.

La importancia de las prácticas artísticas de los Grupos, radica en que aun sin proponérselo, actualizaron los recursos de la representación artística de los años setenta, a través de sus propuestas artísticas conceptuales. A la vez, los artistas pugnaron por abrir espacios a la recepción de estas expresiones artísticas tanto en el ámbito institucional (galerías y museos) como no institucional (espacios públicos urbanos).

Es decir, problematizaron sobre el campo artístico mexicano de la época, al plantear interrogantes y otras expectativas diferentes al arte tradicional para asumir una dinámica de crítica y de cambio en la producción y recepción del arte en México. Hay que subrayar, que los paradigmas del arte conceptual de los Grupos, no partieron de una teorización previa del arte, sino que se sustentaron en una práctica empírica, derivada de un aprendizaje autodidacta de los artistas.

En esta perspectiva el arte conceptual de los Grupos contrastó notablemente con la ortodoxia del arte institucionalizado, fundamentado en el objeto artístico.

En el contexto de la plástica mexicana, el arte conceptual de los Grupos, respondió al espíritu cultural de la época que, tanto a nivel internacional como en el contexto latinoamericano, planteó fundamentos heterodoxos sobre la obra de arte.

La presencia de obras artísticas no ortodoxas se puede apreciar en cinco exposiciones realizadas en espacios institucionales: *X Bienal de Jóvenes de París* (Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM, 1977); *Testimonios de Latinoamérica* (Museo Carrillo Gil, 1978); *Nuevas Tendencias* (Museo de Arte Moderno, 1978), *Salón de Experimentación* (INBA, Galería del Auditorio Nacional, 1979).

Si bien la presencia del arte conceptual se confirmó con las actividades de los Grupos, es necesario señalar que ya existían antecedentes del conceptualismo en México, por lo cual se abordara una breve exposición de los mismos. Cabe señalar que algunos de los artistas que conformaron los Grupos, fueron pioneros del arte conceptual mexicano.

Antecedentes del arte conceptual mexicano

Los antecedentes[387] del arte conceptual en el medio artístico mexicano, se remontan a la década de los sesenta. Así por ejemplo, destacan los eventos del *Salón Independiente* (1968, 1968, 1970), donde se exhibieron ambientaciones y propuestas estéticas no convencionales. Paralelamente, las artes escénicas y el cine incursionaron en propuestas conceptuales, tal fue el caso de Juan José Gurrola y su cortometraje intitulado *Robarte el Arte*, sobre el cual, Alberto Híjar señaló: "donde ya le da vuelo al conceptualismo, de modo que esto, no es de ninguna manera una imitación sino, yo diría, que una apropiación.[388] También el artista Alejandro Jodorowsky opinó que Juan José Gurrola había transgredido los límites del teatro convencional: "por eso el teatro de Gurrola es de *performance*".[389]

Es necesario considerar que en el escenario artístico internacional, el término *performance* se gesta como tal, desde los años sesenta, para significar al arte concebido como acción plástica. Es decir, donde el artista interactua con el público para ilustrar un concepto mediante un espacio, un tiempo real y un contexto.

Sin duda una de las presencias más importantes de la década de los sesenta en México, fue la de Alejandro Jodorowsky[390] que a través de sus planteamientos teatrales y artísticos, influyó de manera relevante en el ámbito de la cultura mexicana, ya que Jodorowsky fue uno de los precursores de la realización de los *happenings*[391] y de arte efímero. Al respecto, relató:

> Yo sólo estaba siendo precursor de un arte que era el *performance*, en ese entonces llamado *happening*; sólo estaba inventando el poster, la minifalda, la canción de

---

[387] En 1965, en la galería *Sagitario*, propiedad de Teddy Maus, se inauguró un mural efímero y un happening.
[388] Entrevista personal a Alberto Híjar, 1997.
[389] *Idem.*
[390] Alejandro Jodorowsky, a través de sus propuestas como cineasta, director y autor teatral, fue un renovador irreverente y controvertido para la época. Dicípulo de Marcel Marceau, en 1962 llegó a México, donde realizó eventos "panicos" y arte efímero derivados de su experiencia con el español Francisco Arrabal
[391] El *happening* es antecede del performance, y constituye un suceso o acontecimiento. Según explica Gillo Dorfles, es: "una forma artística basada en la extemporaneidad de la acción, a menudo gestual, o vinculada a intervenciones sobre las cosas, y acompañada por acciones de tipo teatral, mímico, pictórico, musical", en *Últimas tendencias del arte de hoy*, *Op. cit.*, p. 214.

> protesta, el arte colectivo. Todo eso se hizo en México antes que en Estados Unidos. Estaba transformando el teatro mexicano, pero los granaderos echaban ácido en las sillas. (...) Lo que se dio fue la ley del arte nuevo. Se hace el arte por la necesidad de abrir el espíritu y la sociedad se paralizan ante lo nuevo.[392]

Un ejemplo que ilustra las actividades artísticas de Alejandro Jodorowsky fue su participación en la televisión a instancias de la invitación que le hiciera Juan López Moctezuma. En esta ocasión, el artista realizó un evento de arte efímero que causó una enorme controversia entre el auditorio televidente. Al respecto, relató:

> (...) vamos a hacer *arte sagrado*: el toreo es *arte sagrado*, el torero usa su instrumento, hace una obra de arte, y después destroza al toro; yo voy a tomar un piano, lo voy a tocar y después lo voy a destrozar. Tomé un martillo, toque el piano y después los destrocé...Comenzó a telefonear la gente, llamó el ministro de Educación, todo el mundo me vio rompiendo el piano, fue una *escandalera*. Después lo hizo Dalí, pero yo fui el primero en romper un piano.[393]

Otro evento similar fue el que realizó el artista en la Academia de San Carlos, esta vez, su participación resultó impactante al quemar un piano y clavar pollos desplumados ante la atónita mirada del público.

En otra de sus actividades artísticas realizadas en el Teatro del Bosque, Jodorowsky en compañía del pintor Manuel Felguérez, ejecutaron un desconcertante evento en el que aparecía una tela blanca y una muchacha vestida de nazi comiéndose un pollo en mole. Paralelamente:

> (...) alguien le cortó el cuello a un pollo, le sacó las tripas, y Felguérez hizo con ellas un cuadro abstracto; entonces vino el grupo MURO y los granaderos; tuvimos que salir por las ventanas.[394]

Sobre las características y límites del *performance* aplicado en el marco escénico, Jodorowsky comentó que el acto teatral perpetua una tradición, pretende fijarse en la

---

[392] Claudia Posadas, "Con Alejandro Jodorowsky", *La Jornada Semanal*, *La Jornada*, México, 8 de Noviembre de 1998, p. 5.
[393] C. Martínez Rentería, "El que escribió en París la frase 'La imaginación al poder' fui yo", *Sábado*, *Uno Más Uno*, México, 31 de Octubre de 1998, p. 2.
[394] *Idem*

continua repetición, en cambio el *performance* se sustenta en la improvisación y se abre al tiempo presente. Sí se repite, se convierte en una fórmula, por lo cual, Jodorowsky opinó:

> (...) hay elementos de expresión que se usan en el *performance* que no se pueden usar en el teatro: jaleas, tripas, carne, mariposas que verdaderamente nacen, pájaros (yo solté mil pájaros en un *performance* en París).[395]

Más aún, Jodorowsky agregó que el *performance* desarrollado en las artes plásticas, opera en la actualidad como un "perro de museo". Es decir:

> (...) va el *perro* a lamer un hueso para que le permitan hacer su obrita en el museo, y eso le va a permitir después crear una pieza, que se llama *performance* que sirve para venderse a la fama. Cuando yo hice *performances* no fue en museos, sino en el Balneario Bahía, en un basurero, en un cementerio, en los sitios más indignos; nunca pretendiendo entrar a los museos. Me parece que los museos son una vergüenza actualmente, una industria igual que el *Titanic*. Creo que los jóvenes deberían hacer campañas antimuseos.[396]

Otro de los artistas que abordaron los lenguajes del arte conceptual aunque de manera esporádica, fue Alberto Gironella, quien incursionó tempranamente en el *performance* y la ambientación; asimismo, intervino como actor en la *Opera del orden* (1961) de Alejandro Jodorowsky. En la exposición intitulada *Zapata* (Palacio de Bellas Artes, 1972), el artista recreó altares tradicionales con iconos zapatistas; además de colocar costales y palmas en el piso.

Cabe mencionar otro evento que ilustra tanto el clima cultural a finales de los años sesenta en México, como las inquietudes artísticas no convencionales que se gestaron en esta época. No sólo el texto "La cortina del nopal" (1956) elaborado por José Luis Cuevas que dio sentido a la generación conocida como de la Ruptura, fue controvertido, también el mural efímero que realizó el artista en la colonia Juárez de la ciudad de México.

---

[395] *Idem.*

[396] C. Martínez Rentería, "El que escribió en París la frase 'La imaginación al poder' fui yo", *Op. cit., p. 3.*

Esta obra fue realizada sobre un soporte utilizado para los anuncios comerciales de gran formato, colocados en los edificios de la ciudad. En este caso, el artista no realizó directamente el mural sino que fue instruyendo a pintores de "brocha gorda" sobre los trazos a seguir para plasmar la propuesta del artista. Ante una gran e inusitada concurrencia de jóvenes e intelectuales de la época que habitualmente se reunían en la "Zona Rosa",[397] Cuevas inauguró su mural efímero (8 de junio de 1967).

No obstante, para el teórico Juan Acha: "El verdadero representante de los *performances* fue Marcus Kurtysze"[398] (Pielgrzymowice, Polonia, 1934). Ciertamente, este artista establecido en México desde principios de la década de los setenta, fue precursor del arte acción en México. En los años ochenta, realizó grandes acciones rituales tanto en espacios públicos como galerísticos (*Tzompantli Snake, Cambio de Cara, Agua que arde, Maquiladora de serpientes, Snake's Erection*).

Otra presencia importante en el arte mexicano desde finales de la década de los sesenta y hasta la actualidad, es la del neólogo Felipe Ehrenberg, cuyas propuestas artísticas son recordadas entre otras cosas, por abrir caminos a la recepción de obras no convencionales en el medio cultural mexicano.[399] Rita Eder consideró que: "Fue de los primeros en realizar arte conceptual, ambientaciones, *performances* adaptados al medio mexicano. Es sin duda un maestro de la joven generación."[400] Asimismo, el teórico Juan Acha señaló el trabajo del artista como pionero y motivante en la trayectoria de los lenguajes conceptuales en el arte mexicano. Menciona a este artista como el único que subvirtió con su obra los conceptos establecidos del arte: "introductor de los verdaderos

---

[397] Hay que decir que la denominación de "Zona Rosa" obedece al comentario de José Luis Cuevas, vertido en una entrevista periodística sobre una de sus exposiciones en la colonia Juárez que abordaba temáticas de la "zona roja" (prostitución), pero en una "zona rosa".

[398] Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, *Op cit.*, p. 177.

[399] El teórico Juan Acha menciona este hecho, como determinante en el impulso y aliento que adquirió la actualización del arte mexicano a través de las propuestas de Felipe Ehrenberg, en *Las culturas estéticas de América Latina*, *Op. cit.*, p. 177.

[400] Rita Eder, "Las artes visuales en México 75 años de Revolución, I", *Op. cit.*, p. 379.

no-objetualismos fue Felipe Ehrenberg".[401] Sobre esta perspectiva el artista manifestó su desacuerdo:

> (...) siento que hay una desconfianza que permea, desde que la recuerdo, toda la investigación en México. Cualquier novedad tendría que venir de afuera, allende de nuestras fronteras. Me parece una triste realidad el que cualquier aporte que se introduzca en la creación y el pensamiento en México, se considere que viene de afuera. La capacidad que tiene el país para proponer es enorme, siempre ha sido así, y por lo tanto, pensar que somos incapaces, que las ideas tienen que venir de afuera, me parece una aberración.[402]

Ehrenberg agregó que sus propuestas estéticas no se originaron en su estancia en Europa, por el contrario:

> De hecho yo me las llevé de México para afuera y encuentro terreno propicio en Inglaterra, donde fundé una editorial que se llamo la *Beau Geste Press*. En donde también pude yo, no solamente, ampliar mis propios trabajos sino también juntarme con gentes afines.[403]

También consideró que la innovación por la innovación nunca había sido su intención manifiesta:

> (...) simple y sencillamente yo he producido trabajo que toma las formas què toma, porque me he sentido restringido por las formas dogmáticas, tradicionales u ortodoxas que me fueron y me son insuficientes.[404]

Sobre la innovación como ideas que retan a lo establecido, Ehrenberg señaló que no siempre son el resultado de una protesta; sin embargo, en México son recibidas como algo fuera de lo inusual y causan incomodidad:

> En ese sentido sí, las artes visuales reflejan un problema endémico del país reacio a novedades que le puedan servir. Las ve primero, como si vinieran de Marte, en

---

[401] Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, *Op cit.*, p. 177.
[402] Entrevista personal a Felipe Ehrenberg, 1998.
[403] Entrevista personal a Felipe Ehrenberg, 1998.
[404] Entrevista personal a Felipe Ehrenberg, 1998.

segundo, con desconfianza y, en tercero, lo peor, es que procuran impedir que proliferen.[405]

El artista señaló sobre la "neología":

(...) yo me ubico en la neología directamente como una forma de describir lo que yo hago. Yo entiendo a las artes como un sistema de conocimientos que se acumulan y, por lo tanto, lo que yo hago lo concibo como un aporte a un territorio en el que yo empece a formarme y en el que todavía me muevo.[406]

En 1963, Ehrenberg realizó una instalación, y lo que él denominó una "performa" (*performance*) -aunque en ese entonces estos términos no eran utilizados- en la exposición intitulada: *Kinecaligrafías* (Galería de las Pérgolas de la Alameda, D.F.).[407] El artista utilizó el texto/imagen; es decir, palabras que se repetían, haciendo énfasis visual en la grafía y el significado de las palabras. En su opinión, eran propuestas: "nacidas en suelo patrio; ideas elaboradas aquí, no importadas de otras latitudes".[408] Sobre las premisas estéticas que sustentaban su trabajo, señaló que obedecieron:

(...) a lo que yo en aquel entonces había empezado a proponer en las artes visuales o en mi producción criptológica: los glifos, las imágenes. Los iconos como glifos, utilizables de la misma manera que las palabras. Mucha de la obra que yo presenté en aquel entonces, estaba emparentada de manera muy directa a la producción de poesía concreta que luego se bifurcó hacia la poesía visual en la que el maestro Matías Goeritz había sido, también, un factor determinante. Quizás sus ideas, efectivamente las trajo de Europa, de sus experiencias con el grupo Altamira en España. En fin, sea como fuera, arraigaron en mi cerebro, en mi corazón.[409]

La trayectoria de Felipe Ehrenberg se ha caracterizado por su versatilidad y posturas novedosas en el arte. Estudió pintura en Ontario, Canadá, grabado en Alemania Occidental, pintura mural con José Chávez Morado y escultura monumental con Tomás Chávez Morado en la Escuela de Diseño y Artesanías (INBA). En 1960, realizó su primera

[405] Entrevista personal a Felipe Ehrenberg, 1998.
[406] Entrevista personal a Felipe Ehrenberg, 1998.
[407] Entrevista personal a Felipe Ehrenberg, 1998.
[408] Entrevista personal a Felipe Ehrenberg, 1998.
[409] Entrevista personal a Felipe Ehrenberg, 1998.

exposición. Nueve años después, se trasladó a Londres (Inglaterra) donde incursionó en el cine, realizó obras conceptuales, fundó la editorial *Beau Geste Press* y formó parte del *Taller Polígono* (Rodolfo Alcaráz, Daniel Cazés, Richard Krische). En México, desarrolló la docencia en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana (1974). En 1977, cofundó el Grupo Proceso Pentágono. Ha sido miembro fundador del Consejo Mexicano de Fotografía. Se le ha otorgado premios en el extranjero: *Premio Femirama, Salón Codex*. Pintura Latinoamericana, Buenos Aires Argentina (1968); *Premio Perpetua*, Southwestern Regional Arts Association, British, Arts Council, Inglaterra (1974). Fue becario de la *John Simon Guggenheim Memorial Fundation* (1975) y de la *Fundación Fulbright-García Robles* (1998).

En 1972, Ehrenberg envió las primeras obras mimeográficas -jamás presentadas en evento gráfico alguno- a la *III Bienal Internacional de Grabado* en la *Bradford City Art Gallery and Museums*, (Bradford, Inglaterra), iniciando así las técnicas de reproducción con medios inusuales como el mimeógrafo, la electografía (fotocopia), el offset, etc. Y que Raquel Tibol denominó *neográficas*.[410] Asimismo, el artista ha incursionado en el arte correo, el tapiz y los "video-dibujos". Estos últimos, fueron realizados a partir de la conversación entre José Luis Borges y Juan José Arreola en la ciudad de México; el artista realizó dibujos de este evento grabado por el canal 13 de la Corporación Mexicana de Radio y Televisión (1978). Otra conversación "videodibujada", fue la de Dámaso Alonso con Emanuel Carballo (1979) y la visita del Papa Juan Pablo II a México (1979).

En marzo de 1973, la exposición *Chicles, chocolates y cacahuates* en la galería José María Velasco y en el Palacio de Bellas Artes, corroboró el interés de Felipe Ehrenberg por los lenguajes conceptuales. Se exhibieron gráficas, una ambientación y su persona como "objeto" artístico (*art body*). El artista recuerda que esta exposición auspiciada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, fue "censurada" en lo concerniente al título del evento alusivo a un refrán popular: "y al que no le guste...chicles, chocolates y cacahuates".[411] Es

[410] Cf. Raquel Tibol, *Gráfica y neográfica en México*, México, SEP-UNAM, 1987.
[411] Entrevista personal a Felipe Ehrenberg, 1998.

decir, señalaba en su opinión: "la amenaza de un reto que he sostenido todo este tiempo".[412] Un organillero acompañó con su música el evento y asistieron vendedores ambulantes. Víctor Muñoz, asistente a la inauguración, señaló que aunque no conocía personalmente a Ehrenberg, le pareció muy interesante su propuesta estética.

En 1975, Felipe Ehrenberg bautizó como *Centro Regional de Ejercicios Culturales*, al espacio existente entre la galerías uno y dos de la Universidad Veracruzana; y decretó que todo acontecimiento allí ocurrido diariamente y a cierta hora, por ejemplo: un accidente de autos, una riña conyugal, etc., fuese declarado "obra de arte".

En homenaje a la obra magistral de José Guadalupe Posada, Ehrenberg tatuó su mano izquierda para subrayar las líneas de sus huesos; misma que colocó en un pedestal como "obra de arte" en la *Galería* de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y en el *Museo José Guadalupe Posada* (1976). En 1977, cofundó el Grupo Proceso Pentágono que se distinguió por un hábil manejo de los lenguajes conceptuales. En opinión de Alberto Híjar:

> (...) los no objetualismos empiezan a darse en este contexto. La relación entre Felipe Ehrenberg y estos jóvenes estudiantes de artes que todavía no tenian un nombre definido pero habían hecho una espléndida exposición de instalaciones en Bellas Artes, acaban por integrar Proceso Pentágono. Hacen eventos conceptuales.[413]

Felipe Ehrenberg ha asumido el arte no sólo como su profesión sino como una modalidad de vida. Sobre la evaluación de su trabajo y trayectoria desde la primera exposición (1960) y hasta la actualidad, el artista opinó que no se ha hecho una recopilación y estudio históricos de esos años que: "quedan anulados en los anales, en la memoria, no hay nada sobre mi trabajo en México".[414] Paralelamente a su actividad como artista plástico, ha desarrollado una labor de cronista mediante múltiples textos publicados, donde ha expuesto las inquietudes artísticas e ideológicas de su generación. Éstos son significativos por el carácter testimonial, que permite entender el proceso de construcción

---

[412] Entrevista personal a Felipe Ehrenberg, 1998.
[413] Entrevista personal a Alberto Híjar, 1997.
[414] Entrevista personal a Felipe Ehrenberg, 1998.

de la identidad cultural de los Grupos y sus premisas artísticas. Por último, Felipe Ehrenberg como precursor conceptualista, compartió sus experiencias con sus colegas, subrayando la necesidad de reivindicar una ética y solidaridad entre la comunidad artística.

Otro antecedente de arte conceptual en México, lo constituyeron las propuestas artísticas de Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio Hernández. En 1973, fueron invitados a intervenir artísticamente las maquinas, los transformadores y las torres que habitaban el *Museo Tecnológico* de la Comisión Federal de Electricidad.

José Antonio Hernández eligió una fuente con recubrimientos de cerámica para hacer un trabajo de integración geométrica desde la perspectiva visual, el espacio y la gente en movimiento. Víctor Muñoz intervino un transformador, para:

> (...) contextualizar el transformador, como si hubiese salido del embalaje en su bodega, y el transformador sale de una caja enorme de madera, por lo tanto, lo que hago es poner al lado del transformador la caja. Y trabajo con elementos de embalaje y construyo un muñeco a escala humana que está sorprendido viendo la maquinas. Por fuera de la caja de madera argumento un poema, con elementos gráficos.[415]

El poema era de André Breton. El jurado integrado, entre otros, por Arnaldo Cohen, decidió otorgarle el premio a Víctor Muñoz.

En la galería *José María Velasco* (D. F.), Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio Hernández expusieron obras conceptuales alusivas al movimiento estudiantil de 1968. Víctor Muñoz instaló dos mamparas y una plataforma de madera pintada en blanco y utilizó objetos cotidianos para connotar a los que habían quedado como evidencias de la masacre del 2 de octubre en la plaza de Tlatelolco: zapatos, bolsas de mujer, espejos, lápiz labial, un suéter. Objetos que el autor encontró en el entorno y en el mercado de Tepito. Paralelamente, el artista delimitó el espacio a través de dos telas negras con una abertura en medio, para permitir el acceso o salida el espectador. En otra parte de este espacio dividido en dos, colocó elementos del juego de fútbol: un travesaño de portería con una red de

[415] Entrevista personal a Víctor Muñoz, 1997.

fútbol, balones y periódicos. "Una especie de stand del vacio".[416]

José Antonio Hernández delimitó un espacio a través de la colocación de tres mamparas que permitían un acceso y una salida, a su vez, clausuradas por medio de alambres de púas. Al interior, se observaban imágenes pictóricas. Tiempo después las ocultó como un acto de "autocensura" por los acontecimientos políticos del país. Esta exposición fue vista por Raquel Tibol y cuatro meses después en el *Museo de Arte Moderno*, preguntó a los artistas: "¿ustedes estarían dispuestos a exponer en un recinto oficial?";[417] a lo cual, contestaron afirmativamente, pero siempre y cuando no hubiese censura.

En 1973, Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio Hernández realizaron la exposición: *A Nivel Informativo* o *Tres informaciones Tres* (Palacio de Bellas Artes). En esta propuesta plástica, los artistas abordaron el concepto del arte como un proceso continuo. Sobre esto, opinaron: "el arte no es un objeto, ni la apertura de la exposición sino todo el proceso, por eso empezó con la sala vacía, se inauguró a la mitad".[418] En esta perspectiva, el tiempo de permanencia de la exposición, aproximadamente 50 días, fue codificado por los autores como sigue:

> Lo hemos dividido en dos fases, la primera, se inicia con la galería vacía, terminando en el montaje total de lo que se presenta. La línea intermedia entre una fase y otra es la inauguración. La segunda fase cubre actividades y el resumen en la elaboración física. A nivel informativo es objeto y comportamiento.[419]

Para subrayar el concepto del arte como un proceso, el primer día de la exposición, los artistas colocaron en el recinto galerístico: una mesa, sillas, una maquina de escribir, lápices, papeles, bocetos, diagramas, ceniceros; durante tres días permanecieron en la sala discutiendo, dibujando y planeando el siguiente paso en el proceso creativo: "El público desconcertado sólo atinaba a pedir informes de todo tipo. También llegaron los amigos,

---

[416] Entrevista personal a Víctor Muñoz, 1997.
[417] Entrevista personal a Víctor Muñoz, 1997.
[418] Entrevista personal a Víctor Muñoz, 1997.
[419] Catálogo de la exposición *A nivel informativo*, INBA, México, 1973.

artistas plásticos y escritores. De donde resultó su colaboración."[420]

José Antonio Hernández intituló a la primera de sus instalaciones que realizó para la exposición: *La calle*. Misma que consistió en un muro de grandes dimensiones donde el artista escribió con brochazos de pintura: "Libertad pr...". En alusión a la demanda y consigna en boga en ese entonces: "Libertad presos políticos". Este recurso citó a la "pinta" callejera que se complementó con la secuencia de figuras humanas huyendo, un bote de pintura colocado en el piso y marcas de proyectiles de fuego sobre el muro. La segunda instalación de este artista se intituló *La tele* y fue explícita en su narración crítica sobre los medios de información escritos y electrónicos. Para ello, el artista colocó un monitor de televisión y figuras humanas de yeso sentadas sobre butacas que simulaban a los espectadores. Mientras que el espacio fue delimitado a través de telones de plástico transparente, connotando los barrotes de una prisión. Paralelamente, el artista colocó periódicos amontonados y recortes de prensa sobre los acontecimientos de ese entonces en Chile y Bolivia como, por ejemplo, enfrentamientos entre los manifestantes y el ejército, la tortura en Brasil, así como referencias a las: "hazañas tecnológicas". Esta propuesta estética estuvo referida a la manipulación informativa de los medios audiovisuales. La tercera instalación: *La oficina* fue estructurada mediante un escritorio y un personaje sin rostro que atado connotó a las estructuras burocráticas.

Por su parte, Víctor Muñoz instaló una tarima a la manera de un ring de box, donde se encontraban diversos objetos cotidianos: zapatos, manojos de cabellos, cajetillas de cigarros vacías, envases de películas fotográficas, un costal de yute relleno y sujetado por un extremo. Del techo, pendían varios costales de yute; uno de los cuales se conectaba a cables eléctricos. La escena connotó la represión política. Paralelamente sobre un soporte de yute, el artista realizó un mural con varias figuras: en uno de sus ángulos, colocó páginas del "Aviso de Ocasión" del periódico *Excélsior*. Subrayó inserciones pagadas por él mismo donde se aludía al amor y a las rebeliones.

---

[420] Grobet, Lourdes, Muñoz, Víctor y Finck, Carlos, *Grupo Proceso Pentágono. Relación de Acciones e Instalaciones y Ambientaciones de 1968 a 1991*, *Op. cit.*

Carlos Finck utilizó un fotomural de la esquina de la calle San Juan de Letrán y Madero, donde se apreciaba el tráfico urbano, la densidad demográfica y los automóviles estacionados frente al Palacio de Bellas Artes. Paralelamente, el artista colocó llantas y diversas partes de un automóvil descontinuado, en su opinión, como una: "antología del automóvil".[421] En el asiento interior de éste automóvil, el autor pintó formas eróticas; en el tablero insertó "virgencitas", calcomanías, flores sintéticas; sobre el cofre, pintó brazos y manos con la "V" de la victoria utilizada por la juventud contestataria; una de las portezuelas, fue baleada en la galería misma.

Cabe mencionar que en la realización de esta exposición, colaboraron Guillermo Samperio, Jorge Reygadas y Orlando Menicucci. Y la crítica de arte Berta Taracena describió la propuesta de los artistas como sigue:

> (...) emplean símbolos visuales para exorcizar las amenazas más comunes que sufre la vida actual. El automóvil, la televisión, el cine, la envoltura de plástico, el alambre de púas, las páginas de los periódicos figuran en primer término y su interpretación es fácil y evidente.[422]

En resumen, podemos concluir que los planteamientos artístico conceptuales desplegados a lo largo de la década de los setenta por los artistas como Gironella, Ehrenberg, Víctor Muñoz, Carlos Finck, Hernández, Kurtycz marcaron los antecedentes de una nuevo arte en México. Con sus propuestas artísticas, estos artistas revitalizaron el ambiente de la plástica mexicana a través de tres aspectos fundamentales a) la utilización del arte conceptual con temáticas políticas; b) la vinculación de los artistas con públicos populares a partir de la intervención artística del espacio público; c) la actualización del arte mexicano de esa época, a partir de del ejercicio de un arte conceptual que obedecía al contexto cultural mexicano.

Es necesario destacar que las propuestas del arte conceptual mexicano, lograron ganarse un lugar en espacios institucionales que tradicionalmente habían sido utilizados

---

[421] Rodolfo Zea Rojas, "Víctor Muñoz, José Antonio y Carlos Finck presentaron en el INBA una muestra de violencia urbana y represión política", *Excélsior*, México, 25 de Agosto de 1973, p. 11.
[422] Berta Taracena, "Arte", *Artes Plásticas*, México, 17 de Septiembre de 1973, p. 63.

para exponer las obras del arte tradicional. Todo estos rasgos ayudan a delinear el perfil del arte conceptual de México, que con posterioridad se consolidara con la irrupción de los Grupos en la década de los setenta.

2.3. La comunidad grupal

Abordar el tema de la integración de la comunidad constituida por grupos artísticos, significa resaltar sus particularidades dentro del contexto de la plástica mexicana. Así por ejemplo destacar el papel innovador que jugaron los Grupos, representa explicar su posición heterodoxa en el campo artístico mexicano, ya que su presencia y actividades confrontaron los esquemas institucionalizados de ejercer y de concebir el arte.

A través de sus actividades artísticas, los grupos asumieron el reto de ganarse un lugar dentro del campo artístico mexicano, caracterizado por espacios estructurados de posiciones que, de acuerdo con lo que señala Pierre Bourdieu, alude a una lucha: "entre el recién llegado que trata de romper los cerrojos del derecho de entrada, y el dominante que trata de defender su monopolio y de excluir a la competencia".[423]

Es evidente que frente a la ortodoxia de los agentes e instituciones del arte mexicano que detentan posiciones consolidadas, la comunidad grupal adoptó una posición emergente en la estructura del campo artístico, caracterizada por las heterodoxia tanto de sus lenguajes artísticos conceptuales como de sus actividades de intervención artística de los espacios públicos de la ciudad, así como por el desarrollo de una discursividad visual político y social, y su identidad colectiva en el arte.

Una vez planteada la posición estratégica de la comunidad grupal dentro del campo cultural mexicano, se impone precisar de que manera se constituyó como tal.

---

[423] Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura*, *Op cit.*, p. 135.

En primer lugar, resulta impactante la gran cantidad de artistas que participaron dentro de la comunidad grupal, que fue, aproximadamente, de cien participantes. Este número de integrantes, fue revelador de la importancia que adquirió la necesidad de identificación de los artistas como comunidad artística emergente; y también, de la necesidad de tomar conciencia de sus afinidades, particularidades y contradicciones.

Un aspecto determinante para la constitución de la comunidad grupal, fueron los intereses comunes y la complicidad entre sus miembros que promovieron acuerdos previos sobre aquello por lo cual merecía la pena luchar.

Los antecedentes de la gestación de la comunidad grupal se remiten a tres acontecimientos que de acuerdo con la memoria colectiva de sus integrantes, constituyeron simbólicamente la génesis, auge y ocaso de los Grupos. Así la génesis estuvo determinada por el *Simposio de Zacualpan de Amilpas* (Morelos), el auge, por la *X Bienal de Jóvenes de París*, (Francia, 1977) y el ocaso por el *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura*.

a) El *Simposio de Zacualpan de Amilpas* (Morelos) fue un evento informal que se realizó a instancias del teórico Juan Acha, para reflexionar sobre los lenguajes no tradicionales que practicaban algunos artistas mexicanos al inicio de la década de los setenta; b) la participación de los grupos Suma, Taller de Arte e Ideología, Grupo Proceso Pentágono y Tetraedro en la *X Bienal de Jóvenes de París*, (Francia), repercutió en el ámbito cultural mexicano en la conformación de otros grupos artísticos y alentó la producción de obras colectivas; por último, c) la conformación del *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura* marcó el intento de los artistas por aglutinar a los diversos grupos y a los artistas individuales, para desarrollar actividades conjuntas. En cada uno de estos acontecimientos, están presentes los fundamentos y argumentos que propiciaron una identificación colectiva de los artistas y reveladores también de sus propias contradicciones y divergencias entre sí, y con la estructura ortodoxa del campo artístico.

2.3.1. *Simposio de Arte Conceptual Mexicano*

El interés por el arte conceptual, propició las primeras tentativas de reflexión colectiva entre los artistas. El teórico Juan Acha convocó a los creadores, para reflexionar sobre las corrientes plásticas no tradicionales en México, evento que se recuerda como: *Simposio de Arte Conceptual Mexicano* y realizado en Zacualpan de Amilpas (Morelos) en 1976.

Felipe Ehrenberg comentó sobre la correspondencia que había mantenido con Juan Acha desde su exposición *Chicles, chocolates y cacahuates* (1973), y sobre su participación en este Simposio:

> (...) él me propuso discurrir con algunos otros artistas, que él tenía detectados alrededor de lo que él siempre llamó lo "no objetual" y, yo creo, que de manera acertada. La palabra subraya un concepto seminal, en la que, se hace a un lado el mueble: el soporte, que hasta entonces y hasta la fecha sigue siendo privilegiado en México. Entonces, lo "no objetual" abre el territorio; sin necesariamente, enfocarse a lo conceptual que es otro concepto aledaño. Abre el territorio de la discusión, de tal manera generosa, que permite que se incluya en la discusión toda una serie, una amplia gama de manifestaciones creativas dentro de las artes visuales y cerca de las artes visuales.[424]

Entre los artistas que asistieron al *Simposio de Zacualpan*, se encontraron: Felipe Ehrenberg, Víctor Muñoz, Carlos Finck, Rubén Valencia, Alfredo Nuñez, Zalathiel Vargas, César Espinosa, Aarón Flores, Daniel Manrique, Francisco Marmata, entre otros. Los cuales, reflexionaron sobre la situación del arte contemporáneo en México y exploraron sus respectivas inquietudes estéticas.

Como resultado de este primer encuentro, los artistas conformaron el grupo llamado *La Coalición* que tuvo el propósito de realizar obras gráficas mediante la utilización de medios inusuales como la fotocopiadora. Sin embargo, esta primera iniciativa para la integración de los artistas, no tuvo el éxito esperado y su existencia fue efímera (seis

[424] Entrevista personal a Felipe Ehrenberg, 1998.

meses).

Sin duda, para los artistas, este Simposio constituyó una primera posibilidad para encontrarse y romper el aislamiento individual. Asimismo, permitió a sus participantes tomar conciencia de sus expectativas y afinidades artísticas.

Esta reunión de los artistas, si bien accidentada por momentos, adquirió el rostro de una comunidad ávida de dialogo y de reflexión colectiva sobre los lenguajes conceptuales en el contexto del arte mexicano contemporáneo. Prueba de ello, fue la repercusión que tuvo este evento en la constitución de los siguientes grupos: El Taco de la Perra Brava, Taller de Arte e Ideologia, Tepito Arte Acá, El Colectivo y Grupo Proceso Pentágono.

2.3.2. *X Bienal de Jóvenes de París (1977)*

En 1977, la *X Bienal de Jóvenes de París* dedicó una sección especial a los países latinoamericanos, razón por la cual, en el mes de Julio de 1976 Helen Escobedo fue comisionada para seleccionar a la delegación mexicana que participaría en este foro internacional. Escobedo seleccionó a cuatro grupos artísticos, en lugar de cuatro artistas individuales (menores de 35 años); porque consideró que los grupos artísticos representaban mejor las nuevas tendencias en el arte mexicano de ese entonces, y optó por:

> (...) decidir que lo importante que estaba sucediendo en este momento era la aparición de grupos de artistas que se habían reunido para trabajar en sus talleres: el Suma con Ricardo Rocha, el TAI con Alberto Híjar, el Tetraedro con Sebastián y el Proceso Pentágono con Felipe Ehrenberg.[425]

Los integrantes de los cuatro grupos, fueron los siguientes artistas. Suma: Felipe Galindo, Octavio Gómez, Mauricio Guerrero, Hilda Ramírez, Sebastián y Mauricio A.

---

[425] Dominique Liquois, *De Los Grupos. Los Individuos. Artistas de los Grupos Metropolitanos*, Entrevista a Helen Escobedo, *Op. cit.*, p. 3.

Suástegui de Tetraedro. Armandina Lozano, Ernesto Molina, Gabriel Macotela, Mario Rangel, Jesús Reyes, Oliverio Hinojosa, Paloma Díaz, René Freire, Santiago Rebolledo, Patricia Salas y Ricardo Rocha.

Grupo Proceso Pentágono: José Antonio Hernández, Felipe Ehrenberg, Víctor Muñoz y Carlos Finck.

Taller de Arte e Ideología: Luis Acevedo, Alberto Híjar, Andrés de Luna, Felipe Leal, Morris Savariego, Atilio Tuis.

Tetraedro: Felipe Galindo, Octavio Gómez, Hilda E. Ramírez, Sebastián, Mauricio Guerrero, Marco A. Suastegui.

Resulta sorprendente que debido a la posición artística heterodoxa que sustentaban los artistas agrupados, Helen Escobedo haya tenido una visión intuitiva al seleccionarlos para asistir a la Bienal de París. Actitud que finalmente, determinó la legitimación de la posición de los Grupos dentro del campo artístico mexicano. Como lo confirma esta opinión de los artistas:

> (...) el 80% de los artistas y productores que configuramos los grupos no teníamos respaldo de los intereses mercantiles del sistema galerístico imperante en México y que encuentra su más grande apoyo en el Museo de Arte Moderno bajo la dirección de Fernando Gamboa.[426]

Una de las repercusiones que tuvo la asistencia de estos cuatro grupos mexicanos a la *X Bienal de Jóvenes de París,* fue la de haber alentado en México la conformación de nuevas agrupaciones artísticas. Además de patentizar la efervescencia cultural que animaba el quehacer de los jóvenes y no tan jóvenes artistas, para profundizar en un proyecto colectivo en el arte. En este sentido, Helen Escobedo confirmó: "A partir de este momento los grupos se consolidaron e hicieron más trabajos, los cuales se siguieron viendo en lugares como el Auditorio Nacional, entre otros."[427]

---

[426] *Expediente: Bienal X. La historia documentada de un complot frustrado.* Editorial Libros Acción Libre. (*Beau Geste Press*). Proceso Pentágono, Suma, Taller de Arte e Ideología. México. 1980, p. 12.

[427] Dominique Liquois, *De Los Grupos. Los Individuos Artistas De los Grupos Metropolitanos*. Entrevista a Helen Escobedo, *Op. cit.*, p. 3.

La participación de los grupos mexicanos en la Bienal de París, contribuyó a que se reconociera la existencia del trabajo colectivo en el arte que como señala un testimonio es: "complejo por el esfuerzo de orden técnico y complicado por consideraciones de tipo emotivo."[428]

Las obras de los artistas mexicanos destacaron tanto por sus temáticas políticas como por su carácter conceptual. Ejemplo de ello, fueron la instalación intitulada: *Pentágono* realizada por el Grupo Proceso Pentágono y la ambientación: *Import-Export* elaborada por el Taller de Arte e Ideología. Obras que fueron descritas en el primer capítulo de esta investigación. Por lo cual, a continuación se exponen las características de las obras del grupo Suma y del grupo Tetraedro. En relación a este último, cabe señalar que su obra se distinguió por una búsqueda formal y no política, a través de un proyecto escultórico geométrico y una discursividad utópica urbana.

La obra realizada por el grupo Suma intitulada *México Sociedad Anónima (Imágenes crónicas de una ciudad)*, consistió en un soporte de madera (3.15 por 5.20 m) que a la manera de un retablo religioso, contenía imágenes gráficas, fotografías, textos y objetos cotidianos. Paralelamente, los artistas exhibieron una película ("super 8") y diapositivas que ilustraron sus actividades de intervención artística de la ciudad de México.

La discursividad visual de esta obra, asumió un carácter preponderantemente testimonial que documentó la cotidianidad de la ciudad de México. Los artistas recrearon simbólicamente las actividades y los personajes arquetípicos de la urbe a través de imágenes gráficas y objetos cotidianos como, por ejemplo, las mantas utilizadas para dar a conocer los resultados de la *Lotería Nacional*, las placas de un automóvil, los claveles artificiales y los botes de cerveza desechados e impresos con la imagen de la Virgen de Guadalupe. El artista Ricardo Rocha comentó sobre la construcción del relato visual,: "Con un tratamiento expresionista se utilizó fotografías, ornamentación con latas de la calle,

---

[428] Felipe Ehrenberg, "En busca de un modelo para la vida" en Liquois, Dominique, *De Los Grupos Los Individuos. Artistas de los Grupos Metropolitanos*, *Op cit*, p. 7.

calcomanías de la Virgen de Guadalupe, flores de plástico etc."[429] De esta manera, los artistas descontextualizaron a los objetos cotidianos de usos habituales, comerciales o industriales y los resignificaron visual y conceptualmente en sus las obras.

Con el propósito de elaborar metáforas plásticas sobre la ciudad de México, los artistas utilizaron tanto materiales encontrados en el espacio callejero como imágenes gráficas y pictóricas, que en el contexto de la narración visual, propiciaban una simbolización y diversas asociaciones conceptuales referidas al ámbito urbano. En esta perspectiva, la obra *México Sociedad Anónima (Imágenes crónicas de una ciudad)* desplegó un realismo simbólico que aludió a la identidad de los actores sociales y connotó la hibridación cultural mexicana.

En México la obra de Suma fue expuesta en el *Museo Universitario de Ciencias y Artes*, (UNAM, 5 de Septiembre, 1977). En esta ocasión el grupo incorporó a la obra, referencias sobre el contexto universitario, por ejemplo, la fotografía que mostraba al Rector Soberón estrechando la mano del militar que dirigió la última ocupación violenta de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En relación a la obra realizada por el grupo Tetraedro e intitulada: *Nahui Ollin* (cuatro movimiento), ésta consistió en maquetas que mostraban estructuras arquitectónicas basadas en la forma geométrica del tetraedro. Por sus características, la obra fue representativa del geometrismo escultórico.

En opinión de los artistas, su obra *Nahui Ollin* ejemplificaba a un conjunto habitacional, hipotéticamente, situado en el espacio extraterrestre. Así, la propuesta plástica del grupo, aludió al desarrollo científico y arquitectónico mediante el geometrismo tridimensional y a la filosofía de la cultura precolombina, significada por una esfera. La obra fue sugerente por referirse a la apropiación humana del espacio extraterrestre, a la utopía tecnológica y a las raíces culturales más antiguas de México. Finalmente, el fotógrafo Enrique Bostelman documentó la obra del grupo.

Por lo anteriormente expuesto, la participación de los grupos mexicanos en la *X*

[429] Entrevista telefónica a Ricardo Rocha, 1998.

Bienal de Jóvenes de París, constituyó una excelente oportunidad para apreciar tanto la utilización de los lenguajes artísticos conceptuales en el contexto del arte mexicano, como confirmar la introducción de temáticas político sociales motivadas por las preocupaciones de los artistas sobre el contexto histórico social del país y de América Latina.

El texto elaborado por los grupos Suma, Taller de Arte e Ideología y Grupo Proceso Pentágono, que llevó como título *Expediente: Bienal X. La historia documentada de un complot frustrado*,[430] (1980) tuvo la finalidad de documentar su polémica intervención en la Bienal de París. Así como de abordar la documentación, cronología y testimonios sobre como se desarrolló el funcionamiento de la organización de este evento internacional.

Con un sentido crítico no exento de humor e ironía, el relato de los grupos mexicanos en el *Expediente: Bienal X. La historia documentada de un complot frustrado*, describe los mecanismos ideológicos, protocolarios, jerárquicos y subjetivos presentes en la organización de la Bienal. En esta perspectiva, destaca el cuestionamiento realizado por los artistas mexicanos a la participación en la Bienal de funcionarios culturales que representaban a las dictaduras latinoamericanas. Así como también a las políticas culturales que se practicaban en ese entonces en América Latina.

El detonante de la polémica ideológica suscitada entre los artistas mexicanos y los organizadores de la Bienal de París, fue la presencia de Ángel Kalenberg, funcionario cultural de la dictadura militar en Uruguay y encargado de organizar la sección latinoamericana en este evento artístico. En consecuencia, los grupos mexicanos solicitaron establecer una comunicación directa con Georges Boudaille -Delegado General de la X Bienal- prescindiendo de la intermediación de Kalenberg. Por último, los grupos vetaron la propuesta realizada por Kalenberg, con respecto a la elaboración del catálogo que ilustraba las obras presentadas en la Bienal de París. Al respecto los artistas opinaron:

> (...)consideramos peligroso permitir que una sola voz crítica y casi desconocida pretenda englobar selectivamente la producción creativa de los países latinoamericanos, ya que inevitablemente incurrirá en una unilateridad

[430] *Expediente: Bienal X. La historia documentada de un complot frustrado*, *Op cit.*

deformante.[431]

La actitud asumida por los artistas agrupados, tuvo el propósito de impedir que este foro internacional constituyera un intentó más por: "desvirtuar la lucha de nuestros pueblos, por desprestigiar la creación que apoya esta lucha y por reforzar la posición de las ensañadas oligarquías que ostentan el poder".[432]

La posición de los artistas mexicanos enfatizó que las políticas culturales latinoamericanas, en muchos casos, tenían el propósito de justificar a los gobiernos represivos. Por ello, se oponían a:

> (...) eventos artísticos y ceremonias que no procuran sino legitimar funcionarios, empleados y críticos, así como instituciones y políticas culturales de nuestros Estados represivos y antidemocráticos.[433]

Particularmente, los artistas consideraron que a través de las políticas culturales, las dictaduras latinoamericanas ocultaban: "sus atrocidades sobre las amplias capas de la población, sobre los trabajadores del campo y la ciudad, sobre intelectuales conscientes y honestos".[434]

El 15 de Abril, el Delegado General de la Bienal comunicó a los grupos mexicanos su conformidad para que los trámites de su participación fueran efectuados de manera directa, asegurando la participación de los artistas en las mejores condiciones posibles.[435]

---

[431] *Expediente: Bienal X. La historia documentada de un complot frustrado. Op cit*, p. 40.
[432] *Idem*.
[433] *Idem*.
[434] *Ibid.*, p. 8.
[435] Asimismo ratificaba a Helen Escobedo como coordinadora de los grupos y enlistó a los funcionarios latinoamericanos llamados para asesorar este evento: de Argentina, Walter Zanini (Subdirector del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires) y Samuel Olivier (Director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires); de Brasil, Federico Moraes y Eduardo Serrano; de Quito, Ecuador, Carlos Ortuno Arevalo; de México, Helen Escobedo (Directora del Museo Universitario) y Carla Stellweg (Directora de la revista Artes Visuales); de Perú, A. Sziszlo; de Venezuela, Alfredo Boulton (Historiador de Arte); de Bolivia, Georges Immana, y de Uruguay, Ángel Kalenberg (Director del Museo de Artes Plásticas de Montevideo).

Sobre la ausencia de reconocidos artistas latinoamericanos en la *X Bienal de Jóvenes de París*, los grupos mexicanos declararon que los criterios de la exclusión o inclusión tenían un carácter político ineludible:

> Esta selectividad en sí conlleva una clara intención política que obviamente intenta, haciendo uso de la cultura, respetabilizar a los gobiernos militares Latinoamericanos, quienes sin excepción encarcelan, torturan y asesinan a creadores disidentes. Sería necio pensar que los países no incluidos carecen de artistas, y este hecho no pasará desapercibido por la opinión pública aquí y Europa.[436]

El financiamiento de la asistencia grupal a París, así como del catálogo paralelo al oficial, fue asumido por el Instituto Nacional de Bellas Artes[437] El catálogo diseñado por Kalenberg, fue cuestionado por los grupos mexicanos por invitar a presentar las obras de los artistas latinoamericanos a Jorge Luis Borges, (condecorado por la dictadura militar chilena), Severo Sarduy, (exiliado cubano), el propio A. Kalenberg (funcionario de la dictadura uruguaya) y Lévi Strauss. Octavio Paz fue invitado, pero se negó a participar. Los Grupos adujeron que:

> La opinión que en México nos hemos formado respecto a los arriba mencionados autores está directamente ligada a su abierto e incondicional apoyo a los regímenes militares en Argentina, en Chile, en el Uruguay y en otros países.[438]

Las obras grupales finalmente, fueron presentadas por Gabriel García Márquez, Alberto Híjar y Alejandro Witker. Gabriel García Márquez sintetizó las posturas grupales en dos sentidos. Por una parte, señaló que su participación contribuía a: "no dejarle el campo libre al adversario para que se despachara con la cuchara grande.";[439] por otra, no fortalecía: "la idea injusta de que todos los pintores que participan en el certamen están al

---

[436] *Expediente: Bienal X. La historia documentada de un complot frustrado. Op cit.*, p. 59.

[437] El financiamiento, para la participación de la delegación mexicana, estuvo a cargo del INBA, éste incluyó los gastos de envío y retorno de las obras mexicanas a la Bienal. Paralelamente, se determinó exponer las obras bienalistas en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (UNAM) y pagar la edición del catálogo de las obras presentadas.

[438] *Expediente: Bienal X. La historia documentada de un complot frustrado. Op. cit.*, p. 58.

[439] *Idem.*

servicio del fascismo en América Latina".[440] Finalmente, agregó: "Si yo fuera pintor, y joven, por supuesto, estaría en este espacio."[441]

Raquel Tibol refirió estos sucesos en la revista *Proceso* y apoyó las posturas de los grupos mexicanos en relación a Kalenberg y al arte latinoamericano, debido a la: "justa y oportuna actitud asumida por los jóvenes artistas mexicanos".[442] Escribió sobre el deterioro de la vida cultural uruguaya debido a la *Operación Cóndor* aplicada por la dictadura militar del Uruguay para encarcelar y torturar a intelectuales y estudiantes universitarios; acciones denunciadas por la proscrita *Federación de Estudiantes Universitarios* de aquél país. En su opinión, la postura asumida por los grupos mexicanos fue producto de la conciencia social, frente a la: "obsesión profesional en pos de prestigio mercantil". Sobre la política cultural, señaló que era utilizada como fachada de gobiernos represivos que aplicaban la censura y:

> La clausura de teatros, galerías, exposiciones, la intervención policiaca y el control militar a los centros de educación, la persecución, el exilio y el encarcelamiento de los productores, su desaparición, tortura y asesinato; la prohibición de instrumentos de trabajo y la quema de libros.[443]

Un último aspecto del debate ideológico, fue la inclusión en la delegación mexicana del grupo "Códice": Carmen Parra, Juan Manuel de la Rosa, Enrique Estrada, Gabriel Macotela, Mariano Rivera Velázquez e Ismael Vargas. Su participación fue controvertida por constituirse como grupo a instancias de Carla Stellweg. Georges Boudaille señaló que el grupo había sido: "propuesto por Carla Stellweg, directora de la revista Artes Visuales, órgano oficial del Museo de Arte Moderno",[444] por lo cual, solicitó al INBA el financiamiento de su participación en el evento.

Raquel Tibol lamentó sobre la participación del grupo *Códice* que:

---

[440] *Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma, Grupo Tetraedro, Taller de arte e ideología. X Bienal de París*. Catálogo, INBA, México, 1977.
[441] *Idem*.
[442] Raquel Tibol, "México a la Bienal de París en Línea Directa", *Proceso*, No. 30, México, 30 de Mayo de 1977, p. 63.
[443] "Varios Grupos Irán a la Bienal de París", s/a, *Excélsior*, Sección Sociales, México, 6 de Septiembre de 1977, p. 1.
[444] *Expediente: Bienal X. La historia documentada de un complot frustrado*, *Op. cit.*, p. 25.

> (...) coordinado por Carla Stellweg desde el Museo de Arte Moderno, quiebre la unidad nacional de una acción de firme protesta por la persecución y los crímenes en contra de los trabajadores de la cultura incluidos escritores, artistas plásticos, cineastas, teatristas, etc.[445]

La crítica consideró a Enrique Estrada (*Códice)* como el único artista que tenía obra con contenido social, pero que anteponía: "su ambición de figurar en la Bienal de Jóvenes de París". Elogió la actitud de los cuatro grupos mencionados: "con excepción de Códice y sus lamentables decisiones convenencieras, antidemocráticas y para nada solidarias con la resistencia a las dictaduras".[446]

Al justificar su intervención indirecta sobre la selección de la delegación mexicana que participaría en la *X Bienal de Jóvenes de París*, Carla Stellweg sustentó tesis polémicas sobre el arte latinoamericano y el arte grupal en México, que fueron reveladoras de los prejuicios que se imponían en algunos funcionarios culturales. En su opinión, los países latinoamericanos compartían la injusticia social y el vínculo del idioma: "Pero el hecho es que no hay un *arte latinoamericano*, mientras sí existe una problemática latinoamericana que surge de los conflictos generales".[447] Señaló que a pesar de contar con una conciencia continental las expresiones culturales latinoamericanas eran: "sumamente regionalistas".

Sobre la caracterización de las estéticas grupales, escribió: "reside en ese momento en que el artista exhibe un lenguaje a propósito ilegible y compuesto de signos y de una escritura que puede ser la del *pleistoceno del futuro mundo y del futuro hombre*".[448] Sobre los materiales utilizados por los artistas mexicanos en la construcción de su "alfabeto precario", señaló una supuesta contradicción:

> (...) de emplear materiales desarrollados por un mundo que ya no los usa y los ve con cierto escepticismo y que su propio mundo latinoamericano aun no tiene la capacidad tecnológica para fabricar. A su vez, no les queda más que usar materiales para la búsqueda de un lenguaje propio, un lenguaje que pretende liberarse de aquello mismo con que se realiza. Con productos importados narra y cuenta su

---

[445] *Idem*
[446] Raquel Tibol, "México a la Bienal de París en Línea Directa", *Op. cit.*, p. 64.
[447] *Expediente: Bienal X. La historia documentada de un complot frustrado, Op. cit.*, p. 21.
[448] *Ibid.*, p. 22.

existencia egocéntrica y colonizada.[449]

Sobre la personalidad de los artistas, la funcionaria los describió como: "antisociales" y supeditados al colonialismo de los paises tecnologizados.[450] Sin embargo y contradictoriamente, apuntó que enviar a la Bienal a artistas individuales: "mexicanos *europeizantes* o *escolarizados* a la manera del arte *internacional* existen y, además son buenos, me parece perder el tiempo y el esfuerzo".[451] Por lo cuál, consideró más apropiada la participación de los grupos porque:

> (...) en el propio país México, tienen apenas posibilidades de exhibir ya que el Museo de Arte Moderno y las galerías prefieren exhibir los valores aceptados por personas como Denise René (cinetismo, concretismo y geometrismo) y a las Bienales se dedican consagrar en lugar de revelar.[452]

2.3.3. *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura*

El *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura* (FMGTC) constituyó un intentó más amplio de auto-organización de los diversos grupos y artistas individuales afines. A través de esta organización, se dio cauce a la identificación de los diversos grupos entre sí, así como de los artistas individuales y no artistas. Como otras organizaciones antecedentes en el arte mexicano (*Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* y la *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios*), las premisas del FMGTC tuvieron un carácter eminentemente ideológico y representativo de la problemática del arte mexicano. Esta organización generó expectativas entre los artistas agrupados y constituyó un nivel más amplio de su identidad como comunidad artística. El nombre de la organización

---

[449] *Idem.*
[450] *Idem.*
[451] *Idem.*
[452] *Idem.*

constituyó una evidencia de la identidad multi-grupal y de la militancia artística. En la práctica, sus propósitos se orientaron a coordinar actividades conjuntas de grupos e individualidades y a consolidar la reflexión colectiva. Un antecedente del FMGTC, se remonta a la estancia en París del Grupo Proceso Pentágono y el Taller de Arte e Ideología que establecieron relaciones con otros grupos de artistas en Europa:

> (...) especialmente con grupos de árabes de manera que ahí fue creciendo la necesidad de no regresar a México, de disolverse, sino que era necesario impulsar otra cosa y eso fue el Frente Mexicano de Grupos de la Cultura.[453]

Alberto Híjar recuerda que al regreso de los grupos mexicanos, se impulsó la creación del FMTC: "y cumplir el compromiso contraído en París con los grupos fraternos de latinoamericanos, africanos y europeos de organizar una exposición internacional de gráfica combativa".[454]

Felipe Ehrenberg agregó sobre la formación del FMGTC (4 de Febrero de 1978), que se originó:

> (...) en la calle de José de Teresa No. 52 en Tlacopac, (D.F.) que era, a su vez, el *Centro Proceso Pentágono*, y ahí, se llevaron a cabo cualquier cantidad de reuniones maravillosas. Algunas adentro, otras -las más- afuera en la terraza y contamos con la preciosa presencia de pequeñitos, niños, hijos de los artistas. En fin, fueron reuniones que yo recuerdo permeadas de dos sentimientos, por un lado, de una gran familiaridad amistosa, cariñosa, consecuencia del gusto de ser y estar juntos; y por el otro lado, una gran perplejidad y preocupación por el acontecer del día y por los futuros.[455]

La organización incluyó a los siguientes grupos: El Colectivo, Germinal, Suma, Mira, Grupo Proceso Pentágono, Taller de Arte e Ideología, Taller de Investigación Plástica, Taco de la Perra Brava, así como artistas individuales. Alberto Híjar comentó

---

[453] Entrevista personal a Alberto Hijar, 1997.

[454] *América en la mira*, Catálogo, México, Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura, México, 1978, p 4.

[455] Entrevista personal a Felipe Ehrenberg, 1998.

sobre los objetivos de la organización del FMGTC y la invitación: "a grupos en lucha por recuperar el control de la circulación de las obras por los propios productores artísticos, a discutir la posibilidad de una organización amplia, eficaz y constante".[456]

Alberto Híjar opinó sobre las afinidades y diferencias ideológicas:

> Este interés por la conciencia histórica en la situación mexicana hizo que el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura naciera con acuerdos tácitos que dejaron fuera a las agrupaciones meramente experimentales.[457]

En el Catálogo: *América en la mira* publicado por el FMGTC (1978), se consignó a los grupos participantes en la organización, tanto nacionales como extranjeros: *Caligrama* de Monterrey, *Taller de Investigación Plástica* de Morelia, *Cuadernos Filosóficos* y *Sabe usted Leer* de la Facultad de Filosofía y Letras UNAM, *El Colectivo* y el *Taco de la Perra Brava* (vinculados al sindicalismo universitario y a la *Federación Latinoamericana de Periodistas). Centro Regional de Ejercicios Culturales* de Xico, Veracruz. *Libro Acción Libre*, embrión de cooperativa editorial. *Mira* que entonces preparaba una exposición sobre la violencia y la ciudad. *Germinal* formado por estudiantes de la Esmeralda. Otros grupos internacionales fueron: *San Francisco Poster Brigade, La Raza Silk Screen Center* (San Francisco), Los *Dos Streetscapers* (Los Ángeles), de Europa los grupos: El *Centro Experimental* (Nápoles), *Untel* de París, *Cuatro* de Marruecos y artistas checoslovacos y brasileños.[458]

El FMGTC se concibió como un frente de lucha artistico social donde los artistas y los que no lo eran, se concebían así mismos como *trabajadores de la cultura*. Al respecto, Alberto Híjar opinó que:

> (...) la necesidad de incorporar los recursos de significación cualesquiera que ellos fueran, no sólo los artísticos, de ahí, que acabáramos llamándonos trabajadores del la cultura los que formamos el Frente; y que explicáramos por qué, porque no éramos artistas, yo no lo soy, por ejemplo y casi ninguno de los fundadores del

---

[456] *América en la mira*. Catálogo. *Op. cit.*, p. 3.
[457] Alberto Hijar, "Afectar todo el proceso", en Liquois, Dominique, *De Los Grupos. Los Individuos. Artistas de los Grupos Metropolitanos*, *Op. cit.*, p. 4.
[458] *Idem.*

> Taller de Arte e Ideología, salvo un compañero argentino Atilio Tuis, que si es pintor, los demás no lo éramos. De manera pues que sobre esa base, más bien lo que procuramos formar fue una tendencia, una corriente y esto tenía que ver con el sentido democrático de la época. Especialmente la lucha sindical con la "Tendencia Democrática" encabezada por los electricistas; tuvo también que ver la emergencia del primer reconocimiento sindical universitario en la UNAM, algunos de nosotros, bueno no es cierto, nada más yo, habíamos participado en intentos sindicales anteriores en el seno de la universidad y habíamos sido derrotados y reprimidos, y en cambio al calor de la Tendencia Democrática el sindicato de la universidad acabo por ser reconocido.[459]

A través del FMTC se impulsó la coordinación de múltiples actividades entre sus miembros como sesiones semanales, emisión de declaraciones y organización de exposiciones para apoyar las causas populares. El autofinanciamiento y la complejidad de la coordinación organizativa, implicaron un doble esfuerzo para los artistas y grupos; a pesar de ello, trataron de superar estos obstáculos y promover eventos artísticos que fructificaron en tres exposiciones: *Muros frente a muros* (1978) en el local del STUNAM y en la *Casa de la Cultura* de Morelia (Michoacán) los grupos participantes fueron: El Colectivo, Mira, Germinal, Grupo Proceso Pentágono, Suma, Taller de Investigación Plástica, Taller de Arte e Ideología.

América en la mira (1978) fue una exposición itinerante de gráfica social, se presentó en diversos recintos museográficos: *Museo de Arte Contemporáneo* de Morelia (Michoacán), *Galería Universitaria* de la *Universidad Autónoma de Puebla* (Puebla), *Galería* de la *Universidad Autónoma del Estado de México* (Toluca), Universidad Autónoma Metropolitana (D.F.) y *Escuela de Diseño y Artesanías*. Participaron los siguientes grupos: El Colectivo, Mira, Grupo Proceso Pentágono.

Arte y luchas populares en México (1979) se exhibió en el *Museo Universitario de Ciencias y Artes* de la UNAM, colaboraron Rita Eder e Ida Rodríguez Prampolini. Participaron los siguientes grupos: Germinal, El Colectivo, Mira, Germinal, Mira, Grupo Proceso Pentágono, Taller de Arte e Ideología, Taller de Investigación Plástica.

---

[459] Entrevista personal a Alberto Hijar, 1997.

América en la mira convocó a los productores latinoamericanos para exhibir su producción gráfica, teniendo como objetivo principal:

> (...) el de crear un canal abierto de participación, para exponer por medio de todos los recursos visuales y escritos que consideren necesarios los participantes la problemática actual de Latinoamérica.[460]

Los objetivos particulares de este evento fueron, en primer lugar, obtener: "una circulación y reproducción artísticas controladas por los propios productores y desarrollar una red de comunicaciones que los acerque y los articule"[461] En segundo lugar, generar espacios donde exhibir las estéticas no tradicionales y de contenido social:

> Hemos querido también recalcar nuestro divorcio de los mecanismos tradicionales de prestigio utilizados para imponer criterio de calidad, para mediatizar la obra de muchos y excluir a tantos más, reconociendo también todas aquellas técnicas no aceptadas por el movimiento mercantil del arte y que son utilizadas por los creadores para darle una mayor efectividad y difusión a su comunicado.[462]

El FMGTC se vinculó al sindicalismo universitario (STUNAM) y a la *Tendencia Democrática* de los trabajadores electricistas; apoyó a pueblos en lucha como Chile, Uruguay, Vietnam, Cuba, Nicaragua y, especialmente, se relacionó con el movimiento Chicano. Alberto Híjar comentó:

> De modo, que ciertamente había una necesidad democratizadora que tenía que incluir la cultura y una practica del arte con una dimensión teórica e ideológica distintas. Entonces, pues, esto era lo que hizo que se produjeran esas rupturas. Y claro, esto exigía, pues ya, sustituir el muralismo por la manta, por la pinta en la calle, por los esténciles para hacer pintas bonitas, por incorporarse a los festivales de los periódicos del partido comunistas en especial *Oposición*. Por darle una dimensión de animación y de alerta a las luchas populares que se estaban llevando en ese entonces.[463]

En solidaridad con la lucha de los pueblos latinoamericanos, se impulsaron

---

[460] Convocatoria de la exposición: *América en la mira*. Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura. México, 1978.
[461] *Idem*.
[462] *Idem*.
[463] Entrevista personal a Alberto Hijar, 1997.

exposiciones como: *Jornadas de la Cultura Uruguaya en Exilio*, Museo Carrillo Gil, INBA, (1977); *Museo de la Solidaridad con Chile Salvador Allende*, Museo de Arte Moderno, INBA, (1977). El Taller de Arte e Ideología apoyó la lucha de Vietnam: "mantuvimos siempre una relación también importante con Vietnam que acababa de triunfar, y agregó que la primera exposición de Vietnam triunfante se realizó en la *Sala Siqueiros*.[464] Híjar viajó a Nicaragua: "y luego ya vino la relación orgánica, especialmente con la revolución popular sandinista, pero también, mientras unos estábamos en Nicaragua, otros hicieron trabajos con los chicanos".[465] El grupo Germinal también viajó a Nicaragua para realizar murales y llevar a cabo talleres de aprendizaje plástico.

El FMGTC aglutinó a individuos y grupos con distintas perspectivas ideológicas y estéticas; su dinámica interna evidenció las dificultades para obtener un consenso generalizado entre la diversidad de miembros, por ejemplo, entre los artistas y los no artistas, los que tenían un mayor nivel de politización y los que no. A propósito de esto, Alberto Híjar cita a Víctor Muñoz para definir el "individualismo grupal,[466] en referencia a los intereses particulares de cada grupo. Mauricio Gómez Morín señaló: "habrá tantos Frentes como versiones de los artistas."[467]

En los testimonios de los artistas, el aspecto ideológico fue el más visible y determinante en el desgaste interno del FMGTC, generando obstáculos difíciles de superar. Al respecto, Felipe Ehrenberg señaló:

> (...) creo que desde ese entonces fueron evidentes también muchas desconfianzas propias de un gremio que no se considera gremio y evidentemente también, flotaba en el aire los vientos de distintas ideologías o la ausencia de ellas, esto enriqueció siempre las discusiones, y cada vez que llegábamos a un consenso yo lo recuerdo como una gran Epifanía generacional.[468]

---

[464] Entrevista personal a Alberto Híjar, 1997.
[465] Entrevista personal a Alberto Híjar, 1997.
[466] Alberto Híjar, "Afectar todo el proceso", en Liquois, Dominique, *De Los Grupos. Los Individuos Artistas de los Grupos Metropolitanos*, *Op cit.*, p. 4.
[467] Entrevista personal a Mauricio Gómez Morín, 1998.
[468] Entrevista personal a Felipe Ehrenberg, 1998.

El artista agregó: "La situación en el FMTC se fue politizando más allá del discurso del arte. De más, en mi opinión, mucho más de lo que ameritaba la circunstancia y lo que podría serle útil al arte".[469] Desde su perspectiva, dos tendencias antagónicas se manifestaron entre los miembros de la organización. En una de ellas:

> (...) predominaban teóricos y maestros, comprometidos trabajadores de la cultura indudablemente, pero no productores plásticos, por lo que se les escapaban los problemas técnicos a que se enfrentaban los pintores.[470]

Esta tendencia proponían: "retomar y desarrollar propuestas hechas por artistas militantes de generaciones pasadas, valiosas en su momento pero cuestionables en la nueva actualidad."[471] Es decir, el realismo figurativo de los muralistas y de la gráfica social.

En la segunda tendencia: "habían más artistas que buscaban, como experimentadores visuales, circunvalar el sistema galerístico, si, pero para desarrollar nuevos lenguajes plásticos al servicio de sus ideales."[472] Es decir, las estéticas conceptuales, por ello, no se adscribían a la tradición pictórica mexicana porque: "atentos a avances realizados por vanguardias en otros países, proponían el desarrollo simultáneo de nuevos tipos de producción y una infraestructura correspondiente para distribuirla"[473]

Otro aspecto señalado por el Felipe Ehrenberg, fueron los espacios de exhibición que para algunos artistas: "se les dificultaba concebir maneras de distribuir el producto de su trabajo fuera del galerismo, el patrocinio estatal o la inserción partidista[474] Otra opinión en este sentido, fue la de Mauricio Gómez Morín (Germinal):

> (...) había gente que querían seguir haciendo la revolución dentro de los espacios artísticos tradicionales. Habíamos otros, que pensábamos que había que hacer

---

[469] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Felipe Ehrenberg, México, Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.
[470] Felipe Ehrenberg, "En busca de un modelo para la vida" en Liquois, Dominique, *De Los Grupos. Los Individuos. Artistas de los Grupos Metropolitanos. Op cit.*, p. 9
[471] *Ibid.*, p 8.
[472] *Idem*
[473] *Idem.*
[474] *Ibid.*, p. 9.

trabajo artístico en los espacios no institucionales y no artísticos: la galería.[475]

Estos testimonios son reveladores del peso que los integrantes le otorgaban a la dimensión estética o a la dimensión política. Por ejemplo, en opinión de Víctor Muñoz (Grupo Proceso Pentágono): "había un sector de frente muy interesado en la declaracionitis".[476] Y agregó sobre la dinámica del FMTC:

> No hubo una discusión, no hubo un trabajo previo de desarrollo y conceptualización de propuestas teóricas; y dar por supuesto el impulso hacia lo social que todos los grupos tenían como hilo conductor o enlace para esta agrupación, fue un equívoco.[477]

El artista Arnulfo Aquino (Mira) opinó al respecto:

> Tratando de decidir que hacíamos juntos, yo creo que no supimos qué hacer juntos, ¿por qué?, ¿porque había que hacer un mural más grandote? o ¿apoyar a las causas populares firmando apoyos?[478]

Alberto Híjar fue uno de los encargados de disolver formalmente el FMGTC:

> (...) porque Rini Templeton y yo fuimos los comisionados para liquidar al Frente en una reunión de una comisión cultural de PSUM: o bien implicaba ya un trabajo partidario, pues eso exigía ya no tener la estructura del Frente, que implica muy diversas posiciones, muy diversas necesidades y mas o menos un acuerdo principal antiimperialista, democratizante, etc.[479]

Mauricio Gómez Morín (Germinal) refirió sobre la existencia de personalismos y el desgaste colectivo: "Nos quedamos al final en una coordinación Esther Cimet, César Espinosa y yo, coordinando a un fantasma".[480] Alberto Híjar refirió sobre las diferencias

---

[475] Entrevista personal a Mauricio Gómez Morín, 1998.
[476] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Víctor Muñoz, México, Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.
[477] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Víctor Muñoz, México. Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.
[478] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Arnulfo Aquino. México, Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.
[479] Entrevista personal a Alberto Híjar, 1997.
[480] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Víctor Muñoz, México. Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.

ideológicas entre los miembros:

> Nunca pudimos integrar una estrategia a largo plazo con lo que repetimos el mal de los grupos anteriores. Jamás tuvimos una discusión de crítica y de autocrítica que nos hiciera avanzar. Esto era consecuencia de la elusión política y por supuesto de su correlato, que fue el peso de las individualidades. Sin embargo, los miembros de Frente alcanzaron una claridad que se probó en las brillantes participaciones en el Salón Experimental, que nunca más se atrevió a convocar el INBA, en los concursos nacionales donde siguen ganando premios y sobre todo en la exposición ponencia al *Congreso de Historiadores de Latinoamérica y el Caribe*.[481]

Mauricio Guerrero opinó que los prejuicios sobre el grupo Março, no permitieron su participación en el FMGTC, debido a que:

> A nosotros se nos relegó y no se nos tomaba nunca en serio, ni se nos invitaba para los coloquios, ni para las mesas redondas, porque se decía que no asumíamos una posición política, pero sí la teníamos. Lo que pasa, es que no la externábamos de manera que esperaban algunos otros integrantes de los Grupos, de manera explícita. Esto nos costo, en muchos sentidos, no ser convocados para algunas cosas.[482]

Lo cierto es que esta organización rebasó los intereses artísticos y el sustrato ideológico que en un principio fue aglutinante, en la práctica, se volvió disgregador por la diversidad de intereses e interpretaciones particulares. Por último, esta auto-organización de los artistas no constituyó un caso aislado, otras comunidades artísticas como la de los músicos y los actores, conformaron organizaciones respectivas: *Liga de músicos y artistas revolucionarios* (LIMAR) y el CLETA; esta última, representativa de una praxis teatral de contenido social y realizada en los espacios públicos urbanos.

---

[481] Alberto Híjar, "Afectar todo el proceso" en Liquois, Dominique, *De Los Grupos Los Individuos Artistas de los Grupos Metropolitanos*, *Op. cit.*, p. 4.

[482] Entrevista personal a Mauricio Guerrero, 1999.

2.3.4. *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Anual de Experimentación*

El interés de las autoridades culturales por abrir espacios al arte no tradicional, se reflejó en la *Sección Anual de Experimentación*, del *Salón Nacional de Artes Plásticas*, (1979, *Galería del Auditorio Nacional*, INBA).

Era evidente que entre los artistas mexicanos habían ganado terreno las propuestas conceptuales, reconocidas internacionalmente, pero poco familiares para el ortodoxo circuito del arte en México. Por ello, la noción de "experimentación" fue aplicada para definir a estas propuestas emergentes en México y explica la denominación: *Sección de Experimentación*, como un espacio para exhibir estas prácticas artísticas, que no se sustentaban en la elaboración de un objeto artístico tradicional sino en la reflexión, las ideas y las acciones plásticas.

El evento constituyó una oportunidad para apreciar tanto expresiones individuales como grupales de arte conceptual. Sobre la importancia de este evento en el contexto del arte mexicano, Alberto Híjar refirió: "de manera que los no objetualismos se consolidan cuando el INBA convoca a un *Salón de Experimentación*, el primero y último".[483] Ricardo Rocha opinó que estas propuestas no convencionales eran menospreciadas y hasta perseguidas: "Sin embargo, hay que señalar que es un primer paso con un enfoque acertado para la práctica artística, y toda una exhortación para los nuevos valores, a fin de que busquen otros senderos en el arte."[484]

La intención original de los funcionarios culturales fue la realización anual de este evento, sin embargo fue el primero y el último por el ambiente polémico que se generó entre artistas y organizadores, debido a los diferentes criterios de valoración y de percepción en torno a las propuestas conceptuales. El debate entre los participantes, fue

---

[483] Entrevista personal a Alberto Híjar, 1997.

[484] "Iniciará hoy el Grupo 'Suma' los 'Domingos Experimentales', en el Auditorio Nacional", *Excélsior*. México, 4 de Febrero de 1979, s/p.

descriptivo de la problemática del arte mexicano de ese momento y del desfase entre los criterios institucionales y los de la comunidad artística sobre la valoración artística. Esta situación evidenció la ausencia de investigación y teorización sobre el arte conceptual que permitieran fundamentar juicios de valoración estética. Ejemplo de ello, fue la denominación de "experimentación" para señalar a estas propuestas artísticas que en el arte internacional, eran reconocidas y denominadas como conceptuales. Al respecto, Grupo Proceso Pentágono subrayó que su obra no era un trabajo de experimentación sino el resultado de un proceso de investigación a través de su trayectoria grupal. Consideró que se había colado el aforismo ideológico de "lo experimental" como aquello asignado a lo "inconcluso". El grupo Suma opinó sobre esta noción de experimentación:

> Es un error considerar el arte experimental como un arte menor, de jóvenes o principiantes, porque toda obra es experimental en un primer momento, aunque después pase a pertenecer a los cánones más tradicionales y formales del arte.[485]

Una reseña periodística del evento, apuntó sobre el concepto de experimentación: "Aunque el título de Experimentación no incluía ninguna explicación, se entendió que el tema era abierto y que tal vez eso era la experimentación".[486] Este comentario es significativo de la escasa información entre los espectadores sobre los nociones y denominaciones que aplicaban los criterios institucionales.

El dilema y el reto de exhibir proyectos artísticos no tradicionales, fue superar la distancia con el público habituado a la contemplación pasiva de objetos artísticos convencionales. Todos los proyectos fueron diversos como los artistas y mostraron diferentes puntos de vista sobre el arte, y sobre los recursos de representación estética. Los grupos integrantes del *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores*: Suma, Grupo Proceso

---

[485] Idem.

[486] "Actividades multidisciplinarias en la Sección Anual de Experimentación, que abre el miércoles", s.a. *Uno Mas Uno*. México, 14 de Enero de 1979, s/p.

Pentágono, El Colectivo y Peyote y la Compañía se caracterizaron por confirmar en sus obras la experiencia ganada en su trayectoria grupal y en el ejercicio del arte conceptual aplicado a tópicos sociales. El No Grupo participó de manera extra-oficial y la obra del grupo Mira: *Comunicado Gráfico* fue rechazada en este evento, misma que con posterioridad fue premiada en Berlín (RDA). Los artistas individuales (Mariano Rivera Velázquez, Zalathiel Vargas, Marcos Kurtycz, Humberto Guzmán y Alberto Gutiérrez Chong) desarrollaron temáticas personales en sus propuestas, lo mismo que los dos grupos conformados para participar en el evento: *Yoltéotl* y *Baobab*.

El Colectivo declaró que a través de sus actividades pretendían reclamar y recuperar la voz colectiva, ocupando el espacio que el Estado debía asegurar a todos: el derecho a la cultura. Sobre la obra intitulada *El Circuito Interno-Comunicación-Expresión en el Marco Social Urbano*, se señaló lo siguiente:

> (...) es el escenario de la prohibición, la restricción y la represión; de los códigos sin alternativas: vial, penal, de urbanidad, plástico-comunicativo y lingüístico-escolar; en el caso de la ciudad de México, ejemplo de centralismo político y macrocefalia socioeconómica, se evidencia con una política urbana sin participación ciudadana y toma cuerpo en los 'ejes viales' y el 'circuito interior' que privilegian al automóvil sobre el individuo y las masas.[487]

Su propuesta estética se asentó en un área de 12 metros cuadrados, dividida en tres áreas de significación. En opinión del grupo, la primera, denominada: "circuito externo" connotaba las respuestas populares-proletarias a la cultura y a la comunicación dominantes. La segunda, denominada: "circuito interno", aludía críticamente a la vía vehicular construida por las autoridades urbanas como un: "anillo que aprisionaba a los capitalinos". La tercera denominada: "zona de rescate" estaba significada por una serie de torres modulares que connotaron al espacio habitacional urbano y a sus habitantes encerrados en el "circuito interno". Es decir, en la cotidianidad que, en opinión de los artistas, era manipulada por la comunicación y el consumo de masas o el entorno reglamentado y

---

[487] *Idem.*

represivo de la acción política-policíaca en el Distrito Federal.[488]

Grupo Proceso Pentágono intituló su obra: *1929-Proceso*, aludiendo a los cincuenta años de fundación de *Partido Revolucionario Institucional* (PRI). La obra fue presentada fuera de concurso para ser evaluada, en opinión de los artistas, más que como una obra de arte como denuncia social y, a la vez, ejercer señalamientos críticos a la política cultural del INBA.

La obra: *1929-Proceso* se asentó en un espacio de 900 metros cuadrados divididos en diferentes áreas de significación: instalaciones y ambientes. La narración abordó el poder político y la represión social en México. Los artistas construyeron el relato a través de una secuencia de espacios, es decir, representados por una serie de instalaciones intituladas: *Oficina*, *Patrulla*, *Cuarto de Torturas*, *Cuarto visitatorio* (en referencia a los sitios donde reciben visitas los reclusos) y la *Cocina*, donde se colocó diferentes instrumentos para torturar. Por último, la calle misma se resignificó a través de la colocación de butacas para los espectadores. Sobre esto, los artistas declararon: "Las butacas sirven para jugar un poco con el público que está acostumbrado a desempeñar el papel de espectador dentro de la sociedad. Es un estadio de tortura".[489] Meticulosamente, los artistas seleccionaron cada uno de los objetos cotidianos partícipes en la discursividad conceptual, desde el calendario colocado en la *Oficina* hasta el último foco de la salida que simbolizaron a las instituciones y a los actores sociales.

La temática de la obra connotó los acontecimientos sucedidos en México, a partir de 1929, como la institucionalización del país, la estructuración del Estado mexicano y la conformación del *Partido Nacional Revolucionario* -que con posterioridad adoptó el nombre de *Partido Revolucionario Institucional*-, así como la corporativización de las organizaciones de los trabajadores al aparato estatal, la conquista de la autonomía universitaria y la crisis económica en el escenario internacional. Como en otros caos, el

---

[488] Eduardo Camacho, "Denuncian fallas del Salón Anual de Experimentación de Artes Plásticas, por la negativa política cultural", *Op. cit.*, p. 1.

[489] Patricia Zama, "Ambiente visual metafórico que cuestiona el papel del espectador, y crítica social en 1929-Proceso", *Uno Más Uno*, México, 5 de Febrero de 1979, p. 17.

trabajo colectivo y conceptual de Grupo Proceso Pentágono, constituyó un testimonio reflexivo de la realidad nacional y latinoamericana que vinculó al espectador con los significados de los hechos sociales.

Grupo Proceso Pentágono opinó que la definición precisa que se pudiera tener de su obra, dependía de los receptores y sus referentes culturales, en la medida en que para unos, podía representar una obra de arte y para otros, una denuncia. Agregaron que el público reaccionó con asombro ante los mensajes explícitamente políticos de su obra. Algunos comentarios de la crítica y de los cronistas culturales, abordando la temática de la obra, son los siguientes. Raquel Tibol escribió:

> El grupo decidió sumarse a la campaña en pro de los torturados y desaparecidos por motivos políticos, y para ello armó un espacio un espacio arquitectónico-escenográfico, donde el verdadero actor es el visitante que se desplaza por oficinas, cubículos y cámaras de interrogatorio y tortura. No se trata de una construcción testimonial sino de un sitio para la reflexión social e histórica, que toca con sensibilidad y sensualidad el espacio individual del compromiso o la indiferencia ante hechos que son del conocimiento público.[490]

Francisco Fernández escribió: "En cuanto a los aportes realizados por los grupos, nos parece indiscutible la profundidad, la eficacia y el alto grado de compromiso ideológico evidenciados por la proposición planteada por el grupo Proceso Pentágono."[491] Agregó sobre la ambientación:

> (...) es, posiblemente, uno de los mayores logros en cuanto a la obtención de una participación activa del espectador. Pasillos angostos y angustiantes; puertas vedadas por letreros prohibitivos que sin embargo se abren hacia habitáculos penumbrosos o turbias oficinas; asépticas salas de cuyas paredes penden amenazantes instrumentos de torturas, conforman un todo anticipador de ese clima de pesadilla que desemboca finalmente en aquella sala en cuyo centro yace una figura humana artificial (a lo Segal, se dirá, pero a la vez ¡tan latinoamericana!).[492]

---

[490] Raquel Tibol, "Evocaciones con motivo del Salón de Experumentación", *Proceso*. México, 12 de Febrero de 1979, p. 52.

[491] Francisco Fernández, "En busca de la participación total del público en la obra artística", *El Día*, México, 9 de Febrero de 1979.

[492] *Idem.*

La obra del Grupo Peyote y la Compañía intitulada: *Arte Espectáculo: Tragodia* (tragedia), conjugó los audiovisuales, el microteatro, la gráfica y los carteles. Colaboraron como invitados: Enrique Guzmán (pintor) y Juan José Gurrola. Sobre los objetivos particulares de su trabajo, el grupo opinó lo siguiente:

> En cuanto a la actitud, nos identificamos con la capacidad de respuesta de un pueblo históricamente agredido; capacidad de regenerar, de hacer nuestra otra vez, la cultura que nos pertenece. Vamos a hacer nuestra esta cultura a transformarla y utilizarla para humanizar y no enajenar. [493]

El grupo empleó objetos cotidianos: maniquíes, brazos y piernas de pasta y elementos religiosos como los "milagros", para indicar distintos aspectos de la cultura popular y cotidiana de México.

Suma exhibió la instalación: *La Calle*, donde utilizó dos enormes cajas de cartón conteniendo papeles que colgaban del techo; en el piso, colocaron una figura cubierta con cobijas y periódicos que simulaba a un personaje marginal durmiendo en la calle. Paralelamente, Suma reprodujo en los muros del espacio galerístico una antología iconográfica representativa de su trabajo plasmado en los espacios públicos. El grupo opinó sobre su trabajo artístico:

> (...) la actividad que realiza el grupo responde ante todo a la realidad urbana de la Ciudad de México, ciudad donde el habitante a diario se desplaza y forma parte de un contexto donde la agresión, la incomunicación, la represión, la angustia, la indiferencia tratan de imponerse, como resultado de una conformación social conflictiva.[494]

Raquel Tibol escribió sobre los recursos gráficos presentes en la propuesta de Suma:

> (...) imprimiendo tarjetas con la imagen de las madres que hace poco hicieron huelga de hambre en pro de sus hijos desaparecidos. Por esas tarjetas son algunos más de los múltiples impresos con los cuales armaron un ambiente gráfico plástico, al través del cual se medita, larga y diversificadamente sobre La Calle y los ciudadanos de este Distrito Federal.

---

[493] *Idem.*

[494] Edgar Valenzuela, "Sección anual de experimentación plástica", *El Nacional*. México, 4 de Febrero de 1979.

Oliverio Hinojosa (Suma) opinó sobre la naturaleza efímera de la obra grupal y el interés por provocar una reacción del público: "nuestro objetivo es hacer que ese público tome conciencia de su realidad, porque creemos en una transformación social."[495]

El grupo *Baobab* integrado por dos parejas: Jean Claude Leportier, Catherine Kremer, Rocío Sagaon y Georges Vinaver. Y radicados en Jalapa (Veracruz), se relacionaron desde 1976 a través de la amistad y de la vecindad. Esta fue su única participación en eventos similares.

El Grupo *Baobab* refirió sobre su propuesta intitulada: *Embarcación*, es: "una obra con un impacto emocional bastante fuerte, creemos que no es necesario que nosotros escribamos algo sobre ella".[496] Uno de sus integrantes Jean Claude Leportir, precisó aún más: "No queremos hablar ni dar datos sobre el objeto que presentamos, queremos que las personas que lo vean no tengan prejuicios ni preparación".[497] Definieron su trabajo como libre e interdisciplinario, que abarcaba todas las posibilidades materiales y espaciales. Su obra consistió en una serie de canoas dispuestas en el espacio de la galería.

El Grupo *Yoltéotl* se conformó a instancias de Katya Mandoki y Susana Dultzin, quienes invitaron a Raúl Kampfer, María de los Ángeles Marais y Jorge Pérez Grovas para integrarse específicamente a este proyecto. Al respecto se señaló:

> El único elemento que nos unía era el entusiasmo por realizarlo (...) En aquel momento ignorábamos hasta qué punto nuestra concepción ideológica, capacidad creativa, comprensión del mito y actitud ante el arte eran distintas y hasta qué grado estas características eran determinantes en el trabajo creativo.[498]

El Grupo *Yoltéotl* definió las premisas de su obra: *Creación Comunicativa*, a partir de la búsqueda de las raíces prehispánica y vinculadas al arte "actual". La película

---

[495] "Imágenes de personajes marginados, presentan en el Auditorio Nacional", s/a, Excélsior, México, 21 de Enero de 1979, Sección Cultural, p. 1.
[496] Edgar Valenzuela, "Sección anual de experimentación plástica", *Op. cit.*, s p.
[497] "Actividades multidisciplinarias en la Sección Anual de Experimentación, que abre el miércoles", *Op cit.* s/p.
[498] Ponencia de Katya Mandoki en la presentación del proyecto del grupo *Yoltéotl*. *CENIDIAP*.

Oliverio Hinojosa (Suma) opinó sobre la naturaleza efímera de la obra grupal y el interés por provocar una reacción del público: "nuestro objetivo es hacer que ese público tome conciencia de su realidad, porque creemos en una transformación social."[495]

El grupo *Baobab* integrado por dos parejas: Jean Claude Leportier, Catherine Kremer, Rocío Sagaon y Georges Vinaver. Y radicados en Jalapa (Veracruz), se relacionaron desde 1976 a través de la amistad y de la vecindad. Esta fue su única participación en eventos similares.

El Grupo *Baobab* refirió sobre su propuesta intitulada: *Embarcación*, es: "una obra con un impacto emocional bastante fuerte, creemos que no es necesario que nosotros escribamos algo sobre ella".[496] Uno de sus integrantes Jean Claude Leportir, precisó aún más: "No queremos hablar ni dar datos sobre el objeto que presentamos, queremos que las personas que lo vean no tengan prejuicios ni preparación".[497] Definieron su trabajo como libre e interdisciplinario, que abarcaba todas las posibilidades materiales y espaciales. Su obra consistió en una serie de canoas dispuestas en el espacio de la galería.

El Grupo *Yoltéotl* se conformó a instancias de Katya Mandoki y Susana Dultzin, quienes invitaron a Raúl Kampfer, María de los Ángeles Marais y Jorge Pérez Grovas para integrarse específicamente a este proyecto. Al respecto se señaló:

> El único elemento que nos unía era el entusiasmo por realizarlo (...) En aquel momento ignorábamos hasta qué punto nuestra concepción ideológica, capacidad creativa, comprensión del mito y actitud ante el arte eran distintas y hasta qué grado estas características eran determinantes en el trabajo creativo.[498]

El Grupo *Yoltéotl* definió las premisas de su obra: *Creación Comunicativa*, a partir de la búsqueda de las raíces prehispánica y vinculadas al arte "actual". La película

---

[495] "Imágenes de personajes marginados, presentan en el Auditorio Nacional", s/a, Excélsior, México, 21 de Enero de 1979, Sección Cultural, p. 1.
[496] Edgar Valenzuela, "Sección anual de experimentación plástica", *Op. cit.*, s/p.
[497] "Actividades multidisciplinarias en la Sección Anual de Experimentación, que abre el miércoles". *Op cit.*, s/p.
[498] Ponencia de Katya Mandoki en la presentación del proyecto del grupo *Yoltéotl*. *CENIDIAP*.

intitulada: *Parto Solar 5* complementó la propuesta del grupo y fue exhibida diariamente en cuatro funciones, donde se relataba el mito de la creación en la cultura náhuatl. De acuerdo a esta concepción, el grupo explicó que el *Primer Sol* representaba la relación de explotados y explotadores, y el mundo de Tezcatlipoca; el *Segundo Sol*, al mundo de Quetzalcóatl, de la creación de los niños y del trabajo colectivo; el *Tercer Sol*, a la violencia, la guerra y era el sol del fuego; el *Cuarto Sol*, al mundo de la naturaleza, la felicidad y el trabajo; y el *Quinto Sol*, al mundo actual, del movimiento y de la técnica, y que decidirá el futuro de la humanidad.[499] Katya Mandoki agregó: "En este documental no hablamos mucho del quinto sol, porque ésta se inicia en el momento en que termina la película y comienza un nuevo mundo, a nivel individual y social".[500] Sobre la inclusión de un documental en su propuesta, se explicó:

> (...) el cine porque es un lenguaje integrador por excelencia de los medios artísticos. Sentíamos que era importante trabajar con la mitología como parte de creación; sobre todo hacer notar la relación de lo mitos prehispánicos con nuestra época, nuestro problema era cómo realizar este trabajo.[501]

En lo general, las propuestas visuales de los artistas individuales y de los grupos *Baobab* y *Yoltéotl* se distinguieron por temáticas propias de su mundo o su filosofía personal. Representaron otra vertiente del arte conceptual sin connotación política, como se deduce de sus premisas.

El arquitecto Mariano Rivera Velázquez intituló su obra: *Carta Monumental*, sobre ella, dijo: "es un objeto simbólico que busca la transformación subjetiva del espectador, por medio de su participación directa en un Espacio de Meditación".[502] Agregó que intentó "reconstituir" en el espectador a través de la imagen plástica, el momento de su construcción como metáfora.[503] La obra formaba parte de la serie *Correspondencia*, en la

---

[499] Angelina Camargo, "Parto Solar 5, con el Grupo Yoltéotl en Artes Plásticas", *Excélsior*, México, 30 de Enero de 1979, Sección Cultural, p. 1.
[500] *Idem.*
[501] *Idem.*
[502] Edgar Valenzuela, "Sección anual de experimentación plástica", *Op. cit.*, s/p.
[503] Patricia Zama, "Inauguró Bremer el Salón Nacional de Experimentación", *Uno Más Uno*, México, 18 de

intitulada: *Parto Solar 5* complementó la propuesta del grupo y fue exhibida diariamente en cuatro funciones, donde se relataba el mito de la creación en la cultura náhuatl. De acuerdo a esta concepción, el grupo explicó que el *Primer Sol* representaba la relación de explotados y explotadores, y el mundo de Tezcatlipoca; el *Segundo Sol,* al mundo de Quetzalcóatl, de la creación de los niños y del trabajo colectivo; el *Tercer Sol*, a la violencia, la guerra y era el sol del fuego; el *Cuarto Sol*, al mundo de la naturaleza, la felicidad y el trabajo; y el *Quinto Sol*, al mundo actual, del movimiento y de la técnica, y que decidirá el futuro de la humanidad.[499] Katya Mandoki agregó: "En este documental no hablamos mucho del quinto sol, porque ésta se inicia en el momento en que termina la película y comienza un nuevo mundo, a nivel individual y social".[500] Sobre la inclusión de un documental en su propuesta, se explicó:

> (...) el cine porque es un lenguaje integrador por excelencia de los medios artísticos. Sentíamos que era importante trabajar con la mitología como parte de creación; sobre todo hacer notar la relación de lo mitos prehispánicos con nuestra época, nuestro problema era cómo realizar este trabajo.[501]

En lo general, las propuestas visuales de los artistas individuales y de los grupos *Baobab* y *Yoltéotl* se distinguieron por temáticas propias de su mundo o su filosofía personal. Representaron otra vertiente del arte conceptual sin connotación política, como se deduce de sus premisas.

El arquitecto Mariano Rivera Velázquez intituló su obra: *Carta Monumental*, sobre ella, dijo: "es un objeto simbólico que busca la transformación subjetiva del espectador, por medio de su participación directa en un Espacio de Meditación".[502] Agregó que intentó "reconstituir" en el espectador a través de la imagen plástica, el momento de su

---

[499] Angelina Camargo, "Parto Solar 5, con el Grupo Yoltéotl en Artes Plásticas", *Excélsior*, México, 30 de Enero de 1979, Sección Cultural, p. 1.
[500] *Idem.*
[501] *Idem.*
[502] Edgar Valenzuela, "Sección anual de experimentación plástica", *Op. cit.*, s/p.

construcción como metáfora.[503] La obra formaba parte de la serie *Correspondencia*, en la cual, el autor utilizaba la escala monumental y el espacio arquitectónico, ya que: "la escala general es espacio donde está situada y, al mismo tiempo, es un objeto a escala humana".[504] En su opinión, el arte tenía la misión de cambiar el mundo y su manera de vivir, porque toda evolución iniciaba interiormente y el arte era un medio de reflexión espiritual.[505]

Zalathiel Vargas exhibió la obra *Comix-Arte Movi-Comics*, en sus palabras, era una reflexión sobre la automatización y la violencia de la sociedad a través de: "romper con la estética ampliando la pintura con el nuevo lenguaje de sentido 'absurdo-fantástico' y con humor negro".[506] Sobre el arte, dijo: "el arte está sufriendo una gran transformación por los nuevos excitantes, productos del movimiento. El estudio del movimiento ha dado como resultado que el arte abandone su espacio tradicional".[507]

La obra consistió en una estructura (6 metros por 2.60 metros) con 20 páginas móviles. A partir de 20 dibujos-páginas, se estructuró el *comix* con un carácter didáctico. Las premisas del autor se sustentaron en la literatura aplicada a la imagen para generar una secuencia en el espacio. Cada cuadro del *comix*, se movía físicamente sobre un eje que giraba sobre sí mismo, variando su posición. Por último, en opinión del autor, su propuesta generó un volumen óptico general, que animó la historia por la producción una cantidad de colores que al mezclarse producían efectos cinéticos.

Para el autor, la diferencia entre un comic y un *comix* era que éste último no contenía un mensaje ideológico inspirado en el conformismo. El comic comercial y distribuido masivamente, tenía una iconografía mecánica y fría que no permitía al ilustrador involucrarse con problemas de tipo emocional, porque las compañías editoras le proporcionan técnicas de esquematización. Mientras que el *comix* abordaba cualquier tema

---

[503] Patricia Zama, "Inauguró Bremer el Salón Nacional de Experimentación", *Uno Más Uno*, México, 18 de Enero de 1979, p. 28.
[504] "Actividades multidisciplinarias en la Sección Anual de Experimentación, que abre el miércoles", *Op. cit.*, s/p.
[505] Angelina Camargo, "Polémicas, durante la inauguración del Salón Anual de Experimentación Plástica", *Excélsior*, México, 19 de Enero de 1979.
[506] Patricia Zama, "Inauguró Bremer el Salón Nacional de Experimentación". *Op. cit.*, p. 28.
[507] *Idem*.

no comercial como la ciencia ficción y lo fantástico, entre otros. Para el autor, *Movi-comix* era un primer intento por combinar el *comic* y el movimiento, respondiendo a la intención de alejarse del cuadro de caballete que se vendía en galerías y acceder a todo tipo de público. Su intención, fue que la gente participara visual y físicamente de la obra. Asimismo, se planteó su colocación en lugares públicos como parques, carreteras y centros urbanos. Sobre la respuesta del público, el autor comentó:

> El público no sólo llega y admira la obra. He visto niños que juegan con ella, metidos entre las patas de la vaca (que es una de la figuras de móvil, y la gente es capaz de divertirse con las historietas a pesar de lo fuerte de su contenido.[508]

Marcos Kurtycz explicó que su obra intitulada: *Laberinto*, estaba referida a los laberintos de la cultura Maya. Al respecto, opinó que era:

> (...) una serie de corredores, pasillos andenes, pasadizos y túneles que ofrecen a su visitante una secuencia de experiencias. Su estrategia es precisamente la de organizar la sucesión de ambientes, dosificar ciertos estímulos sensoriales, ofrecer una que otra ilusión al incauto.[509]

Su proyecto construido a través de una sola pieza de polietileno, inflado a presión, de 80 metros de largo por 6 de ancho, permitió al espectador introducirse por el laberinto, para iniciar el recorrido. El autor opinó que tenía la intención de subrayar la soledad del ser humano a través de las tensiones que imponía la estructura laberíntica[510] en el espectador y para que el túnel: "se apodere de él y sea autónomo y sólo dentro de ese espacio".[511] Muchos de los visitantes no se animaron a entrar al laberinto, porque señaló el artista: "tienen miedo a los espacios cerrados o por temor a que les 'roben' los zapatos; o porque 'es muy difícil quitarme las botas'."[512] Su trabajo plástico fue representativo de una

---

[508] "Comics, móviles, dinamismo y color en la obras que Zalathiel Vargas expone en el Auditorio", s/a, *Uno Más Uno*, México, 4 de Febrero de 1979.
[509] Edgar Valenzuela, "Sección anual de experimentación plástica", *Op. cit.*, s/p.
[510] "El Arte Experimental debe ser continuo y disciplinado: Kurtycz". s/a, *AXIOMA*, México, 21 de Febrero de 1979, p. 2.
[511] Patricia Zama, "Inauguró Bremer el Salón Nacional de Experimentación", *Op. cit.*, p. 28.
[512] Angelina Camargo, "Galerías y Museos ofrecen una libertad restringida: Kurtycz", *Excélsior*, México, 20 de Enero de 1979, Sección cultural, p. 1.

trayectoria de diez años de investigación sobre espacios arquitectónicos, ambientes y expresiones plásticas no convencionales.[513] Sin embargo, su propuesta estética no logro convencer y sobre ella se dijo: "Así, su 'Laberinto' -precario túnel de plástico- deviene en monótono sendero totalmente ajeno a las expectativas falsamente creadas por el prospecto."[514]

El escritor Humberto Guzmán (México, 1948) y Alberto Gutiérrez Chong (México, 1951) participaron con la obra: *Libro Objeto.* En su opinión, era una búsqueda de un arte directo, mental, conceptual y apolítico, porque el arte contemporáneo: "debe ser cerebral, conceptual e independiente de corrientes, posiciones políticas, sociales o económicas".[515] Señalaron contundentemente sobre el arte político: "Hablar de arte político es etiquetar al arte, encasillarlo y mostrar una actitud fascistoide hacia él, concepto que puede expresar cualquier tema".[516]

Los autores colocaron en el piso cientos de fotografías de Humberto Guzmán: "para ver lo que el público hace con mi imagen".[517] Guzmán reunió la mayoría de imágenes amplificadas por fotocopia, para integrarlas al *Libro Objeto.* Se editó un pequeño libro marginal intitulado "V", (cien ejemplares). La obra fue construida con cartón a la manera de una carpeta y argollas al centro; sus medidas fueron 1. 40 por 1. 80 metros. El libro objeto se encontraba abierto sobre una mesa ubicada al centro de la sala; en el piso cientos de fotos de Guzmán; al fondo una mampara; un mingitorio (clara cita de Duchamp); una obra táctil, un graffiti, algodones sanguinolentos cubiertos con un manto blanco y textos visuales.

Cada página del libro contenía uno o varios proyectos por realizar y realizados. Al respecto, los autores manifestaron:

---

[513] Patricia Zama, "Inauguró Bremer el Salón Nacional de Experimentación", *Op. cit.*, p. 28.
[514] Francisco Fernández, "En busca de la participación total del público en la obra artística", *Op. cit.*, s/p.
[515] *Idem.*
[516] Patricia Zama, "Poesía, erotismo y cine del Libro-Objeto de Humberto Guzmán y Alberto Gutiérrez, reto al lector habitual", *Uno Más Uno*, México, 12 de Febrero de 1979. p. 18.
[517] Angelina Camargo, "Polémicas, durante la inauguración del Salón Anual de Experimentación Plástica", *Op. cit.*, s/p.

> (...) incluyó cartas enviadas a diarios (dos publicadas), fragmentos de articulos, fotografías, cortos de cine super 8 y 16 mm., proyectos para vídeo, acciones teatrales, parodias de discursos, estructuras monumentales efímeras, todo lo cual es presentado como proyectos (realizados o no).[518]

La propuesta se acompañó de lectura de textos, proyección de películas y un concierto. Participaron como invitados Sergio Alonso (pintor), Alejandro Vélez y Olga Martínez (músicos), Godoberto Clavel (cine), Marcos Kurtycz (fotos), Soña Královà y Susana Escobedo (actuación).[519]

La *Sección de Experimentación* fue un catalizador de las inquietudes artísticas; confirmó la experiencia adquirida por los Grupos en las prácticas artísticas conceptuales y la atracción que ejercía el arte conceptual entre las individualidades artísticas. En lo general, las temáticas hicieron la diferencia entre las obras participantes: las sociales y las personales. Alberto Híjar comentó:

> De manera que la genealogía de todo esto, es una genealogía contradictoria y compleja. No formábamos el mismo movimiento. No formábamos la misma tendencia. El Frente Mexicano estaba por la politización, estaba por el servicio directo y concreto a las comunidades en lucha. Lo otro era más bien, la experimentación con los signos hasta llegar a lo no objetual.[520]

El teórico agregó sobre la emergencia de una moda entre los artistas ya que:

> Esto desata el oportunismo, aparecen grupos debajo de cada piedra, y algunos de ellos plantean, ya no sólo instalaciones, sino también procesos no objetuales. Es decir, generalmente muy mal hechos, muy confusos, muy elementales.[521]

Un último aspecto a considerar, fue la interacción de los organizadores de la *Sección Anual de Experimentación* y los artistas seleccionados, notoriamente contradictoria por las diferentes perspectivas en torno a las propuestas conceptuales y por la ausencia de

---

[518] *Cartel de la Sección de Experimentación*, INBA, México, 17 de Enero de 1979.
[519] "Humberto Guzmán y Alberto Gutiérrez exhiben su proyecto Libro-Objeto", s/a, *Excélsior*, México, 8 de Febrero de 1979, s/p.
[520] Entrevista personal a Alberto Híjar, 1997.
[521] Entrevista personal a Alberto Híjar, 1997.

un marco epistemológico que sustentara un juicio crítico del arte conceptual mexicano. Ejemplo de ello, fue, que desde sus premisas, el evento resultó polémico.[522] El *Acta del Jurado del Salón de Experimentación*[523] señaló que por unanimidad y después de un minucioso análisis de cada una de las propuestas, se consideró que no tenían calidad suficiente, porque:

> La mayoría de las obras exhibidas no pueden considerarse experimentales, y en varios casos encontramos que las condiciones espaciales y organizativas de este Salón determinaron que propuestas experimentales anunciadas en los proyectos perdieran ese carácter o se empobrecieran al ajustarse a las circunstancias en que se realizaron; en otros casos, hubo artistas y grupos con trayectoria experimental que no lograron reproducir ese estilo de trabajo dentro del Salón.[524]

El jurado dictaminador recomendó, a futuro, la ampliación del número de becas otorgadas a proyectos previamente seleccionados y desarrollados en un plazo de 6 meses a 1 año, con el fin de ser presentadas en el evento como la culminación de un proceso: "en vez de un ámbito de exhibición de obras terminadas con el fin de obtener una distinción".[525] Finalmente, se decidió otorgar sólo dos becas en lugar de tres por: "la falta de sentido experimental, la baja calidad plástica o las deficiencias comunicacionales de la

---

[522] La convocatoria publicada, a finales de 1977, señalaba que se seleccionarían un máximo de 20 proyectos. El fallo de la selección se daría a conocer el 30 de Octubre de 1978 y la exposición sería inaugurada el 24 de Noviembre de 1979 en el Palacio de Bellas Artes. Los premios consistirían en 3 becas para investigación con un monto de: $120, 000 pesos, cada uno, los cuales serían cubiertos en el transcurso de un año. Por último, se publicaría un catálogo en los primeros diez días a partir de la fecha inauguración. Sin embargo, los planteamientos anteriores de la convocatoria sufrieron varias modificaciones en cuanto a lugar y fecha del evento. El catálogo nunca se publicó y se decidió otorgar dos becas en lugar de tres.

[523] El jurado estuvo integrado por: Rita Eder, Francisco Fernández, Néstor García Canclini y Carlos Jurado. El Comité de Selección estuvo integrado por: Teresa del Conde, Néstor García Canclini, Jorge Alberto Manrique, Armando Torres Michúa y Raquel Tibol, quienes examinaron los 18 proyectos que se presentaron y decidió aceptar los siguientes: *Embarcación* del Grupo *Baobab*; *Ambiente de Papel*, de Moisés de la Peña; *Circuito Interno* del Grupo *El Colectivo*; *Libro-Objeto* de Alberto Gutiérrez; *Laberinto* de Marcos Kurtycz; *1929: Proceso* del Grupo *Proceso Pentágono*; Arte Espectáculo: Tragodia del Grupo *Peyote y la Compañía*; *Carta Monumental* de Mariano Rivera Velázquez; *Trabajo Colectivo* del Grupo *Suma*; *Movi-Comics* de Zalathiel Vargas; *Creación Comunicativa* del Grupo *Yoltéotl*. Dirección de Artes Plásticas, Oficio, No. 18, México, 3 de Enero de 1979. Oficio No. 18 enviado a la Dirección de Artes Plásticas el 3 de Enero de 1979 al Señor Ricardo Ocampo, Jefe del Departamento de Prensa del INBA, CENIDIAP.

[524] Acta del Jurado del Salón de Experimentación, INBA, México, *Excélsior*, 16 de Marzo de 1979, p. 14-c.

[525] *Idem.*

mayoría de los trabajos, encontramos serías dificultades para conceder premios".[526]

Las becas de investigación se asignaron al grupo: Suma y a Zalathiel Vargas. Ricardo Rocha (Suma) consideró que la fundamentación del dictamen del jurado era "ofensiva para los artistas" y señaló: "Parecería que el premio fue un regalo, que se ganó de panzazo; nosotros nos sentimos mal de obtener ese reconocimiento en los términos en que lo planteó Artes Plásticas".[527] Agregó que debido al cambio de última hora de lugar y fecha del evento[528] (del *Palacio de Bellas Artes* a la *Galería del Auditorio Nacional*), no se realizaron una serie de actividades en la *Alameda Central* que Suma tenía contempladas para interactuar con el público masivo.

Ante esta situación, en un principio Suma había decidido no participar; sin embargo, como su praxis artística buscaba superar esa realidad: "de la que forma parte la incoherencia institucional con sus procedimientos burocráticos"[529] presentó su proyecto en el evento y aclaró que no fue realizado especialmente para ese evento, sino que fue: "un alto para mostrar documentalmente el trabajo del grupo. Fue un balance".[530]

El Grupo Proceso Pentágono (autoexcluido del concurso) fue reconocido por el jurado: "por su coherencia conceptual y plástica, el aprovechamiento del espacio, pese a los obstáculos citados, y su logros en la ejecución de una experiencia de participación".[531] Del grupo El Colectivo, se observó los méritos de su trabajo documentado: "aunque sin suficientes valores visuales".[532] Del grupo Peyote y la Compañía, se considero sus aciertos parciales, pero: "que no llegan a configurar, sin embargo, una obra experimental y cuyo resultado contradice la idea de arte público a la que declara adscribirse".[533]

---

[526] *Idem*
[527] "Improvisación y poco profesionalismo del INBA, características de la Sección de Experimentación". *Op. cit* , p. 19.
[528] La exposición sería inaugurada el 24 de Noviembre de 1979 en el Palacio de Bellas Artes, sin embargo, la exposición fue inaugurada el 17 de Enero en el Auditorio Nacional. El cambio de sede, se dio a conocer con cinco días de anticipación a la apertura.
[529] *Idem.*
[530] *Idem*
[531] *Idem.*
[532] *Idem.*
[533] *Idem.*

Con respecto a la selección general de los proyectos estéticos presentados, en el *Acta del Comité de Selección del Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de Experimentación* (8 de Febrero, 1978) se asentó que, se examinaron 19 proyectos; de ellos, 7 fueron rechazados por alguna de las siguientes razones: a) por insuficiencia o vaguedad de datos en la presentación del proyecto; b) por reiteración de procedimientos o imágenes demasiado convencionales; c) por ausencia de fundamentación teórica: y d) por falta de rigor en la estructuración del proyecto y extrapolación de las ideas y el contexto. Por último, se aclaró que el Comité de selección deseaba destacar el buen nivel de un considerable porcentaje de las propuestas presentadas: "Entendemos que este hecho testimonia a la vez la existencia de un contingente valioso de artistas jóvenes -muchos de los cuales realizan trabajo colectivo-."[534]

El Grupo Proceso Pentágono consideró necesario hacer modificaciones en la próxima convocatoria con el fin de que los proyectos fueran juzgados:

> (...) por una comisión integrada por productores, críticos y teóricos (no sólo críticos, como ahora); cada proyecto aprobado deberá ser financiado por el INBA (pero no con risibles presupuestos, como el que se otorgó (al presente Salón); y los premios deberían desaparecer, y en su lugar, se promoverá la experimentación visual a nivel nacional, como función obligatoria del INBA.[535]

El grupo El Colectivo también se refirió a las características del evento que alude a los criterios institucionales:

> ¿Qué se entiende por 'experimentalismo artístico' en el México actual de la crisis capitalista? En la antesala de la 'prosperidad' petrolera -alternativa del sistema- el criterio sobre la experimentación se orienta a reforzar el 'culto a la novedad' que estimulan los monopolios. Como se sabe se trata de una novedad planeada hacia la obsolescencia inmediata, que permita realizar el capital sin modificar las estructuras sociales.[536]

---

[534] *Idem*

[535] Eduardo Camacho, "Denuncian fallas del Salón Anual de Experimentación de Artes Plásticas, por la negativa política cultural", *Op. cit.*, p. 1.

[536] *Idem.*

Sobre las propuestas artísticas políticas, El Colectivo consideró que el sistema cultural las podía recuperar como mercancías: "por ende puede darse el lujo de patrocinar ostentosamente a sus críticos, siempre y cuando éstos no tomen posición al lado de fuerzas que sí vulneran al sistema, como es el proletariado".[537]

El *Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de Experimentación* no tuvo la continuidad que se esperaba, a pesar de ello, seis años después, se vio otro intento institucional para exhibir las propuestas visuales no tradicionales, situación que fue comentada por Víctor Muñoz::

> Por lo que sucede en el primer *Salón* tanto en términos de realización, de operación, dificultades, es imposible hacerlo anual. Se propone tal vez, hacerlo bianual, pero a fin de cuentas se acaba. Siendo la única edición que hubo en seis o siete años. Hasta seis o siete años después, ellos van a crear algo que es análogo y que tiene otro nombre que se llamó el Salón de Espacios Experimentales.[538]

Víctor Muñoz se refería al *Salón de Espacios Alternativos* (1985) realizado en la *Galería del Auditorio Nacional*. Este evento, resultó mucho más polémico que el *Salón de Experimentación*. En este caso, la noción de experimentación fue sustituida por la de "espacios alternativos". Tal vez, en referencia a las prácticas conceptuales que se desenvolvían en espacios no convencionales como la calle. Sin embargo, es evidente la contradicción entre el concepto "alternativo" que se utilizaba para señalar un espacio no institucional o galerístico; y la realización del evento precisamente en un espacio institucional.

Como parte del evento, se realizó un encuentro entre varios artistas y el jurado calificador (Raquel Tibol, Luis de Tavira y Oscar Urrutia), donde se manifestaron opiniones encontradas, por ejemplo, lo que las autoridades y la crítica consideraban eran los espacios alternativos; si precisamente, se llevaba a cabo en un espacio institucional, al respecto la artista María Guerra opinó: "En realidad el espacio alternativo no se ha dado en

---

[537] *Idem.*

[538] Entrevista personal a Víctor Muñoz, 1997.

México. En otras partes sí, aquí no. Es ridículo que hayan cerrado a una galería los espacios alternativos".

Sobre el jurado calificador, el artista Ramón Sánchez Lira opinó: "Los jurados son una instancia de poder. Y los artistas nos callamos siempre pero, la verdad, los jurados son una instancia generacional ya desfasada".[539] Raquel Tibol respondió a María Guerra: "Conociendo al INBA uno se pone a rechazar proyectos ampulosos como el suyo. Busquen otro sitio para sus proyectos".[540] A lo que la aludida respondió: "Hemos tenido ayuda del INBA para otras cosas. Lo que me dice usted es mi riesgo. Usted no tiene por que decirme lo que debo o no hacer. Ese es el riesgo que yo debo tomar como artista. Un riesgo que forma parte de mi trabajo".[541] Finalmente, la crítica reconoció: "Es absurdo convocar a un salón nacional con este pequeño espacio. En todo caso, retiren su obra a tiempo. Pero aclaro, no invalido las propuestas".[542]

Con posterioridad la crítica realizó un reseña del evento donde estableció que la temática predominante de 9 de los 18 proyectos presentados: "corresponden a un arte de crítica o denuncia, cinco se inscriben en el juego formal y cuatro alcanzan un sentido humanista que no logran acumular carga crítica ni de provocación".[543]

Lo cierto es que en los eventos convocados por el aparato cultural, fueron representativos de un lento y contradictorio proceso cultural para asumir estas tendencias en el arte mexicano, así como de una inesperada participación más activa por parte de la comunidad artística. Esto, explica en parte, la necesidad de los artistas de agruparse y defender sus posturas, ya sea al margen de los agentes e instituciones o en sus propios espacios de legitimación.

---

[539] Braulio Peralta, "Los artistas cuestionan a los jurados del INBA", *La Jornada*, México, 8 de Marzo de 1985, s/p.
[540] *Idem.*
[541] *Idem.*
[542] *Idem.*
[543] Raquel Tibol, "Espacios Alternativos 1985", *Proceso*, México, 28 de Enero de 1985, s/p.

CAPÍTULO III. DE LOS GRUPOS A LOS INDIVIDUOS

A principios de la década de los ochenta, las actividades de los Grupos decayeron paulatinamente y los artistas retornaron al concepto del artista individual. Entre los diversos aspectos que se conjugaron para la extinción del artista colectivo, destacan: el nuevo clima cultural de los años ochenta[544], las contradicciones presentes en la dinámica grupal y las prioridades de subsistencia económica de los artistas agrupados.

Cabe destacar que a diferencia de la producción artística que responde a las premisas de la comercialización del mercado del arte o que se enmarca en las políticas culturales del Estado, la producción artística de los Grupos careció de una plataforma económica que permitiera garantizar la continuidad de las obras y de los productores colectivos. Al patrocinar sus propias actividades, los artistas agrupados obtuvieron una autonomía relativa frente a la disciplina que impone el mecenazgo estatal; esta situación les permitió elegir espacios no convencionales para sus propuestas artísticas y abordar temáticas crítico sociales dirigidas a públicos populares. Sin embargo, el esfuerzo colectivo y económico que sustentaba la praxis grupal, comenzó a mermar debido a las prioridades individuales de subsistencia económica de los artistas agrupados como señalan algunos testimonios. Por ejemplo, Carla Rippey (Peyote y la Compañía) opinó: "No tuvimos una forma de sobrevivir económicamente y mantener el trabajo de grupo".[545] Víctor Muñoz (Grupo Proceso Pentágono) relató:

> Los chavos del 68, estamos en una edad en que hemos asumido compromisos ¿no? Varios de nosotros tenemos hijos, ya. Hay que atenderlos; tener una chamba. No puedes vivir de las cosas que haces.[546]

Aunado a lo anterior, el clima cultural de los años ochenta y el crecimiento de las galerías en México, favorecieron el éxito comercial e individual de los artistas. Sobre lo cual,

---

[544] El teórico Juan Acha considera que en la década de los ochenta la crisis económica que se derivó del pago de la deuda externa: "nos privó de los medios para lograr los avances artísticos deseados y sobre todo los requeridos" en las *Culturas Estéticas de América Latina, Op. cit.*, p. 188.

[545] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Carla Rippey, México, Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.

[546] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Víctor Muñoz, México. Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.

el teórico Juan Acha apuntó:

> Igual que en ámbito internacional o cualquier país europeo, nuestras generaciones jóvenes de artistas fueron perdiendo militancia artística y estética y principiaron a interesarse únicamente en el mercadeo, previo aprovechamiento del mercado de prestigio y del comercio del arte.[547]

En opinión de Felipe Ehrenberg, a mediados de la década de los setenta el acceso de los artistas al mercado del arte ocasionó una primera deserción del compromiso social ante el prestigio personal:

> Pero yo creo también, que los tiempos cambiaron en la medida en que prosperó el mercado y se amplió, y abrieron galerías; y todo el síndrome del éxito empezó a afectar a la gente; y les interesó menos el compromiso social y político, que el logro personal, avance económico, además.[548]

Ehrenberg agregó: "los grupos de artistas plásticos se disgregaron ante el individualismo alimentado por una serie de frivolidades comerciales existentes todavía."[549]

Gabriel Macotela opinó sobre el ingreso de las individualidades artísticas al mercado del arte, lo siguiente: "Claro, ya participamos en galerías, ya somos como artistas que vivimos de muestra. Participamos de ese mercado que de alguna forma, en cierto momento lo criticamos".[550] Al respecto, también Alberto Híjar refirió: "se disuelven esos grupos, la gente jala cada cual por su lado, de ahí salen algunos genios para las galerías y los museos".[551]

Lo cierto es que la permanencia de la producción artística de los Grupos encontró obstáculos difíciles de superar, debido a que las obras grupales, por una parte, tenían la finalidad de revalorar la función social del arte; y por otra, la naturaleza efímera y conceptual de los lenguajes artísticos no tradicionales, las colocaron al margen de las convenciones del mercado del arte. Al respecto, Helen Escobedo opinó:

> El trabajo grupal es menos lucrativo por ser efímero, propositivo o político. Difícil de exhibir en recintos sacralizados implica trabajo que a lo mucho quedará en archivos con fotos, reportajes o algún vídeo, testigos de un acontecimiento que se dio en su

---

[547] Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, *Op. cit.*, p. 188.
[548] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Felipe Ehrenberg, México, Museo Carrillo Gil. Investigación de Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.
[549] Miryam Audiffred, "Enmudecen artes plásticas después del movimiento del 68", *Op. cit.*, p. 5.
[550] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Gabriel Macotela. México, Museo Carrillo Gil. Investigación de Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.
[551] Entrevista personal a Alberto Híjar, 1997.

debido momento.[552]

Rebeca Hidalgo del grupo MIRA subrayó que la ausencia de un valor de cambio o comercial de las obras grupales, propició su desaparición:

> Las personas van adquiriendo sus propios intereses, los van valorando más que el proyecto de grupo. No hay mercado, pues ese es el problema en una sociedad de mercado, lo que no es un producto mercantil muere.[553]

Ciertamente el carácter efímero e ideológico de las obras grupales se apartó de la colección museográfica y de la valoración mercantil, y considerando la ausencia del apoyo por parte del aparato cultural del Estado, el aspecto económico fue determinante en la desintegración de la producción grupal. Al respecto, Helen Escobedo señaló: "Si no hay presupuesto, espacio, y no se le pide obra, no puede funcionar más que a nivel teórico o utópico."[554]

Cabe destacar que sólo una minoría de los artistas pertenecientes a los Grupos, ocupó una posición en el restringido mercado del arte en México. En otros casos, la docencia constituyó una vía natural para la sobrevivencia profesional de algunos artistas como, por ejemplo, Arnulfo Aquino, Víctor Muñoz, Carlos Finck, José Antonio Hernández, Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Mauricio Guerrero, René Freire, José Barbosa, entre otros.

Mario Rangel Faz ex-integrante del grupo Suma, opinó sobre las dificultades de "vivir del arte" y que en la actualidad:

> Ya no esperamos la venta, ya trabajamos de otra manera, buscamos cómo vivir o sobrevivir de otra manera. No depositamos todas nuestra esperanzas en el objeto artístico, sino que ampliamos la manera de desarrollarnos en la sociedad.[555]

Otros testimonios de los artistas agrupados están referidos a las limitaciones presentes en las propuestas artísticas como un aspecto a considerar en la desintegración de los Grupos. Por ejemplo, en opinión de Melquiades Herrera (No Grupo) las propuestas artísticas grupales se agotaron: "creo que no hubo una propuesta de mayor solidez plástica que pudiera darle al

---

[552] Entrevista a Helen Escobedo en Liquois, Dominique. *De Los Grupos. Los Individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos, Op. cit.*, s/p.

[553] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Rebeca Hidalgo, México, Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.

[554] *Ibidem.*

[555] Merry Mac Masters, "Un periodo de nuestra pintura se olvida porque no era comercial", *Op. cit.*, p. 35.

lector y a los Grupos. Eso es lo que yo creo en contra mía".[556] En esta perspectiva, Magali Lara (Março) opinó:

> Los trabajos envejecen muy pronto; y además, como las cosas se ponen de moda, hay un peligro enorme, porque se van banalizando los contenidos. Entonces, en el caso de los Grupos, para mí, era muy evidente. No es que yo no crea que no hayan sido valientes los Grupos, pero ya estaban en una dinámica tal, que ya no se criticaban a sí mismos, ya no había una autocrítica.[557]

La desintegración grupal también obedeció a las circunstancias que tenían que ver con la dinámica interna de los Grupos, como lo expresó Jorge Pérez Vega (Mira): "No es muy fácil sostener por medio tiempo el trabajo de grupo, siempre son situaciones conflictivas, constantes, que a veces llegan a producir un desgaste".[558] En esta perspectiva, Helen Escobedo comentó:

> Por combustión espontánea. O son problemas internos o rencillas personales (suele suceder que cada grupo haya unos más fuertes que otros), desaparecen porque ya no hay que hacer y cada uno se va a su taller y se dedica a su propio trabajo.[559]

A través de estos testimonios, se revelan diversas perspectivas: económicas, estéticas y propias de la dinámica grupal como determinantes en la disolución de los Grupos. Sin embargo, el aspecto económico fue decisivo para debilitar el proyecto grupal, situación que confirmó la importancia que tiene el apoyo estatal en la persistencia o extinción de manifestaciones culturales no comerciales.

Mario Rangel Faz (Suma) opinó que la naturaleza ideológica y antimercantil de las obras grupales, propició el desinterés de las instituciones culturales:

> Siento que sí, incidimos en la estructura del arte mexicano pero nunca hubo realmente un interés de la institución o del Estado. No se atreven a revalorar o a justificar esto, porque no hay un objeto que ellos puedan vender y que ellos puedan refrendar. Y luego, los valores que manejábamos, pues tampoco, eran los que la estructura promueve.[560]

---

[556] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Melquiades Herrera, México, Museo Carrillo Gil. Investigación de Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.
[557] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Magali Lara, México, Museo Carrillo Gil. Investigación de Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.
[558] "Los Grupos", Entrevista videograbada a Jorge Pérez Vega, México, Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.
[559] Entrevista a Helen Escobedo en Liquois, Dominique, *De Los Grupos Los Individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos*, Catálogo, *Op. cit.*, s/p.
[560] Entrevista personal a Mario Rangel Faz, 1998.

En opinión de Alberto Híjar, a pesar de la desintegración de los Grupos de la década de los setenta, persiste una tendencia a la agrupación para desarrollar actividades artísticas, sobre todo entre los sectores politizados aunque no sean documentadas:

> Pero lo interesante es que, constantemente, hay una producción de grupos artísticos con todas las deficiencias y todos los desacuerdos que tenemos con ellos, como los organizadores de la exposición anual *Un Grito en la Calle* que lleva cuatro años presentándose y los grupos artísticos relacionados con las luchas campesinas, sindicales, y el EZLN. Aunque algunos tengan un atraso teórico como Gargo o la: "Escuela de Cultura Popular Revolucionaria Mártires del 68" -que fundó el Taller de Arte e Ideología-, y bueno, ya se convirtió en otra cosa. Sin embargo, siguen siendo el foco donde se reúnen este tipo de agrupaciones. Entonces, hay una continuidad de los grupos hasta la actualidad. Se acaba de inaugurar hace 8 días, un mural de ellos en la Unidad el Rosario de Azcapotzalco. Nada de esto está registrado.[561]

3.1. De la memoria al olvido

La emergencia de los Grupos, su caracterización, repercusión y contribución al arte contemporáneo mexicano, no ha sido documentada con la profundidad teórica requerida. No obstante, el periodismo cultural dejó constancias de sus actividades y planteamientos. Asimismo, las reflexiones estéticas de Juan Acha y los análisis culturales de García Canclini abrieron rutas nuevas para la interpretación sociológica de las tendencias del arte latinoamericano y del mexicano de esa época.

En especial, el teórico Juan Acha realizó un primer acercamiento interpretativo al arte conceptual de México como consta en diversos textos y ponencias. Cabe señalar que los Grupos también describieron sus actividades y planteamientos conceptuales a través de numerosos textos, además de conservar testimonios visuales sobre sus obras.

El olvido documental de un hecho destacado en la historia del arte contemporáneo mexicano, forma parte de la problemática en la investigación histórica que hasta la actualidad no ha abarcado fenómenos recientes ni planteado un perspectiva global, informando del curso que ha seguido el arte mexicano. Situación explicable, en parte, por la ausencia de suficientes

[561] Entrevista personal a Alberto Hijar, 1997.

especialistas en este campo de la investigación.

Por ello, la investigación expone los testimonios de los artistas y críticos de arte, que permiten una mejor comprensión sobre este fenómeno de desmemoria histórica.

Sobre las consecuencias de la falta de estudios teóricos alrededor de la experiencia grupal, Felipe Ehrenberg señaló que: "no se permitió acumular experiencias por el olvido al que se le sometió. La falta de memoria y crónica ha sido lamentablemente trágica".[562] El artista calificó esta situación como:

> (...) de la mayor y más dramática gravedad. El periodo de mayor efervescencia en el que se gestan cualquier cantidad de propuestas enriquecedoras en la plástica de mediados del siglo, es el periodo que menos registro, crónica, crítica y comentario tiene como si no hubiera sido una confabulación, un complot para acallar eso.[563]

En 1980, la revista *Artes Visuales* dedicó específicamente un número al movimiento grupal, por ello, se invitó a diversos grupos a auto-presentarse y dejar constancia por escrito de sus planteamientos y posturas.

Para ese entonces, era evidente la presencia de las colectividades artísticas en el arte mexicano y la indiferencia que suscitaron sus actividades. Al respecto, la redacción de la revista escribió lo siguiente:

> No sólo nos preguntábamos por qué esa renuncia a la denominada individualidad del artista, sino que nos sorprendía que nadie en México estuviera tomando en serio este fenómeno o siquiera tratando de entender la obra de arte colectiva.[564]

Retrospectivamente, el interés de Carla Stellweg por las actividades grupales, fue excepcional. Al respecto, Alberto Híjar opinó: "Ella hizo un número de los Grupos, y ella documentó lo que nadie había documentado."[565]

En este número de la revista *Artes Visuales*, colaboró Rita Eder, que destacó en su texto algunas de las principales características del movimiento grupal: trabajo colectivo, arte público y temáticas ideológicas. Sobre la problemática social presente en los discursos de los Grupos, escribió:

---

[562] "Los Grupos", Entrevista videograbada, Felipe Ehrenberg, México, Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.
[563] Entrevista personal a Felipe Ehrenberg, 1998.
[564] Carla Stellweg, "Introducción", *Artes Visuales*, No. 23. México, Invierno, Enero de 1980, p. 7.
[565] Entrevista personal a Magali Lara, 1998.

> (...) pensar el arte como un instrumento para llamar la atención sobre una serie de problemas socio-políticos: el hambre, la miseria, la corrupción de unipartidismo, las luchas de los sindicatos, la situación caótica de las ciudades y su vinculación con el poder, etcétera.[566]

Las interpretaciones y testimonios sobre la historia de los Grupos, son diversas y están en correspondencia con la posición que ocuparon artistas, historiadores, críticos y funcionarios en la problemática cultural de esa época.

Es decir, la historia del arte, los artistas, los críticos y los funcionarios ejercen un poder cultural a través de su capacidad de dar existencia explícita, publicar y denominar la realidad en concordancia con sus posiciones y perspectivas.

Por ello, no siempre, las interpretaciones de los artistas, críticos y funcionarios coinciden entre sí, porque en cada una de éstas, de acuerdo a Bourdieu, se impone un *trabajo de representación* que traduce una percepción en una categorización afin. Así, cada agente cultural trata de: "imponer su propia visión del mundo o la visión de su propia posición en ese mundo" [567]

Alberto Híjar estudioso del arte, activo militante social y ex-integrante del movimiento grupal, considera de acuerdo a su posición y percepción, que la historia del arte en México no está exenta de una posición ideológica que impide una comprensión sobre los fenómenos estéticos de contenido popular o social, porque no están adscritos a la ortodoxia institucional. Al respecto, manifestó:

> Y esto como parte de una dimensión histórica más amplia, que es la ausencia de esto (documentación), por razones obviamente ideológicas. Sobre todo aquello que tenga que ver con las luchas populares, esto afecta a la historia en su conjunto, en su totalidad, por supuesto, también en lo que hay en esta dimensión. Por más que halla grupos que no tengan un sentido político expreso o no expreso, sino que sólo, tengan alguna pretensión más o menos normal o de aceptar cierto tipo de circulación y valoración artística.[568]

Híjar considera que la historia del arte mexicano enmarca al movimiento grupal desde una perspectiva teórica tradicional, donde sólo se perciben las individualidades artísticas:

---

[566] Rita Eder, "El arte público en México: Los Grupos", *Artes Visuales*, No. 23, México, Invierno, Enero de 1980, p. III.
[567] Pierre Bourdieu, *Sociologia y cultura*, *Op. cit.*, p. 290.
[568] Entrevista personal a Alberto Hijar, 1997.

> (...) como se dice en la historia reciente que se hizo sobre el arte en México, o sirve para un título como la exposición que organizó el Carrillo Gil en los ochenta: *De Los Grupos Los Individuos*. Es decir, para eso sirvieron los grupos, para que se formaran ahí geniales individualidades.[569]

Además, el teórico consideró que la matriz ideológica de la histórica del arte occidental, condiciona una forma de historiar y con ello, un sistema de valoración estética:

> No hay una censura, diría yo, claramente política, sino una censura estrictamente ideológica. Es decir, que esto se funda en esa tradición eurocentrista de la crítica de arte, de suponer que arte es aquello que se presenta en la galerías y en los museos, las bienales, etc.[570]

Sobre la historia del arte mexicano, el artista Oliverio Hinojosa (Suma) consideró que omite la presencia de los Grupos:

> Si la historia del arte mexicano pasa de la generación de la ruptura, a neomexicanismo y a las posvanguardias, olvidándose del periodo que va de 1975 a principios de los 80, en que se dio el fenómeno de los grupos, tal vez fue porque se trata de un arte que no era comercial, sino una alternativa.[571]

Lo cierto es que el reconocimiento e interpretación del movimiento grupal en la historia del arte, no ha dejado de ser controvertida hasta la actualidad, como lo atestigua la inconformidad del artista Mauricio Guerrero (Março) en relación al texto que consignó la presencia de los Grupos en el tomo XII de la *Historia del Arte Mexicano* (SEP-INBA-Salvat, 1985).

El artista señaló que en el texto, se exponen imprecisiones históricas sobre la trayectoria de los Grupos, donde por lo menos diez agrupaciones no fueron consignadas:

> Todos los grupos, independientemente de su permanencia en el ambiente artístico, tienen relevancia porque son parte de un todo. Son entidades colectivas dignas de ser citadas en su totalidad con todos sus integrantes.[572]

Asimismo, consideró que en el texto, se subrayó la presencia de artistas "recuperados" por el mercado del arte y se omitieron los nombres de la mayoría de los integrantes de los

---

[569] Entrevista personal a Alberto Híjar, 1997.
[570] Entrevista personal a Alberto Híjar, 1997.
[571] Merry Mac Masters, "Un periodo de nuestra pintura se olvida porque no era comercial". *Op. cit.*, p. 35.
[572] A. Camargo Breña, "Inexacto el Tomo XII de La Historia del Arte Mexicano", México, *Excélsior*, 4 de Agosto de 1985, s/p.

Grupos:

> (...) omitir nombres de sus integrantes como en el caso de más de la mitad del grupo Suma, es, desde cualquier punto de vista, hacer una selección individual con un criterio galerístico que empaña el espíritu del movimiento.[573]

Alberto Híjar consideró que el movimiento grupal no tuvo la capacidad de documentar sus propias actividades y desde una perspectiva crítica comentó:

> (...) eso también, es parte de una organización de los Grupos que realmente no son capaces de hacer su propia historia y de hacer su crítica insertándola en lo que va pasando, en el país y en el mundo.[574]

En opinión del teórico, las evidencias documentales de las actividades grupales se encuentran dispersas:

> (...) la falta de capacidad para hacer nuestra propia historia, que ha quedado desparramada en los artículo míos, en los programas de televisión que filmamos en Canal 11, y que seguramente, se borraron, en los artículos de César Espinosa, después, en algunos que hizo Felipe Ehrenberg. Bueno pues ahí está escrito todo esto, está registrado, pero nunca hemos tenido la capacidad de reunir todo eso, de explicarlo, de hacer una antología, de dar cuenta de todo lo que hicimos que es mucho y muy rico.[575]

En general, los textos que refieren la presencia de los Grupos se caracterizan por acentuar el aspecto ideológico del movimiento o por las anécdotas de su existencia inconforme con la realidad social y las convenciones institucionales del arte en México.

La presencia grupal es concebida como un movimiento *sui generis*, pero subyace la impresión de que sus productos no hubieran sido tan importantes o meritorios, siendo un aspecto poco conocido y valorado, en parte, por la naturaleza efímera del arte grupal y por otra, por la ausencia de documentación respectiva.

La caracterización e interpretación del arte conceptual mexicano, requiere adoptar enfoques teóricos y metodologías específicas, para sustentar criterios de análisis adecuados que expliquen estos procesos de deconstrucción del objeto artístico tradicional. Situación que

---

[573] Por último, el artista se refirió a la metodología empleada por la autora, ya que: "una investigación exhaustiva y no solamente una 'reflexión' y recuento memorístico de hechos, ya que la técnica empleada para la recopilación de la información, no aparece ser ni la bibliografía, ni la investigación de campo -con entrevistas" en A. Camargo Breña, "Inexacto el Tomo XII de La Historia del Arte Mexicano", *Op. cit.*, s/p.

[574] Entrevista personal a Alberto Híjar, 1997.

[575] Entrevista personal a Alberto Híjar, 1997.

no ha prosperado en la investigación del arte contemporáneo mexicano, debido a la ausencia, tanto de un debate formal sobre las prácticas artísticas conceptuales, como de teóricos o críticos generacionalmente próximos a los artistas agrupados, que interesados en el estudio de eventos efímeros y conceptuales, hubieran dejado suficiente constancia escrita de ello.

La documentación del arte efímero ha constituido una convención en otros países, en México no. Esta carencia, repercute tanto en una desinformación generalizada sobre la trayectoria del arte no tradicional mexicano de esta época; como en una incomprensión en torno a los procesos del arte efímero.

Lo cierto es que el análisis del arte no tradicional en México, requiere de un marco de referencia teórico e histórico, para explicar las propuestas artísticas conceptuales que se han popularizado entre las jóvenes generaciones de artistas mexicanos.

Considerando que la mayoría de las obras grupales tuvieron un carácter efímero, desde las obras conceptuales, hasta las mantas, la gráfica y la pintura mural en soportes públicos, poco puede reconstruirse de la obra material. Sin embargo, los artistas conservaron diversos testimonios de su trabajo estético, por ejemplo, descripciones en textos y fotografías, etc., que ofrecen indicios y evidencias para situarlas en su propio tiempo, espacio y contexto.

En general, los textos que se han ocupado del arte conceptual mexicano y particularmente del grupal, a excepción del teórico Juan Acha, no rebasan el nivel descriptivo y no se refieren a obras concretas.

Afortunadamente, algunos artistas conservaron cierta documentación y textos de sus propias actividades, inquietudes y reflexiones como valiosos testimonios de las prácticas artísticas del movimiento grupal. Ejemplo de ello, son los archivos de Felipe Ehrenberg, Maris Bustamante, Mauricio Guerrero, Víctor Muñoz; así como los textos de Felipe Ehrenberg, Victor Muñoz, César Espinosa, Alberto Híjar, entre otros. También el periodismo cultural dejó constancia de las premisas y experiencias grupales.

Alberto Híjar opinó sobre los testimonios históricos referidos a las prácticas artísticas de los Grupos, como sigue: "Esto no quiere decir que no existan materiales a este respecto sino que acaban por estar desperdigados, por tener un uso efímero y esto es lo que cuesta trabajo investigar".[576]

---

[576] Entrevista personal a Alberto Híjar, 1997.

Estos antecedentes marcaron diferencias culturales entre México y los países sedes de las vanguardias artísticas conceptuales, donde su emergencia estuvo acompañada por reflexiones filosóficas y una crítica especializada. Particularmente, los artistas mexicanos practicaron el arte conceptual a partir de necesidades específicas; no sustentaron los conceptos de la misma manera y sus finalidades fueron otras, enfocadas hacia la militancia política y la vinculación con públicos populares. Su praxis fue empírica en primera instancia y simbolizó una forma distinta de ver, y ejercer el arte en México. Dos rasgos distintivos del arte conceptual practicado por los Grupos, fueron la hechura colectiva y el sentido social de sus propuestas.

Felipe Ehrenberg refirió sobre la ausencia de interlocutores con respecto a las artes emergentes en México y a la imposibilidad de que los artistas debido a sus ocupaciones: "no nos hemos detenido a explicar y explicarnos".[577] En su opinión, las "artes emergentes" (conceptuales) destruían conceptos y hábitos del arte tradicional; por ello, no dejaron de presentarse obstáculos para los artistas que trabajaban con lenguajes no convencionales. Al respecto, Ehrenberg señaló:

> Creo que uno de los más grandes problemas a que se enfrentaron los artistas, fue la escasez de críticos que hay en México; y con respecto a la infraestructura de las instancias institucionales, siempre se pensó como antagónica.[578]

Magali Lara (Março) opinó sobre la incomprensión de la crítica de arte convencional en torno a las propuestas grupales: "Fue un problema muy grave siempre. Siempre había una visión muy parcial, muy realista socialista aunque no defendieran eso. Había un pensamiento muy esquemático que impedía.[579] La artista agregó sobre esta situación:

> Bueno eso, también creo que es porque hay un vacío enorme, sobre todo en mi generación fue muy triste. Hay muy pocos críticos y además no adoptaron un lenguaje que fuera contemporáneo, sino que le daban a Teresa y a Manrique. Aquí otra vez, ya sabes, es tan fuerte su poder que no permitieron una escritura que tuviera su propiedad, su propio tema sino que era seguir los lineamientos. Y eso es básicamente lo que ha hecho que los escritores, que los pintores sean los críticos.[580]

---

[577] "Ehrenberg: en México, las artes emergentes ya tienen veredas", s/a, *La Jornada*, México, 4 de Abril de 1997, p. 27.
[578] *Idem*.
[579] Entrevista personal a Magali Lara, 1998.
[580] Entrevista personal a Magali Lara, 1998.

Felipe Ehrenberg comentó que esta situación se presentó porque fue: "una comunidad que no supo como alimentar a su propia crítica. Luis Cardoza y Aragón bien claramente lo subrayó, el artista hace a su crítico."[581] Otro aspecto considerado por el artista, fue la escasa retribución económica que se otorga a la labor de crítica cultural.

Daniel Manrique, en el texto *Tepito Arte Acá. Una propuesta imaginada*, reseñó una conversación con el teórico Juan Acha en torno a la propuesta de Tepito Arte Acá. El teórico señaló que a título personal, no le agradaba la propuesta plástica de Daniel Manrique, sin embargo, agregó:

> A mí me gusta más el arte geométrico; pero muy aparte de mis gustos personales, como una observación de cultura, e inmediatamente después en lo sociológico, que es lo que aquí en México está totalmente descuidado, lo que tú estás haciendo es lo más acertado y lo más importante que está sucediendo en este país y en más de la mitad del mundo.[582]

El teórico subrayó el carácter cultural y sociológico del trabajo plástico de Manrique, pero que desafortunadamente no formaba parte de las políticas culturales del Estado con una orientación elitista, de entretenimiento o de comercialización:

> (...) el gobierno y la empresa privada y la iglesia, tiene a sus artistas elegidos; y tú siempre serás el artista NO elegido: por lo tanto de ti depende, según tu convencimiento, según tu seguridad, según tu claridad, según tu capacidad de análisis de lectura y de reflexión, y según tu capacidad de resistencia para que tu planteamiento trascienda todo lo que tú quieras; de ti dependerá la trascendencia o la muerte de tu propuesta.[583]

Agregó que a pesar de esta situación, Daniel Manrique poseía la libertad de expresarse consecuentemente con la autenticidad que le confería su vinculación al barrio y a la cultura popular. Al respecto, el artista señaló:

> Esta plática, que más que plática, ¡qué chingaos le iba yo a decir!, ¿de qué?, fue una verdadera lección, una lección de ética, de principios, de moral si se entiende moral como la capacidad de decidir y elegir; así lo entendí, así lo entiendo... y fue: una verdadera cátedra de ARTE y de CULTURA.[584]

---

[581] Entrevista personal a Felipe Ehrenberg, 1998.
[582] Daniel Manrique, *Tepito Arte Acá. Una propuesta imaginada*, *Op. cit.*, p. 316.
[583] *Ibid.*, p. 317.

[584] *Idem.*

En la actualidad, se constata la innegable repercusión de las prácticas grupales como potencias renovadoras en el campo artístico mexicano, a través de la popularidad que ha alcanzado el arte conceptual en las nuevas generaciones de artistas. Retrospectivamente, los Grupos pugnaron por abrir territorios culturales e institucionales a este tipo de lenguajes visuales más acordes a las problemática y lecturas del arte contemporáneo. Felipe Ehrenberg señaló al respecto:

> (...) el territorio que apenitas abríamos a punta de machetazos hace unos 12 años, ya tiene, sino carreteras de cuatro pistas, sí veredas marcadas claramente.[585]

Reconoció que tres décadas después, la iniciativa privada se interesó en este tipo de lenguajes visuales, prueba de ello, fue la exposición celebrada en el Museo de Monterrey (1997) donde se presentó una antología de artistas que realizaban instalaciones. Felipe Ehrenberg opinó que en las actuales generaciones artísticas, se aprecia lo que calificó como: "los fundamentos de post-modernismo netamente mexicano."[586]

Oliverio Hinojosa (Suma) corroboró que los Grupos influyeron en las prácticas estéticas de generaciones actuales:

> (...) si hubo una actitud distinta de cómo abordar la imagen a través de una apertura a los distintos medios como el performance que en este momento ya son institucionales. Pero la gente joven que trabaja arte conceptual, arte objetual...sus bases están en los Grupos de trabajo colectivo de los setenta.[587]

Raquel Tibol consideró sobre estas agrupaciones artísticas que: "incluso el arte joven de hoy se alimenta de los impulsos de ellas"[588]

En 1985, se realizó la exposición *De los Grupos. Los Individuos* (Museo de Arte Carrillo Gil), para rememorar indirectamente la presencia de los Grupos a través de artistas que habían pertenecido a éstos. Razón por la cual, se invitaron a exponer a 47 artistas ex-integrantes de 11 grupos artísticos: Grupo Proceso Pentágono, El Colectivo, Germinal, Fotógrafos Independientes, Mira, Peyote y la Compañía, Taller de Arte e Ideologia, Suma, No Grupo, Tepito Arte Acá, Março.

---

[585] *Idem*

[586] "Los Grupos", Entrevista videograbada, Felipe Ehrenberg, México, Museo Carrillo Gil. Investigación Álvaro Vázquez Mantecón, 1994.

[587] Merry Mac Masters, "Un periodo de nuestra pintura se olvida porque no era comercial", *Op. cit.*, p. 35.

[588] Carlos Martínez, "Revaloración del arte de grupos", México, *El Universal*, 28 de Junio de 1985, p. 2.

Ante la ausencia de documentación histórica o de estudios pertinentes sobre la trayectoria del movimiento grupal, el museo invitó a Dominique Liquois (Universidad de la Sorbona, Francia) a colaborar en la presentación del catálogo de la exposición. La investigadora francesa realizó una primera datación de la génesis grupal y de sus actividades; en su estudio, abordó la importancia del contexto histórico social que justificó los mensajes políticos o su críticos en la discursividad estética; consideró que a diferencia de lo que ocurría en Europa y Estados Unidos donde la obra conceptual o efímera era documentada minuciosamente y reincorporada al sistema comercial, en México no existían tales procedimientos.[589]

La exposición permitió reunir a críticos y ex-integrantes de los Grupos en una reflexión que, si bien era pertinente, no dejó de ser polémica por la diversidad de parámetros de valoración y de juicio que se manifestaron.

La directora del Museo Carrillo Gil, señaló sobre los Grupos:

> (...) ya que consciente o inconscientemente, retomó aquellas posiciones que hizo suyas el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, en las que se establecía que el arte plástico puede llegar a tener una injerencia directa en la vida social y política cuando su obra ha sido concebida para espacios públicos con la intención de comunicarse con el pueblo.[590]

Señaló que el objetivo de la exposición era: "mostrar un trabajo individual surgido de los propios grupos, cuya manifestación de un trabajo colectivo cuyos alcances aún no han sido analizados a profundidad".[591]

Víctor Muñoz opinó que después de 13 o 14 años de trabajo colectivo, no se había hecho una verdadera muestra antológica. Consideró que este evento era un primer intento, aunque estuviese vinculado al trabajo individual de los artistas y donde, se apreció el buen nivel plástico de los ex-integrantes de los Grupos.[592]

La crítica Raquel Tibol caracterizó el arte grupal como: "un arte no mercantilista, realizado sólo en función del ejercicio plástico que renovó los modos de producción artística

---

[589] Dominique Liquois, *De Los Grupos. Los Individuos. Artistas de los Grupos Metropolitanos*, *Op. cit.*

[590] Carlos Martínez, "Revaloración del arte de grupos", México, *Op. cit.*, p. 2.

[591] Braulio Peralta, "De los grupos, los individuos se inaugura hoy en el Carrillo Gil", *La Jornada*, México, 26 de Junio de 1985.

[592] *Idem.*

con un lenguaje propio".[593] Sobre su desintegración, agregó:

> (...) ya los grupos no existen, ninguno en la historia del arte dura mucho tiempo, y no sólo en México ocurre así, sino que también las vanguardias europeas han dejado huellas o un fuerte olor a azufre.[594]

Una opinión contrastante sobre la exposición, fue la de Ambra Polidori que señaló era: "una colectiva muy desigual, desarticulada y que poco puede decirnos".[595] Señaló sobre los 47 expositores que no todos eran artistas y agregó:

> (...) destacan paradójicamente los artistas que sí entraron al sistema de galerías como, por ejemplo, Gabriel Macotela y Santiago Rebolledo que ha desarrollado una gran calidad. Al contrario de algunos otros que pretendiendo continuar con una arte de ruptura (Melquiades Herrera y Maris Bustamante) se han quedado en la explotación de fórmulas pretendidamente irónicas, sin la menor depuración estética.[596]

Veinte años después, fue posible apreciar la exposición: *Grupo Suma 1976-1982 UNA RE-VISIÓN* en el centro Ex-Teresa Arte Actual (INBA-FONACULTA, 1998). En este evento se exhibieron imágenes y videos sobre la trayectoria de Suma. La exposición constituyó un testimonio para las nuevas generaciones y una posibilidad de reencuentro para los artistas ex-agrupados.

La disposición de abordar o no la posición que ha ocupado el arte conceptual en el desarrollo del arte mexicano, revela la problemática intrínseca de la cultura institucional. En este sentido, los testimonios de los artistas destacan dos aspectos: la escasa información respecto a las tendencias internacionales del arte y la obsolescencia de la educación artística, que hasta la actualidad, perpetúa una ortodoxia formal en el arte. En el primer caso, es revelador el siguiente testimonio de un observador norteamericano sobre el arte mexicano, publicado en el periódico los *Angeles Times* (marzo, 1974):

> Durante los 20 años que llevo como observador del panorama artístico de esta ciudad, los artistas jóvenes han estado en gran parte aislados de cualquier contacto significativo con el arte moderno internacional.[597]

---

[593] Carlos Martínez , "Revaloración del arte de grupos", México, *Op. cit.*, p. 1.
[594] *Ibid.*, p.2.
[595] Ambra Polidori, "De los grupos los individuos, una muestra colectiva muy desigual, desarticulada y que poco puede decirnos", *Uno Más Uno*, México, 4 de Agosto de 1985, p. 18.
[596] *Idem*
[597] Henry Seldis J., "México: Nuevas Tendencias", México, *Artes Visuales*, No. 3, Verano, de 1974, p. 32.

En 1979, el artista conceptual Marcos Kurtycz refirió que esta situación afectaba los criterios de valoración estética:

> La falta de información sobre los movimientos artísticos mundiales causa graves estragos a las artes en México, debido a que se carece de parámetros de comparación y orientación.[598]

La falta de información actualizada sobre el arte, no fue exclusiva de los años setenta, ha formado parte del clima cultural de México. Por ejemplo, Francisco Corzas opinó:

> Cuando algunos pintores salimos a Europa a mediados de los cincuenta nos dimos cuenta de que lo que hacían allá era absolutamente otra onda, y de que estabamos aislados en una provincia pobretona y cuentachiles.[599]

El artista Manuel Felguérez refirió sobre esta situación:

> Estamos en un estancamiento; hay una lentitud en el cambio, y evidentemente el artista no se ve presionado ni social ni psicológicamente a arriesgarse en un cambio. Somos consecuencia no causa, de un estado de cosas.[600]

En lo que concierne al panorama educativo -soporte de la producción artística-, la década de los setenta registró varias crisis en la Academia de San Carlos y La Esmeralda que fueron sintomáticas de la insatisfacción de los estudiantes ante el anquilosamiento de los Programas de Estudio y de la ortodoxia formal. Ejemplo de ello, fue el movimiento estudiantil que se generó en la Academia de San Carlos[601] a finales de 1975, con el propósito de impulsar el *Primer Congreso de Reestructuración Académica* (8 al 20 de Noviembre). La comunidad

---

[598] "Las artes en México sufren estragos, dice Kurtycz", s/a, *Avance*, México, 9 de Febrero de 1979, p. 4.

[599] Federico Campbell ," ¿Qué ha pasado con la pintura mexicana después del muralismo? Responden: Alberto Gironella, Manuel Felguérez, Francisco Corzas", *La Cultura en México*, Suplemento *Siempre*, México, 29 de Diciembre de 1971, p. X.

[600] Federico Campbell, "¿Qué ha pasado con la pintura mexicana después del muralismo? Responden: Alberto Gironella, Manuel Felguérez, Francisco Corzas", *Op. cit.*, p. VIII.

[601] El 17 de Noviembre un grupo de estudiantes del séptimo semestre de Artes Visuales, impugnó el contenido de las materias e irregularidades en su ejercicio. Debido a la presión de la comunidad estudiantil y de algunos maestros, se realizó el *Primer Congreso de Reestructuración Académica*, del 8 al 20 de diciembre. La participación colectiva en la toma de decisiones, fue reivindicada en este evento, que se pronunció contra las decisiones unilaterales de los funcionarios administrativos: "al no haberse obtenido los resultados requerido, nos hemos impuesto la tarea de una reestructuración académica en base a una participación abierta de profesores, estudiantes y trabajadores del plantel" en Carlos Reynaldo, "Retorno a la escuela mexicana", *Proceso*, México, No. 12, 22 de Enero de 1976, p. 76. Los objetivos del evento, fueron: "establecer la posición filosófica y crítica ante la realidad de nuestra época". *Idem*. La reestructuración académica y administrativa, se propuso redefinir las áreas de conocimiento, objetivos particulares, campos específicos de la actividad de los egresados, las asignaturas, contenidos y metodologías.

se constituyó como *Asamblea Permanente* y máxima autoridad para analizar el papel social del artista, los requerimientos del ejercicio profesional, el desarrolló de actividades académicas vinculadas al diseño ambiental y de objetos, la señalización de los espacios y el arte público con fines de concientización social.

Los estudiantes manifestaron la necesidad de contar con una enseñanza que tomara en cuenta materias como la semiología de la imagen, la sociología, la historia de las ideas políticas, la escenografía y la cinematografía. Se señaló la falta de instalaciones adecuadas y se expresó el propósito de no continuar surtiendo con obra: "a los galeristas, mercantileros".[602] Durante el desarrollo del evento, los estudiantes elaboraron propaganda con la cual se promovió el Congreso: mantas, carteles y leyendas que constituyeron en sí, un discurso de emergencia, inmediato y bastante elocuente de las necesidades de actualización en la enseñanza artística: "Investigar nuevas formas de significación artística", "Enseñar arte en fábricas y colonias populares", "Murales en las calles", "Señalizaciones urbanas en colonias marginales", "La tecnocracia está al lado de la burguesía. La creatividad está al lado del pueblo", "Indiferentes y abstencionistas...¡la acción continua¡", "Hoy el arte es una mierda. El de mañana depende de nosotros", "¿Para quién vamos a producir arte?".[603]

Un año después, se desarrolló otro conflicto entre autoridades, docentes y comunidad estudiantil de la Escuela de Pintura y Escultura *La Esmeralda*. Tres aspectos fueron planteados: a) los mecanismos de selección y designación de las autoridades escolares; b) la pugna entre tendencias artísticas tradicionales y "experimentales" en los planes de estudio; c) la "desburocratización" de la vida académica y la reestructuración del plan de estudios.[604] El pintor Tomás Parra refirió al respecto:

> 17 de los mejores maestros de la escuela con una obra viva y conocida incluso en el extranjero que desde hace tres años pugnan por una verdadera reestructuración, a la que se han opuesto maestros que no aportan nada al desarrollo estético y están estancados en el proceso burocrático.[605]

---

[602] *Ibid.*, p. 77.

[603] *Idem.*

[604] " 'La esmeralda': tiempo de reestructuración", s/a, *Proceso*, México, 5 de Febrero de 1977, p. 74. La designación de Rolando Arjona por parte de la Comisión Mixta de Escalafón provocó una reacción de oposición por una parte de la comunidad del plantel, que cuestionó los procedimientos de selección y propuso una terna para la elección del funcionario ya que su postura comentaron: "es casi lo puesto a la idea que nosotros tenemos sobre la concepción artísticas decir los maestros y alumnos afines a la experimentación artística." *Idem.*

[605] *Idem.*

Mencionó a Sjölander, Sebastián, Messegguer, Zúñiga, Belkin, Gloria Díaz Castro y Gastón González como docentes que se oponían a la imposición de un plan de estudios que no tomaba en cuenta las necesidades y opiniones de todos los maestros y alumnos implicados.

El plan de estudios propuesto por el Congreso, contempló los siguientes objetivos: alentar la función social del arte en México, analizar la educación artística, desarrollar la experimentación y: "realizar investigaciones de campo permanentes que permitan establecer y cultivar contactos con la realidad social, así como vigorizar el servicio social".[606]

En 1978 el grupo Germinal (Joaquín Conde, Yolanda Hernández, Mauricio Gómez Morín, Orlando Guzmán, Carlos Oceguera y Silvia Ponce, estudiantes de *La Esmeralda*, propusieron un congreso nacional e independiente que reuniera a los estudiantes de artes plásticas, para debatir el problema de la enseñanza y de la práctica artística en relación al: "contexto social, cultural y político del país y plantear pública y colectivamente posibles soluciones".[607] Para ello, invitaron a la Escuela de Diseño y Artesanías y a la Academia de San Carlos, ENAP, con el fin de: a) analizar los objetivos de la enseñanza artística y "crítica de los objetivos ocultos e imprecisos, pero reales" de la enseñanza; b) crítica de los planes y programas de estudios vigentes en los centros educativos; c) análisis de la docencia artística: "atomización de conocimientos, separación entre teoría y práctica, ocultamiento de la historia, sacralización de lo empírico",[608] y proponían la totalización del conocimiento, la vinculación entre teoría y práctica, y la fundamentación histórico social; d) análisis de la relación entre ideología y enseñanza artística.

En opinión de los estudiantes, la docencia en las artes se encontraba limitada por la falta de metodología pedagógica actualizada y un estímulo a la experimentación visual. Gabriel Macotela se refirió a esto:

> (...) la mayoría de la gente que está haciendo cosas y que pasó por una escuela, ya sea San Carlos o La Esmeralda, que fue muy necesario, no tanto por los maestros, sino por el contacto con los compañeros. Estar trabajando con gentes que tienen tus mismos intereses, que buscan algo parecido a lo tuyo, con las que te confrontas, discutes, creo

---

[606] *Ibid.*, p. 75.
[607] E. Camacho,. "Proponen un Congreso Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas, para discutir problemas de enseñanza y práctica", Sección cultural, *Excélsior*, México, 18 de Octubre, 1978, p. 1.
[608] *Idem*.

que es muy bueno.[609]

Entre los maestros de las escuelas de arte, muchos de ellos, no realizaban una obra personal y su actividad se reducía a impartir lo ya sabido sin participar de motivaciones o inquietudes actuales, como lo señaló el artista:

> Uno de los valores de la escuela es la comunicación, el estar con un grupo de gentes para defender líneas y posturas, cuestionar las clases, discutirlas o incluso encontrar un maestro y que aparte de ser maestro sea pintor.[610]

Con estos antecedentes, se comprende el clima de efervescencia cultural presente en la década de los setenta y los aspectos que influyeron en la emergencia de propuestas artísticas no convencionales en México. Estudios posteriores sobre la cultura artística y la educación, contribuirán a una perspectiva global sobre el arte mexicano de esta época.

---

[609] "Los problemas de afirmar la vocación, sin escuelas adecuadas y verdaderos maestros", referencia hemerográfica incompleta, 4 de marzo de 1983. CENIDIAP.

[610] *Idem*.

CONCLUSIONES

Abordar el análisis de la gestación de un arte grupal en la década de los setenta en México, significó, por una parte, emprender el estudio de las circunstancias sociales e históricas que propiciaron su génesis. Por otra, realizar el examen de las propias condiciones artísticas que privaban en el ámbito de la plástica mexicana de la época. Todo ello, con el fin de determinar los factores que intervinieron, tanto en la auto-organización de los artistas en grupos de trabajo colectivo como en la producción de un arte comprometido o de mensaje social. Es decir, un arte cuyo discurso visual -temática- plantea una postura ideológica con respecto a las circunstancias políticas, sociales y culturales de un contexto histórico determinado.

El estudio de los Grupos, se sustentó en varias dimensiones de análisis, ya que plantea la estrecha relación que existe entre arte, identidad y territorio. Toda vez que la identidad social y el territorio se simbolizan a través de la representación artística del movimiento grupal.

En la actualidad, no existen estudios que aborden el análisis sobre la relación entre la identidad social y el territorio en el arte. Por esta razón, este estudio contribuye a develar las prácticas identitarias y territoriales de la sociedad mexicana de la década de los setenta, desde la significación de las propuestas artísticas de los Grupos.

El examen hermenéutico de los discursos visuales de los Grupos y su significación identitaria y territorial, patentizó la necesidad de construir un marco teórico que involucrara tres dimensiones de análisis, la sociología del arte, la sociología de la identidad y los estudios culturales sobre el territorio.

En otra perspectiva, la investigación parte de la categoría de arte social, para explicar la postura ideológica asumida por los artistas grupales, representantes de esta tendencia en el arte en los años setenta.

En este contexto, el arte grupal constituyó un vehículo para llamar la atención sobre la compleja problemática social, política y cultural que se vivía tanto en el ámbito nacional como latinoamericano. Asi, por ejemplo, los artistas abordaron en sus obras artísticas un discurso visual referido a la condiciones de miseria de la población, la represión política, los

presos y desaparecidos políticos, la injerencia imperialista de los Estados Unidos de Norteamérica en los asuntos de los países latinoamericanos, la lucha de los trabajadores por sus reivindicaciones laborales y sindicales, la situación caótica vivida en las ciudades, los cinturones de miseria en los suburbios urbanos, los marginación social de clases depauperadas, la migración de los trabajadores mexicanos a los Estados Unidos de Norteamérica, así como la migración de la población rural a la ciudad de México, etc.

El propósito de las actividades de los artistas agrupados, consistió en la utilización del arte como un medio de concientización de los problemas sociales y políticos de la realidad social de la época.

Para lograr su objetivo, algunos grupos salieron a las calles de la ciudad de México, con la finalidad de realizar actividades artísticas, en otros casos las actividades grupales se desarrollaron en el ámbito de las luchas del sindicalismo independiente. Sin embargo, no todos los grupos salieron a los espacios públicos urbanos, sino que manifestaron su discurso ya sea ideológico político o cultural en el arte, en los ámbitos artísticos institucionales.

Por ejemplo, Tepito Arte Acá, El Colectivo, Suma, Fotógrafos Independientes, Março realizaron sus actividades artísticas en el ámbito público urbano, con la finalidad de hacer accesible sus propuestas artísticas a un público popular que por razones de orden social no está habituado a decodificar la complejidad de los planteamientos artísticos, enmarcados en los espacios tradicionales e institucionales del arte, galerías y museos.[611]

Más aún, otros grupos como Mira, Taller de Arte e Ideología, Germinal, apoyaron la lucha de los trabajadores sindicalistas (Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México, STUNAM, Sindicato de Electricistas de la Tendencia Democrática), participando en marchas, y realizando exposiciones en los propios sindicatos. El Taller de Investigación Plástica se abocó a desarrollar actividades artísticas en el ámbito rural y étnico (Michoacán, Oaxaca), para reivindicar la identidad cultural de las comunidades étnicas.

Por último, Grupo Proceso Pentágono desarrollo un discurso visual de contenido político que describían las circunstancias sociales de represión social que se vivían tanto en México como América Latina. El grupo Peyote y la Compañía y el No Grupo, se abocaron a

---

[611] Rita Eder señala que las actividades de los Grupos tenían el propósito de: "concientizar a través de la imágenes a toda una población marginada de la llamada creación artística.", en "El arte público en México: Los Grupos", *Op* cit., p. 11.

exponer, a través de sus obras artísticas una crítica a la cultura oficial.

La emergencia del movimiento estudiantil de 1968 y la consiguiente crisis social que generó, constituyeron los antecedentes históricos que fueron determinantes en la gestación de los Grupos y sus propuestas de arte social en la década de los setenta.

La noción de identidad social es un aspecto que resulta fundamental para entender las propuestas de arte social planteadas por los Grupos, ya que a través del análisis hermenéutico de sus discursos visuales, se encuentra presente una percepción y representación de la sociedad mexicana de esta época, desde su particular punto de vista.

Fundamentalmente, sus obras son descriptivas de la diversidad de actores sociales y de sus prácticas culturales en la compleja sociedad mexicana. Sus propuestas artísticas abordan la representación de distintos sectores sociales, desde los personajes marginados de la ciudad de México, los movimientos populares y políticos, las comunidades urbanas populares, hasta las comunidades étnicas rurales.

Desde la percepción artística de los Grupos, la identidad social mexicana no es homogénea, sino que adopta una diversidad de expresiones culturales a partir de la pluralidad de los sectores sociales que la constituyen, conformando un amplio campo de representación simbólica de la variedad de identidades sociales.

Otro planteamiento fundamental e inédito de las actividades de los Grupos, lo constituye la *intervención artística de la ciudad de México*. Categoría de análisis que se encuentra referida a las actividades artísticas desarrolladas por: Tepito Arte Acá, Suma, Fotógrafos Independientes, El Colectivo y Marco en los espacios públicos urbanos.

A través de diversos recursos artísticos como, por ejemplo, la pintura mural, la fotografía, la gráfica, la pedagogía artística y obras conceptuales como la poesía urbana, estos grupos marcaron y resignificaron simbólicamente el territorio urbano. Esto se refiere a la incorporación de códigos artísticos con significados simbólicos, identitarios e ideológicos, al ámbito público urbano.

La intervención artística del territorio realizada por los Grupos, representó una innovadora modalidad de entender y practicar el arte urbano, en tanto que se apropió simbólicamente de la ciudad de México como contexto y soporte de las obras artísticas. De esta manera, los Grupos agregaron a los soportes urbanos (bardas, fachadas, aceras, postes de luz, etc.) discursos artísticos e ideológicos, mediante la pintura mural, la fotografía, la gráfica

y las obras conceptuales. Aspectos que plantean una nueva forma de vivir, nombrar, experimentar y simbolizar el territorio urbano.

La *intervención artística de la ciudad de México*, tuvo como finalidad propiciar tanto una experiencia sensible y artística de los habitantes urbanos, como de inducir a una reflexión del público sobre su condición de actores sociales.

La *intervención artística de la ciudad* constituyó una estrategia de comunicación visual ideada por los artistas grupales, con el fin de salir al encuentro del público urbano. Esto les permitió interactuar con los espectadores en los mismos espacios de sus actividades cotidianas, ya fueran los barrios populares, las unidades habitacionales o las calles de la ciudad de México. Asimismo, demostrar que el arte no necesariamente tenia que ser consumido en galerías y museos. Con ello, se apartaron de los términos habituales del consumo artístico tradicional supeditado a la asistencia de los espectadores a los espacios institucionales: museos y galerías.

Otro aspecto a considerar en esta estrategia de comunicación visual, lo constituyó el hecho de que al plasmar en sus obras a los diversos actores sociales, los artistas estaban promoviendo en los espectadores una toma de conciencia e identificación de sus propias circunstancias como actores sociales.

En este contexto, el arte urbano practicado por los artistas agrupados, intentó subrayar el sentido de pertenencia de los diversos actores sociales con su ámbito territorial, que como se ha planteado, constituye el referente simbólico y sustrato real de la diversidad de identidades sociales.

También es importante señalar que existe una estrecha relación entre la *intervención artística del territorio* y la *apropiación simbólica del territorio*, en tanto que una se supedita a la otra. Por ello, es necesario mencionar que la *apropiación simbólica de territorio*, esta referida a las actividades de carácter cultural e ideológico que se realizan en el espacio público y que no se enmarcan en las convenciones y reglamentación institucionales que determinan el uso y las funciones del espacio público.

Estas actividades pueden tener un carácter ideológico (manifestaciones), ritual (danzantes), artístico (Gráfica del 68, los Grupos) o estético (graffiti). A través de ellas, diversos grupos sociales se apoderan del espacio público, connotando una *apropiación simbólica del territorio*.

En suma, el espacio público es objeto de una ocupación real y no institucional, que deviene en una "apropiación" simbólica, por parte de los actores sociales, quienes le asignan al espacio público nuevas funciones y significados simbólicos, diferentes a los institucionales.

Así por ejemplo, en la actualidad, las manifestaciones políticas, los "plantones", los graffitis o las danzas rituales en el Centro Histórico forman parte de las "batallas de ocupación simbólica"[612] del espacio público que asumen un carácter no institucional.

En esta perspectiva, la presente investigación abordó las actividades del movimiento estudiantil de 1968 como un referente que marcó los antecedentes no sólo de la *apropiación simbólica del territorio* (marchas, manifestaciones), sino de su *intervención artística* (Gráfica del 68). Precedentes históricos, sin los cuales no se explican las propuestas artísticas de los Grupos en la década de los setenta.

En relación al examen de la constitución de los Grupos, la investigación abordó la singularidad de esta comunidad artística -integrada, de manera excepcional, por grupos de artistas y no por individualidades-, a través del proceso de construcción de la *identidad colectiva en el arte*. Categoría de análisis que introduce la presente investigación, en tanto que esta característica de los Grupos, inédita en el contexto del arte contemporáneo en México, no ha sido analizada en los estudios de la sociología del arte.

Es así, que este concepto analítico resultó fundamental, para describir el proceso de identificación de los individualidades artísticas con la dimensión colectiva.

La dimensión colectiva se sustentó en las coincidencias artísticas e ideológicas de los miembros de los Grupos, básicamente porque, los intereses individuales y disciplinarios de los artistas -fotografía, gráfica, pintura, muralismo, arte conceptual- se plasmaron en planteamientos comunes, respecto a una producción artística colectiva y en función del arte social.

En síntesis, las afinidades artísticas, ideológicas y las simpatías personales de los artistas, fueron factores determinantes en la constitución de cada grupo artístico y el carácter colectivo que adopto su producción artística.

De acuerdo a lo anterior, se puede afirmar que la *identidad colectiva en el arte*

---

[612] La ocupación simbólica del territorio está referida a los usos y funciones que de manera no institucional, diversos grupos sociales le imponen al territorio. Armando Silva propone que el territorio: "es un espacio vivido, marcado y reconocido así en su variada y rica simbología.", en *Imaginarios urbanos*, *Op. cit.*, p. 52.

asumida por los Grupos, constituye una excepción en el contexto del arte contemporáneo mexicano, frente a la tradición de la identidad cultural del artista individual, proclamada como paradigma dominante en la producción artística.

Cabe subrayar, que una característica fundamental de la identidad colectiva de los Grupos, la constituyó el trabajo colectivo de los artistas en la elaboración de sus obras.

El trabajo colectivo en la producción artística de los Grupos, fomentó un espíritu de cooperación entre los participantes, a través de la continúa discusión conceptual, temática y formal de sus obras plásticas, lo cual enriqueció la propuesta artística basada en el consenso grupal.

En este sentido, cada grupo artístico operó como una *unidad de producción artística*. Es decir, un equipo de trabajo artístico basado en una dinámica de colaboración, reflexión y creación colectiva.

La concepción del artista colectivo, enarbolada por los Grupos, constituyó una postura inédita en el ámbito de la producción artística de la década de los setenta.

En relación a los lenguajes artísticos no tradicionales (instalación, ambientación, performance), practicados por los Grupos, su análisis resultó fundamental dentro de la investigación, debido a las características intrínsecas que presentan estos lenguajes artísticos.

Es necesario señalar, que los lenguajes artísticos no tradicionales centran su atención tanto en las ideas o conceptos como en las acciones plásticas -performance-, que en su mayoría constituyen la materia prima de elaboración de las obras artísticas.

En el contexto del arte mexicano, los lenguajes artísticos no tradicionales, tomaron auge a través de las obras artísticas de los Grupos. Sin embargo, las obras grupales no fueron objeto de documentación, ni de análisis crítico en su momento. Por lo cual, su reconstrucción y documentación, constituyó un aspecto sumamente importante en esta investigación, con el fin de situar en su justa dimensión las características de la producción artística de los Grupos.

Es necesario considerar, la inexistencia de acervos documentales en México, a nivel testimonial y crítico que informen sobre las características de las obras no tradicionales en el arte contemporáneo mexicano. Situación que planteó la necesidad de documentar las obras y eventos conceptuales realizados por los Grupos, a partir de la consulta de los propios archivos

de los artistas, que albergan fotografías, videos, bocetos y textos, catálogos, invitaciones, testimonios de la crítica y reseñas hemerográficas. Por último, se entrevistó a los artistas, críticos de arte y teóricos de la semiótica visual, quienes proporcionaron sus valiosos testimonios y opiniones sobre las obras y el contexto artístico de la época.

De la misma manera, la investigación documentó las actividades artísticas y exposiciones -de carácter institucional y no institucional- en las que participaron los Grupos, como por ejemplo, *X Bienal de Jóvenes de París, Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Experimentación, América en la Mira*, entre otros.

De acuerdo a lo anterior, la presente investigación contribuyó a documentar las obras grupales y a ofrecer evidencias gráficas, y testimoniales que dieran cuenta de sus características y sus contenidos temáticos. Así, como a exponer un panorama del arte conceptual mexicano de esta época.

Con el fin de explicar las características que asumió la comunidad artística conformada por los Grupos, la investigación también se abocó al estudio de la constitución del *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura*, que como su nombre lo indica, representó una organización de los diferentes grupos para realizar actividades artísticas conjuntas.

A partir del estudio de los planteamientos y objetivos que dieron sentido a esta organización multi-grupal, la investigación reveló, por una parte, que la auto-organización de los diversos grupos, catalizó las inquietudes ideológicas y estéticas de sus integrantes; por otra, fue estratégica para la realización de actividades y exposiciones artísticas conjuntas.

La última parte de la investigación, se orientó a examinar las circunstancias que propiciaron el proceso de desintegración de los Grupos.

Entre los factores que impidieron la sobrevivencia de la producción artística colectiva, destacan las contradicciones internas en la dinámica grupal y las necesidades económicas de los artistas agrupados, así como su interés por incorporarse al mercado del arte.

En este contexto, se planteó la extinción del artista colectivo y su obra, así como el retorno de las individualidades artísticas.

Por último, la investigación se orientó a destacar la ausencia de documentación de las actividades y obras de los Grupos. Situación que no permitió tomar conciencia, tanto de las transformaciones que llevaron los Grupos en el ámbito de los lenguajes visuales, como de su resonancia en la historia del arte mexicano contemporáneo.

En esta perspectiva, la investigación subrayó la necesidad de documentar las expresiones artísticas del arte mexicano contemporáneo.

Si bien, la investigación planteó una reflexión analítica sobre los distintos aspectos de las actividades y producción artística de los Grupos como, por ejemplo, la representación artística y simbólica de la identidad social, la relación entre el arte y el territorio y la construcción de la *identidad colectiva en el arte*, el objeto de estudio no se agota con este examen. Por lo tanto, este estudio deja abiertas otras perspectivas de análisis y reflexiones epistemológicas sobre el interesante movimiento artístico de los Grupos.

BIBLIOGRAFÍA

Acha, Juan.

Las actividades básicas de las artes plásticas, Ediciones Coyoacán, México, 1994.

_____*Ensayos y Ponencias Latinoamericanistas*, Gan, Venezuela, 1984.

_____*Las culturas estéticas de América Latina*, UNAM, México, 1993.

_____*Los conceptos esenciales de las Artes Plásticas*, Ediciones Coyoacán, México, 1997.

Aguado, José Carlos y Portal, María Ana.

Identidad, ideología y ritual, UAM-Iztapalapa. División de Ciencias Sociales y Humanidades. Tiempo y Contexto, No. 9, México, 1992.

Arnheim, Rudof.

Arte y percepción visual, tr. R. Masera, Alianza Forma, Madrid, Barcelona, 1987.

Barbu, Zev.

"La cultura popular: un enfoque sociológico", tr., Antonio Sánchez García, en C. W. E. Bigsby, *Examen de la cultura popular*, F. C. E., México, 1982, p. 64.

Bataillon, Claude y Rivière D'Arc.

La ciudad de México, SepSetentas, México, 1973.

Berger, John.

Ways of seeing, BBC and Penguin Books, London, 1972.

Bourdieu, Pierre.

Sociología y cultura, tr. Martha Pou, Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1990.

_____*La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, tr. María del Carmen Ruíz de

Elvira, Taurus, Madrid, 1988.

Capel Horacio y Arteaga Luis.

Las nuevas geografías, Salvat Editores, Col. Aula Abierta Salvat, Barcelona, España, 1982.

Carlyle, Thomas.

Los héroes, tr. Pedro Umbert, SARPE, Madrid, 1985.

Collingwood, R. G.

Los principios de arte, tr. Horacio Flores Sánchez, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Cuevas, José Luis.

Cuevas por Cuevas, Editorial Era, México, 1964.

Debroise, Oliver.

Figuras en el trópico, Plástica mexicana 1920-1940, Océano, México, 1983.

Del Conde, Teresa.

Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX, Ediciones ATTAME, Museo de Arte Moderno, México, 1994.

Dorfles, Gillo.

Las oscilaciones del gusto, tr. C. Manzano, Barcelona, Editorial Lumen, 1974.

_____*Últimas tendencias del arte de hoy*, tr. Fernando Gutiérrez, Editorial Labor, Barcelona, 1976.

Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan.

Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Siglo XXI, México, 1994.

Eco, Umberto.

Tratado de semiótica general, Lumen-Nueva Imagen, Barcelona-México, 1978.

Epstein, Steven.

"Gay Politics, Ethnic: The limits of Social Constructionism", *Socialist Review*, No. 17, 1987.

Ferreter, Mora, José.

Diccionario de Filosofía, Alianza, Madrid, 1988.

David Frisby

"Georg Simel, primer sociólogo de la modernidad", tr. Francisca Pérez Carreño, en Josep Picó, *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, México, 1990, p. 51.

Gadamer, Hans, G.

Verdad y método, 2 vv., tr. Ana Agud Aparicio y Rafael Agapito, Ediciones Sígueme, Salamanca, España, 1996.

García, Canclini, Néstor.

Arte Popular y sociedad en América Latina, Grijalbo, México, 1977.

_____*Las culturas populares en el capitalismo*, Nueva Imagen, México, 1982.

_____*Culturas hibridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, CNCA, Grijalbo, México, 1990.

Geertz, Clifford.

La interpretación de las culturas, tr. Alberto L. Bixio, Gedisa, Barcelona, 1992.

Giménez, Montiel, G.

Territorio y cultura, Universidad de Colima, México, 1996.

_____"Los problemas de la cultura en las ciencias sociales", *La teoría y el análisis de la cultura*, SEP, Universidad de Guadalajara y COMESCO, México, 1987.

Habermas, Jûrgen.

"Modernidad *versus* postmodernidad", tr., José Luis Zalabardo García-Muro, en Josep Pico, *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, México, 1990, p.87.

Hofmann, Werner.

Los fundamentos del arte moderno. Una introducción a sus formas simbólicas, tr. Agustín Delgado y José Antonio Alemany, Editorial Peninsula, Barcelona 1992.

Jameson, Fredric.

El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, tr. José Luis Pardo, Paidos, España, 1991.

José, Agustín.

Tragicomedia Mexicana, vv. *1*, 2, Planeta, México, 1992.

Kahler, Erich.

La desintegración de la forma en las artes, tr. Jas Reuter, Siglo XXI, México, 1993.

Krauze, Enrique.

Caras de la historia, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1983.

Lotman, Yuri.

Estética y semiótica del Cine, Gustavo Gili, Colección Punto y Linea, Barcelona, 1979.

Manrique, Daniel.

Tepito Arte Acá. Una propuesta imaginada, ENTE, México, 1998.

Marchán Fiz, Simón.

Del arte objetual al arte del concepto. (1960-1974), Ediciones Akal, Madrid, España, 1986.

Micheli De, Mario.

Las vanguardias artísticas del siglo XX, tr. Angel Sánchez, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

Mircea, Eliade.

El mito del eterno retorno, arquetipos y repeticiones, tr. Ricardo Anaya, Alianza, Buenos Aires, 1972.

Montaner, José María.

La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

Panofsky, E.

La perspectiva como forma simbólica, tr. Virginia Careaga, Tusquets Editores, Barbcelona, 1976.

Paz, Octavio.

Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp, ERA, México, 1978.

_____"La rebelión juvenil", *Los signos en rotación*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

_____*Sombras de obras*, Seix Barral, México, 1985.

Proceso Pentágono, Suma, Taller de Arte e Ideología.

Expediente: Bienal X. La historia documentada de un complot frustrado, Editorial Libros Acción Libre. (*Beau Geste Press)*, México, 1980.

Ricalde, Humberto y López, Gustavo.

"Arquitectura en México, 1960-1980", *Apuntes para la historia y crítica de la organización mexicana del siglo XX, 1900-1980*, v. 2 No. 22-23, SEP-INBA, México, 1982.

Rodríguez, Prampolini, I.

Una década de crítica de arte, SEPSETENTAS 145, México, 1974.

Rosales, Ayala, Héctor.

Casco (Vibrencias en un barrio popular y la neta del arte acá), UNAM y Centro de Investigaciones Multidisciplinarias, Cuernavaca, Morelos, México, 1986.

Roque, Georges.

"Carteles urbanos", *La Jornada*, México, 1 Octubre de 1994, p. VII.

Sarlo, Beatriz.

Escenas de la vida posmoderna, Ariel, Argentina, 1994.

Silva, Armando.

Imaginarios urbanos, Tercer Mundo Editores, Colombia, 1992.

Tibol, Raquel.

Gráfica y neográfica, SEP-UNAM, México, 1987.

Tibon, Gutierre.

Historia del nombre y de la fundación de México, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

HEMEROGRAFÍA

"Acta del Jurado del Salón de Experimentación, INBA", s/a, *Excélsior*, México, 16 de Marzo de 1979, p. 14-c.

"Actividades multidisciplinarias en la Sección Anual de Experimentación, que abre el miércoles", s/a, *Uno Más Uno*, México, 14 de Enero de 1979, s/p.

América en la mira, Catálogo, Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura, México, 1978.

Aguado, José Carlos y Portal, María Ana.
"Tiempo, espacio e identidad", *Alteridades*, UAM-Iztapalapa, México, 1991, p. 32.

Artes Visuales e Identidad en América Latina, Catálogo, Foro de Arte Contemporáneo, México, 1981.

Audiffred, Miryam.
"Enmudecen artes plásticas después del movimiento del 68", *Reforma*, Cultura, México, 24 de Septiembre de 1998, p. 5.

Berdeja, Jorge Luis.
"A revisión el arte público de los 70", *El Universal*, México, 13 de Noviembre de 1998, Cultura, p. 3.

Blanco, Manuel.
"Gargaleon: la experimentación colectiva", *El Nacional*, México, 18 de Enero de 1979, p. 1.

Campbell, Federico.
"¿Qué ha pasado con la pintura mexicana después del muralismo? Responden: Alberto

Gironella, Manuel Felguérez, Francisco [illegible] *La Cultura en México*, Suplemento *Siempre*, México, 29 de Diciembre de 1971, p. X.

Camacho, Eduardo.

"Proponen un Congreso Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas, para discutir problemas de enseñanza y práctica", *Excélsior*, México, 18 de Octubre, Sección Cultural, p. 1.

_____"Denuncian fallas del Salón Anual de Experimentación de Artes Plásticas, por la negativa política cultural", *Excélsior*, México, 17 de Enero de 1979, p. 1.

Camargo, Angelina.

"Galerías y Museos ofrecen una libertad restringida: Kurtycz", *Excélsior*, México, 20 de Enero de 1979, Sección cultural, p. 1.

_____"Parto Solar 5, con el Grupo Yoltéotl en Artes Plásticas", *Excélsior*, México, 30 de Enero de 1979, Sección Cultural, p. 1.

_____"Polémicas, durante la inauguración del Salón Anual de Experimentación Plástica", *Excélsior*, México, 19 de Enero de 1979, s/p.

Camargo, Breña, A.

"Inexacto el Tomo XII de La Historia del Arte Mexicano", *Excélsior*, México, 4 de Agosto de 1985, s/p.

Cartel de la Sección de Experimentación, INBA, México, 17 de Enero de 1979.

Claves del arte de nuestra América, Casa de las Américas, v. 1, La Habana, Cuba, 4 de Noviembre de 1986.

Convocatoria de la exposición: *América en la mira*, FMGTC, México, 1978.

"Comics, móviles, dinamismo y color en la obras que Zalathiel Vargas expone en el Auditorio", s/a, *Uno Más Uno*, México, 4 de Febrero de 1979, s/p.

"El Arte Experimental debe ser continuo y disciplinado: Kurtycz". s/a, *AXIOMA*. México, 9 de Febrero de 1979, p. 2.

Dubet, Francis.

"De la sociología de la identidad a la sociologia del sujeto", *Revista de Estudios Sociológicos*, vol. VII, No. 21, Colegio de México, México, 1989, p. 519.

Fernández, José, A.

"Exposición Ambulante de Fotógrafos", *Novedades*, México, 8 de Diciembre de 1976, s/p.

Fernández, Francisco.

"En busca de la participación total del público en la obra artística", *El Día*, México, 9 de Febrero de 1979, s/p.

"Fotógrafos Independientes busca nuevos caminos imaginativos", s/a, *El Día*, México, 9 de Septiembre, de 1980, s/p.

García, Flores, M.

"Peyote y una breve historia de Peyote y la Compañía", Suplemento *La Onda*, *Novedades*, México, Domingo 25 de Febrero de 1979, s/p.

Garfias, Francisco.

"Tepito Arte Acá se esfuerza por acabar con la 'leyenda negra' de su barrio", Sección cultural, *Excélsior*, México 30 de Mayo de 1984, p. 8.

González, Bermejo, Ernesto.

"La revolución mexicana hizo posible la relación arte-sociedad: Ida Rodriguez Pamprolini, del IIE", *Uno Más Uno*, México, 13 de Junio de 1988, s/p.

Grobet, Lourdes, Muñoz, Víctor y Finck, Carlos.

Grupo Proceso Pentágono. Relación de Acciones e Instalaciones y Ambientaciones de 1968 a

1991, Inédito, México, 1992.

Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma, Grupo Tetraedro, Taller de arte e Ideología. X Bienal de París, Catálogo, INBA, México, 1977.

"Grupos: Autodefiniciones", *Artes Visuales* No. 23, Invierno, México, Enero de 1980.

Grupo MIRA, *La gráfica del 68: Homenaje al Movimiento Estudiantil*, México, 1982.

Hahn, Dorotea.
"Amiguismo, favoritismo y burocracia dañan a las distintas bienales y premios de arte", *Uno Más Uno*, México, 27 de Febrero de 1985, s/p.

Hiernaux, Daniel.
"Tiempo, espacio y apropiación social del territorio: ¿Hacia la fragmentación en la mundialización?", *Diseño y Sociedad*, No. 5, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1995.

Híjar, Alberto.
"Afectar todo el proceso", *De los Grupos. Los Individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos*, Catálogo, Museo de Arte Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, Junio-Agosto de 1985.

"Historias poéticas en la pintura de Rocha", s/a, *Uno Más Uno*, México, 14 de Septiembre de 1980, s/p.

"Humberto Guzmán y Alberto Gutiérrez exhiben su proyecto Libro-Objeto", s/a, *Excélsior*, México, 8 de Febrero de 1979, s/p.

"Improvisación y poco profesionalismo del INBA, características de la Sección de Experimentación", s/a, *Uno Más Uno*, México, 18 de Marzo de 1979, p. 19.

"Imágenes de personajes marginados, presentan en el Auditorio Nacional", s/a. *Excélsior*, México, 21 de Enero de 1979, Sección Cultural, p. 1.

"Iniciará hoy el Grupo 'Suma' los 'Domingos Experimentales', en el Auditorio Nacional", s/a, *Excélsior*, México, 4 de Febrero de 1979, s/p.

Kozloff, Max.
"Los murales de Diego Rivera sobre la industria moderna en el Detroit Institute of Arts: arte proletario auspiciado por el capitalismo", *Artes Visuales*, No. 17, México, 1979.

"'La esmeralda': tiempo de reestructuración", s/a, *Proceso*, México, 5 de Febrero de 1977, p. 74.

"Las artes en México sufren estragos, dice Kurtycz", s/a, *Avance*, México, 9 de Febrero de 1979, p. 4.

"Las nuevas generaciones y el cambio en el arte", s/a, *Excélsior*, México, 12 de Febrero de 1979, p. 9.

"Los artistas disienten de los críticos", s/a, *Uno Más Uno*, México, 15 de Noviembre de 1987, p. 11.

"Los problemas de afirmar la vocación, sin escuelas adecuadas y verdaderos maestros", referencia hemerográfica incompleta, México, 4 de Marzo de 1983. CENIDIAP.

Liquois, Dominique.
De los Grupos. Los Individuos. Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos, Catálogo, Museo de Arte Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, Junio-Agosto de 1985.

List Arzubide, Germán.

"Augusto César Sandino y yo", *La Jornada*, México, 23 de Marzo de 1998. p. 21.

"Llevar el arte plástico a la calle, objetivo del grupo Suma desde los 70", s/a, *Excélsior*, México, 17 de Noviembre de 1998, p. 5.

Mac Masters, Merry.

"Un periodo de nuestra pintura se olvida porque *no era comercial*", *La Jornada*, México, 20 de Diciembre de 1998, p. 35.

Malvido, Adriana.

"El arte no objetual es toda manifestación que se aparta de la distribución mercantil: Ehrenberg", *Uno Más Uno*, México, 10 de Mayo de 1981, s/p.

Mandoki, Katya.

Ponencia de la presentación del proyecto del grupo *Yoltéotl*. Inédito. *CENIDIAP*.

Martínez, Carlos.

"Revaloración del arte de grupos", *El Universal*, México, 28 de Junio de 1985, s/p.

Martínez, Rentería, C.

"El que escribió en París la frase 'La imaginación al poder' fui yo", *Sábado*, *Uno Más Uno*, México, 31 de Octubre de 1998, p. 2.

Matus, Macario.

"Arnulfo Aquino, 'He buscado vincular el arte con el diseño' ", *El Nacional*, México, 5 de Febrero 1986, p. 3.

Monsiváis, Carlos.

"El poder de la ineptitud", *Proceso*, México 10 de mayo de 1998, s/p.

_____"Breve y servicial instructivo para convertirse (en México) en un admirable crítico de arte", *Artes Visuales*, México, No. 1, Invierno de 1973, p. 7.

_____"El ejemplo al respecto", *Etcétera*, No. 292, México, 3 de Septiembre de 1998, p. 15.

Moya, Galo.

"Arte totalmente experimental que satiriza moral y religión", *El Periódico*, México, 29 de Enero de 1982, s/p.

"Muestra del Grupo de Fotógrafos Independientes", s/a, *Excélsior*, México, 8 de Abril de 1978, s/p.

Peralta, Braulio.

"De los grupos, los individuos se inaugura hoy en el Carrillo Gil", *La Jornada*, México, 26 de Junio de 1985, s/p.

_____"Los artistas cuestionan a los jurados del INBA", *La Jornada*, México, 8 de Marzo de 1985, s/p.

Pérez, Uribe, M.

"Tepito Arte Acá impulsa la convivencia en la Saulaie, un barrio de inmigrados", *El Día*, México, 28 de Mayo de 1984, p. 2.

"Peyote y la Compañía", *Journal (Southern California Arte Magazine)*, No. 25, California, E.U., *November-December*, 1979, s/p.

Posadas, Claudia.

"Con Alejandro Jodorowsky", *La Jornada Semanal*, México, 8 de Noviembre de 1998, p. 5.

Prampolini, Rodríguez, I.

"Los Hartos", México en la Cultura, *Novedades*, México, 10 de Diciembre de 1961, p. 6.

Polidori, Ambra.

"De los grupos los individuos, una muestra colectiva muy desigual, desarticulada y que poco puede decirnos", *Uno Más Uno*, México, 4 de Agosto de 1985, p. 18.

Publicación del *Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección de Experimentación*, INBA, México, 1979.

Reynaldo, Carlos.

"Retorno a la escuela mexicana", *Proceso*, No. 12, México, 22 de Enero de 1976, p. 76.

"Ricardo Rocha y su dimensión figurativa", s/a, *El Sol de México*, México, 16 de Febrero de 1978, s/p.

"Rodríguez Prampolini: el arte está copado por el consumo", s/a, *La Jornada*, México, 31 de Mayo de 1989, Sección Cultura, p. 17.

Rodríguez Prampolini, Ida.

"Tianguis o transformación", *Nexos*, México, 19 de Febrero de 1979, p. 35.

Roffiel, Rosa M.

"Lucha a través de las imágenes", *Excélsior*, México, 23 de Mayo de 1976, s/p.

Romero, Elizabeth.

"El mestizaje del Grupo Peyote", *El Periódico*, México, 14 de Abril de 1985, p. 19.

Saenz, Jorge Luis.

"Mutilan el cartel de la exposición: 'A veinte años del 68' ", *El Universal*, México, 13 de Octubre de 1988, Sección cultural, p. 3.

Seldis, J. Henry.

"México: Nuevas Tendencias", *Artes Visuales*, No. 3, México, Verano, de 1974, p. 32.

Septién, Jaime.

"La insuperable levedad de Aquino", *Uno Más Uno, Sábado*, México, 22 de Febrero de 1980, p. 5.

Stellweg, Carla.

"Introducción", *Artes Visuales*, No. 23, México, Invierno, Enero de 1980, p. 7.

_____"Razones y sin razones de la crítica de arte en México", *Artes Visuales*, No. 1, México, Invierno de 1973, p.13.

Rosales y Zamora, P.

"Urge una mayor visión en la política cultural estatal", *Excélsior*, México, 4 de Junio de 1985, p. 4.

Taracena, Berta.

"Arte", México, *Artes Plásticas*, México, 17 de Septiembre de 1973, p. 63.

Tibol, Raquel

_____"La calle del grupo SUMA", *Proceso*, No. 15, México 12 de Febrero de 1977, p. 78.

_____"México a la Bienal de París en Línea Directa", *Proceso*, No. 30, México, 30 de Mayo de 1977, p. 63.

_____"Evocaciones con motivo del Salón de Experimentación", *Proceso*, México, 12 de Febrero de 1979, p. 52.

_____ "Artes Visuales se une al homenaje a Rivera", *Proceso*, México, 6 de Febrero de 1978, p. 61.

_____"Para Teresa del Conde", *Proceso*, México, 30 de Mayo de 1983, s/p.

_____"Espacios Alternativos 1985", *Proceso*, México, 28 de Enero de 1985, s/p.

"Todos los medios de comunicación no considerados artísticos tienen importancia: Gabriel Macotela", s/a, *Uno Más Uno*, México, 3 Marzo de 1980, s/p.

Torres, Michúa, A.

"La actualidad de las artes plásticas en el país", *El Día*, México, 10 de Mayo de 1981, s/p.

"Varios Grupos Irán a la Bienal de París", s/a, *Excélsior*, México, 6 de Septiembre de 1977, Sección Sociales, p. 1.

Valenzuela, Edgar.

"Sección anual de experimentación plástica", *El Nacional*, México, 4 de Febrero de 1979, s/p.

Vizcaíno, Roberto.

"El sistema contra sus opositores", *Proceso*, No. 17, México, 26 de Febrero de 1977, p. 8.

Wong, Oscar.

"El arte politizado no necesita ser panfletario: Maris Bustamante", *Excélsior*, México, 15 de Diciembre de 1982, s/p.

Zama, Patricia.

"Ambiente visual metafórico que cuestiona el papel del espectador, y crítica social en 1929-Proceso", *Uno Más Uno*, México, 5 de Febrero de 1979, p. 17.

_____"Inauguró Bremer el Salón Nacional de Experimentación". *Uno Más Uno*, México, 18 de Enero de 1979, p. 28.

_____"Poesía, erotismo y cine del Libro-Objeto de Humberto Guzmán y Alberto Gutiérrez, reto al lector habitual", *Uno Más Uno*, México, 12 de Febrero de 1979, p. 18.

Zárate, Cheli y Peréz Cruz, Emiliano.

"Grupos Pictóricos", *La Semana de Bellas Artes*, No. 16, México, 22 de Marzo de 1978, p. 7.

Zea Rojas, Rodolfo.

"Víctor Muñoz, José Antonio y Carlos Finck presentaron en el INBA una muestra de violencia urbana y represión política", *Excélsior*, México, 25 de Agosto de 1973, p. 11.

Entrevistas personales a los artistas y teóricos.

Alberto Híjar, *Centro Nacional de las Artes*, Ciudad de México, 1997.

Víctor Muñoz, 1997, *Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco*, Ciudad de **México**, 1997.

François Tomas, 1997, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, Ciudad de México, 1998.

Melquiades Herrera, *Academia de San Carlos*, UNAM, Ciudad de México, 1997.

Felipe Ehrenberg, Colonia Portales, Ciudad de México, 1998.

Arnulfo Aquino, *Centro Histórico*, Ciudad de México, 998.

Ricardo Rocha, entrevista telefónica, Ciudad de México, 1998.

Mario Rangel Faz, *Museo de Arte Carrillo Gil*, Ciudad de México, 1998.

Mauricio Gómez Morín, *Fondo de Cultura Económica*, Ciudad de México, 1998.

Mauricio Guerrero, Centro Histórico, Ciudad de México, 1999.

Magali Lara, *Museo de Arte Carrillo Gil*, Ciudad de México, 1998.

Andrés de Luna Olivo, *Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco*, Ciudad de México, 1999.

Daniel Manrique, café *Gran Premio*, Colonia Tabacalera, Ciudad de México, 1999.

Consulta de entrevistas videograbadas a los artistas agrupados:

Carla Rippey en "Los Grupos" por Álvaro Vázquez Mantecón, México, Museo Carrillo Gil. Investigación, 1994.

Víctor Muñoz en "Los Grupos" por Álvaro Vázquez Mantecón, México, Museo Carrillo Gil. Investigación, 1994.

Rebeca Hidalgo en "Los Grupos" por Álvaro Vázquez Mantecón, México, Museo Carrillo Gil. Investigación, 1994.

Gabriel Macotela en "Los Grupos" por Álvaro Vázquez Mantecón, México, Museo Carrillo Gil. Investigación, 1994.

Felipe Ehrenberg en "Los Grupos" por Álvaro Vázquez Mantecón, México,

Museo Carrillo Gil. Investigación, 1994.

Jorge Pérez Vega en "Los Grupos" por Álvaro Vázquez Mantecón, México, Museo Carrillo Gil. Investigación, 1994.

Magali Lara en "Los Grupos" por Álvaro Vázquez Mantecón, México, Museo Carrillo Gil. Investigación, 1994.

Rogelio Villarreal en "Los Grupos" por Álvaro Vázquez Mantecón, México, Museo Carrillo Gil. Investigación, 1994.

Melquiades Herrera en "Los Grupos" por Álvaro Vázquez Mantecón, México, Museo Carrillo Gil. Investigación, 1994.

Maris Bustamante en "Los Grupos" por Álvaro Vázquez Mantecón, México, Museo Carrillo Gil. Investigación, 1994.

Mario Rangel Faz en "Los Grupos" por Álvaro Vázquez Mantecón, México, Museo Carrillo Gil. Investigación, 1994.

Alberto Híjar en "Los Grupos" por Álvaro Vázquez Mantecón, México, Museo Carrillo Gil. Investigación, 1994.

Daniel Manrique en "Los Grupos" por Álvaro Vázquez Mantecón, México, Museo Carrillo Gil. Investigación, 1994.

Francisco Marmata en "Los Grupos" por Álvaro Vázquez Mantecón, México, Museo Carrillo Gil. Investigación, 1994.

Ricardo Rocha en "Los Grupos" por Álvaro Vázquez Mantecón, México, Museo Carrillo Gil. Investigación, 1994.

Mauricio Gómez Morín en "Los Grupos" por Álvaro Vázquez Mantecón, México, Museo Carrillo Gil. Investigación, 1994.

Audiovisuales sobre los grupos

Grupo Suma, 1976-1982. Una revisión. Audiovisual elaborado por el grupo Suma, México, Noviembre de 1998.

Tepito Arte Acá. Vida y permanencia. Audiovisual elaborado por Daniel Manrique y Carlos Plascencia, México,1979.