



41

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**"Los Grupos: un Eslabón en la Cadena del Arte Público Mexicano"**

Tesis que para obtener el título de:  
Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Simona Iliana / Schaffer Levine



DEPTO. DE ASESORIA  
PARA LA TITULACION

ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLÁSTICAS  
XOCHIMILCO D.F.

Director de Tesis: Lic. Roberto Caamaño Martínez

México, D.F., 2002

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# Índice

<b>Introducción</b> .....	1
---------------------------	---

## **Capítulo 1 Antecedentes**

La tradición del arte público en México y el movimiento estudiantil de 1968 para gestar una nueva propuesta.....	4
--	---

## **Capítulo 2 Origen y propuesta**

Algunas características generales del trabajo de los grupos... 18
---

## **Capítulo 3 El papel de los museos y la importancia de ciertas exposiciones**..... 19

3.1 La X Bienal de París.....	28
3.2 La Sección Anual de Experimentación.....	33
3.3 Exposición/Congreso Luchas Populares de México y América Latina.....	37
3.4 Muros Frente a Muros.....	38
3.5 Cuarta Bienal de Latinoamérica.....	39
3.6 De los Grupos los Individuos.....	39

## **Capítulo 4 Los Principales Grupos**

4.1 Tepito arte Acá.....	45
4.2 Suma.....	56
4.3 TACO de la Perra Brava.....	66
4.4 El Colectivo.....	67
4.5 TAI.....	77
4.6 Proceso Pentágono.....	82
4.7 Grupo de Fotógrafos Independientes.....	87
4.8 Peyote y la Compañía.....	90
4.9 El Frente.....	94

4.10 Germinal.....	100
4.11 Tetraedro.....	106
4.12 Mira.....	108
4.13 Taller Siqueiros.....	111
4.14 TIP.....	113
4.15 Narrativa Visual.....	117
4.16 Março.....	118
4.17 No Grupo.....	120
4.18 Libro Objeto.....	122
4.19 El Rollo.....	124
4.20 Taller Independiente de Comunicación.....	124
4.21 Gugadicagose.....	125
4.22 ¿Sabe Usted Leer?.....	126
<b>Conclusiones.....</b>	<b>136</b>
<b>Hemerografía y bibliografía.....</b>	<b>156</b>

# Introducción

1

**E**n el agitado clima político y social de finales de los años sesenta en el Distrito Federal, el arte vuelve su mirada, una vez más, hacia las tensiones políticas y sociales, y en apoyo a las clases marginadas se empieza a gestar el fenómeno del Grupismo. Que consistió en la toma de las calles de la ciudad por jóvenes artistas que buscaban denunciar la represión y la desigualdad, por medio del trabajo artístico colectivo.

El motivo para emprender esta investigación fue buscar antecedentes a un proyecto de ambientación que trata la relación del hombre con el entorno urbano (el Distrito Federal en particular); en el trabajo de Los Grupos se encontró afinidad en el tema, en la forma de tratarlo y en el público al que se quiere llegar.

El objetivo de esta tesis es recopilar la información que se tiene del fenómeno del Grupismo, para verlo como un eslabón de la cadena del arte público y su impacto en el panorama actual, y ubicar así mi trabajo dentro de un contexto específico. Este fenómeno resultó un antecedente importante tanto por el tema como por el uso indiscriminado que los grupos hicieron de todo tipo de materiales y procedimientos.

La información hemerográfica que se encontró fue de gran utilidad. En cuanto a bibliografía, es escasa al igual que los documentos con imágenes de su trabajo; entre los miembros activos del fenómeno se generaron una gran cantidad de textos de circulación interna que resultaron de gran importancia para esta investigación, pues dejan ver las propuestas y temas de interés, al igual que la forma de organizarse y trabajar en conjunto, además de establecer su posición política como artistas.

Pero, es variable la información con que se cuenta de un grupo a otro, tanto en cantidad como en calidad, la gran mayoría son artículos que

narran los acontecimientos, pero no hay textos de crítica sobre el fenómeno, o sobre los grupos que participaron en él, en general, su trabajo de registro y en muchos casos su producción artística fueron escasos; esto dificulta la tarea de realizar un análisis profundo partiendo de la información que hay documentada.

2

Por otro lado, un análisis de los elementos y aportes formales del trabajo que los grupos, por la gran variedad de procedimientos, oficios y técnicas a que recurrieron, implicaría tener un conocimiento profundo de todas las disciplinas artísticas y visuales, conocimiento que yo no poseo. Esto puede generar una visión un tanto plana de los diferentes grupos, sin embargo, trataré de comentar las diferencias más importantes en cuanto a los intereses plásticos y al contenido del trabajo de los diferentes grupos; desde luego con base a la información que se logró recopilar y con un punto de vista personal.

A pesar de lo anterior, se logró integrar una cronología bastante completa del fenómeno. Aún cuando las imágenes no logran ilustrar el trabajo de cada grupo, si conforman una muestra variada de lo que se produjo. También se observa la producción artística actual con base al legado de los grupos. Para llegar finalmente a las alternativas que se presentan para los jóvenes artistas de esta ciudad, y tomar en un trabajo no tradicional, la dirección de la crítica social y el arte para las mayorías.

1  
o  
n  
t  
o  
o

# Antecedentes

La tradición del Arte Público en México  
y el movimiento de 1968 para gestar  
una nueva propuesta

4

**D**espués de la revolución mexicana, el partido en el poder, Partido de la Revolución Mexicana (PRM), luego Partido Revolucionario Institucional (PRI), centralizó el poder en la figura del presidente, y el partido pasó a ser un mecanismo que aseguraba la victoria electoral y mediaba con la oposición. Este sistema se siguió utilizando hasta años recientes. El gobierno post-revolucionario empezó a promover la industria nacional creando una relación de codependencia entre los empresarios y el gobierno, basada en el provecho mutuo.

El objetivo del arte desde esa época fue resistir la colonización ideológica de Estados Unidos, y reafirmar las raíces culturales. En el periodo post-revolucionario, se montaron exposiciones de arte nacional en Estados Unidos que buscaban llamar la atención y proyectar una imagen de "continuidad cultural," con un sentido nacionalista.<sup>1</sup> Había pues, un intercambio que satisfacía las necesidades de ambos países, permitiendo a los juristas trabajar en el país vecino mientras el gobierno ganaba reconocimiento; y a los escritores, intelectuales y coleccionistas estadounidenses, venir a explorar el México rural, arcaico, revolucionario, etc.<sup>2</sup>

Durante mucho tiempo, el muralismo fue lo que más se promovió, pero había otros movimientos. Durante los años veinte y treinta, surgieron los estridentistas y los contemporáneos. El primero, que iniciara con Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide, era una manifestación principalmente literaria que exaltaba la ciudad y lo cosmopolita, y rechazaba el pasado. Una influencia importante en el Estridentismo, fue el futurismo italiano; aunque con una ideología, no fascista, sino socialista, que surgió con la Revolución Mexicana.<sup>3</sup>

El grupo Los Contemporáneos generó publicaciones como *Ulises*, *Contemporáneos* y *Falange*. Sus miembros eran menos políticos que los muralistas. Tanto los estridentes, como los contemporáneos expresa-



ban la mexicanidad por medio de una estética formal. Proponían alternativas de expresión que buscaban la raíz precolombina en los elementos formales, más que en el contenido nacionalista de la obra.<sup>4</sup>

En estos movimientos participaban en su mayoría hombres, las mujeres como Frida Kahlo y María Izquierdo, quien era miembro de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), desarrollaron un lenguaje más personal, trabajando de manera independiente. Con la preocupación constante de "lo mexicano", hacían referencia a conceptos nacionales enfatizando elementos indígenas, tratando temas autobiográficos, religiosos, espirituales, evocando la cultura popular por medio de la imágen.<sup>5</sup>

Otros artistas como Mérida, Covarrubias y Tamayo, que compartían el interés por las culturas indígenas, visible en la estilización de las figuras, los temas, el uso del color, y haciendo referencia a objetos tradicionales de México. También trabajaron fuera de la tradición muralista. Covarrubias además se dedicó a la investigación antropológica y como Mérida, inició su carrera como muralistas. Tamayo también pintó murales, pero recibió muchas críticas por su estética europea, por ser muy apolítico y por la calidad modernista de su trabajo. Como Mérida se tornó hacia la abstracción en la madurez.<sup>6</sup>

A finales de los años treinta llegaron los surrealistas europeos a México huyendo de la Segunda Guerra Mundial. Que trataban de representar los sueños y el subconsciente, basándose en el psicoanálisis propuesto por Freud.<sup>7</sup> Recurrían al automatismo en el arte y la literatura, y tenían una ideología marxista. El interés en México surgió con la visita de Antonin Artaud en 1936, y la de André Breton en 1938. Algunos artistas surrealistas fueron L. Carrington, Benjamín Perét, Remedios Varo. Su trabajo se desarrolló de manera independiente respecto a la comunidad artística mexicana y a otro grupo de surrealistas entre los que estaban Wolfgang Paalem, César Moro, Alice Rahon. En este tiempo hubo una gran retroalimentación cultural entre México y Europa.<sup>8</sup>

A principios de los cuarenta el clima político de México dio un giro radical, muchas de las reformas progresistas de Lázaro Cárdenas como la de redistribución de la tierra, la educativa, la de apoyo al trabajo organi-

zados fueron replanteadas a favor de la estabilidad económica y los intereses de los grandes negocios. "Sin embargo, el gobierno continuaba identificándose con el mito populista y colectivista de la Revolución, cultivando su imagen a través del patrocinio oficial del realismo social del muralismo, y a través de la manipulación de los medios masivos (...). A la luz de este desarrollo la práctica del arte para las masas y comprometido con la sociedad se había convertido en algo académico, traicionando la ideología populista y nacionalista (...). Para los artistas que cuestionaban el papel del arte después de la Segunda Guerra Mundial, el movimiento muralista mexicano se había convertido en un gesto vacío, firmemente establecido dentro de la currícula de las academias de arte y ardientemente preservado por el patrocinio del gobierno mexicano."<sup>9</sup>

A finales de los cuarenta inició lo que se conoce como el milagro mexicano, un periodo de mucho crecimiento económico y poca inflación. A pesar de que los indicadores de salud y economía mejoraron, la pobreza creció. Los intelectuales y los trabajadores trataron de llamar la atención del gobierno hacia la situación que empezaba a generarse en el país, y fueron reprimidos.

En este contexto se dio un movimiento artístico conocido como la Ruptura, el término fue adoptado por Luis Cardoza y Aragón para describir a un grupo de artistas interesados en buscar nuevos métodos de expresión y lograr libertad para exhibir arte moderno y contemporáneo. Este movimiento fue una respuesta de varios individuos que se rebelaron contra el apoyo del gobierno hacia el arte que representaba ciertas ideologías, y a favor de las técnicas artísticas cosmopolitas y de vanguardia. Muchos de estos creadores rechazaban la idea de que el arte debía servir un propósito político, más bien lo veían como una inspiración personal.<sup>10</sup>

Esta generación tuvo que resistir la oposición de los seguidores del muralismo, que querían eliminar las galerías y museos a favor de un arte público, accesible para todos, y denunciaban todas las manifestaciones que no cayeran en ésta categoría, como la pintura de caballete y la escultura de escala pequeña por considerarla capitalista y elitista, un producto para el consumo privado.<sup>11</sup>

El gobierno también se opuso al movimiento de la Ruptura. "El período entre 1955 y 1965 estuvo marcado por la creciente tensión entre los protagonistas del realismo social y de quienes exploraban los estilos abstraccionistas."<sup>12</sup> Estos artistas sobrevivieron gracias al carácter cambiante de la sociedad mexicana, que ahora contaba con una clase media burguesa esperanzada en industrializar la nación y que generaba un creciente mercado interno para la pintura de caballete, la gráfica y la escultura. Además, el interés de Estados Unidos en suprimir el realismo social durante la Guerra Fría se tradujo en apoyos y patrocinios para los artistas que estaban dispuestos a denunciar abiertamente al muralismo, y que no tenían ni ideologías ni vínculos comunistas.<sup>13</sup>

A finales de los cincuenta hubo varios movimientos políticos que fueron reprimidos, entre los que destacan el de maestros de 1957, y el de los trabajadores ferroviarios en 1958, en el que fue encarcelado Siqueiros y los líderes de la huelga de ferrocarrileros. En vista de lo anterior, el PRI decidió proponer a Adolfo López Mateos para la presidencia de 1958 a 1964. Fue el primer presidente que venía de la Secretaría del Trabajo y no de Gobernación, así que tenía amplia experiencia en reprimir movimientos laborales.

Durante esos años, la mayoría del trabajo artístico que se realizaba en México era de carácter subjetivo e individual, como una ola de "rechazo a la moribunda escuela mexicana de pintura."<sup>14</sup> Sin embargo, en 1959, la revolución cubana llamó la atención de los artistas mexicanos, que se empiezan a abrir a los movimientos plásticos y sociales internacionales; y empiezan a adoptar las vanguardias plásticas y la ideología de izquierda.<sup>15</sup> En los sesenta la guerra de Vietnam generalizó un sentimiento anti-imperialista en gran parte del mundo. Y finalmente en 1968, en diferentes países del mundo los estudiantes e intelectuales empezaron a manifestarse por una mayor libertad de expresión y mayor igualdad.

La tradición en que se convirtió la escuela mexicana de pintura hizo que la entrada y asimilación de las vanguardias, en México, fuera lenta y tardía. En este periodo, como reacción al poco apoyo del estado, abrieron varias galerías especializadas en las tendencias de vanguardia, como Prisse, Proteo, Antonio Souza, Juan Martín que proveían de espacio de exposición a los artistas jóvenes y eran foros de discusión. La galería

Proteo montó en 1955 la exposición *Confrontación Internacional de Arte Experimental*, organizada por Matías Goeritz, expusieron europeos, mexicanos y estadounidenses, y generó mucho interés hacia el informalismo y el expresionismo abstracto. El mismo año, mismo lugar, se montó el *Salón de Arte Libre*, una contrapropuesta ante las políticas de selección del *Salón Nacional de Artes Plásticas*.<sup>16</sup>

8

En 1967 se organizó la exposición *Confrontación 66*, que causó polémica por la inclusión de obra de carácter abstraccionista; sin embargo Rita Eder comenta al respecto que "el auténtico espíritu de la muestra era configurar una figuración con fines puramente subjetivos, totalmente defendidos por la escuela mexicana de pintura."<sup>17</sup>

El trabajo que se produjo en este tiempo fue variado, iba desde la abstracción lírica y geométrica, a la nueva figuración, se empezó a experimentar mezclando medios y materiales variados. Hubo influencia del informalismo europeo y el expresionismo abstracto de Estados Unidos, tanto por su rebelión y libertad de expresión, como por su aceptación y reconocimiento internacional. Lilia Carrillo, Enrique Echeverría, Gabriel Aceves Navarro, Fernando García Ponce, Vicente Rojo y Manuel Felguerez estaban entre los pintores de abstracción gestual, enfatizaban la textura del material y de las herramientas de aplicación. El color, la forma y la textura eran el medio de expresión.<sup>18</sup>

García Ponce fue de los tempranos promotores del tachismo, a fines de los 50 empezó a incorporar collage de imágenes y objetos encontrados en su trabajo con goteos, ecurridas, etc. Otros artistas de la Ruptura como Jose Luis Cuevas, Alberto Gironella, Rafael Coronel, Francisco Corzas y Francisco Toledo se dieron a conocer por su nueva figuración. Figuras distorsionadas y cargadas de contenidos psicológicos. A pesar de utilizar técnicas modernas como líneas tomadas del expresionismo abstracto y en algunos casos el ensamblaje y el collage, se resistían a eliminar la figura humana de la composición, por completo.<sup>19</sup>

En 1961 surge el grupo Nueva Presencia, con un enfoque distinto a los problemas sociales, y José Luis Cuevas se vincula a él.<sup>20</sup> Nueva Presencia fue fundado por Arnold Belkin y Francisco Icaza, en él estaban Coronel, Corzas, Cuevas, Nacho López, Artemio Sepúlveda y An-

tonio Rodríguez Luna. Publicaron un manifiesto y 5 números de una revista cartel que llamaba al rechazo del criticismo intelectualizado y al arte académico y "de buen gusto", y a crear imágenes humanizadas accesibles para el individuo actual. Su principal interés fue reinsertar la figura humana en el arte para retratar la emoción humana y la experiencia corporal.<sup>21</sup>

Cuevas empezó a llamar la atención sobre la Ruptura y sobre sí mismo en 1956 con su manifiesto *La Cortina de Nopal*, donde condenaba el propagandismo muralista, para el 57 ya había logrado reconocimiento internacional con sus figuras que proponían la decadencia del hombre, y no su heroísmo.

La primera organización artística alternativa fue el Salón Independiente que se formó en el 68 como una rebelión contra la política cultural. "Siguiendo la ola contestataria del momento rechazan los anticuados criterios que fijan la participación de los artistas en el "Salón Solar"<sup>22</sup>, que fue organizado por el INBA con motivo de los juegos Olímpicos, y marca el fin de la escuela mexicana de pintura; fue un evento paralelo a la Ruta de la Amistad. Este grupo aún no se planteaba el problema de producir en forma colectiva, más bien se formó con el objetivo de distribuir por vías propias la producción individual de sus miembros. Estaba integrado por Felipe Ehrenberg y Ricardo Rocha que posteriormente formarían los grupos Proceso Pentágono y Suma.

El Salón Independiente duró tres años, otros de sus miembros fueron A. Coen, Hersúa, Malloral, Tomás Parra. El primer Salón Independiente tuvo muy escaso impacto, sin embargo el segundo, en 1969, resultó mejor; sus objetivos eran promover la creación, incrementar la difusión artística en México y fomentar el intercambio cultural con otros países. Y principalmente, promover la participación directa de los artistas a nivel directivo y creativo ante la incapacidad del Estado mexicano frente a la gran necesidad cultural.<sup>23</sup>

Cardoza y Aragón, quien escribió el texto para el catálogo del segundo Salón Independiente, observó una ambigüedad entre la opinión que los artistas expresaban sobre las galerías y su "deseo" de que una galería los representara y de ser reconocidos por el mercado y el sistema cultu-

ral, sin embargo también creía que su reclamo respecto al poco interés que mostraba la crítica de arte por el trabajo de la gente joven estaba bien fundamentado. Consideró que al Primer Salón le faltó "fuerza", muchos artistas nacionales y extranjeros participaron, no había un "sabor mexicano"<sup>24</sup>, dijo, y que no sabía de quien eran independientes, predominaron las obras de carácter vanguardista en decadencia.

En 1971 se disuelve el Salón Independiente después de una renuncia colectiva, "ante la imposibilidad de reestructurar el grupo debido a las discrepancias personales, a la mala fe y a las fallas que el Salón Independiente acarrea desde su fundación";<sup>25</sup> en su mayoría referente a sus fundamentos y posición política, hubo crítica hacia el interior del grupo en cuanto a exponer en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), dependencia del gobierno, lo que dio paso a la discusión para definir una posición política clara; con esto surgieron dos puntos de vista:

Por un lado en Salón Independiente abrió desde el principio sus puertas a todo el mundo sin importar tendencias, o ideologías, sin restricciones en la creación, siempre que no comprometiera al Salón. Pero por otro lado, una facción del grupo, entre los que se encontraba Felipe Ehrenberg no quería más que a mexicanos. Sakai (quien fuera coordinador del Salón), de la otra facción, criticó al grupo en este sentido porque justamente era ese favoritismo del que tanto se quejaban en los concursos y en la distribución y difusión de la cultura en general.<sup>26</sup> El conflicto llevó a la renuncia colectiva de A. Navarro, Lilia Carrillo, Helen Escobedo, Felguerez, Fernando García Ponce, B. Nissen, Marta Palau, Gabriel Ruíz, Ricardo Regazzoni, V. Rojo, Roger von Gunten, Sakai y José Luis Cuevas, que tenían la idea de formar otra organización "ahora sí independiente" de tendencia básicamente vanguardista, y querían el apoyo de intelectuales importantes como García Ponce, Fernando Benítez, Octavio Paz, Fuentes, Pacheco.<sup>27</sup>

Con Díaz Ordaz, sucesor de López Mateos, se siguieron implementando las mismas políticas represivas. También creó el Congreso del Trabajo (CT), que reunía a la CTM (Confederación de Trabajadores de México) y a los sindicatos que iban surgiendo en el nuevo sector industrial. El CT por un lado permitía que el gobierno tratara sólo con un intermediario, y por otro, requería una redistribución del poder y las recompensas polí-

ticas. La construcción de maquiladoras en la parte norte del país llamó la atención de los corporativos norteamericanos, desfavoreciendo a las empresas públicas. En estas circunstancias, en 1964 el gobierno reprimió un intento de los estudiantes de medicina por organizarse fuera del sistema corporativista, politizando a la clase media y ayudando así a preparar el terreno para el movimiento estudiantil de 1968.

11

El movimiento de 1968 no fue de un grupo de intelectuales y estudiantes, sino de toda la gente. En este movimiento estudiantil, que en México culminó con la matanza de Tlatelolco el dos de octubre, los jóvenes interesados en las artes plásticas se unieron al área de propaganda del Comité Nacional de Huelga; y empezaron a producir boletines, carteles, y propaganda en general con imágenes claras y directas, que reforzaban un mensaje político específico. Se trabajaba serigrafía, xilografía, mantas, etc., para dirigirse a la gente de la calle, a los obreros y a las amas de casa, a todo mundo. "El tratamiento de la forma era fundamentalmente figurativo con razgos expresionistas predominando los colores rojo y negro sobre el tono natural del papel.

Hoy este trabajo es un testimonio de lo ocurrido, pero para sus integrantes implicó el vislumbrar un papel más trascendente para el artista."<sup>28</sup> "El trabajo en equipo dentro de los talleres de gráfica, la propaganda integrada a los esquemas de una militancia activa, la apertura hacia el mundo urbano y los problemas concretos del pueblo, fueron otros tantos motivos de ruptura con la enseñanza académica"<sup>29</sup> y con la generación anterior de artistas, más interesados en el Interiorismo y el Expresionismo lírico.

"Contemporary Mexican artists refuse to be labeled by a foreign word, and are seeking their own terminology and definitions. The artistic processes that the city has experienced are completely sui generis and touch only tangentially on the U.S./European post-modern networks".<sup>28</sup> A finales de los '60 y principios de los '70 "la función del arte se pretende transformadora y ya no contemplativa: es agresividad o subversión con los "happenings" y los "performance" o el "body art", los actos cotidianos son trascendidos y el sujeto de las obras deviene objeto y viceversa. A su vez, las corrientes conceptuales y minimalistas rechazan la obra y ponen en evidencia la estructura del lenguaje."<sup>30</sup>

Las primeras manifestaciones de este tipo, en México, fueron happenings y ambientaciones realizados de manera individual o bajo la coordinación de una sola persona, con los que se empezaron a introducir las vanguardias durante los sesenta; algunas de las personas que empezaron a experimentar con esto fueron Jodorovsky, Cuevas y Gironella,<sup>31</sup> luego en los setenta surgen los grupos con un gran interés por la vida popular cotidiana y un interés político en segundo plano, "y muy atrás encontramos un conceptualismo de corte intelectual".<sup>32</sup> Lo que finalmente deviene en *los grupos*.

Después de 1968 había una evidente falta de consenso dentro del PRI, lo que permitió que surgieran nuevos sindicatos independientes en el sector de servicios. Las universidades, los bancos, y las corporaciones públicas enfrentaban al gobierno abiertamente. En 1976, las fuerzas militares ocuparon las instalaciones eléctricas desintegrando el sindicato de electricistas, así comenzó un periodo de represión contra este sector. Las relaciones entre las organizaciones laborales y el gobierno, empezaron a tensarse. Los sindicatos perdieron su poder y la CTM fue excluida de las decisiones políticas importantes.

La represión de los movimientos populares y de protesta en los 60 acabaron con la esperanza de una transformación del país por la vía pacífica. El Movimiento de '68 y la matanza de Tlatelolco, "que estimularon la formación de varias asociaciones artísticas, dedicadas a producir arte público y popular. La producción artística de este periodo se caracterizó por la introducción del arte conceptual y un renovado interés por conceputar a los artistas como instrumentos para el cambio social."<sup>35</sup>

El movimiento de 1968 además de permitir que la militancia de izquierda dejara la clandestinidad, también provocó una división interna en dos, un grupo creó partidos políticos independientes, y el otro creó guerrillas independientes.<sup>36</sup>

La nueva generación politizada "debió afrontar un reto social que significó uno político".<sup>33</sup> Los jóvenes trataron de incidir sobre las clases y zonas marginadas a través de las artes plásticas, "se trata desde luego de un arte útil para la comunidad en su sentido más riguroso:



regeneración de espacios lúdicos y de información, todo ello con la participación real o virtual de la comunidad."<sup>34</sup>

El final de los 70 representó el final dramático del Milagro Mexicano, conforme se desplomaban los precios del petróleo, reduciendo las posibilidades del gobierno de pagar la deuda externa.<sup>37</sup>

13

En México, en los setenta, estos grupos de artistas politizados se organizaron para hacer de las calles y barrios del Distrito Federal una galería de y para la gente, así que "repletos de vivencias colectivas, de expresiones de malestares sociales, de pensamiento popular materializado"<sup>38</sup> salieron a la calle a trabajar; "para ello el barrio proveyó los medios y el objetivo inmediato".<sup>39</sup> El reciclaje de materiales industriales y comunes (metal, cartón, pintura corriente, etc.) y las vanguardias internacionales como el arte póvera (arte pobre), el dadaísmo, el op-art (arte óptico), contribuyeron a crear un nuevo lenguaje visual directamente ligado a su entorno y a su sistema político y social. Entonces, sin olvidarse de sus raíces culturales y una situación política determinante, no sólo dentro del país sino con relación a Estados Unidos, los artistas mexicanos retoman la herencia muralista de responder a una urgencia social y de comunicarse con el pueblo.

Estos grupos, aunque inspirados en parte por las asociaciones productivas que el movimiento del '68 había generado, mostraban características diferentes, para empezar el trabajo colectivo que se dió con el movimiento estudiantil fue resultado de una unión casual y temporal, los jóvenes tenían que conjuntar esfuerzos para obtener resultados efectivos en la producción y distribución de imágenes cuyo objetivo era transmitir un mensaje político claro, los aspectos plásticos no entraban dentro de las consideraciones de su producción. Para los grupos el trabajo colectivo no fue casual, tenían el propósito de producir así, el fenómeno duró varios años y llegó a conformar un cuerpo de trabajo de importancia; varios grupos daban mayor valor mensaje, pero fuera o no el caso, tenían interés por cuestionar no solo los aspectos artísticos, sino los costos y medios de producción y distribución, ya que no estaban dispuestos a confiar en la "buena fe" del gobierno.

"Actualmente el largo reinado de la figuración y la actitud conservadora frente a las nuevas posibilidades del arte ha cedido paso no a un furioso vanguardismo, sino a la maduración de una tradición mexicana; el arte público."<sup>40</sup> Para estos grupos "había pasado ya a un segundo plano la idea de como pintar o escribir y se había convertido en obsesión el para qué del arte."<sup>41</sup> Readaptaron los lenguajes vanguardistas del primer mundo, para expresar sus preocupaciones sociales y tratar de entablar una comunicación directa con la gente de la calle, para así romper el sistema establecido de difusión de la mercadería artística, y cuestionar el papel del arte en la sociedad.<sup>42</sup>

"El México actual manifestaba una ebullición o transformación ideológica en razón de su problemática progresivamente agudizada, y de la tensión creciente entre posturas contradictorias, al artista sólo le queda la libertad relativa de adoptar -a grosso modo - una de dos aproximaciones a su realidad. En efecto, se trata de contribuir a la reproducción de las relaciones de producción establecidas, o bien a su transformación en la medida de lo posible".<sup>43</sup> Así que dejando de lado el cuadro de caballete y la escultura tradicional, los grupos proponen y retoman formas no tradicionales del arte; no sólo como un "síntoma de la quiebra de los valores burgueses tal como se sostiene reiteradamente, ni tampoco la manifestación superflua de un cambio en "el gusto" de nuestra época, sino que pone de manifiesto una verdadera mutación de las capacidades perceptivas del hombre."<sup>44</sup>

Con algunos intereses comunes y algunos desencuentros, surgieron muchos grupos entre los que destacan quince, cada uno trabajó sobre bases propias, o sea que lo único que los unifica como fenómeno es el hecho de que trabajaron de manera colectiva, utilizando materiales y técnicas no tradicionales en el arte. Estos grupos trataron de asociarse y ayudarse mutuamente para conformar un sistema alternativo de difusión de la cultura organizando exposiciones, conferencias y toda clase de eventos en lugares que tradicionalmente no tienen fines culturales.

Después de los grupos de los setenta, surgieron otras agrupaciones como el grupo Sin Nombre o La Dirección,<sup>45</sup> Helen Escobedo, Hersúa, Goeritz y otros fueron grandes promotores del trabajo colectivo y del arte público en general, además de haber participado en la creación del Espacio Escultórico.

# Notas

- <sup>1</sup> Encyclopedia of Mexico, p. 1585.
- <sup>2</sup> *Ibidem.*
- <sup>3</sup> *Ibidem.*
- <sup>4</sup> *Ibidem.*
- <sup>5</sup> *Ibidem.*
- <sup>6</sup> *Ibidem.*
- <sup>7</sup> *Idem.* P. 1586.
- <sup>8</sup> *Ibidem..*
- <sup>9</sup> *Ibidem..*
- <sup>10</sup> *dem.* P. 1588.
- <sup>11</sup> *Ibidem.*
- <sup>12</sup> *Idem.* P. 1589.
- <sup>13</sup> *Ibidem.*
- <sup>14</sup> Dominique Liquois, De los Grupos los Individuos, Artistas Plásticos de los Grupos Metropolitanos. Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, México, 1985, p. 5.
- <sup>15</sup> *Ibidem.*
- <sup>16</sup> Encyclopedia of Mexico, *op cit.*, p. 1590.
- <sup>17</sup> Rita Eder, "El Arte Publico en México: Los Grupos", Artes Visuales no. 23, suplemento, México D.F. enero 1980, p. 1.
- <sup>18</sup> Encyclopedia of Mexico, *op cit.*, p. 1591.
- <sup>19</sup> *Ibidem.*
- <sup>20</sup> *Ibidem.*
- <sup>21</sup> *Ibidem.*
- <sup>22</sup> Dominique Liquois, *op cit.*, p. 11.
- <sup>24</sup> Luis Cardoza y Aragón, Salón Independiente '69, Catálogo de Exposición, MUCA, UNAM, p. 1.
- <sup>25</sup> "Infantilismo de Izquierda y Chauvinismo, Causas del Fin del Salón Independiente", Excelsior, Olimpo de México, sección D, México 1969, p. 5.
- <sup>26</sup> *Idem.*
- <sup>27</sup> *Idem.*
- <sup>28</sup> Katya Mandoki, "Potencial y Problemática del Trabajo Artístico Grupal", Artes Visuales, no. 23, México D.F., enero 1980, p. 11.
- <sup>29</sup> Dominique Liquois, *op cit.*, p. 10.
- <sup>30</sup> Guillermo Gómez-Peña, "The Streets, Where do They Reach? The Latin Cultural Mecca, Mexico City, Teams With Live Art", High Performance, no. 28, E.U.A. 1984, p. 92.
- <sup>31</sup> Dominique Liquois, *op. Cit.* p. 11.
- <sup>32</sup> Juan Acha, "México: sus Nuevas Manifestaciones Artísticas", ensayo, México D.F., marzo 1977, p. 8.
- <sup>33</sup> *Idem.*
- <sup>34</sup> Luis Carlos Emerich, Nueva Plástica Mexicana, Diana, México 1997, p. 26.
- <sup>35</sup> OLEA, Oscar, El Arte Urbano, UNAM, México, 1980, p. 41.

<sup>36</sup> Encyclopedia of Mexico, *op cit.*, p. 1585.

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> *Idem.*

<sup>39</sup> Luis Carlos Emerich, *op. cit.* p. 26.

<sup>40</sup> *Idem.*

<sup>41</sup> Rita Eder, *op. cit.*, p. 1.

<sup>42</sup> Katya Mandoki, *op. cit.*, p. 11.

<sup>43</sup> *ibid*, p. 33.

<sup>44</sup> *Idem.*

<sup>45</sup> Oscar Olea, *op. Cit.*, p. 28.

<sup>11</sup> Guillermo Gómez-Peña, *op. Cit.*, p. 43.

# Capitulo 2

# Origen y propuesta

Algunas características generales  
del trabajo de Los Grupos

18

**E**n los 70 hubo una gran cantidad de artistas que trabajaban de maneras poco ortodoxas, de hecho, este periodo se destaca por la gran producción de arte experimental que hubo, como legado de la Ruptura.<sup>1</sup> Irma Palacios y Francisco Castro Leñero trabajaron con texturas, color, formas y composiciones orgánicas, en una forma de expresionismo. Gabriel Macotela y Miguel Castro Leñero siguieron la línea de la abstracción gestual, reduciendo las imágenes con evocaciones arcaicas, estructuras geométricas y diseños abstractos. También hubo pintores realistas e hiperrealistas como Xavier Esqueda y Alfredo Castañeda. A finales de la década se retomó la nueva figuración, con pintores como Arturo Rivera y Rafael Cauduro. Arturo Rivera combinó en su pintura la figura humana con referencias a objetos de la vida cotidiana, buscaba "articular una tensión entre el caos aparente de la naturaleza y el proceso ordenador del razonamiento humano."<sup>1</sup>

Los grupos recurrieron a los nuevos materiales y procesos de producción con dos objetivos fundamentales: "a) hacer saber del arte, al sacarlo de sus espacios tradicionales, a un público que por factores de orden social no logran establecer una relación con ese mundo "esotérico", b) pensar al arte como una serie de problemas sociopolíticos: el hambre, la miseria, la corrupción, el imperialismo, etc."<sup>2</sup>

Intentaron hacer una crítica a la organización de la cultura, propusieron una visión del arte opuesta a la establecida, que considera el arte como una manifestación de poder (económico e ideológico). Por lo tanto se vieron forzados a cambiar los soportes y medios de producción y distribución; y empezaron a considerar el arte como una actividad concientizadora y hasta militante; que debía satisfacer las necesidades de la sociedad. Su trabajo dista mucho de ser decorativo, pintaron en lugares públicos, usaron elementos contra-culturales

y anti-artísticos, se manifestaron contra la elitización del arte, buscaron transformar la realidad.<sup>3</sup>

En general tenían una posición política de oposición más o menos clara; y en su necesidad de comunicarse con las clases populares buscaron materiales de desperdicio y de bajo costo, cosas encontradas u objetos cotidianos de la vida popular en esta ciudad; trataron de promover la participación del público en la creación de las obras o en la presentación de eventos culturales. Estaban convencidos de que el trabajo colectivo surgió de una necesidad social que los llevó hacia una actitud de ruptura, promoviendo el anonimato individual, para presentar el trabajo bajo el nombre de una organización, de un grupo. Pero para que el trabajo colectivo tuviera éxito, era necesaria una comunicación óptima y acuerdos preestablecidos que sentaran las bases del trabajo.<sup>4</sup>

Estos grupos, reconocidos o no, hicieron importantes aportaciones, al aspecto político y al aspecto formal del trabajo; "no por la creación de nuevas formas, sino por el eclecticismo indiscriminado con que inventaron herramientas estéticas de conscientización o de choque, para llegarle por la calle a la gente e involucrarla en el acto creativo, como para hacerle generar sus propias expresiones artísticas; ampliando así el estrecho y elitista concepto de cultura, para abarcar incluso la pobreza, la procacidad, la rumba y el desmán".<sup>5</sup>

El primer grupo cobró mayor fuerza de 1973 a 1976, en Tepito, se trata del grupo Tepito Arte Acá, que surgió de manera espontánea entre gente interesada en causas comunes, analizaron la relación arte-política, arte-sociedad, arte-lenguaje. Pero la transposición de la teoría a la práctica fue difícil. Sin embargo, en su existencia de 3 o 4 años trabajaron sobre tres problemas sociales. Primero el crecimiento desmedido del D.F. y los problemas que eso conlleva; segundo, las fallas del sistema educativo y tercero, la situación política y social de México y América Latina (dictaduras en el cono sur, crisis económica).<sup>6</sup>

Ehrenberg y Ricardo Rocha del Salón Independiente formaron el grupo Suma y el grupo Proceso Pentágono, respectivamente, en 1976. Suma, como Mira (1977) y Germinal (1978) surgieron de los talleres de San Carlos y La Esmeralda, conformaron una primera etapa hacia el

trabajo colectivo. Surgieron de manera espontánea y pasional (a diferencia del Taller de Arte e Ideología TAI) y pasaron de los talleres directamente a la calle impulsados por su desacuerdo con los métodos de enseñanza. Mauricio Gómez dijo en una entrevista del 17 de mayo de 1984 en la Universidad Autónoma de México (UAM) Xochimilco: "Queríamos como muchas veces se había dado en la historia de la pintura mexicana, vincular el trabajo artístico a sistemas sociales, problemáticas y al sistema político".<sup>7</sup> Por lo que recurrieron al trabajo colectivo en mantas, que son medios populares de comunicación "hacer un mural con textos e imágenes y ponerlo a caminar en las manifestaciones y actos políticos."<sup>8</sup>

También en 1976 surgieron el TAI (Taller de Arte e Ideología), Tetraedro, El Colectivo y el TIP (Taller de Investigación Plástica), que con Suma y Proceso Pentágono expusieron durante el '77 en la UNAM, los trabajos que enviarían a la X Bienal de Jóvenes de París. "En esta exposición se hizo bien claro que uno de sus principales métodos de trabajo es la ambientación con orientación política (...) A través de estos ensamblados (...) se intenta afirmar el descrédito del artista genial y estimular la idea del movimiento del individuo en favor del grupo. Tanto los trabajos del TAI como Suma y Proceso Pentágono son intentos de crítica política. Suma, a un nivel regional, mientras que los otros se inclinan por discutir los problemas generales de dependencia cultural y política. Tetraedro en forma totalmente distinta, propuso la creación de una ciudad utópica como otra de las tantas formas de protestar en contra del caos urbano que nos envuelve."<sup>9</sup>

Podríamos hablar de dos olas en este fenómeno. La primera incluiría a los grupos que ya se han mencionado; y la segunda al No-Grupo, Peyote y la Compañía, Fotógrafos Independientes, Março, algunos de ellos retomaron los conceptos de El Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, como la "descontextualización" urbana de un arte público, pero se preocuparon también por desarrollar lenguajes plásticos actuales tomados de corrientes como el arte conceptual, el arte pobre,<sup>10</sup> etc. Hacían "poemas urbanos" con la participación de la gente que pasaba por la calle, pintaban bardas y banquetas. "Marcan una etapa de transición entre un momento artístico dominado



por el nacimiento de un espíritu colectivo de "resistencia" y la vuelta a una etapa de creación más individualista."<sup>11</sup> Abandonaron las reivindicaciones políticas y se concentraron en difundir su trabajo plástico.

Sin embargo, siguieron pensando como la primera ola que "un arte público requiere la utilización de medios capaces de lograr una eficaz comunicación en amplios sectores de la población, haciéndolos partícipes de su realidad concreta, la cual es resultado de un proceso de constante transformación."<sup>12</sup> Su práctica estaba ligada a acontecimientos cotidianos representativos de la realidad política, económica, social y cultural, de ahí el carácter experimental y de investigación, y la importancia que daban al proceso de trabajo.<sup>13</sup>

"Todo este pepenado y arrejuntado en la calle, expuesto durante performance o realizado bajo el estímulo del performance colectivo callejero para dejar en paredes, pavimento, banquetas y esquinas, formas, imágenes, presencias del malestar social, de su pitorreo ante el poder como única libertad de la barriada previa a la delincuencia o de la fiesta como subversiva cuando se propone la diversión como aculturación para la lucha, además de implicar la necesidad de un arte que no por menor es menos verdadero o efectivo."<sup>14</sup> En última instancia se pretendían no sólo ejercer la educación visual, sino cambiar las conductas sociales. En este sentido buscaban más que provocar una reacción por medio de imágenes subversivas, encontrar métodos de trabajo y organización que permitieran la participación dinámica del público tanto con fines lúdicos como de orden político.<sup>15</sup>

El trabajo de los grupos, como ha sido tradición en el arte mexicano, hablaba de personajes de la ciudad, de la clase trabajadora y los merolicos en las alamedas, los monstruos fantásticos de las ferias como la mujer lagarto. El humor del mexicano que se ríe hasta de él mismo y de todo el circo callejero.<sup>16</sup> Los artistas se nutrían de esta atmósfera mágica y corrupta donde la falta de apoyo a la realización de proyectos independientes era reflejo de la situación económica y cultural que se vivía. En vista de los pocos recursos disponibles, los artistas se vieron obligados a reciclar materiales e inventar nuevos medios de difusión; para promover el arte no objetual y efímero.<sup>17</sup> Para los grupos el arte fue más bien

una herramienta para dar al espectador los medios para reaccionar e interactuar con su entorno.<sup>18</sup>

Como dijo Juan O'Gorman en entrevista con Felipe Ehrenberg: la pintura mural no era tan querida por el mercado, por no ser manejable ni negociable y tener que ser entendible por todos, con o sin conocimientos plásticos, por lo tanto debía ligarse a la tradición cultural y visual popular para lograr el nexo con la gente que vivía alrededor de la pintura.<sup>19</sup> Los medios masivos de comunicación hablaban (y hablan) con el lenguaje correcto, pero con el mensaje equivocado. También comentó O'Gorman que el arte del siglo XX ya no era ni para la religión ni para embellecer, había empezado el tiempo de la expresión plástica, de manera que el tema quedó relegado, por lo que el artista se volvió un experto de la expresión plástica y se alejó de la visión popular del mundo y la realidad. "El arte pictórico ha perdido su utilidad social."<sup>20</sup>

En la URSS había tanta represión que lo que se hacía era inexpresivo, en Occidente el arte se capitalizaba y dejaba de ser rebelde, el artista estaba condicionado a los dictámenes del mercado, el arte ya no tenía un "valor de uso social, es socialmente solo un objeto del mercado" con valor de cambio.<sup>21</sup> Desde el siglo XX "las artes plásticas tienden a ser cada vez más elitistas debido, en gran parte, a no integrar dichos avances (científicos y tecnológicos) dentro de la producción artística atendiendo a su propio contexto social."<sup>22</sup>

Los grupos trataron de aprovechar los avances tecnológicos y los lenguajes de la televisión y la publicidad en favor de un arte crítico. Según el grupo Suma los medios masivos de comunicación eran negativos por formar parte de los sistemas represores de la ideología dominante.<sup>23</sup> "Lo que más preocupa ahora la clase dominante no es proteger el arte y embellecerlo, sino buscar por todos los medios el apuntalamiento de su precario poder. Sus conceptos y gustos estéticos están, pues, determinados por sus intereses económicos y políticos."<sup>24</sup> Entonces la clase dominante "contrata productos ideológicos del exterior para reforzar su embestida política"<sup>25</sup> valiéndose de "nuevos filósofos" que sustentan este arte y encubren la dominación; decía Espinosa con relación a un encuentro de video-arte francés en el D.F., evento que fue organizado gracias a la ayuda de F. Miterrand.<sup>26</sup>

# Notas

- <sup>1</sup> Ecylopedia of México, p. 1585.
- <sup>2</sup> Rita Eder, "El Arte Publico en México: Los Grupos", Artes Visuales no. 23, suplemento, México D.F. enero 1980, p. 11.
- <sup>3</sup> Juan Acha, *op. Cit.*, p. 10.
- <sup>4</sup> Katya Mandoki, *op. cit.* p. 33.
- <sup>5</sup> Luis Carlos Emerich, Figuraciones..., p. 32.
- <sup>6</sup> Dominique Liquois, *op. cit.*, p. 14.
- <sup>7</sup> Dominique Liquois, *op. cit.*, p. 19.
- <sup>8</sup> Entrevista a los grupos, expediente del grupo Germinal, de la biblioteca del Centro Nacional de las Artes.
- <sup>9</sup> Katya Mandoki, *op. cit.*, p. 111.
- <sup>10</sup> Dominique Liquois, *op. cit.*, p.42.
- <sup>11</sup> *Idem.*
- <sup>12</sup> Grupo Suma, "Suma, el Arte a la Calle y Viceversa", Semana de Bellas Artes, México, 1979, pp. 2 y 3.
- <sup>13</sup> *ibid.*, p. 39.
- <sup>14</sup> Luis Carlos Emerich, Figuraciones..., p. 33.
- <sup>15</sup> Rita Eder, *op. cit.*, p. 111.
- <sup>16</sup> Guillermo Gómez-Peña, *op. cit.*, p. 3.
- <sup>17</sup> *ibid.*, p. 1.
- <sup>18</sup> *ibid.*, p. 43.
- <sup>19</sup> "Entrevista Efectuada al Muralista Juan O'gorman el Día 24 de Abril de 1978 por Felipe Ehrenberg con Motivo de la Muestra y Encuentro 'Muros Frente a Muros'", Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, Casa de la Cultura de Morelia, Michoacán, México, p. 5.
- <sup>20</sup> *ibid.*, p. 2.
- <sup>21</sup> *idem.*
- <sup>22</sup> Grupo Suma, *op. cit.*, p. 2.
- <sup>23</sup> *Idem.*
- <sup>24</sup> Raquel Tibol, "Evocaciones con Motivo del Salón de Experimentación", febrero 1979, expediente de la Sección Anual de Experimentación de la biblioteca del Centro Nacional de las Artes-
- <sup>25</sup> Cesar Espinosa, "La Vieja Derecha", El Universal, primera sección ¿Nuevos Filósofos?, 22 febrero 1978, p. 4.
- <sup>26</sup> *Idem.*

3  
o  
u  
i  
e  
e

# El papel de los museos y la importancia de ciertas exposiciones

25

Los museos y galerías empezaron a abrirse a las formas no tradicionales del arte. Helen Escobedo organizó la exposición *La Calle ¿a dónde llega?*, a la que invitó al sociólogo francés Hervé Fischer a transformar el MAM (Museo de Arte Moderno) en una extensión de la calle; donde la gente podía sentarse y platicar, e incluso pintar las paredes con materiales que había ahí.<sup>1</sup> El objetivo, claramente era hacer al espectador entender que el museo como la calle, puede ser un espacio de expresión.<sup>2</sup>

En septiembre de 1959 se inauguró la Casa del Lago, con un evento de poesía sobre el agua, encabezado por Juan José Arreola; desde entonces se ha dedicado a apoyar el desarrollo de nuevos lenguajes artísticos.<sup>3</sup> De hecho celebró su 25 aniversario con un evento de arte no tradicional. Uno de los participantes fue Marcos Kurticz, de origen polaco, pero que radicó y tuvo mucha influencia en México; su trabajo va desde arte por correo, libro objeto, posters conceptuales y decía de su propio trabajo que no era arte sino "acción guerrillera"<sup>4</sup>. Afirmaba que el valor de sus trabajos reside en su "multiplicidad de lecturas, que dependía del nivel intelectual, estado mental,"<sup>5</sup> del espectador.

También el museo de El Chopo se ha especializado en expresiones alternativas de gente joven o temas polémicos. El primer director del anterior Museo de Ciencias Naturales fue Arnold Belkin; quién empezó a promover trabajos interdisciplinarios.<sup>6</sup> Por supuesto debemos mencionar la participación de los grupos en la X Bienal de París, piezas que se expusieron simultáneamente en el MUCA. En la Bienal participaron Proceso

Pentágono, Suma, TAI, Tetraedro y Códice, (en el MUCA se les unió El Colectivo), entre venezolanos, brasileños, argentinos y colombianos.

"Más atrás aún, el investigador Néstor García Canclini escribió: "Ex-tenuadas las vanguardias, sustituyendo un estilo por otro, hoy se trata de cuestionar la organización productiva del arte, las instituciones que la manejan, las estrategias simbólicas, de las clases dominantes: Las modificaciones formales de las obras son verdaderas rupturas cuando expresan un cambio radical en las relaciones entre artistas, obras, intermediarios y público y de todos ellos con la historia social. Crear nuevo arte requiere tanto como un conjunto de imágenes nunca vistas, otra manera de producirlas, comunicarlas, y comprenderlas: generar un nuevo modo de relación entre los hombres."7

26

La primera exposición de trabajos de tipo alternativo fue *Confrontación 66*, allí no se expusieron trabajos de carácter grupal, sino individual, pero marca el inicio de la ruptura con el arte académico e institucionalizado. En ella participaron algunos de los artistas extranjeros que residían en México entre varios mexicanos, que buscaban la apertura del país al arte internacional; algo que Rufino Tamayo había empezado a hacer años atrás.

Matías Goeritz trajo ideas de la Bauhaus con el arte público que realizó en México; Carlos Fuentes y Octavio Paz influenciaron el trabajo de los artistas surrealistas, como Leonora Carrington, W. Paalem o Alice Rahon; y poco a poco se fue rompiendo la barrera mexicanista que había en el arte nacional.<sup>8</sup> También se organizaron grupos como Nueva Presencia o el Salón Independiente, que no perdían la individualidad en el trabajo, pero colaboraban entre sí.<sup>9</sup>

A finales de los sesenta y principios de los setenta hubo muchas exposiciones de trabajo no tradicional, que a pesar de ser de carácter individual, prepararon el terreno para el surgimiento de los grupos. En el INBA, Jorge Hernández Campos, jefe del Departamento de Artes Plásticas promovió las exposiciones de éste tipo. También el Instituto Francés de América Latina (IFAL) desde 1973 se dedicó a montar exposiciones de gente como Daniel Manrique, que con Gustavo Bernal y Francisco Zenteno presentaron en marzo de 1973 la exposición *Protes-*

ta *Ambiental* con la participación de un invitado italiano: Guiseppe Sciola; en la que hacían una denuncia al deterioro ambiental, en esta exposición contaron con la ayuda de la UNESCO.<sup>10</sup>

El mismo mes, en la galería José María Velasco, en Peralvillo, Felipe Ehrenberg, bajo la coordinación de Elena Olachea monta la exposición *Chicles, chocolates y cacahuates* en la que había dibujo, arte objeto, happenings y body art.<sup>11</sup> En agosto, José Antonio, Víctor Muñoz y Carlos Fink montan una instalación con maniqués, máquinas de escribir, escritorios, etc. en la Sala Internacional del INBA. El mismo mes Gironella, en la Sala Nacional, expuso objetos y fotos en colaboración con Héctor García, en una exposición titulada *El entierro de Zapata y otros Enterramientos*, donde, utilizando imágenes de personajes importantes como Picasso o Emiliano Zapata, trataron el tema de la muerte.<sup>12</sup>

En septiembre se montó la exposición *Conozca México Visite Tepito* que surgió a raíz de la exposición *Protesta Ambiental*, en ésta exposición se terminó de acuñar el término "la cultura de la pobreza"; una idea que Armando Ramírez, cronista de Tepito, ya desarrollaba desde hacía tiempo con un punto de vista más intelectual.<sup>13</sup> En esta exposición participó Julián Ceballos Casco (ayudante de Gironella), Marmata y otros. Con escritos amplificados y montados en las mamparas. Esta exposición causó un gran problema entre las autoridades del "Plan Tepito" de remodelación de la zona.<sup>14</sup> A raíz de la exposición, la gente de la comunidad y las organizaciones populares se unieron contra el plan y a favor de proteger su identidad barrial.<sup>15</sup>

Esta exposición casi fue clausurada, lo evitó la intervención de Hernández Campos; incluso, los participantes fueron vigilados por la Policía Federal de Seguridad, y no se les volvió a dar fecha de exposición a pesar de que fue solicitada; por lo que se vieron obligados a llevar su trabajo directo a la calle.<sup>16</sup>

Después de ésta experiencia algunos de los que participaron en la exposición montaron la muestra *No somos uno, no somos dos, somos el resto*, en la cual participaron ÁlvarezPortugal, Jesús Mendoza Pano (con un trabajo de sombras de una escalera proyectadas y dibujadas sobre la pared) y Aaron Flores; Daniel Manrique no quiso participar y

empezó a formular lo que resultaría en Tepito Arte Acá. Esta muestra se montó en una casa abandonada.<sup>17</sup>

En octubre de 1975 Marmata, AlvarezPortugal y Aaron Flores montaron la exposición *Tres* en la galería José María Velasco, con ambientaciones y objetos, también participaron en *Los 31*. Marmata estuvo muy involucrado en la organización de Tepito Arte Acá, La Coalición y posteriormente El Colectivo.<sup>18</sup>

28

En el museo Carrillo Gil se montó la exposición *Artistas Plásticos de los Grupos Urbanos*; en la que, la directora del museo Silvia Pandolfi, comentó que una de las funciones de los museos de arte contemporáneo "es dar al público una visión coherente de la creación artística que le permita incorporarla a su percepción de la vida, motivándolo a reflexionar sobre el impacto de nuestra sociedad sobre el espíritu".<sup>19</sup> En 1980 se montó la exposición *Tres Años del Salón Nacional de Artes Plásticas*, en la que participaron gran cantidad de artistas, entre ellos los que habían ganado premios en los Salones anteriores.<sup>20</sup>

### 3.1 La X Bienal de Jóvenes de París

Una vez hecha la invitación formal para participar en la X Bienal de Jóvenes de París, se dejaron, en principio, las consideraciones de la Sección de América Latina en la Bienal en manos de los latinoamericanos; ya que la opinión general era de que "los críticos de arte occidentales no están en condiciones de apreciar el alcance y el color de sus trabajos."<sup>21</sup> Según dijo el delegado general de la Bienal G. Bouduille, de manera que el uruguayo Angel Kalenberg fue nombrado como encargado general de la Sección; él era de la opinión particular de que en América Latina se da una dualidad, por un lado está lo folclórico y por otro el arte refinado y "culto", dice que esto se debe a la europeización y desde la conquista se hizo un vacío entre lo autóctono y lo español.<sup>22</sup> En su opinión los grupos trataban de llenar ese vacío, y hallar un lenguaje propio y revolucionario que inclúe en el arte la cultura popular y viceversa.<sup>23</sup>

Sólo México presentó trabajos colectivos y con técnicas no tradicionales, todo lo demás en la Sección de América Latina fue individual y



tradicional. "Cada uno de estos grupos al parecer, desea expresar en signos plásticos, la efervescencia y la inestabilidad de América Latina, en uno de los periodos más críticos de su historia, siguiendo la línea iniciada por los muralistas mexicanos."<sup>24</sup> En esta Bienal "los artistas mexicanos se negaron a ser englobados y presentados por representantes de dictaduras militares y decidieron participar en la Bienal por cuenta propia, bajo la coordinación de la escultora Helen Escobedo."<sup>25</sup> Sacaron un catálogo propio con textos de Gabriel García Márquez e introducción de Alberto Hfjar. La participación de México en la Bienal se acordó bajo ciertos términos: que el trabajo fuera grupal y antifascista, y contar con un contracatálogo.

En la introducción que escribió García Márquez, expone el conflicto que tuvieron los grupos con Angel Kalenberg por no dejarle "el campo libre" al fascismo, otro texto, del historiador chileno Alejandro Witker comenta que el objetivo de la dominación imperialista de la cultura era crear "una consciencia colonial, que reciba la inversión extranjera como motor del desarrollo."<sup>26</sup> El Estado recluta y entrena intelectuales y artistas para manipular los contenidos de la creación para convertirla en desinformación y colonialismo ideológico; y que, si bien la otra creación está comprometida no por eso es panfletaria.<sup>27</sup> Witker continúa diciendo que la tarea para las generaciones siguientes era: "crear obras nutridas de la realidad concreta, pero con un velo que las haga trascender al puro combate político contingente y su calidad literaria o artística superior."<sup>28</sup>

Helen Escobedo, quién era en ese momento directora del MUCA, decía que "la Bienal de París puede ser considerada como un factor primordial que llamó a una serie de manifestaciones espontáneas a cuajarse alrededor de una identidad propia del grupo cuyo nombre constituye un acto de nacimiento y una declaración de principios al mismo tiempo."<sup>29</sup>

La decisión de Escobedo de mandar el trabajo de los grupos fue sorpresiva, ya que ninguno de ellos tenía el respaldo de alguna galería o del mercado del arte. El 11 de noviembre de 1976 se aceptaron las propuestas recibidas; que posteriormente a petición de Angel Kalenberg, se fueron detallando cada vez más. En este momento Helen Escobedo era la responsable del trabajo que México enviaría, pero bajo

la coordinación de Kalenberg, que tenía intenciones de globalizar la exposición de América Latina y pedía el aval de un crítico local para los trabajos de los grupos.

Se trató de limitar a los grupos por vario medios e incluso se trató de convencer al INBA de financiar a otro grupo organizado por Carla Stellweg, directora de "Artes Visuales" la publicación del MAM, el grupo Códice. Finalmente participaron en la Bienal Suma, Tetraedro, Proceso Pentágono, bajo la dirección de Helen Escobedo, y Códice que se quedó con la propuesta de A. Kalenberg.<sup>30</sup> El grupo Códice estaba formado por Juan Manuel de la Rosa, Enrique Estrada, Gabriel Macotela, Mariano Rivera Velázquez e Ismael Vargas, todos ellos eran pintores individuales, pero en esta ocasión decidieron presentar un "códice" de hechura colectiva que trataba de rescatar la historia nacional.

30

La participación de los grupos en la Bienal fue importante como una manifestación que hizo frente a la presencia de intereses fascistas.<sup>31</sup> En París contaron con el apoyo de artistas de América exiliados allá y de un grupo francés que ayudó a difundir el contracatálogo de la sección mexicana después de haber sido impedida su venta en la Bienal.<sup>32</sup>

En febrero de 1977 los cuatro grupos que irían a París se reunieron para discutir el tema "¿Quién es Ángel Kalenberg?"<sup>33</sup> Ya que a diferencia de las obras de otros países que "llegan a la Bienal por cuenta y riesgo de los artistas mismos, una gran parte (si no toda) de la obra latinoamericana, llega al evento sólo después de pasar por el riguroso tamiz de las instituciones oficiales de los países de origen. Esto se debe más bien a razones políticas."<sup>34</sup>

México empezó a romper la tradición al presentar trabajos de carácter grupal y no de artistas que producen individualmente. Ángel Kalenberg se impuso arbitrariamente como coordinador de la sección de América Latina, y buscó la mistificación del arte latinoamericano a los ojos europeos.<sup>35</sup> Kalenberg, además era funcionario del gobierno militar uruguayo y nadie en México lo conocía. Por lo que los grupos decidieron ponerse en contacto directo a París y nombrar a Helen Escobedo coordinadora de la sección mexicana, con la condición de que, de no ser así, no participarían en la Bienal.<sup>36</sup>

En París quedó bien claro que los grupos participaron al margen de la propuesta del uruguayo. "Nuestro propósito no sólo de desenmascarar un evento cultural, sino al sistema de hegemonía imperialista al que hacen juego tanto "críticos de arte" como funcionarios y periodistas, así mismo artistas en pos de prestigio. El papel de todo creador latinoamericano debe ser concebido conscientemente para que en todo momento tenga el control de su producción y no sea sorprendido por la manipulación cultural imperialista."<sup>37</sup> Sin embargo, el coordinador general de la Bienal, G. Boudaille, también dejó claro que los artistas no debían intervenir en la organización del evento.<sup>38</sup>

Además de buscar el apoyo de los intelectuales mexicanos, los grupos, con la ayuda de Felipe Ehrenberg particularmente, trataron de contactar a muchos artistas de América Latina involucrados en la Bienal, explicando la posición de Ángel Kalemberg, y la reacción de los grupos, pero no hubo respuesta; también le escribió a un amigo suyo a Uruguay, que le contestó que "desde 1970 nadie expone en circuitos oficiales por lógicas razones, por lo tanto se creó una pseudo-imagen con respecto al "arte" uruguayo (por así nombrarlo). La división alcanza al punto que no conozco a ningún artista de los actuales, ni deseo tampoco conocerlos."<sup>39</sup> Y agrega que Kalemberg "conoce bien quienes podrán ir (pero no aceptarían) y quienes desearían ir (pero sería vergonzoso)."<sup>40</sup> Termina diciendo "Por si no fui muy claro. Si nombran alguien de acá para París, es porque esa persona está en todo de acuerdo a la política cultural, social y económica que se imprime en nuestro país."<sup>41</sup>

Ángel Kalemberg, al darse cuenta de la fricción, le escribió a Helen Escobedo diciéndole que confiaba en que ella lo defendió del ataque de los grupos, pero que había notado incongruencias en su comportamiento y su actitud.<sup>42</sup>

Raquel Tibol escribió un artículo titulado "México a la Bienal de París en Línea Directa", donde se explica el conflicto con Kalemberg y se menciona la Operación Cóndor que se llevó a cabo contra escuelas y universidades uruguayas. También habla sobre la posición del grupo Códice respecto al conflicto con el uruguayo.<sup>43</sup>

Alberto Híjar y Raquel Tibol hicieron críticas muy fuertes al grupo Códice, acusándolo de oportunista; finalmente hasta Carla Stellweg se desvinculó del grupo que había organizado.<sup>44</sup> Los grupos escribieron una carta a la revista Proceso,<sup>45</sup> la cual no fue publicada, en la que hacen notar el comportamiento del grupo Códice, que quería quedar bien con ambas partes.<sup>46</sup> Ya en la Bienal, Kalenberg pide y logra que se retire de la venta el catálogo de los grupos mexicanos.

A pesar de todos los obstáculos, la sección mexicana fue la más sonada de la Bienal, tres de las cuatro piezas presentadas por México fueron seleccionadas para participar en otras exposiciones en museos de París. El INBA pagó los gastos de envío de los trabajos y representantes de los otros grupos.<sup>47</sup>

Los verdaderos logros de esta exposición fueron abrir las puertas a una posible relación de intercambio cultural internacional, la libre manifestación de la opinión de los artistas, con el mínimo de apoyo Estatal, un mayor control de los medios de producción y distribución por parte de los productores y solidaridad antiimperialista apoyada en el trabajo colectivo.<sup>48</sup> Suparticipación fue relevante porque reveló la necesidad del trabajo grupal, la ruptura con los soportes y técnicas tradicionales, un interés cotidiano; la crítica social para restaurar el vínculo del arte con la sociedad.<sup>49</sup>

En París, Suma, Proceso Pentágono y TAI fueron invitados a participar en el encuentro-debate "La Creación Artística Latinoamericana Frente al Imperialismo" en el Auditorio Action Tricontinental. Donde como resultado de la ponencia de México surgieron una serie de propuestas generales y documentos de solidaridad firmados por los asistentes a dicho encuentro.

En el MUCA la respuesta antifascista fue importante ya que se ubicó en la única Universidad donde el rector aceptó y hasta llamó a la policía y al ejército a entrar.<sup>51</sup> Además ponía de manifiesto la intención del MUCA de patrocinar formas de arte alternativas.

Proceso Pentágono en esta exposición presentó una "instalación de 25 metros cuadrados que sugería un cuartel de policía después de un interrogatorio. De obvia denuncia política, detalles del *Pentágono* que

remitían a regímenes dictatoriales y subrayaban el dominio imperialista ejercido por Estados Unidos sobre los países de América Latina (...) Suma amontonó testimonios, imágenes y objetos de ambiente urbano en un enorme "collage" cuyas formas barrocas simulaban las de un retablo religioso. (...) *IMPORT-EXPORT* del TAI colocaba la totalidad de la obra en una posición de desequilibrio, reflejo de la situación internacional simbolizada por una caja de madera (un empaque de auto Renault) amarrada del techo. Adentro un microcosmos de la miseria tercermundista era figurado por el interior de una casucha de suburbio."<sup>52</sup>

33

### 3.2 Sección Anual de Experimentación

Otra muestra importante fue la *Sección Anual de Experimentación dentro del Salón Nacional de Arte*, convocada por el INBA; "quien haya seguido con interés la Sección Anual de Experimentación encontrará una serie de elementos que la distinguen a la generalidad de las muestras visuales expresionistas de México. Cabe particularmente señalar la nueva relación Estado-artista generada en este evento donde por primera vez se subvenciona -aunque parcialmente y sin salarios- la producción de obras no categorizadas y mucho menos institucionalizadas."<sup>53</sup>

En esta exposición se exhibieron los proyectos, no los productos finales, lo que daba importancia al proceso de trabajo y a la investigación. En su mayoría eran obras efímeras de carácter no comercial, al otorgar el premio se buscó el equilibrio entre concepto y estética.<sup>54</sup> Sin embargo hubo problemas en la organización del evento, que iba a ser realizado primero en el Palacio de Bellas Artes y se cambió al Auditorio Nacional.

La exposición del Salón Nacional de Experimentación constó de 11 proyectos, el objetivo inicial era financiar la realización de los tres mejores, lo cual no se llevó a cabo.<sup>55</sup> Sin embargo, todo los trabajos con mayor o menor eficacia representaban una reacción de los productores plásticos contra la situación del arte en un mercado saturado donde impera el individualismo y el objeto artístico como mercancía.<sup>56</sup> El *Salón Nacional de Experimentación* se constituyó bajo un objetivo común, la denuncia y la ruptura "canalizado en dos aspectos: 1) denuncia político-social, 2) cuestionamiento de cierta misión del arte y la cultura."<sup>57</sup>

Pero el valor real de la muestra fue ser el primer intento oficial de promover tendencias alternativas.

En general todas las críticas coincidían en que la factura y coherencia de las propuestas fue muy irregular "un abismo entre lo dicho y lo hecho."<sup>58</sup> La elaboración técnica dejaba mucho que desear, sin llegar a ser experimental,<sup>59</sup> pero hubo algunas piezas que recibieron en general buenas críticas, las de Kurtycz, Suma y Proceso Pentágono fueron las mejor comentadas. Participaron los grupos Mira, El Colectivo, Germinal, Proceso Pentágono, TAI, TIP y Taller Independiente de Comunicación.

En una visión retrospectiva de este Salón, en el catálogo de la exposición *De los Grupos los Individuos*, de 1985 se dice que la poca participación que hubo "refleja una posición conflictiva en el medio artístico y nos permite prever una inminente decadencia."<sup>60</sup> Sin duda fue una exposición que causó controversia.

La opinión de la crítica fue muy variada, Canclini dijo que en general la muestra era de baja calidad y poca organización.<sup>61</sup> Marcos Kurticz recibió buenas críticas en los periódicos con una especie de túnel del Tiempo.<sup>62</sup> El trabajo de Kurticz, *Laberinto* fue apuñalado. Constaba de un tubo blanco por donde entraba el espectador, y había un tramo con aire frío, luego con aire caliente, o con olor a perfume y ruidos para crear un "lazo" entre el visitante, la obra, y el artista, a un lado del laberinto había manos impresas que formaban figuras y una foto del artista que decía "Este soy yo." Kurticz buscaba "implicar al espectador en procesos que tienen como finalidad la reflexión crítica crónica del arte."<sup>63</sup> El proyecto estaba acompañado de un texto que resultó inútil y perdía el objetivo de la pieza.<sup>64</sup>

Suma se ganó un premio, el trabajo de Suma se insertaba en el conjunto de imágenes publicitarias, letreros, señales de tráfico, de la calle; según Mandoki la excesiva información le restaba consistencia al trabajo, el mensaje era un poco vago y faltó investigación en cuanto a la repetición de signos y al uso del lenguaje visual que variaba entre la redundancia y la confusión.<sup>65</sup>

Para Alberto Híjar la de Suma fue la propuesta más lograda, luego la de Proceso Pentágono.<sup>66</sup> Canclini dijo que este grupo había logrado formar

un "diccionario de imágenes" propio en los tres años de trabajo colectivo que llevaban.<sup>67</sup> Suma hizo una especie de retrospectiva, en una especie de retablo ofrecían amplia documentación y vestigios del proceso de trabajo de los trabajos realizados por el grupo. Constituía un "ambiente gráfico y plástico, a través del cual se medita, larga y diversificadamente sobre la calle y los ciudadanos de este Distrito Federal."<sup>68</sup> Torres Michúa, que en general tuvo una opinión pobre sobre la muestra, comentó que el trabajo de Suma fue el más auténtico, sus textos no eran tan "presuntuosamente declarativos (como los de movi-comix de Zalathiel Vargas que decía "yo soy el sistema") sino la sola enunciación a través de la imagen."<sup>69</sup> El trabajo de Suma estaba totalmente inscrito en la demanda social.<sup>70</sup> Trataban la "brecha entre el arte y el público en general, el arte y la vida cotidiana."<sup>71</sup>

Tetraedro presentó en esta Sección una ciudad utópica dentro de una bóveda continua que permitía ver el universo libremente. En el caso de este grupo el texto fue el más alejado del trabajo. "Procuran poner al descubierto las determinaciones de su producción, contrariando las prácticas habituales de circulación del arte."<sup>72</sup>

El trabajo de Proceso Pentágono era una alusión a los cuartos de tortura de las fuerzas policiales. Torres Michúa dijo que le parecía morboso el reconstruir lo que se quiere destruir, y que no sabía que pretendían con su "salida sin salida"; como espectador se sintió sin posibilidades de acción.<sup>73</sup> Sin embargo, Francisco Fernández declaró que el trabajo mostraba una evidente "profundidad y eficacia y un alto grado de compromiso ideológico."<sup>74</sup>

Raquel Tibol por su parte dijo que "no se trata de una construcción testimonial sino de un sitio de 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."<sup>75</sup> *1929:Proceso* fue un proyecto que buscaba influir y subvertir, "es uno de los mayores logros en cuanto a la obtención de una participación activa del espectador."<sup>76</sup>

Proceso Pentágono realizó "un elocuente esfuerzo conjunto encaminado a estimular la conciencia estética y política del espectador."<sup>77</sup> Propician-

do un activo proceso concientizador que "logra implicar al espectador a través de propuestas objetivas, es decir, basadas en la realidad."<sup>78</sup>

La pieza de Libro Objeto, en general, recibió críticas poco favorables; un libro grande en una mesa, dos muros perpendiculares, el primero con un rectángulo blanco con los nombres de los autores al lado (un libro en blanco tal vez), y en el otro, que era más ancho un mingitorio estilo Duchamp, el suelo estaba cubierto de fotos de los artistas. Mallarmé decía que el libro objeto debe "constituirse en un sistema de signos independiente."<sup>79</sup> Lo cual aquí no pareció lograrse; Torres Michúa dijo de esta pieza que "antes de desacralizar al libro y al lector, los consagra por una vía exhibicionista."<sup>80</sup>

El Colectivo presentó el *Circuito Interno*, que era "un reclamo por recuperar la voz colectiva y ocupar el espacio que el Estado debe asegurar a todos: el derecho a la cultura."<sup>81</sup> En la opinión de Torres Michúa la propuesta de El Colectivo fue hasta humorística, pero la seriedad con que ellos se expresaban al respecto hacía evidente la falta de un objetivo definido.<sup>82</sup>

Zalathiel Vargas con sus *Movi-comix* sumamente coloridos pretendió "romper con la estética ampliando la pintura con un nuevo lenguaje estético "absurdo-fantástico" y con humor negro frente a la automatización y la violencia."<sup>83</sup> La instalación constó de móviles con mucho color, en una pared los bocetos; en otra pared, cómics que criticaban al cómic tradicional con frases tales como "Yo soy el sistema," que no lograban decir nada al final.<sup>84</sup>

Peyote y la Compañía dedicaron su trabajo a Efraín Huerta haciendo referencias a los barrios populares del Distrito Federal, pero resultó muy homogéneo.<sup>85</sup> Para Francisco Fernández se enfrasaron "en un discutible "divertimento" que presuntamente cuestionaría la cultura imperialista."<sup>86</sup> Su pieza es un espectáculo multidisciplinario "que rechaza el arte y el panfleto."<sup>87</sup>

Otro grupo que participó en esta muestra pero no tuvo tanto impacto en general fue Boabad que experimentaba con los "diferentes métodos de colaboración"<sup>88</sup> su pieza constó de cajas llenas de papel; ofrecía nuevas posibilidades materiales y espaciales.<sup>89</sup> El grupo Yolteotl se enredó discutiendo lo que debe destruirse para construir un nuevo mundo.<sup>90</sup>



### 3.3 Exposición/Congreso Luchas Populares de México y América Latina

Esta exposición se llevó a cabo con motivo del Congreso Nacional de Historia de México y América Latina. En ésta se montó trabajo no solo de los grupos, sino gráfica del movimiento estudiantil de 1968, y trabajo de estudiantes de otras universidades en Guerrero, Puebla, Oaxaca, Sinaloa, etc.. En esta exposición se habló de la pega de volantes y carteles, la historieta y la caricatura política (Los Agachados, La Garrapata, autores como Magú, Rogelio Naranjo y Rius) como medios efectivos de conscientización.<sup>91</sup>

37

Se llevó a cabo del 12 al 16 de febrero de 1979, la exposición en el MUCA y el congreso en la Facultad de Filosofía y Letras. Con la exposición se buscaba ofrecer "un panorama de la producción artística militante en México"<sup>92</sup> donde la presencia del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura como organización, y de los grupos que lo integraron, fue de gran importancia.

"La exposición presenta el resultado del trabajo colectivo desempeñado por estos grupos que surgen de la necesidad de crear un arte capaz de unificar diversas disciplinas que den fuerza a las manifestaciones populares"...<sup>93</sup> También se consideró el volante, el folleto, la historieta, la caricatura como medios de expresión popular.<sup>98</sup>

La exposición se llamó *Exposición de Gráfica Vinculada a los Movimientos Populares en México 68-78*. Para ordenar el material que se presentó en la misma, se partió del análisis de las circunstancias concretas en las que se da el mensaje.<sup>94</sup> Se considera, en este mismo sentido, como punto de partida el movimiento estudiantil de 1968, en el que se dió una fuerte movilización social y una fuerte respuesta gráfica ante la agresión del Estado.<sup>95</sup>

Otro movimiento que se consideró dentro de la exposición fue el de la Universidad Autónoma de Puebla (1973-74) donde se produjeron una gran cantidad de carteles "como parte de la lucha política por implementar la educación democrática y popular"<sup>96</sup>

También se produjo gráfica en universidades de otros estados como Guerrero, Oaxaca, Sinaloa entre otros; y escuelas como la UNAM, UAM, EDA, La Esmeralda, con temas de interés social y de solidaridad con las luchas populares en otros países, como la de Viet Nam, Chile, Nicaragua, etc.<sup>97</sup> Otras de las organizaciones que participaron en esta exposición fueron el Taller de Gráfica Popular y el taller de Raúl Cabello en la Universidad Obrera Lombardo Toledano.

### 3.4 Muros Frente A Muros

Este encuentro se llevó a cabo del 22 al 27 de mayo. Con esta confrontación se buscaba "lograr mejor comunicación con todos los sectores de nuestra sociedad."<sup>99</sup> Se realizó con el apoyo de la Comisión del Sesquicentenario del nombre de Morelia y la Casa de la Cultura de Michoacán, y constó de seis días de actividades en que los grupos participantes hablaron sobre su trabajo. Hasta el día de la clausura en que participó Pablo O'Higgins.

Con la muestra de Muros Frente a Muros se pretendió mostrar "... el producto de la teoría y la práctica de los grupos de trabajadores plásticos que se ha integrado recientemente en el llamado Frente de Trabajadores de la Cultura"<sup>100</sup>. Lo anterior "con el propósito de construir un organismo independiente que genere nuevas actitudes interdisciplinarias en los artistas que se han preocupado por el devenir del arte público."<sup>101</sup>

Con este encuentro El Frente "... quiso subrayar un hecho importante en el desarrollo de la plástica en México la vital polémica en torno a la función de los muros pintados y públicos se reavivará una vez más, pero ahora sin comisiones, sin consignas de por medio...,"<sup>102</sup> se busca reiterar la necesidad de un arte público.

Entre los grupos participantes se encontraba Mira, que trataba el tema de la vida en la ciudad como una lucha cotidiana "...por cosas elementales como trabajo, casa, educación..."<sup>103</sup> Su trabajo consistió de 48 diferentes imágenes de 60 cm. X 60 cm. Reproducidas en serigrafía y copias heliográficas, que debían ser presentadas en sectores estudiantiles, de trabajadores y colonos.<sup>104</sup>

El grupo Germinal planteó que los muros son un medio de comunicación y denuncia. Sin embargo, el mural "... no abarca todas las posibilidades y soluciones de la comunicación colectiva, ni aborda en su amplitud y complejidad la problemática política de la producción cultural al servicio de las luchas populares."<sup>105</sup> Siendo su principal medio de expresión el grupo presentó una manta que sintetizaba preocupaciones ideológicas y estéticas y era además una herramienta sencilla, eficaz y barata.<sup>106</sup>

El grupo Suma trabajó con imágenes provenientes del código visual del hombre de la calle para evidenciar un sistema social que satisfacía "necesidades" creadas en aras del bienestar.<sup>107</sup>

### 3.5 Cuarta Bienal De Latinoamérica

Esta Bienal se pensaba llevar a cabo en Puerto Rico, pero cuando se supo que iba a ser financiada con dinero de Estados Unidos, primero se negaron a participar los puertorriqueños, posteriormente los demás invitados latinoamericanos. Finalmente se suspendió el evento. Este hecho se consideró como una "victoria ante el imperio que pretende utilizar hasta las expresiones culturales de quienes sojuzga para celebrar precisamente el bicentenario de su independencia."<sup>108</sup>

### 3.6 De los Grupos Los Individuos

En la exposición *De los Grupos los Individuos*, que se llevó a cabo en el Museo de Arte Carrillo Gil en junio de 1985, con la participación de Peyote y la Compañía, Germinal, Proceso Pentágono, Tepito Arte Acá, Taller de Investigación Plástica (TIP), Fotógrafos Independientes, Los Siete, El Rollo, Suma, se pretendió "mostrar un trabajo, individual surgido de los grupos, como manifestación de un trabajo colectivo cuyos alcances aún no han sido analizados a profundidad," comentó Silvia Pandolfi, directora del museo. Esta exposición se complementó con una investigación del trabajo de los grupos realizada por Dominique Liquiois, doctorada en trabajo colectivo, el museo buscó "provocar la polémica en torno a la producción de los artistas plásticos y ser im-

portante o no en la historia del arte."<sup>109</sup> Lo que fue indudable era la actitud de búsqueda de nuevos canales, de nuevas formas, de nuevas actitudes. "Quizá no encontremos respuestas en la expresión producida por ellos, pero sí está cargada de interrogantes que en su incertidumbre, en su energía, llevan un viento nuevo de transformación en los que consideramos arte."<sup>110</sup>

# Notas

- <sup>1</sup> Guillermo Gómez-Peña, "The Streets, Where do They Reach? The Latin Cultural Mecca, Mexico City, Teams With Live Art", *High Performance*, no. 28, E.U.A. 1984, p. 43.
- <sup>2</sup> *ibid.*, p. 45.
- <sup>3</sup> *ibid.*, p. 44.
- <sup>4</sup> *idem.*
- <sup>5</sup> *Idem.*
- <sup>6</sup> *Idem.*
- <sup>7</sup> Fracisco Marmata, "Los Grupos: Movimiento Transformador del Arte, Primera Parte", *Visual*, no. 3, México, septiembre – octubre 1995, p. 40.
- <sup>8</sup> *Ibid.* p. 41.
- <sup>9</sup> *ibid.* p. 42.
- <sup>10</sup> *ibid.* p. 43.
- <sup>11</sup> *Idem.*
- <sup>12</sup> *idem.*
- <sup>13</sup> *ibid.* p. 44.
- <sup>14</sup> *idem.*
- <sup>15</sup> *idem.*
- <sup>16</sup> *idem.*
- <sup>17</sup> *idem.*
- <sup>18</sup> *ibid.* p. 45.
- <sup>19</sup> "El Miércoles 26 se Abrió una Exposición", *Excelsior*, México, 28 junio 1985, p. 24.
- <sup>20</sup> "Urge destruir", fotocopia de artículo de periódico, expediente de la X Bienal de París, biblioteca del Centro Nacional de las Artes.
- <sup>21</sup> "Con la Participación de cinco grupos México Abrió la X Bienal de París, Códice, Pentágono, Suma, Tetraedro y el Taller de Arte e Ideología Exponen Colectivamente en la Sección dedicada a América Latina", México, 18 septiembre 1977, Expediente de la X Bienal de París de la Biblioteca del CNA, p. 1.
- <sup>22</sup> *Idem.*
- <sup>23</sup> *Idem.*
- <sup>24</sup> *Idem.*
- <sup>25</sup> "La inauguró Georges-Pompidou, México en la Bienal de París", 19 septiembre 1977, fotocopia de artículo de periódico, expediente de la X Bienal de París en la biblioteca del Centro Nacional de las Artes.
- <sup>26</sup> Proceso Pentágono, Suma, Tetraedro y TAI, "Presencia de México en la X Bienal de París, representación enviada por el instituto Nacional de Bellas Artes y exhibida simultáneamente en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM," México 1977, INBA, p. 8.
- <sup>27</sup> *idem.*
- <sup>28</sup> *Ibid.* p. 9.
- <sup>29</sup> Dominique Liqueois, *op. cit.*, p. 27.
- <sup>30</sup> "Un Códice", en *Expediente Bienal X, la historia documentada de un complot frustrado*, Libro Acción Libre, México 1980, p. 12.
- <sup>31</sup> *Idem.*
- <sup>32</sup> *Ibid.*, p. 30.
- <sup>33</sup> *idem.*

- <sup>34</sup> *ibid*, p. 31..
- <sup>35</sup> *ibid*, p. 32.
- <sup>36</sup> *ibid*, p. 39.
- <sup>37</sup> *ibid*, p. 107.
- <sup>38</sup> *ibid*, p. 60.
- <sup>39</sup> *ibid*, p. 83.
- <sup>40</sup> *Idem*.
- <sup>41</sup> *Idem*.
- <sup>42</sup> *Idem*.
- <sup>43</sup> *ibid*, p. 93.
- <sup>44</sup> *ibid*, p. 94.
- <sup>45</sup> Carta dirigida a Julio Scherer García, director general de *Proceso*, semanario de información y análisis, México D.F. 21 junio 1977, firmada por Grupos Proceso Pentágono, Suma y TAI, en *Expediente Bienal X...*, pp. 93 y 94.
- <sup>46</sup> "Expediente Bienal X...", *op. cit.*, p. 94.
- <sup>47</sup> *Ibid.*, p. 60.
- <sup>48</sup> Alberto Híjar, "Cuatro Grupos a París", octubre 1977, p. 58.
- <sup>49</sup> Cesar Espinosa, "Insurgencia en las Artes Plásticas ¿Qué ha pasado en los Últimos 10 años?"; *Mañana* no. 1796, México, 28 enero 1978, p. 23.
- <sup>50</sup> "Carta abierta", documentos, *Expediente Bienal X...*, p. 108
- <sup>51</sup> Alberto Híjar, *op. cit.*, p. 58.
- <sup>52</sup> Dominique Liquois, *op. cit.*, p. 29.
- <sup>53</sup> Katya Mandoki, "La Sección de Experimentación del INBA rechazó la obra del Grupo Mira premiada en la Intergrafiks", *Uno más uno*, México, 15 marzo 1980, p. 79.
- <sup>54</sup> *Idem*.
- <sup>55</sup> TORRES MICHUA, Armando, "Salón Nacional de Experimentación" 24 febrero 1979.
- <sup>56</sup> FERNÁNDEZ, Francisco, "En busca de la Participación Total del Público en la Obra Artística", 25 febrero 1979, expediente de la Sección de experimentación de la Biblioteca del CNA.
- <sup>57</sup> Celia Driben, "Intenciones ala Inocuidad!, *Uno Más Uno*, México, 24 febrero 1979, p. 14.
- <sup>58</sup> Armando Torres Michúa, *op. cit.*
- <sup>59</sup> *idem*.
- <sup>60</sup> Dominique Liquois, *op. cit.*, p. 44.
- <sup>61</sup> "Baja Calidad y Crítica al INBA en la Sección de Experimentación. Acuchillaron una Obra de Kurtycz", 15 marzo 1979.
- <sup>62</sup> Katia Mandoki, "Sobre la Sección...", *op. cit.* p. 79.
- <sup>63</sup> Francisco Fernandez, *op. cit.*.
- <sup>64</sup> *Idem*.
- <sup>65</sup> Katia Mandoki, "Sobre la Sección...", *op. cit.* p. 79.
- <sup>66</sup> Alberto Híjar, *op. cit.*, p. 55.
- <sup>67</sup> "Baja Calidad...", *op. cit.*
- <sup>68</sup> Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 53.
- <sup>69</sup> Armando Torres Michúa, *op. cit.*
- <sup>70</sup> Celia Driben, *op. cit.* p. 14.
- <sup>71</sup> Patricia Zama, "Inauguró Bremer el I Salón Nacional de Experimentación. Obra de 45 Artistas con 11 Proyectos "ambiente" Sobre 4,500 Metros Cuadrados", 18 enero 1979, p.1.
- <sup>72</sup> Alberto Híjar, *op. cit.*, p. 51.
- <sup>73</sup> Armando Torres Michúa, *op. cit.*
- <sup>74</sup> Francisco Fernandez, *op. cit.*.
- <sup>75</sup> Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 53.

- <sup>76</sup> Francisco Fernandez, *op. cit.*  
<sup>77</sup> Francisco Fernandez, *op. cit.*  
<sup>78</sup> Francisco Fernandez, *op. cit.*  
<sup>79</sup> Celia Driben, *op. cit.* P. 14.  
<sup>80</sup> Armando Torres Michúa, *op. cit.*  
<sup>81</sup> Patricia Zama, *op. cit.*, p. 1.  
<sup>82</sup> Armando Torres Michúa, "Salón Nacional de Experimentación", expediente de la Sección Anual de Experimentación de la biblioteca del Centro Nacional de las Artes.  
<sup>83</sup> Patricia Zama, *op. cit.*, p. 1.  
<sup>84</sup> Celia Driben, *op. cit.* P. 14.  
<sup>85</sup> Armando Torres Michúa, *op. cit.*  
<sup>86</sup> Francisco Fernandez, *op. cit.*  
<sup>87</sup> Patricia Zama, *op. cit.*, p. 1.  
<sup>88</sup> Francisco Fernandez, *op. cit.*  
<sup>89</sup> Patricia Zama, *op. cit.*, p. 1.  
<sup>90</sup> Francisco Fernandez, *op. cit.*  
<sup>91</sup> *Expo/Congreso Arte y Luchas Populares en México/América Latina y México*, Museo Universitario Contemporáneo de Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura*, Asociación de Historiadores de Latinoamérica y el Caribe, México D.F. 12-16 febrero 1979, p. 3.  
<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 2.  
<sup>93</sup> *Idem.*  
<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 3.  
<sup>95</sup> *Idem.*  
<sup>96</sup> *Idem.*  
<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 4.  
<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 5.  
<sup>99</sup> "Presentación de Muros frente a Muros", Confrontación de Arte Público, del 22-27 mayo 1978 Comité Conmemorativo del Sesquicentenario del Nombre de Morelia, Casa de la Cultura de Michoacán, p. 1.  
<sup>100</sup> *Ibid.* p. 3.  
<sup>101</sup> *Idem.*  
<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 11.  
<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 4.  
<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 5.  
<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 7.  
<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 8.  
<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 10.  
<sup>108</sup> José Ramón Enriquez, "Se suspendió la Cuarta Bienal Latinoamericana en Puerto Rico, por una "imprudencia periodística"", fotocopia de artículo de periódico, en el expediente de  
<sup>109</sup> Dominique Liqueois, *op. cit.*, comentario de Silvia Pandolfi.  
<sup>110</sup> "La presencia de los grupos", *El Día*, 10 mayo 1981.

4  
o  
u  
g  
o



# Los Principales Grupos

## 4.1 Tepito Arte Acá

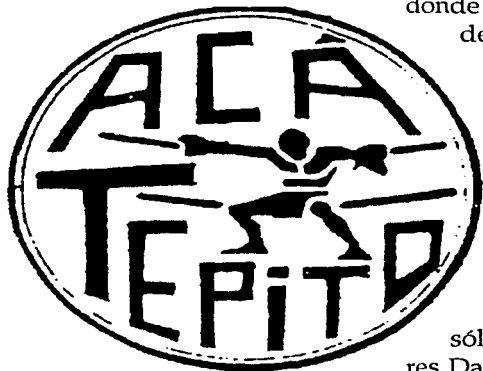
**E**l grupo Tepito Arte Acá trabajó más o menos de 1973 a 1984, trabajaron principalmente en el barrio de Tepito porque de ahí eran sus fundadores. Su principal interés fue encontrar un lenguaje visual que se adaptara a las características de su entorno urbano. Ellos partían de las tradiciones de la comunidad donde vivían para promover la resistencia contra su propia desintegración por la expansión urbana, la manipulación ideológica y cultural que se introduce por las modas y los medios masivos de comunicación, que no parten de su propio medio cultural, "critican ácidamente a otras agrupaciones de artistas y son rápidos en calar el problema de la falta de autenticidad. Manifiestan una cierta vena anarquista en el no dejarse llevar por las tendencias vanguardistas que se estaban introduciendo en México ni por el Estado."<sup>1</sup>

Quisieron crear un arte que surgiera en y de la cultura popular, en los barrios populares, "las clases populares proporcionalmente y cuantitativamente más importantes, están concentradas en zonas habitacionales en las que las condiciones de vida están reducidas a su mínima expresión. Como las estructuras de difusión cultural, museos, galerías, teatros, librerías, etc., están instaladas en los barrios ricos; en las concentraciones periféricas, marginadas de todo tipo de manifestaciones artísticas, se desarrollaron formas culturales que resultan de tradiciones populares, reminiscencias del pasado, creencias religiosas y mitológicas, restos de arte popular; sujeta toda esta mezcla a los caprichos del sistema de difusión masiva y a la distribución aleatoria de los excedentes de la sociedad consumista.

Es con un tono semiácido, semiirónico, que en 1973 algunos artistas del centro de la ciudad, entre ellos: Manrique, Castro, Ramírez, invitaron al público a una exposición colectiva presentada en la ga-

lería José María Velasco con el título *Conozca México visite Tepito* Tepito es una de los centros habitacionales de la capital desde los tiempos precolombinos. De tradición comercial, ahora es una zona por donde trafica (...) "la fayuca" y donde los edificios conservan el carácter comunitario de las vecindades."<sup>2</sup>

"¿Qué es Tepito? Es la historia de la ciudad, Tepito concretiza en su trama barrial el protagonismo de todo lo que le ha tocado ser: mecaminco, "lugar donde se tuercen los mecates", por ser el barrio de los mecapanteros del tianguis de Tlatelolco; tequípehuca, "lugar donde comenzó la esclavitud", ya que aquí fue donde apañaron a Cuahutemoc; Tepito, lugar de gestas y gestos, de gestores y gestatarios de la más auténtica "identidad barrial"."<sup>3</sup>



Además de exponer en la galería José María Velasco, que era la única galería en un barrio popular, Tepito Arte Acá pintó los muros de varias vecindades, trabajo que realizaban gratuitamente y los habitantes de las vecindades ponían el material. Aunque hubo varios miembros en el grupo, sólo dos de ellos fueron constantes, los fundadores Daniel Manrique y Armando Ramírez, que por

ser oriundos de Tepito sentían un mayor compromiso y determinación por mejorar el medio ambiente visual del barrio. Estas diferencias llevaron finalmente a la disolución del grupo. Sin embargo constituyó un primer paso hacia el trabajo colectivo.<sup>4</sup>

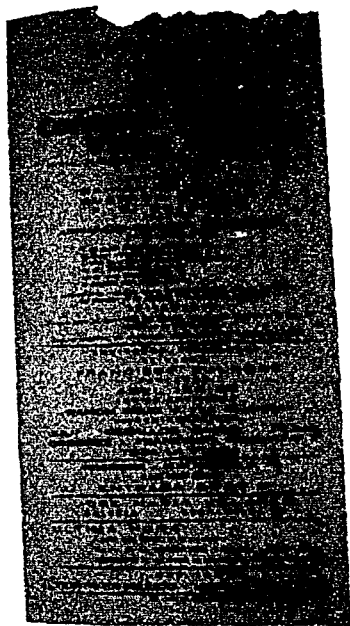
Su intención fue compartir las preocupaciones cotidianas y mejorar los medios de comunicación colectiva.<sup>5</sup> Para ellos la cultura era "todo lo que genera el individuo en su entorno para existir y explicarse la vida (...) Nosotros expresamos lo que sentimos con nuestros signos, símbolos y es ahí donde está el pedo; hacer arte con lo que nos rodea."<sup>6</sup>

"El Arte Acá se inicia como un experimento artístico y nace como una actitud estrictamente personal: pintar murales en el espacio abierto, en algunas calles y en patios de varias vecindades del barrio.

Con la práctica comprendí el sentido del espacio artístico, que es el espacio sensible, y esto es comprender el espacio cósmico, el espacio físico atmosférico, el espacio histórico, el espacio humano que es el espacio cultural (...) espacio social integral y la estructura de cultura del barrio popular urbano. Tepito - lugar donde surge el movimiento. Arte - la base del conocimiento. Acá - sentido de ubicación social sensible."7 Se valieron de su lenguaje propio, lenguaje popular y hablaron de preocupaciones que les eran comunes a todos como la chamba, el varo, el hambre. Buscaron una forma propia de despertar la sensibilidad de la gente que "tenemos que estar firmes y en chinga recia, y pus clarinete, esto nos hace que estemos entretenidos de tiempo completo y el hecho de estar sobres hace que el choro ese del arte y la cultura, así como dicen qués, nos venga valiendo poco menos que una chingada."8 Para crear un sistema de distribución de la cultura alternativo al dominado por las clases sociales económicamente pudientes, y que profundiza las desigualdades sociales. Además los los compradores de arte "no son propiamente mexicanos, que aunque ya ai el guato que se están pudriendo el varos, quiensá porqué, todavía no saben desas cosas...digo"9.

Antes que nada Tepito Arte Acá decía que "en las sociedades como la mexicana, con todo y México, la cultura popular ES NUESTRA IDENTIDAD"10, no ha sido desplazado por la deshumanización como en el primer mundo. "Ora: de por sí, la verdadera cultura ES lo que permite que los seres humanos hagamos un chingo de cosas pa vivir a todo dar; y mantiene su catego de dignidá, en la medida en que para vivir NO es necesario joder a nadie ni a nada. Así de fácil."11 Es decir buscaban decirle a la gente que el arte y la cultura no eran lo establecido, lo fino que se consideraba como tal, ni el sistema de producción y distribución del arte ni saber de estilos y tener títulos, ni el consumismo, todo eso son sólo formas de manipulación ideológica por parte de la clase dominante. "Y tener esta nuestra sensibilidad es más chirindongo que ser propiamente pensadores o razonadores."12

También dejaron muy en claro que la cultura no era el mexicanismo estereotipado de charros y luchadores, "cultura popular no es la de-



Invitación a la  
exposición *Conozca  
México visite Tepito*,  
1973.

gradación social (...) por lo tanto, el verdadero significado de cultura popular es nuestra cotidianeidad inmediatísimamente inmediata cultura popular. Es nuestra capacidad de movilidad en el instante mismo de nuestra necesidad (...) nuestra capacidad de existencia tanto en el plano natural como en el plano social, tanto en la bronca rural como en la bronca urbana,"<sup>13</sup> revalorar lo no programado, lo informal y lo espontáneo, lo instintivo. "Nosotros somos: el fiero en la cultura."<sup>14</sup> El arte Acá de Tepito fue "el conecte directo con la gente"<sup>15</sup> por eso surgió del barrio y lo revaloró, porque "nadie inventa el barrio, el barrio nos inventa, el barrio es una identidad en él mismo."<sup>16</sup>

48

Daniel Manrique manifiesta su respeto por el trabajo de los Tres Grandes, y su especial admiración por Orozco ya que fue un crítico constante de palabra y obra. Este grupo fue tal vez en el que se percibía más la influencia de los Tres Grandes. El grupo trabajó en vecindades del barrio de Tepito, de la colonia Guerrero, la Marte y Zarco, además de los murales realizados en cooperación con el grupo Populart. Su intención fue dejar huella en tantas partes como les fue posible, mostrar su realidad, donde se defendía la

sensibilidad de la gente y el sentido de la vida barrial y vecinal, "aquí defendemos la vivienda, el patio y la calle porque es su relación íntima e importante lo que da a Tepito el sentido de barrio y de comunidad."<sup>17</sup>

Buscaron lograr en la gente un arraigo y orgullo por su barrio y su cultura propia, no tomar los modelos importados de los Estados Unidos y Europa. Manrique decía: "yo como pintor me aviento el tiro de decir que a los mexicanos no nos interesa la pintura tradicional impuesta, y menos el objeto artístico de adquisición, o sea, el cuadro, la escultura, pero sí tenemos inmensa capacidad de estética, y eso lo demostramos cuando exponemos adecuadamente nuestro medio ambiente."<sup>18</sup>

El trabajo de este grupo logró causar impacto mientras existió, lograron alcance internacional y algunos diarios les siguieron la pista de

cerca. Como se mencionó en un artículo de Excelsior con motivo de la inauguración del mural de la Asociación de Comerciantes "Tepito ha dejado de ser un problema de marginación y miseria y se ha convertido en un importantísimo fenómeno cultural"<sup>19</sup> lo cual sólo era verdad parcialmente, porque Tepito no dejó de ser un centro de miseria, pero sí logró rescatar la dignidad humana de un barrio que se colapsaba "Sólo el arte establece la paz sin tener que firmar convenios."<sup>20</sup>

Su trabajo llamó la atención del IFAL y de las autoridades culturales francesas, lo que tuvo como resultado un intercambio cultural México-Francia. El intercambio con Francia consistió en que Tepito Arte Acá y el grupo francés Populart, con quien compartían la idea de que el arte es parte integral de la vida cotidiana, realizaran trabajos conjuntamente en ambos países. El intercambio, fue organizado por el IFAL con el apoyo de las autoridades francesas principalmente (los funcionarios del DDF y de la Delegación Cuahutemoc prometieron apoyo económico y no lo dieron, sin embargo si se contó con el apoyo de la Secretaría de Relaciones Exteriores y el ISSSTE). "Es este un intercambio, una experiencia sobresaliente. Particularmente porque muestra la posibilidad de establecer nuevas formas de relaciones culturales que vayan más allá de los ámbitos estrechos de las élites artísticas"<sup>21</sup> oficiales.

Se inició el 19 de junio de 1983 con la llegada del grupo francés Populart a México y la segunda etapa con la llegada de Tepito Arte Acá a Francia el 10 de abril de 1984. Durante este intercambio los grupos realizaron trabajo conjunto en ambos países, en los barrios de cada grupo. Ambos barrios, Tepito y Oullins (en Francia), eran zonas marginales con ciertas similitudes en cuanto a la mezcla cultural interna que conformaba la identidad del barrio. En Tepito la mayoría de la gente había llegado de provincia, y en Francia eran inmigrantes africanos y orientales.

Ambos grupos rechazaban las modas y los circuitos tradicionales de difusión. El grupo Populart trabajaba como tal desde hacía cinco años, llevando el arte a la gente que por cuestiones educativas y económicas no tenía acceso a las galerías y los museos, por eso trabajaban en la calle, no los movía un interés económico, sino uno de comunicación a nivel social y estético, y también se manifestaban contra el academicismo.<sup>22</sup>



Daniel manrique,  
*El hero en la cultura*,  
mural.

Tepito Arte Acá por su lado, en especial Daniel Manrique, su miembro más activo y fundador del grupo, tenía trabajos murales en Canadá (siete murales) y en Polonia, además de su trabajo en Francia donde estuvo muy activo. En Toronto pintó *Las madres de la Plaza de Mayo*, con el que se inauguró el Premio Nobel de la Paz 1980; participó en la Bienal de París G. Pompidou 1980 con el tema "regeneración del centro urbano y rescate de la cultura popular". Empezó a estudiar en el Taller Libre Nocturno para Obreros de la Esmeralda. "Manifiesta que su movimiento muralista surge del mismo barrio y se integra a él, reflejando su realidad"<sup>23</sup> y "escapa a los intereses

mercantiles"<sup>24</sup> por ser público y gratuito, Daniel Manrique vivía de vender posters, no cobraba por realizar sus murales. También participó en el Congreso Mundial de Arquitectura en Vancouver, donde obtuvo un reconocimiento de la UNESCO; y en el Congreso Internacional de Artes en Alemania en 1980; en la Bienal de Barcelona de 1971; y obtuvo mención honorífica en el Concurso Nacional de Pintura en México 1971. Escribió el apéndice a El mexicano, aspectos culturales y signos sociales, de Raúl Béjar Navarro, Secretario de Estudios Académicos de la UNAM.

51

En cuanto a la experiencia del intercambio, ambos grupos afirmaban que su objetivo era "fortalecer en la gente su inteligencia intuitiva, su sentido común sensible, afirmar que el arte y la cultura son la única posibilidad de salvación para toda la especie humana."<sup>25</sup> Manrique comentó sobre la primera etapa del intercambio con Francia que en realidad no hubo aprendizaje para Tepito Arte Acá, pero que sí reafirmaron su propósito de "señalar la realidad y aclarar que el arte no es una ciencia sino la sensibilidad"<sup>26</sup> y engendrar la idea de que "cada barda es parte de nuestra piel / cada muro es nuestra carne..."<sup>27</sup> Estaban convencidos de que el arte nace de las relaciones humanas, y que cuando se logra integrar a la vida cotidiana y se relaciona con las necesidades humanas, se logra diversificar el uso del espacio y revalorar los aspectos estéticos del entorno; con este propósito y entendimiento Daniel Manrique y el grupo Populart hicieron la siguiente inscripción en el mural del mercado de ropa usada de Tepito: "Si el tianguis es la bujía económica de Tepito, la vecindad en la columna vertebral del barrio donde la cultura es como somos y el arte es como sentimos."<sup>28</sup>

Sin embargo, desde la primera parte del intercambio "fue evidente la diferencia en el concepto de arte, mientras para nosotros (Tepito Arte Acá) es la capacidad que empleamos en la adecuación y transformación del medio ambiente para adaptarlo a nuestras necesidades reales de escala humana, ellos (Populart) hablan de llevarle el arte al pueblo, a los locos, a los ancianos, a los niños abandonados en los hospicios, a los verdaderos marginados"<sup>29</sup> pero "no pueden hacer nada con la gente dentro de su nivel normal porque esa gente ya consume los objetos



Detalle de mural,  
tomado del video *Los Grupos*.

de su creación hasta su culminación, su difusión debe ser masiva, por eso preferimos la calle.<sup>31</sup> Sus mensajes eran de hermandad y un futuro mejor; de revalorar la cotidianidad y los pequeños oficios artesanales que suelen pasarse por alto.<sup>32</sup>

El grupo francés tenía pensado investigar el modelo de vivienda de Tepito para tratar de adaptarlo a los problemas de vivienda en Oullins, Francia. Allá los problemas de vivienda eran muy fuertes, sacaban a la gente de sus casas y las dinamitaban para desarrollar proyectos de reconstrucción de la ciudad. Después de trabajar con Tepito Arte Acá el grupo Populart hizo una instalación con objetos que simbolizaban la vida del barrio de Tepito (zapatos, porque ahí se produce calzado, discos viejos, guantes de box, la virgen, etc.).<sup>33</sup>

En cuanto al trabajo de los dos grupos en Francia, Tepito Arte Acá se dio cuenta de que "a

artísticos que están en el mercado y la cultura convertida en espectáculo. Por eso van a los lugares donde la gente, por estar marginada de esa cotidianidad, se la tienen que llevar."<sup>30</sup>

Finalmente el agregado cultural francés fue invitado a ver el trabajo que realizaron ambos grupos, con lo cual también se logró llamar la atención de los medios masivos de comunicación, donde se dejó claro que "el arte nace de las relaciones humanas, se debe compartir en todo su proceso, des-





cada pincelada hay que contar con la participación espontánea de la población y la pintura se enriquece constantemente con todas las sensibilidades de los habitantes."<sup>34</sup> También hicieron una pintura con los niños de la escuela local y se realizaron encuentros franco-mexicanos con profesionales de ambos países, exposiciones, fiestas, etc. Por parte de Tepito fueron Daniel Manrique, Ema Poriseida López, Carlos Placencia, Abigail Gómez junto con dos invitados más del barrio.

De la estancia de Tepito Arte Acá en Francia se dijo que "con la pintura de Manrique han sentido (la comunidad de Oullins) y constatado que ocupan un lugar en esta sociedad."<sup>35</sup> La gente logró "volver a pensar en que el arte no es el concepto comercializado sino la capacidad sensible de cada ser humano."<sup>36</sup> En el barrio de Oullins, Manrique trató de aprovechar las pintas de protesta escritas en las paredes, con motivo de una represión policiaca que se había dado el año anterior, integrándolas a sus murales.<sup>37</sup> Trató el tema de la pérdida de la identidad nacional en los inmigrantes y la angustia, pero también la esperanza.

Tepito Arte Acá logró abrir canales de comunicación dentro de esa comunidad que no se comunicaba; la presencia del grupo "cambió profundamente los esquemas de comunicación social del barrio y destruyó las barreras psicológicas entre los grupos de distinto origen social o racial."<sup>38</sup> El grupo dijo que al principio la gente del barrio no los aceptó pero finalmente se adaptaron, y en el proceso de trabajo se abrieron a las propuestas de la gente, para incluir tal o cual personaje o elemento, o un cierto color.<sup>39</sup>

Después de este intercambio y de regreso en México, Tepito Arte Acá empezó a trabajar en un proyecto multidisciplinario con música y teatro llamado Nahui Ollin basado en la leyenda del quinto sol "las manifestaciones culturales de un sector marginado se oponen a la cultura "cultura" sea que se empeñen en difundir las instituciones y grupos culturales dominantes. Ellos niegan nuestra cultura porque dicen que representamos a los nacos. Que bueno que los representemos. Efectivamente nosotros hacemos una cultura naca, que al fin es una cultura popular, que surge de nuestras condiciones de vida: del barrio, la vecindad y la calle, surge nuestro arte."<sup>40</sup> Buscaban una manera de "bailar que refleje lo que somos y recree el espectáculo del barrio"<sup>41</sup>



Periódico *Arte Acá y el de todanos*

para luchar contra la extranjerización; ya que en el barrio era donde la música tropical, latina se mantenía viva y reflejaba la vida cotidiana;<sup>42</sup> de un estrato social donde la comunicación se da en los lavaderos, en los patios, no en los cafés ni las discos, sino en los cabarets.

"Ya no queremos que nos expliquen quienes somos, porque estamos aprendiendo a hacerlo con nuestras propias palabras y gestos y lo que tenemos a nuestro alcance."<sup>43</sup>

Según Tepito *Arte Acá* los críticos "no cuentan con elementos de juicio suficientes para enfrentarse a un fenómeno como el que ha dado en el barrio. Como siempre, las expresiones artísticas van adelante de la crítica."<sup>44</sup> Para ellos valía más la opinión del público en general. En la Coalición, Felipe Ehrenberg nombró a Tepito como "zona inviolable generadora de cultura."<sup>45</sup> Tepito *Arte Acá* fue uno de los grupos más productivos.

Para los miembros de este grupo las cosas se dividían en "acá" y "allá"; acá se usaba el lenguaje para expresar sentimientos, allá se buscaban las palabras correctas. Hablan de que en Tepito se reflejaba la situación del país y de la ciudad, reciclando lo que nadie quiere, donde todo estaba chueco y todo era prestado o usado. En éste barrio el trabajo colectivo fue una forma de sobrevivir.<sup>46</sup>

Tepito Arte Acá reconocía que hubo experiencias de colaboración con otros grupos que les resultaron interesantes, como la Coalición, pero también creían que los diferentes contextos culturales de los que venían los otros grupos (allá) y ellos mismos (acá) eran radicalmente diferentes.<sup>47</sup> Se dieron cuenta de que la ciudad está dividida en Norte y Sur, el Sur con educación y cultura, y el Norte sin ellos.<sup>48</sup> Razón por la que las ideas circulaban dentro del mismo círculo sin poder salir de él; en vez de que la gente que estaba consciente, hiciera llegar esa conscientización a sectores más amplios de la comunidad.

Criticaban las modas "de comprometerse con las causas populares"<sup>49</sup> porque la gente lo hacía como si fueran "seres superiores que poseen la piedra filosofal, que van a salvar al proletariado de sus penurias."<sup>50</sup> Ellos vivían los slogans y poses de pobreza y cultura popular; y los otros buscan y decían que es cultura "chic".<sup>51</sup>

Tepito Arte Acá tenía el objetivo y surgió de la necesidad de una información distinta a la que los medios de comunicación masiva daban a la gente. Buscaban formar una biblioteca y una prepa populares, organizaron grupos de teatro y buscaron la organización social para enfrentar los problemas que más directamente afectaban a la comunidad, como el Plan Tepito para remodelar la colonia.<sup>52</sup>

## 4.2 Suma

Suma se formó en el taller de investigación visual en pintura mural, coordinado por Ricardo Rocha (del Salón Independiente), en la ENAP en 1976, a raíz de la convocatoria para participar en la

X Bienal de París; sin embargo sus trabajos y propuestas lograron sobre pasar los límites de ese proyecto. En la escuela se veían más el geometrismo y las tendencias gestuales, pero el muralismo no era parte del programa de enseñanza; y para este curso en particular era necesario analizarlo a fondo; ya que al vincular el arte con la sociedad desembocaron en el arte público.<sup>53</sup> "El análisis de la tradición mural los llevó a reconsiderar el concepto de arte público, lo cual dio como resultado la pintura de muros en lotes baldíos.

En un intento de sacar el arte a la calle e involucrar a un público muchos más vasto."<sup>54</sup> No era propiamente una propuesta formal o técnicamente innovadora, sino una crítica dirigida hacia el sistema de producción y difusión del arte que promueve políticas colonizantes. Surgen en primera instancia como una reacción frente al desinterés general hacia las artes plásticas, efecto de las condiciones de vida en esta ciudad, y a la manipulación ideológica y la falta "de conciencia crítica frente a la realidad social, política, económica y cultural que amenaza constantemente el desarrollo integral del individuo, y por lo tanto, la construcción de una mejor sociedad."<sup>55</sup>

El trabajo en la calle.



De cualquier forma lo que los unió en primera instancia fue la necesidad de tomar acción frente al desinterés del público por el arte; y un interés propio por desmitificar al arte y de decir que el artista no era genial y que el arte no era algo lejano y místico.<sup>56</sup>

"Nos abocamos a situaciones ordinarias siempre llenas de significados artísticos."<sup>57</sup> Buscaban expresar valores universales por medio de un len-





Plantillas sobre tarjeta de computadora.

Imágenes tomadas del video *Grupo Suma*.

guaje visual que trataba de "entender los códigos que determinan al hombre de la calle."<sup>58</sup> Su objetivo fue transformar la vida cotidiana, para lo cual desarrollaron una labor de investigación y experimentación colectiva basada en la retroalimentación, sin embargo estaban consientes de que cada miembro del grupo debía buscar también el desarrollo individual.<sup>59</sup>

Trabajo del grupo en la calle.



D. Aguilar, J. Barbosa, Rene Freire, A. Lozano, Gabriel Macotela, J. Ernesto Molina, Jesús Reyes Ramos, Santiago Rebolledo Rosales, Luis T. Vidal con objetos encontrados y elementos cotidianos hacían trabajos y eventos que rompían con la monotonía de la vida diaria. Buscaron nuevos significados a los signos de la ciudad. "Aunque de índole social, el trabajo de Suma no está ligado a un movimiento político particular. Pintores ante todo, sus integrantes se comprometen a transformar su producción mediante un mejor análisis de la realidad. A su vez, no rechazan las técnicas "académicas", como la pintura, al contrario tales técnicas serán la base de su desarrollo plástico."<sup>60</sup> Trabajaban sobre una base abstraccionista que luego enriquecían con elementos realistas o fotos y collage, objetos, etc. Mucho de su trabajo fue efímero, no les importó la permanencia, sino el haberlo creado y que alguien pudiera disfrutar de él en su momento; trataban de romper la cotidianidad, y al mismo tiempo de integrar un lenguaje visual y una expresión estética que refleje la situación social, en el entorno de la vida cotidiana en la ciudad.

Suma escribió en el catálogo de la X Bienal que el desinterés general por el arte y la poca conexión

El grupo trabajando.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



con la sociedad se debían "a que los soportes utilizados no mantienen una relación directa con el contexto social",<sup>61</sup> así que en su búsqueda de nuevos métodos de expresión aprovecharon materiales de desecho industrial, reprocesaron imágenes populares procedentes de la T.V., periódicos o fotonovelas, o grabaciones sonoras.

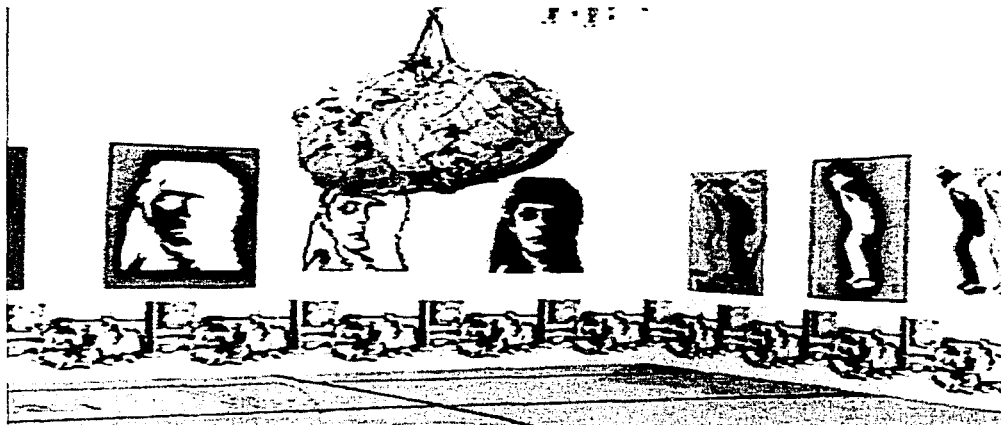
También editaron "libros visuales", mediante fotocopias o mimeógrafo, para mostrar su visión de la vida urbana,<sup>62</sup> y plantearse a sí mismos interrogantes sobre una situación concreta del arte y la sociedad. "¿Es posible que en las actuales condiciones económicas, políticas y sociales surja una variante importante en la relación productor y el general del público?

¿Permitiría el Estado el libre ejercicio y desarrollo de actividades culturales no oficiales en los sitios públicos cuando tienda a una visión crítica de la realidad?

¿En que grado los medios masivos de comunicación impiden el desarrollo de la creatividad en los sectores más amplios de la sociedad?"<sup>63</sup>

"El grupo Suma se plantea la necesidad de considerar la calle como espacio de manifestación artística; considerar la riqueza visual e infor-

mativa de una desproporcionada ciudad."<sup>64</sup> Su trabajo, de carácter experimental respondía a la "necesidad de encontrar en el ejercicio cotidiano del arte, la verdadera función del trabajo artístico en nuestra sociedad, cuestionar y plantear otro tipo de alternativa de manifestación; descubrir la posibilidad de desarrollar un "arte pobre" dentro de las concepciones sofisticantes."<sup>65</sup>



Exposición en el Museo Unversitario de Ciencias y Arte.

Ricardo Rocha dijo en "Estética de un grupo": "desde luego que la obra de arte aparte de informar, comunica valores universales. En este caso la intención es encontrar otros soportes no ortodoxos, de esos valores. Queremos entender los códigos que determinan al hombre de la calle."<sup>66</sup> Oliverio, otro miembro del grupo dijo: "se dice que la obra de arte refleja la vida contemporánea. De acuerdo. Pero va más allá, en el sentido de poder transformar la realidad."<sup>67</sup> Un tercero, Gabriel, habló de que las formas tradicionales del arte no habían sido agotadas, sino encasilladas por la burguesía.<sup>68</sup>

El grupo Suma reconocía en el arte dos tendencias: 1- las obras destinadas al mercado internacional, sin compromiso social que "apoya el colonialismo cultural";<sup>69</sup> 2- la creación que se apoya en el patrimonio artístico nacional.<sup>70</sup> La crítica había apoyado siempre a los primeros, que se basaban en discursos subjetivistas; los críticos en realidad debe-



Trabajo en la calle.

rían abrir nuevos caminos, promover una identidad propia por medio del arte y la cultura.<sup>71</sup>

En cuanto a la experiencia del trabajo colectivo dicen que trabajar hacia un objetivo común "es una manera de ampliar su propia crítica orientada a hacer un arte plenamente diferenciado del artista interesado en la originalidad, lo cual en el fondo, piensan, es como un síntoma de vinculación con el mercado internacional."<sup>72</sup> "La razón del trabajo colectivo se aclara en la medida en que el productor artístico pretende rescatar su trabajo de la manipulación, enfrentándose mediante su visión crítica a un sistema establecido. Dentro del sistema capitalista, la ideología dominante se manifiesta bajo el signo del indi-



Collage.



vidualismo, actitud que se opone al proceso histórico y a todo intento de socialización."<sup>73</sup>



Imagen sobre bolsita de papel.

Retomaron algunos elementos de las vanguardias, reciclaron objetos y materiales encontrados, desperdicios, su trabajo fue efímero, eventos plásticos temporales; incluso las pinturas murales en las bardas de la ciudad, por que las tapaban al día siguiente. Con su trabajo, de carácter experimental, cuestionan la idea de una producción meramente formal, "marginada de los acontecimientos cotidianos, los que conforman la realidad."<sup>74</sup> Siempre trataron de retomar los símbolos visuales de la ciudad (señales de tránsito, siluetas de personajes urbanos) y los descontextualizaron para darles nuevos significados y nuevas lecturas del espacio urbano y los objetos cotidianos.<sup>75</sup>

Añadiendo que hay cosas imponderables en el trabajo colectivo; por un lado ubicar la práctica artística y la investigación y "el hecho de abarcar al creador y al espectador en el fenómeno."<sup>76</sup> El uso de materiales encontrados, de desecho, etc., es una forma de no alejarse de la mayoría, y de la vida cotidiana, una forma de no elitizarse y mantener el vínculo de la creación con una realidad concreta.<sup>77</sup> "Las imágenes utilizadas por el grupo Suma, provienen del código visual del hombre de la calle, la imagen popular de los falsos ídolos del espectáculo, la fotonovela, la agobiante publicidad que apoya toda comercialización, la manipulación a través de la religión, la represión disfrazada de seguridad y justicia social."<sup>78</sup>

Los medios masivos de comunicación eran fuertes promotores de la ideología dominante, difundía una serie de imágenes con una lectura sumamente parcial de la realidad que no incluía la participación del individuo, más que como espectador, "creemos que es necesario cuestionar las imágenes que forman parte del medio ambiente del hombre al grado de transformarlo,"<sup>79</sup> de manera que para comprometer al individuo con su realidad, recurrieron a medios de reproducción rápidos y baratos, como el fotocopiado o la impresión de carteles, para



Intervención en la  
Academia de San  
Carlos.

lograr una difusión lo más amplia posible entre la gente que no tiene acceso al arte.<sup>80</sup>

En la tarea de hacer que la gente participe de su realidad estos nuevos métodos de reproducción abrieron las puertas a manifestaciones de bajo costo y rápida distribución que antes no estaban al alcance del arte, incluso el correo. "Este arte panfletinado, pero nunca panfletario, le debe su difusión y en gran parte su existencia a lo que llamo la minimalización de los medios de producción: nunca antes el artista había tenido acceso a sistemas de reproducción tan sencillos y hasta económicos, y los que han aprovechado estas herramientas son artistas insatisfechos con las formas tradicionales de producción."<sup>81</sup>

Suma utilizó diferentes medios para llamar la atención de la gente en la calle; y liberar su creatividad y sensibilidad para enfrentar los problemas económicos y políticos de la vida diaria; buscaban criticar, romper y revalorizar la vida cotidiana.<sup>82</sup> Hicieron un arte público con "medios" públicos, por lo tanto en la calle; ya que la calle era el espacio donde confluye la mayor variedad de gente en la ciudad, es el espacio público por excelencia.<sup>83</sup>

El trabajo de este grupo siempre estaba relacionado con su entorno, por lo cual realizaban un estudio de la situación política, económica y social de la zona. "Consideramos necesario realizar eventos o expe-

riencias que revaloricen, rompan y critiquen la cotidianidad, pues en ésta es posible ejercitar y desarrollar la sensibilidad dentro del ambiente que nos corresponde."<sup>84</sup> "Nos interesa la calle como espacio propicio para el trabajo artístico por su carga de significaciones, es un lugar donde se ponen de manifiesto todos los problemas que nos atañen a los que vivimos en la ciudad."<sup>85</sup>

En este sentido la utilización del material de desecho encontrado representaba una muestra directa de ese entorno. La ciudad proveyó el lenguaje y los símbolos.<sup>86</sup>

Suma buscó desmitificar al arte y al artista; trató de volver a entablar los lazos que una vez unieron al arte con la sociedad mexicana para lo cual, recurrieron a la evocación de personajes urbanos, como los indigentes o teporochos, o los más pobres, para recordarle a la ciudadanía que "esos seres también existen y que integran una gran mayoría de la población mexicana."<sup>87</sup> Además realizaron también un buen trabajo de documentación del proceso de cada obra, con lo que hacían después libros objeto o libros documento, e imprimían

Trabajo sobre el campo.



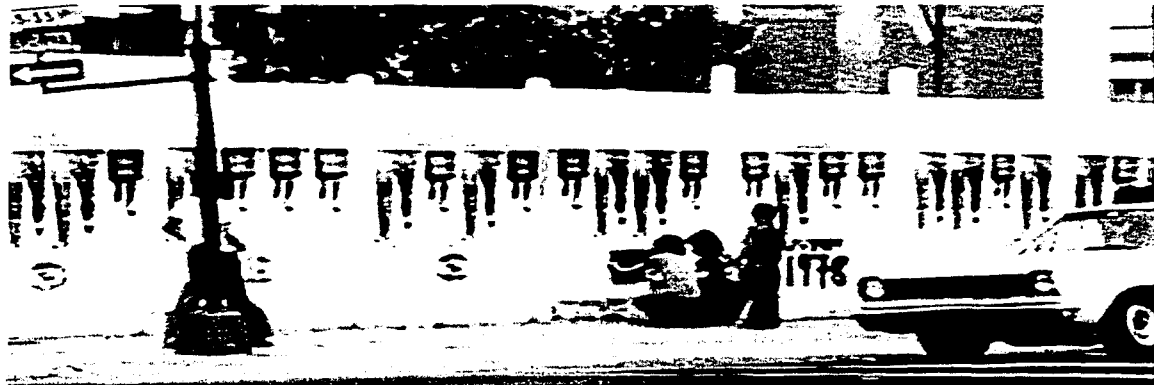
catálogos de sus exposiciones. Incluso cuando exponían en galerías proyectaban imágenes hacia la calle para involucrar a los transeúntes.

Los catálogos del trabajo presentado en el *Salón Nacional de Experimentación*, y de la exposición *México S.A.*, permiten apreciar el trabajo en su entorno real: la calle, por medio de fotos con textos breves, que más bien expresan algunas ideas fundamentales de grupo, por lo demás las imágenes hablan por sí solas sobre el método de trabajo. Las preocupaciones del grupo son claramente de índole social, les preocupa la situación del hombre en una sociedad enmarcada por el hambre y la miseria, la discriminación y la desigualdad. Y su manera de apropiarse del espacio público está directamente ligada a su interés por acercarse a la gente que más sufre de estos problemas. En el Salón Nacional de Experimentación presentan una obra cuyo objetivo es precisamente mostrar el proceso de investigación y experimentación que han desarrollado durante los años que han trabajado como grupo.<sup>88</sup>

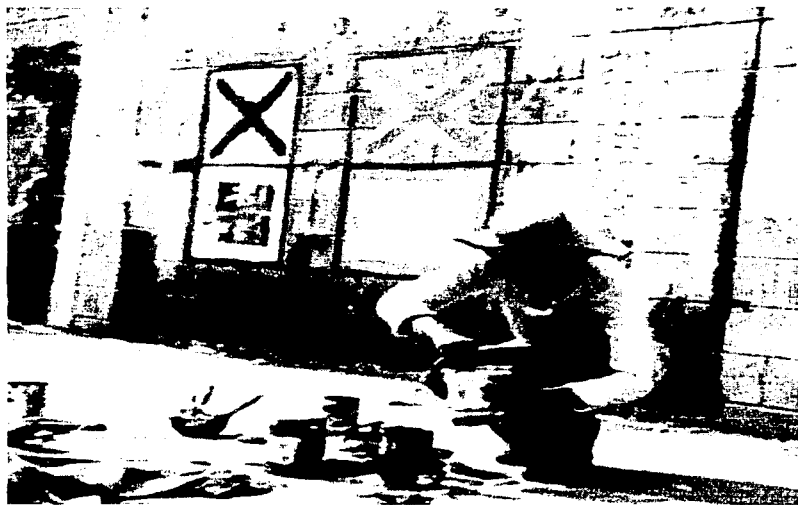
Suma tuvo que enfrentar la represión en muchas ocasiones, ya que sus bardas eran tapadas a veces el mismo día en que las pintaban, y algunos de sus integrantes incluso fueron detenidos por la policía al estar trabajando.<sup>89</sup>

Espectadores en  
la calle.





Algunas de las bardas que pintó el grupo Suma estaban en: Av. Revolución Sur, en 1976, Insurgente San Angel, en diciembre de 1976, Insurgentes y Niza en 1977, Cosntituyentes en 1977, luego participaron en la X Bienal de París, en 1977, en el 85 en la exposición "artistas contemporáneos, experiencias colectivas, trabajos individuales", donde se presentó el trabajo de los integrantes de lo que había sido el grupo Suma.<sup>90</sup>



El grupo trabajando en dos murales en bardas del D.F.

#### 4.3 El TACO De La Perra Brava

En 1974 en la UNAM se formó el "Taller de Arte y Comunicación de la Perra Brava. Entre sus miembros estaban César Espinosa y Araceli Zúñiga, que colaboraron con Tepito Arte Acá y que a partir de esa experiencia quisieron analizar más a fondo las formas de comunicación popular."<sup>91</sup> Poco a poco al TACO se le unieron comunicólogos y profesores; y para 1975 "proponen un ciclo de conferencias titulado "La Comunicación Crítica", en el que participaron miembros del TAI y de Tepito Arte Acá."<sup>92</sup> Este ciclo se llevó a cabo en el STEUNAM (escuela de Capacitación Sindical de la UNAM), se habló de "fortalecer la unión entre productores culturales y actividad sindical."<sup>93</sup>

66



*El TACO de la Perra Brava.*

Cuando los diferentes grupos se dieron cuenta de la necesidad de asociarse entre sí para formar un sistema de distribución del arte alternativo; se organizaron y bajo la coordinación de Juan Acha, en 1976 convocaron a "productores plásticos no ortodoxos"<sup>94</sup>, a una mesa redonda en los planteles del entonces STEUNAM; en ésta participaron Marmata, Víctor Muñoz de Proceso Pentágono, Cesar Espinosa y Daniel Manrique de Tepito Arte Acá, el grupo TACO (Taller de Arte y Comunicación) de la Perra Brava, que estaba realizando actividades culturales en coordinación con el TAI (que también participó), en dicho plantel.

De esta primera reunión surgirían otras cinco, y un plan para integrar un "programa artístico cultural" bajo el nombre de La Coalición. En esta mesa redonda se trató el tema "Arte: práctica social", y resultó en un comunicado que delimita los objetivos de lo que fue el primer intento de los grupos por asociarse:

1. Proponer autoexpresión a comunidades populares urbanas.
2. Conceptualización de estos sistemas en busca de alternativas creativas críticas.

### 3. Lo que se ocurra en provecho de lo anterior"<sup>95</sup>

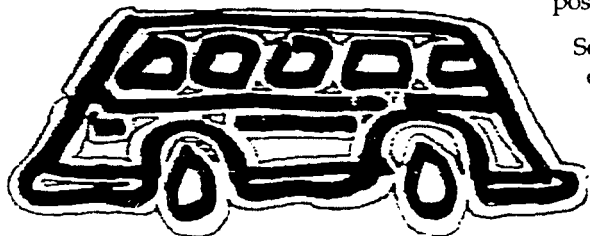
Esta Coalición inició con la "quincena de eventos callejeros" del 1 al 5 de diciembre de 1976,<sup>96</sup> pero poco a poco se fue desintegrando la Coalición, y el "día del golpe: 20 de noviembre, todos hicieron mutis y nos dejaron solos a los grupos Tepito Arte Acá y TACO de la Perra Brava- pero decidimos seguir adelante, ahora con el nombre de El Colectivo (¿metro, pesero, w.c.?). Se trata de mantener el plan de "el arte a la calle" desde un enfoque comunitario urbano"<sup>97</sup> basado en el modelo de Tepito. La Coalición, que no duró, "permitió que se mostrara la carencia de un organismo centralizador para apoyar las experiencias artísticas que se llevaron acabo en esa época"<sup>98</sup>

67

El TACO de la Perra Brava junto con el TAI fueron los dos grupos que más aportaron al aspecto conceptual que al plástico dentro del fenómeno del grupismo.<sup>99</sup>

#### 4.4 El Colectivo

El Colectivo surgió de la fallida Coalición con el objetivo de desarrollar un trabajo artístico "de tipo comunitario urbano y de propuestas alternativas creativas críticas."<sup>100</sup> La primera aparición oficial del grupo fue en 1977 con un "Remate-reventón", en el que participaron Arte Acá, el TACO y TAI. Después Marmata, Alvarez-Portugal, Aarón Flores y Cesar Espinosa siguieron organizando conferencias, exposiciones, eventos, bajo los mismos principios, con el nombre de El Colectivo, luego viene la participación independiente de los grupos en la X Bienal de París.



Según declaraciones del grupo aparecidas en el catálogo del *Salón Nacional de Experimentación*, El Colectivo está principalmente interesado en el "entorno urbano callejero" y se planeó desde su organización (noviembre 1976) un programa "socioestético de carácter comuni-

ARTICULOS SUTINARIOS A PRECIOS DE GAMA  
**- EL COLECTIVO -**  
 EN EL CARROZO DEL ARROZO  
**GRAN REMATE REVENTON**

EFICIENCIA  
 ANQUE

LAZ FERREIRA  
 L  
 ISRAEL CO  
 NIDIANA GUERRERO  
 LITE E NOCLOGIA TAL  
 EL  
 MANCER.  
 ORES

CASTE SUS CONECCO  
 CON LATE

BOIAS ESPANTAL  
 TACOL TOSTAL P TOSTAR  
 CAJONCARRI LOS MAS  
 LA MISION GLOBAL DE AMB  
 FLORES ESCUELA  
 EMPLER DOMESTICO  
 TITRES  
 CHACHARAS UNICAS CAMAS  
 COMUMEL

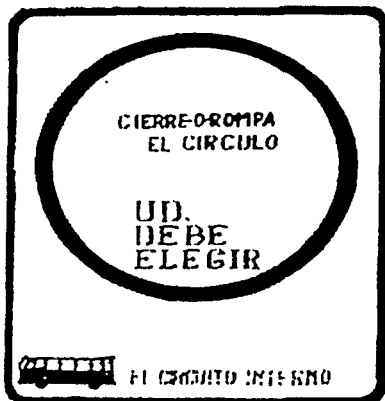


68

Invitación  
 Imagen tomada del video  
 Los Grupos

Imagen tomada del  
 catálogo de la exposición  
 De los grupos los  
 individuos

tario proletario." Para este Salón el grupo presentó una ambientación cuyas características buscaban provocar en el público una forma de convivencia y eventualmente una acción concreta. Pero su vivencia de la realidad los obligó a dirigirse al trabajo grupal y crítico; un siguiente paso sería el trabajo colectivo, que a diferencia del trabajo grupal que está conformado por los trabajos individuales de un grupo de gente, implica una concepción común de la obra, y una realización igualmente colectiva. Además el trabajo colectivo obliga al anonimato individual, lo cual en sí constituye una crítica hacia el arte oficial e individualista, y facilita la integración de otras disciplinas; y su integración dentro de la comunidad donde se desarrolle el trabajo.<sup>101</sup>



Para El Colectivo la obra de arte se individualizó y genializó para poder darle un valor económico.<sup>102</sup> Decían que el trabajo colectivo no es nuevo, pero se vio interrumpido por el Renacimiento y su estética burguesa que buscaba darle un valor económico al objeto artístico.<sup>103</sup> "Hoy la velocidad de la información, de las renovaciones científicas y los movimientos sociales masivos, imponen nuevamente la necesidad de organizarse, de distribuir el trabajo y discutir las concepciones intelectuales-creativas."<sup>104</sup>

El grupo opinaba, en cuanto al arte y la alta cultura, que "es claro que la correlación anterior se interesa preferentemente en patrocinar formas desgastadas,





Etiqueta con sello.

que no inciten a la crítica, ni despierten inquietudes."<sup>105</sup> La política cultural mexicana obedecía a intereses decadentes, patrocinaba la colonización ideológica al no fomentar una expresión plástica nacional, sino anularla.<sup>106</sup> "El criterio (oficial) 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."<sup>107</sup>

69

El estado patrocinaba modos de arte que no invitaban a la crítica, sino más bien estaban ligados a "los patrones de vida de consumo y, consecuentemente, de actitud política..."<sup>108</sup> En "un país como México, sometido a las relaciones sociales del capitalismo dependiente importador de "materia gris" - ciencia, tecnología, adiestramiento- de segunda y tercera mano; un país así mismo y en consecuencia cultivador de prestigios individuales a ultranza y de esnobismo artesanal anunciado a viva voz como "arte" por los vendedores,"<sup>109</sup> por eso han surgido en diferentes momentos de la historia cultural del país, grupos que trascienden, como el Sindicato de Artistas Plásticos o la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios.<sup>110</sup> Sin embargo estos grupos no desarrollaron trabajo colectivo, más bien servían de apoyo a los productores plásticos y los vinculaban a movimientos sindicales y populares.

## Nuestra Ciudad...NO ES NUESTRA

Alternative AUTORGANIZACIÓN de BASE



Imágenes tomadas del  
catálogo la exposición  
*De los grupos los  
individuos*

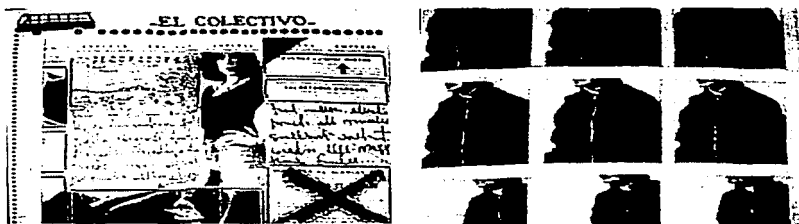
El Colectivo era de la idea de que el trabajo colectivo tenía implicaciones más profundas, y reconocían que ellos mismos estaban muy lejos de haber logrado trabajar colectivamente; de igual forma estaban concientes de que el sistema alternativo que iría surgiendo de la producción de los grupos se convertiría con el tiempo en algo establecido e institucionalizado, al igual que el muralismo.<sup>111</sup>

Es cierto que se necesitaba establecer un sistema alternativo de distribución del arte y la cultura; pero debía haber consciencia de que el cambio era a largo plazo porque a fin de cuentas debían moverse dentro del sistema que intentaban combatir.<sup>112</sup> De hecho no se negaban a participar en proyectos patrocinados por el Estado siempre y cuando sus proyectos no fueran censurados; sus miembros también podían participar de concursos o exposiciones de cualquier tipo, mientras no involucraran a la organización. Trataron de trabajar a favor de todos los mexicanos.<sup>113</sup>



Niños trabajando dentro del taller impartido en la unidad habitacional San Fernando.

Imágenes tomadas del  
video Los Grupos



71

Hicieron una fuerte crítica sobre la contaminación visual de la ciudad de México, donde mencionaban la excesiva cantidad de mensajes de carácter publicitario y mercantil; que eran particularmente contradictorios ya que presentaban una imagen de opulencia opuesta a la realidad; estos anuncios que a veces contaban con la más alta tecnología habían invadido cada espacio del campo de visión del transeúnte, e incluso los lugares históricos y estéticos.<sup>114</sup> Estas imágenes habían influenciado el arte de vanguardia, incluso el grupismo,<sup>115</sup> y moldearon y readaptan el gusto y necesidades estéticas volviéndolas superfluas, evitando que la gente pensara.<sup>116</sup>

“Así pues, la vanguardia tiene dos filos, el de oponerse a la tradición, así sea de un año atrás, y plantearse románticamente como contrapuesta al mercado y cercana a la vida. Hasta aquí este vanguardismo va directo a la recuperación mercantil y oficial.”<sup>117</sup> El otro lado es que “la crítica social y política no deja sin embargo de ajustarse a las reglas del sistema y reforzarlo,”<sup>118</sup> porque no dejaba de ser individualista y de legitimar al Estado.

Los intelectuales consagrados con el patrocinio del Estado y las grandes empresas, promovían concursos con mecenazgos establecidos de acuerdo a los parámetros artísticos europeos o norteamericanos. Cesar Espinosa, en un artículo que escribió al respecto decía que “a primera vista podría pensarse que se trata de una puja por los presupuestos destinados a la cultura... Pero, estructuralmente la lucha se orienta a buscar la hegemonía cultural, es decir, la capacidad de dirigir los destinos intelectuales del país,”<sup>119</sup> y para lograrlo los intelectuales buscaban el apoyo de entidades con influencia sobre la ideología, como son los medios masivos de comunicación, las universidades, etc.



TESIS CON  
FALTA DE ORDEN

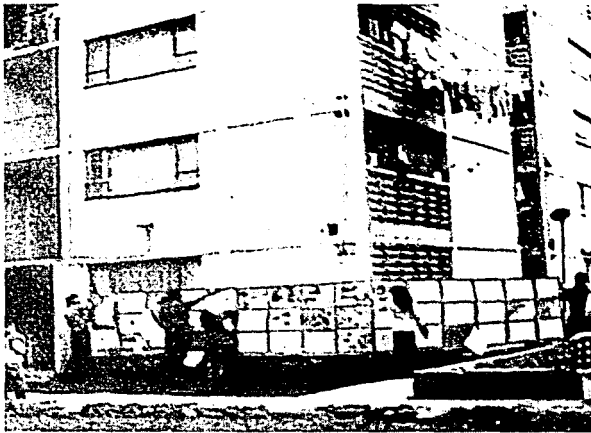
72

El grupo trabajando.

El Colectivo se dedicó a publicar folletines informativos; y apoyar actividades sindicales. Además realizaron trabajo de carácter comunitario y social, donde el grupo desarrollaba un estudio del lugar donde se llevaría a cabo la experiencia, ya que ésta debía estar relacionada con el entorno y el contexto sociocultural del lugar. El estudio se documentaba para posteriormente poder ver la influencia del evento sobre la población y sobre la zona en general, y se montaba una exposición con todo el material recopilado.<sup>120</sup>

En diciembre de 1977 realizaron una exposición en homenaje a José Guadalupe Posada, *¿La Cultura es Huateque?* y *Parque de Juegos de Feria*, en la que ligaron el trabajo de Posada a las demandas y contradicciones de la sociedad de su tiempo.<sup>121</sup>

Otro ejemplo de lo realizado por el grupo fue "el *Circuito Interno*, escenario de la prohibición, metáfora de la ciudad de México, ejemplo



Trabajos del taller impartido en la unidad San Fernando.

de centralismo político y macrocefalia socioeconómica donde los habitantes no tienen nada que opinar frente a (...) ejes viales, periféricos, calles que no comunican adecuadamente, mal sistema de transporte, dominio del automóvil sobre el hombre;<sup>122</sup> Era el espacio "de los códigos sin alternativa: vial, penal, de urbanidad, plástico- comunicativo y lingüístico- escolar".<sup>123</sup> Con esta instalación buscaban "renombrar las cosas, desconstruirlas y someterlas a una lectura crítica: intertextualidad, recodificación y descontextualización."<sup>124</sup> El *Circuito Interno* era "un lugar de tránsito,

un crucero de alternativas que plantea el problema de la liberación de las masas contrapuesto al universo concentracionario, a la sociedad bloqueada que es actualmente el D.F."<sup>125</sup>

Era una crítica a las ciudades construidas sin áreas verdes, ni aire, ni agua, ni espacio. Sin democracia ni poder de elección, "una "ciudad-cárcel", el *Circuito Interno* es el reclamo para recuperar la voz colectiva, las fechadas y las avenidas,"<sup>126</sup> recodificaba y creaba una "contrasignificación" de los signos que conformaban el lenguaje visual de la ciudad, para hacer una crítica a la realidad urbana, pero que al mismo tiempo ofreciera una alternativa que liberase la capacidad creativa y comunicativa del individuo dentro de un contexto de-



Mural móvil.

terminado (Distrito Federal) tendiente hacia la represión. Era un circuito cerrado que reproducía el medio urbano, pero que a su vez se veía afectado por otros circuitos externos e internos "la situación urbana pone al individuo inserto en un universo inminentemente nombrado-creado o producido por él- y de reglas restrictivas generadas por él- que organizan, pero también inhiben en distintos grados sus posibilidades de comunicación- expresión. Por ende cada individuo representa y se conforma como un "circuito interno": la muchedumbre solitaria."<sup>127</sup> De manera que este proyecto buscaba "poner al descubierto, registrar y evaluar las actitudes, respuestas, límites y circunscripciones que envuelven al individuo en su práctica social urbana."<sup>128</sup>

El trabajo dentro del *Circuito Interno* se desarrolló en tres niveles:

1. Determinaciones espacio-sociedad.
2. Propuestas de simplificaciones alternativas sobre el medio.
3. Registro, evaluación y recodificación de la información.<sup>129</sup>

"El *Circuito Interno* refleja y disfraza las relaciones de explotación y dominación predominantes en la sociedad."<sup>130</sup> La vida cotidiana en la ciudad estaba regida por códigos y signos que "ocultan las contradicciones sociales y nulifican sus proyectos de individualidad."<sup>131</sup>

En 1977, para la *X Bienal de París* presentaron un proyecto, pero fue extemporáneo y no fue admitido, sin embargo, lo montaron aquí en el Museo Universitario Contemporáneo de Arte (MUCA). Su posición era claramente antifascista. "Hoy en México, el proyecto monopolista del Estado pretende ampliar la rentabilidad del capital unificando al arte y la publicidad, a la política, la mercadotecnia, a la universidad y la televisión no política. El poder se torna en espectáculo síndrome fascistoide. El artista es absorbido por las empresas y el gobierno para sus relaciones públicas, para "embellecer" la dominación."<sup>132</sup> Por lo



Imagen tomada del catálogo de la exposición *De los grupos los individuos*.

tanto los artistas debían defender "la creatividad cultural de las clases explotadas"<sup>133</sup> que estaban al margen del Estado y del mercado.

Uno de sus proyectos de trabajo directo con la comunidad fue el llamado *La Unidad*, que se desarrolló en una Unidad Habitacional de la colonia Portales, donde impartieron un "Taller libre de expresión plástica" en el que se convocaba a participar a todas las personas sin importar edad ni sexo. Finalmente los participantes fueron niños. La participación de los padres de familia en este taller y en los eventos relacionados fue nula; incluso para contestar un cuestionario con información básico sobre su modo de vida y su entorno, con el propósito de sondear el interés que había generado el proyecto.<sup>134</sup>

El trabajo se desarrolló en tres planos; comunitario, ya que todos los niños eran habitantes de la unidad; callejero, con la pega y distribución

de carteles, y "etiquetado de objetos, contraseñales urbanas y registro y descontextualización de lugares,"<sup>135</sup> dentro de la colonia; y en el plano grupal, ya que el proyecto se desarrolló de esta manera. Algunos integrantes fueron aprehendidos por la policía cuando realizaban estas actividades. El resultado de este taller, inspirado en las escuelas de arte al aire libre de 1911; fue un mural itinerante, modular y desmontable que constaba de 15 cajas "signos objeto", que constituían una crítica al lenguaje visual urbano.<sup>136</sup>

Collage.



El taller se llevó a cabo del 4 de junio al 28 de julio de 1978, en sesiones dominicales donde se les enseñó a los niños técnicas básicas de reproducción e impresión gráfica. En el taller participaron más de cinco niños, y se cerró con una exposición de los trabajos realizados (más de 500). Los principales problemas fueron el alcance limitado de la experiencia dado el poco contacto con la comunidad y problemas de carácter didáctico por la falta de un método y de experiencia para lograr que esta actividad se continuara por iniciativa de la comunidad.<sup>137</sup> En cuanto al trabajo de investigación fue necesario primero despertar el interés de la comunidad, luego recabar información sobre la situación social, económica y cultural del barrio; la población era en su mayoría de obreros asalariados, empleados y artesanos, con una escolaridad promedio de nivel primaria y un entorno cultural ajeno al arte.

De manera que El Colectivo, entre muchos otros grupos, reiteró constantemente que su trabajo estaba dirigido principalmente a lograr una distribución del arte y la cultura más amplia entre la gente que no tenía acceso a galerías o museos, con un lenguaje que incorporaba elementos de la cultura y del modo de vida de la clase popular mexicana, para crear una identidad propia del mexicano



citadino, y así luchar contra el sistema elitista de imposición ideológica creando propuestas alternativas.<sup>138</sup> Pensaban que debían apoyar a las clases proletarias para contrarrestar el peso de la cultura dominante. El Colectivo buscaba influir sobre esta cultura dominante a través de la crítica y la motivación ciudadana, proponiendo alternativas creativas a problemas concretos dentro del Distrito Federal.<sup>139</sup>

77

En cuanto a los planes de trabajo que tenían, proponían trabajar en tres planos: 1) eventos de movilización en comunidades urbanas marginadas; operación local, promoción hacia fuera sólo para informar, no para promover, participación del público local sobre un tema específico planteado según las condiciones socio-culturales de la localidad, auto expresión de la comunidad; a) espacios temporales: teatro, cine, audiovisuales, encuentros; b) espacios fijos: mural, arquitectura ecológica y urbana, carteles, pintas; c) información y objetos de retención personal: fotocopias, impresos, objetos manipulables. 2) Eventos monstruo: acceso al público en general: tema y pautas formales determinadas. Eventos frecuentes (mensuales o trimestrales) lo cual requeriría de algunos materiales básicos transportables. 3) Círculo de estudios y publicaciones de trabajos, sesiones frecuente.<sup>140</sup> Tomaban una posición marginal, social y económicamente.

#### 4.5 TAI

El Taller de Arte e Ideología estaba formado por Luis Acevedo, Alberto Híjar, Andrés Luna, Felipe Leal, Morris Savariego y Atilio Tuis.<sup>141</sup>

Surgió en 1975 se empezó a gestar en un curso de estéticas en la facultad de Filosofía y Letras, en el que se protestó por las insuficientes dos horas a la semana del curso. De manera que los alumnos decidieron formar un seminario de discusión teórica que la facultad obstaculizó. Esto llevó a un grupo de ellos a continuar en sesiones independientes la discusión sobre economía política y sobre la crítica artística que habían iniciado en la escuela. Poco a poco se llamó la atención de otras facultades, como Ciencias Políticas, Artes Plásticas, Arquitectura, que se unieron al grupo original de diez personas; y se organizaron en base a los intereses comunes para hacer "discusiones programadas de un con-

junto de conceptos claves de la producción artística para conseguir una misma posición frente a ella."<sup>142</sup>

"El TAI ha nacido como principio de solución de necesidades aparentemente diversas:

- "La de jóvenes teóricos urgidos de profundizar en su práctica y sin lugar ni medios para hacerlo.
- La de jóvenes artistas preocupados por fundar científicamente su práctica y sin lugar ni medio para hacerlo.
- Educadores y divulgadores culturales en busca de información y canales que superen el predominio ideológico vigente".<sup>143</sup>

Sus objetivos eran:

- "Unificar teoría y práctica,
- concretar la articulación social de la producción artística,
- diferenciar las prácticas artísticas y precisar sus relaciones,
- transformar la práctica a sus modalidades empíricas y teóricas,
- criticar las tendencias ideológicas dominantes a la producción artística."<sup>144</sup>

El coordinador del grupo, por llamarlo de alguna forma era Alberto Híjar, quien empezó a introducir las ideas marxistas al arte y de manera general en la UNAM, Alberto Híjar, filósofo y crítico de arte, profesore de la Escuela Nacional de Arquitectura, y profesor de estéticas en la Facultad de Filosofía y Letras, decía que "es sumamente importante para los artistas adquirir conocimientos históricos de los movimientos populares y analizar el proceso artístico ligado a estos y no volver a caer en los mismos errores que se dieron."<sup>145</sup>

Híjar planteó el TAI en un principio, con el fin de aminorar las deficiencias del sistema educativo en el Instituto de Investigaciones Estéticas el trabajo que Híjar había realizado "se especializa en textos de estéticas vinculados con un marxismo de nuevo tipo."<sup>146</sup> La teoría llevó al grupo a la práctica, no sólo plástica, sino teatral, o literaria. "Han organizado eventos de propaganda comunicativa con el fin de promover una consciencia histórica de



## ESTA TESIS NO SALE DE LA BIBLIOTECA

perspectivas latinoamericanas. El TAI ha estado activo en la preparación de un periódico vivo, imparte conferencias para una reflexión de conceptos artísticos y se realizan ambientaciones que en general intentan enfatizar el problema de América Latina como subcontinente dominado por los Estados Unidos."<sup>147</sup>

79

El grupo se organizó en brigadas, una brigada estudió a Brecht y se ligó a la escuela de teatro, otras a diseño, y entre todos tradujeron la primera parte del texto *Para una Crítica de la Producción Literaria* de Macherey, que se publicó con ayuda del *Curso Vivo de Arte*, UNAM, y de la Sala Siqueiros que les dio acceso a sus archivos.

"El TAI ha participado y participará en las luchas por el sindicalismo independiente y el rescate de la historia oculta hasta ahora por los intereses dominantes, especialmente en el campo de las luchas ideológicas. Sólo tangencialmente, el TAI procura relacionarse con instituciones culturales en la medida en que se ajuste a los principios que los fundaron."<sup>148</sup>

Expresaban su interés en colaborar con otros grupos "en los que corresponde a los intereses ya destacados y a producir un ambiente de discusión rigurosa y constante de la lucha ideológica."<sup>149</sup> y querían participar en publicaciones o programas de radio, o con universidades "no pretendemos purismos, pero sí nos preocupan las dificultades para mantener una línea de acciones consistentes y no queremos merecer el calificativo de oportunistas, por lo que no ocultamos nuestras preferencias ni nuestros odios."<sup>150</sup>

Con respecto a los otros grupos, el TAI se mostraba interesado por colaborar con Suma, Proceso Pentágono, El Colectivo, que estaba ligado a la Unión de Periodistas Democráticos, y con quien trabajaron más de un año en la Escuela Sindical del STEUNAM, donde organizaron una serie de "eventos feriales y juegos para la conciencia crítica, exposiciones y proyecciones de películas, transparencias, presentaciones de grupos de folclore y de cineastas afines a nosotros."<sup>151</sup>

También trabajaron con el Taller Siqueiros, con quienes el 4 de diciembre de 1977 presentaron una instalación "en la asamblea de agradecimiento al apoyo popular a la huelga de los 100 días de los traba-

jadores de la Corriente Democrática de la Sección 51 de Textiles Morelos. El ambiente del TAI consistió en una enorme bobina dentro de la cual aparecía un trabajador amarrado por hilos que salían de las bocas de las voraces compañías transnacionales. Los hilos eran cortados a la mitad de la plaza por unas tijeras cuyos ojos eran los puños cerrados de los trabajadores. La audiencia en ese domingo es el público que nos interesa, al que procuramos servir, no a la manera de populismo que ignora el abatimiento del gusto popular como parte de los mejores recursos artísticos sobre la base de posiciones teóricas claras sobre las alternativas de la producción artística en el capitalismo."<sup>152</sup>

80

En la cooperativa Chucho El Roto buscaron promover la exposición de Gráfica Combativa, "en la cultura en México es evidente el dominio de la producción artística y de la lucha ideológica en general con los mitos de los valores nacionales, espirituales o internacionales, siempre con el mismo efecto: evitar la transformación de las determinaciones materiales (...) en él vertimos la imposibilidad artística del poder precisamente por su alto grado de manipulación ideológica; dominados y explotados están cada vez más activos los intereses populares."<sup>153</sup>



Cartel tomado del video *Los Grupos*

"La toma de decisiones en el TAI ha tenido hasta ahora un fundamento político. De aquí se plantea la necesidad de un trabajo con los signos y las técnicas fundado en la discusión de sistemas concretos."<sup>154</sup> A pesar de las dificultades que significaba ser un grupo autofinanciado el TAI buscaba "una alternativa a las galerías y museos sujetos a estrategias imperialistas... Y nos pusimos a entrarle a la denuncia y a la réplica cuando fuera necesario, pero no como tarea fundamental:

nos lanzamos en cambio a producir y controlar nuestra circulación, a no dejarla en manos de expertos ni de funcionarios"<sup>155</sup> que buscaban el valor económico de la obra.

Así organizaron eventos en conmemoración del asalto al Cuartel de Moncada, el golpe militar en Chile, el centenario de Lunacharsky, el triunfo de la Guerra Vietnamita de Liberación, en algunos casos colaboraron con ellos las embajadas y la Escuela de Diseño y Artesanía. También apoyaron al Centro de Artes y Comunicación de Buenos Aires. César Cháves, fue el principal animador del trabajo teórico dentro del grupo.

81

Sin embargo, estas colaboraciones no estaban exentas de fricción, y en determinado momento los llevaron a rompimientos por ejemplo con la Sala Siqueiros cuando les objetaron su trabajo una vez que se iniciaron las relaciones México-París con motivo de la X Biental. "Esto significaría el inicio de un trabajo más bien acumulativo aunque siempre sobre la convicción de que el puro trabajo colectivo no permite separar las condiciones burguesas para la producción artística: el ocultamiento de sus determinaciones con los mitos del genio, la creación inefable, la irrepitibilidad, la contemplación del público y los correspondientes discursos espiritualeros y subjetivistas."<sup>156</sup>

En cuanto a la X Biental y el rechazo al uruguayo Angel Kalenberg el TAI dijo: "decidimos entrarle y ante nuestra sorpresa los demás grupos invitados aprobaron el rechazo del uruguayo Kalenberg como mediador"...vieron que " frente al Estado hay que llegar con posiciones claras y realizadas."<sup>157</sup> "A raíz de los resultados de la participación en la X Biental de París, el TAI estaba especialmente preocupado por el peligro de reducir el antifascismo a una mera proclama ideológica tan rentable como cualquier otra.

Eso limitaba su participación en la posible cooperativa con los otros grupos que de manera aparentemente natural habían "ido tomando posición de acuerdo a sus muy peculiares intereses. El TAI ha sido el grupo más empeñado en hacer contra al fascismo (...) como una formación que de cuando en cuando lanza sus señales en México."<sup>158</sup>

La X Bienal evidenció "la necesidad de que los artistas no sólo rescaten el control de su producción, sino también de circulación de sus obras."<sup>159</sup> A raíz de los problemas de la X Bienal el grupo vio "la necesidad de formar un Frente y no especular más con lo bien hecho en París que le rompió todo su pretendido neutralismo a los bienalistas, sino procurar no sólo el antifascismo de Temporal y la solidaridad de ocasión, sino la vinculación con las únicas luchas de liberación posibles: las de las masas organizadas y tan abandonadas en la transformación de los sentimientos y las percepciones impuestas por los explotadores."<sup>160</sup>

82

En la X Bienal el TAI presentó el trabajo *Import-Export* que fue una "alusión a la arquitectura sin arquitectos propia de los cinturones urbanos de América."<sup>161</sup> "Plantea la complejidad del coloniaje, exalta la violencia represiva del colonizador."<sup>162</sup> Este trabajo era una recolección de objetos culturales y noticias políticas sobre la represión que planteaba olvidarse del arte y preocuparse por la política.<sup>163</sup>

#### 4.6 Proceso Pentágono

Carlos Fink, Victor Muñoz, Felipe Ehrenberg y José Antonio Hernández fundaron el grupo Proceso Pentágono en 1976 a raíz de la Coalición, cuya formación fue acordada en el Simposio de Zacualpan en 1976, y con motivo de la X bienal de París. En 1976 Juan Acha reunió a artistas no objetuales y conceptuales en la galería Arte Viejo del Distrito Federal para realizar una exposición de conceptualistas mexicanos, la cual

finalmente no se llevó a cabo, pero devino en la idea de convocar al Simposio de Zacualpan, al que asistió gente que después formaría grupos como Tepito Arte Acá, TACO de la Perra Brava, Taller de Arte e Ideología y Proceso Pentágono entre otros. En este Simposio se propuso formar la Coalición que fue un fracaso.<sup>164</sup>



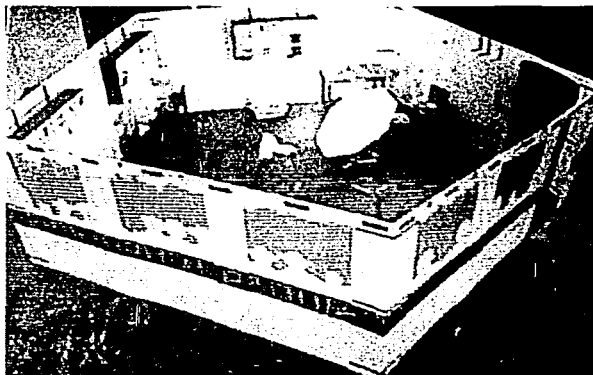


Detalle  
1929: *Proceso*

siguientes razones: Grupo, por el carácter del trabajo que realizan, Proceso, por que el trabajo que hacen es un proceso, y Pentágono, por que "todos los latinoamericanos tenemos que ver con él, es decir, con el otro del mismo nombre."<sup>167</sup>

Aunque el grupo se conformó como tal en 1976, ya desde 1973 empezaban a teorizar en conjunto, aunque su trabajo era de carácter individual; finalmente sus miembros expusieron juntos en la galería José María Velásco, ocasión en que se hizo evidente que tenían un interés común de denuncia social, y decidieron trabajar colectivamente. Luego se unieron otros miembros como Carlos Aguirre, Lourdes Grobet y Miguel Eherenberg.<sup>168</sup>

Vista general de la  
obra 1929: *Proceso*



"La necesidad de análisis, la urgencia de superar el empirismo y de trabajar conjuntamente se convirtieron en las bases para lo que es ahora el grupo Proceso Pentágono."<sup>165</sup> Las bases que dieron origen a los principios del grupo quedaron sentadas en la exposición redonda *El Arte Conceptual Frente al Problema Latinoamericano* en el MUCA.<sup>166</sup>

Eran de la idea de que el muralismo de 1910 ya había muerto, a pesar de que se seguía promoviendo, pero "ha dado paso a otro movimiento preciso y reconocible (porque para comprender como fueron pintados aquellos muros habrá que admitir que aquellos pintores públicos supieron reconocer las obligaciones que les exigió su momento)."<sup>169</sup> Esta capacidad de reconocer las nece-

sidades de su tiempo, era lo que trataba de hacer Proceso Pentágono.<sup>170</sup>

Pensaban que la obra del artista reflejaba su posición respecto a su realidad, y entraba en "conflicto" con otras pinturas de la historia. Este fue un tema de reflexión para el grupo.<sup>171</sup> Este conflicto "constituye una lucha de ideas y concepciones y de clases por lo tanto."<sup>172</sup> Parte de su trabajo era producir publicaciones que tenían el objetivo de difundir el trabajo tanto artístico como de investigación y experimentación. Trabajaban partiendo de una "tormenta de ideas" en la que participaban todos, hasta conformar una propuesta de trabajo.

84



Detalle  
1929: Proceso

Los esfuerzos de Proceso Pentágono se enfocaron a consolidar la Cooperativa Chucho El Roto y la editorial Libre Acción/Latinoamérica Libre.<sup>173</sup> La editorial tenía por objetivo publicar y promover tanto el trabajo del grupo y de sus miembros, como el de otros jóvenes artistas.<sup>174</sup>

El grupo era de la idea de que la política del Estado en cuanto a la cultura y al arte no era insuficiente, simplemente protegía los intereses de cierto grupo de gente.<sup>175</sup> Buscaban desarrollar la colaboración con asociaciones y sindicatos, y desarrollar un trabajo de investigación plástica. El grupo se financiaba de manera independiente, y dependía por completo de la disposición de sus integrantes. Estaban conscientes de la injusta distribución del tiempo para los menos poseídos, que no tenían tiempo ni ánimo para la política; y de que la política cultural sirve a intereses propios sin tratar de extender el acceso a la





Detalle  
1929: Proceso

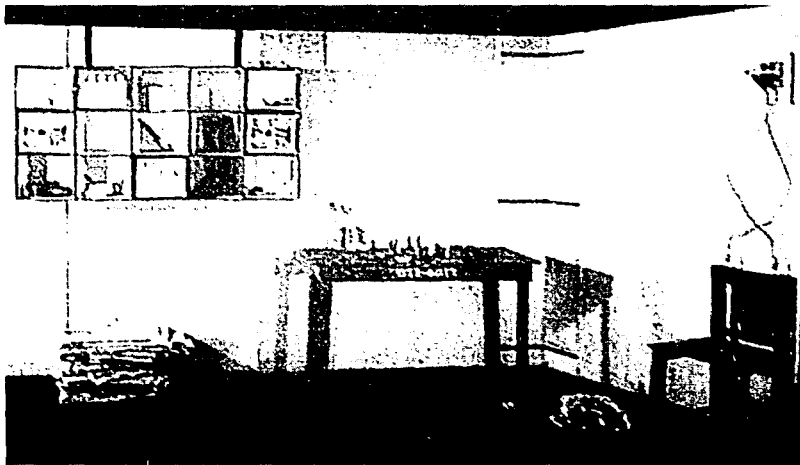
cultura a sectores más amplios de la población.<sup>176</sup> Consideraban que, estando dentro de un sistema económico y social (sistema no es lo mismo que Estado) sólo podían luchar dentro del mismo; para lograr transformarlo a fondo. Decían que el problema no es "romper con el sistema, sino romper el sistema."<sup>177</sup>

85

"Ehernberg, Fink, Hernández y Muñoz, compartían los mismos conceptos políticos-estéticos. Hay elementos atentos a los diferentes problemas de la actualidad, van a experimentar formas de expresión muchas veces tridimensionales, ambientaciones, instalaciones, capaces de llamar la atención de un público acostumbrado a la contemplación pasiva de las obras bidimensionales. Las obras de Proceso Pentágono, concebidas y realizadas en común, parten

siempre de un análisis de la realidad política, y concentran, en su forma misma, varias informaciones concretas."<sup>178</sup>

Proceso Pentágono fue de los grupos más involucrados en la formación de El Frente, para ellos era evidente la necesidad de una organi-



Detalle  
1929: Proceso

zación combativa "que ubique la cultura dentro de la lucha de clases."<sup>179</sup> Decían que en el Frente faltó definir los objetivos de la asociación, y que prevaleció el individualismo grupal.

Proceso Pentágono pensaba que el trabajo colectivo "surge como una necesidad de enfrentar al aparato burocrático estatal que administra la cultura y los medios elitistas que, consciente o inconscientemente representan la ideología dominante, en este dualismo burgués y central"<sup>180</sup>. Y añadía, "en este país, todo tal y como está y estaba, como carajos nos íbamos a dejar llevar por sus mecanismos así nomás, y como además le íbamos a hacer para enfrentar un aparatejo tan elemental y efectivo que llevaba y lleva delicadamente sujetas las riendas de la Mexican Culture."<sup>181</sup>

El grupo no exponía en galerías comerciales, pero sí en centros culturales o lugares sin fines de lucro. En su trabajo no aceptaban condiciones ni censura.<sup>182</sup> Participaron en un homenaje a Picasso convocado por el INBA con un trabajo colectivo, luego el trabajo *3 informaciones 3*, que constaba de una pieza de cada uno sobre la información en los medios masivos de comunicación y la represión. También participaron en *América en la Mira*.<sup>183</sup>



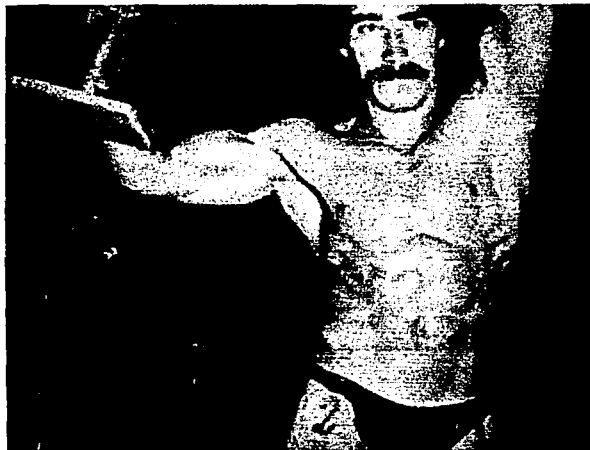
Con motivo del centenario del hotel Marx, 1983

#### 4.7 Grupo De Fotógrafos Independientes

Estaba formado por cinco miembros originalmente: Adolfo Patiño, Rubén Cárdenas, Alberto Pergón, Miguel Fermatt y Héctor Gonzáles; y poco a poco se unieron más, sin embargo los miembros más constantes fueron Armando Cristepo, Agustín Martínez Castro, Alberto Pergón, Javier Quirarto, Angel de la Rueda y Rogelio Villareal decían que el desarrollo de sus "exposiciones ambulante: fotografía en la calle" y su participación en las diferentes secciones anuales, bienales del *Salón Nacional de Artes Plásticas* y de la Dirección de Promoción del INBA "muestran que están de acuerdo con la política que en materia fotográfica se lleva en el país."<sup>184</sup> Y reconocían el apoyo a la fotografía que brindaba el Consejo Mexicano de Fotografía; que entre otras cosas organizó el Coloquio Latinoamericano de Fotografía y la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana.<sup>185</sup>

87

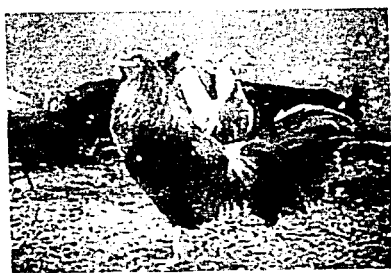
Imágenes tomadas del video *Los Grupos*



El Grupo de Fotógrafos Independientes proponía un "nuevo concepto en exposiciones fotográficas. Un grupo de cuatro fotógrafos y un poeta que llevan su obra a la gente de la calle con el fin, entre otros, de que por un momento olvide su monótona cotidianidad, de que sepa que

también existe como ser humano individual y no sólo como masas de autómatas "obedece semáforos y letreros"<sup>186</sup>. Decían que al exponer en la calle buscaban promover la fotografía popular; lo cual los llevó a exponer en Tepito, entre otros lugares.<sup>187</sup>

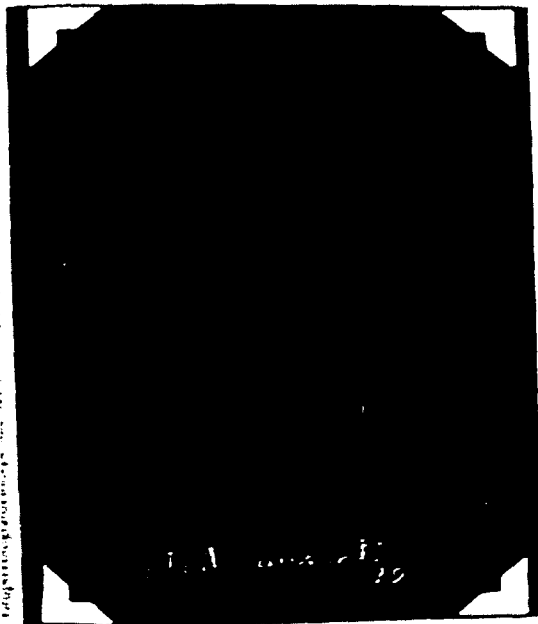
En cuanto a las galerías afirmaban que: "El acaparamiento de las galerías por gente que tiene fines meramente mercantiles, fue lo que nos indujo a reunirnos en este grupo y que toda la gente que pase pueda ver éste nuestro intento de comunicación, sin necesidad de



presentar una invitación o pagar un boleto."<sup>188</sup> En estas exposiciones que a veces complementaban con textos. Su verdadero logro fue resignificar las imágenes propias de la fotografía.<sup>189</sup>

89

El Grupo de Fotógrafos Independientes no llegó a formar parte del Frente, sin embargo tenían ideas muy similares sobre el arte público. Dos años después de haberse fundado el grupo, los integrantes dieron un giro de la fotografía hacia las artes plásticas y se cambiaron de nombre a Peyote y la Compañía, adaptando entre otras cosas y medios la fotografía artística al entorno urbano.<sup>190</sup> Dada la técnica con que el Grupo de Fotógrafos Independiente realizaba su trabajo, éste era de carácter individual, y se unían para poder difundir su trabajo, y facilitarse la conquista de espacios públicos.<sup>191</sup>



*Estoy aquí ahora, y  
nunca más este  
instante, 1979*

#### 4.8 Peyote y la Compañía

Peyote y la Compañía surgió en 1977, fundado por Adolfo Patiño Torres; en 1977, estaba formado por algunos de los fotógrafos independientes: A. Patiño, A. Cristeros, Alberto y Jorge Pergón, decidieron emprender una acción común en el campo de las artes plásticas. Empezaron por acompañar la fotografía con dibujo, textos y objetos. "Como una manera de aportar al enriquecimiento de nuevas formas plásticas. Las imágenes de la sociedad son tomadas desde un punto de vista irónico que satiriza las concepciones morales y religiosas vigentes."<sup>192</sup>

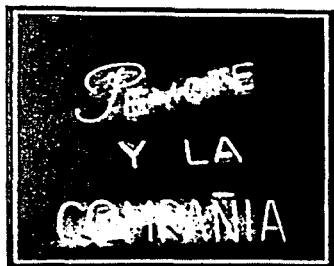
90



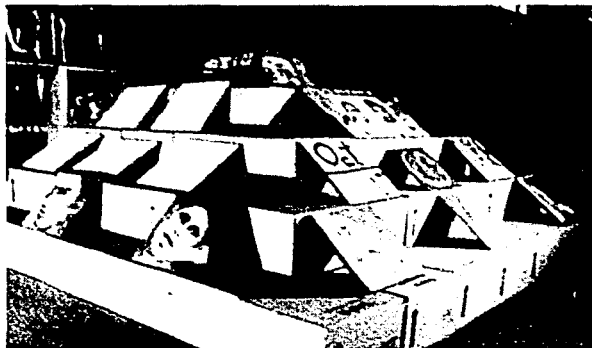
Detalle de  
arteespectáculo *tragedia  
II y III*

Imágenes tomadas del  
video *Los Grupos*.

Su trabajo era de carácter experimental, "está en una constante búsqueda de expresiones artísticas que engloban factores sociales, familiares e individuales."<sup>193</sup> Buscaban desmitificar el arte, que no fuese solemne; empezaron a trabajar en Super 8, luego se fueron más hacia el performance. Eran independientes de cualquier organismo oficial, y expusieron en sitios públicos.



Detalles de  
artespectáculo/  
tragedia II y III



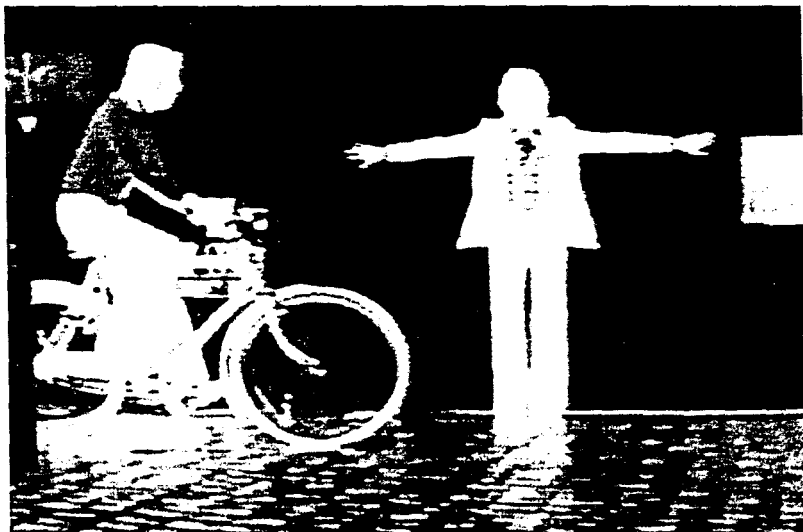
Con su trabajo buscaban la interacción con el hombre común,<sup>194</sup> "en su obra están presentes el sincretismo, el mestizaje, lo urbano, en un intento de "rescatismo cultural" necesario en el arte mexicano."<sup>195</sup> Con fotografías hicieron cajas donde guardaban objetos muy íntimos y educativos. Según ellos las circunstancias sociales llevan a la producción artística en forma de trabajo colectivo, hacían cine, foto, performance, diseño y collage. Pretendían ser un movimiento que integrara por completo al objeto y la actitud artística ante la vida cotidiana de la ciudad, buscaban la unificación humana.<sup>196</sup>



Invitación

Su investigación estaba orientada hacia el "papel del objeto en la cultura popular",<sup>197</sup> con objetos encontrados, con los cuales hacían acciones efímeras y alusiones políticas con lenguajes irónicos y humorísticos, no tenían fines didácticos, y su trabajo era de tendencia dadaísta. Como el No-grupo.<sup>198</sup> "Peyote y la Compañía no es un grupo más, segregado por los movimientos sociales. Pretende ser un movimiento que genere la radicalización conceptual, objetual, teórica, del objeto artístico, hacerlo parte indispensable de la vida común, por diversas que sean las divisiones de clase, porque bien creemos que la unificación humana puede ser o iniciarse siendo utópicamente planeada a partir del arte."<sup>199</sup>





Performance

Peyote y la Compañía fue un grupo menos productivo que el Grupo de Fotógrafos Independientes, se reunieron para participar en bienales, no tenían un interés particular en el público popular; más bien buscaban "reconciliar formas de la cultura mexicana con un lenguaje artístico internacional."<sup>200</sup>

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Dibujo del Grupo



## 4.9 El Frente

El Frente Mexicano De Grupos Trabajadores De La Cultura surgió a raíz del *Primer Encuentro de Grupos*, sostenido en 1978 entre varios de los grupos de artistas plásticos que estaban activos, en el que se trataron los siguientes puntos, propuestos por los diferentes grupos participantes:

94

(TIP) 1- Problemas de investigación individual y grupal; 2- concretizar las necesidades culturales del país y proponer vías para resolverlos; 3- recuperar el control sobre la producción; 4- programar actividades conjuntas entre grupos sobre denuncias específicas; (Mira) 1- organizar un sistema de reuniones frecuentes; 2- formación de comisiones; 3- formación de un banco de información, 4- publicación de un órgano de difusión.<sup>201</sup>

También se habló de que "las diferencias entre las izquierdas no deben obstaculizar la unificación."<sup>202</sup> En este *Primer Encuentro de Grupos* también se pretendió sentar las bases para una unificación definitiva, que sería el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, "el cual proponía la integración a las luchas proletarias y campesinas. Su segunda prioridad era obtener el control de los medios de producción y circulación de la obra de arte."<sup>203</sup> El Frente surgió ante la "necesidad de transformar las relaciones de producción del sistema capitalista y su dominación ideológica y cultural.

El Frente surgió "con el propósito de construir un organismo independiente que genere nuevas actividades multidisciplinarias en los artistas que se han preocupado por el devenir del arte público".<sup>204</sup>

"Hemos de señalar nuestra separación de los medios convencionales que con cierto prestigio han pugnado por la imposición de criterios de calidad, mediatizando de esta manera la obra de muchos y excluyendo a otros."<sup>205</sup>

En su manifiesto declaraban que proponían "la investigación y discusión teórico-práctica que habrá de materializarse en efectos estéticos ideológicos." Y se manifestaban "- por una producción artística y cultural articulada a las luchas proletarias y democráticas.

- Por una posición alternativa a los aparatos de producción de la clase dominante.

- Por la recuperación del control de los medios de producción, distribución y circulación del trabajo artístico."<sup>206</sup>

95

El Frente se organizaba en reuniones donde se discutían las actividades de los miembros; que participaban generalmente en representación de un grupo; sin embargo también presentaban proyectos individuales, por ejemplo el *Encuentro Exposición de Gráfica Combativa, Muros Frente a Muros, América en la Mira* y otros eventos en apoyo a países de América Latina.<sup>207</sup> Estas reuniones están documentadas, y en los reportes se hace evidente por un lado que el Frente estaba o trataba de estar presente en todo evento cultural y popular organizando acciones y exposiciones. También se evidencia que la organización interna no era muy fuerte y que prevalecía el individualismo grupal y una falta de decisión para asumir los errores.<sup>208</sup> Lo cual lo llevó finalmente a su desintegración.

El Frente organizaba coloquios, conferencias y exposiciones, siempre en apoyo a movimientos populares contra la explotación en el



Imagen tomada del video *Los Grupos*

campo y la ciudad. Estaba integrado originalmente por El Centro Regional de Ejercicios Culturales de Veracruz, para consolidar el trabajo interdisciplinario;<sup>209</sup> Cuadernos Filosóficos, El Colectivo, El TACO de la Perra Brava, Germinal, Mira, Suma, Proceso Pentágono, Sabe Ud. Leer, TAI, Taller de Cine Octubre en el Distrito Federal, Caligrafía en Nuevo León, y el TIP en Michoacán y Guanajuato, la Cooperativa

Chucho el Roto, cuya consolidación era también uno de los objetivos del Frente, tendría la función de proponer medios alternativos de difusión del arte, con metas hacia la producción masiva editorial en cooperación con Cuadernos Filosóficos.

96

Uno de los eventos que organizó el Frente, fue la exposición *América en la Mira*. "Es un título que manifiesta los motivos que nos llevan a reunir la producción gráfica de productores latinoamericanos y del resto del mundo siendo el objetivo principal el crear un canal abierto de participación para exponer por medio de todos los recursos visuales y escritos que consideren necesarios los participantes."<sup>210</sup>

Algunas de las actividades en que participaron algunos grupos en representación de el Frente fueron: la lucha de Santa Fe de la Laguna y la Unión de Comuneros Emiliano Zapata (TIP) y la huelga de los textiles de Morelos (TAI), con comunidades chicanas (Mira) y con sus mantas en todo tipo de festividades de oposición (Germinal), incluso llevaron a cabo exposiciones de intercambios culturales con América Latina (TAI) y Germinal fueron a Nicaragua en 1979 en una campaña de alfabetización después de la revolución de Nicaragua.<sup>211</sup> Expusieron en Morelia, Michoacán, en la UNAM en una exposición organizada por Ida Rodríguez Prampolini y Rita Eder, todas sus exposiciones fueron de carácter social y político, una de ellas fue clausurada.<sup>212</sup>

El Frente funcionó como "un organismo centralizado cuyo papel sería coordinar los trabajos y las acciones de sus miembros, favoreciendo así el desarrollo coherente de este movimiento de contrainformación cultural."<sup>213</sup> El Frente retomaba las ideas de la Coalición; planteaban una posición del productor cultural dentro de la sociedad que distinguiese por un lado a los productores profesionales de "vanguardia" que se guían y se condicionaban por el mercado y la publicidad, es decir por la capacidad económica del trabajo; y por otro lado el productor cultural que se insertaba en las "relaciones de proletarización, como asalariado explotado y vendedor de fuerza de trabajo aunque conserve patrones pequeño burgueses."<sup>214</sup>

"¿Porqué "trabajadores de la Cultura?" A primera vista este enunciado asume las determinaciones de trabajo asalariado que imponen las

relaciones productivas del capitalismo monopolista al productor artístico cultural. Para sobrevivir éste debe insertarse en la línea de producción de la llamada "industria cultural" - publicidad, medios masivos, decoración o moda- enajenando sus capacidades creativas.

97

Pero también y circunstancialmente, la definición de "trabajadores culturales" manifiesta una toma de posición para producir valores culturales en forma material y objetiva -no al servicio del mercado y sí de las clases trabajadoras en su lucha por conquistar su libertad económica y política."<sup>215</sup>

Aunque el Frente trataba de participar de manera integral en las actividades y manifestaciones en que se involucró, era claro que cada grupo tenía una ideología particular; por lo que la asociación se enfrentaba constantemente a cuestionamientos sobre su posición política y trataba siempre de sentar las bases de su organización, sin lograr del todo su meta. Sin embargo, todos acordaban que el productor plástico se veía "compelido a reproducir las formas de dominación del sistema atendiendo a la demanda acrecentada de legitimación política y de sentido sociocultural que imponen el Estado y sus aparatos ideológicos: medios masivos, educativos y universidades, etc."<sup>216</sup> Y lograron definir los siguientes objetivos comunes:

- 1- Ubicar la cultura dentro de las luchas sociales.
- 2- Incluir a todo aquél que enfrente de algún modo la clase en el poder.
- 3- Crear una alternativa para la cultura que se contrapusiera a la política cultural del Estado.<sup>217</sup>

Para difundir sus actividades el Frente contaba con un boletín-periódico, en el que informaba sus actividades y eventos y se reiteraba su apoyo a los movimientos y luchas populares de América Latina. Como se había mencionado el Frente no logró consolidarse internamente por falta de organización y de una posición política clara, ya que había quienes eran más flexibles que otros, y en su esfuerzo por vencer las diferencias internas, se trató el tema con frecuencia en las reuniones y se hicieron circular cuestionarios para que cada grupo dijese los que pensaba res-

pecto a la importancia del Frente y el trabajo colectivo en relación al sistema de difusión cultural.<sup>218</sup>

A pesar de todos los problemas de organización interna, el Frente si logró conformarse como un cuerpo de denuncia frente algunos de los problemas de nuestra sociedad y de difusión de una cultura alternativa.<sup>219</sup> "El trabajo del Frente podría ser considerado en sus tres aspectos: el análisis crítico de ciertos actos culturales, la planificación de la producción destinada a manifestaciones populares o políticas, y la organización de exposiciones."<sup>220</sup>

98

También circulaban entre sus miembros, textos de denuncia como el que se hizo a raíz de una reunión secreta no respaldada por el gobierno, donde los representantes culturales de América Latina se reunieron a planear el futuro cultural en cuanto a financiamiento e intercambios culturales se refiere;<sup>221</sup> ésta reunión se llevó a cabo en el Hotel Exconvento de Santa Catalina en Oaxaca. En su denuncia el Frente declaró que los funcionarios traicionaron a su patria al vender al mejor postor la cultura de América Latina, encubiertos por la iniciativa privada.<sup>222</sup> Esta reunión secreta fue convocada por Roger Stone, titular del Center for International Relations, y por Waldo Rassmunsen, jefe del Departamento de Ultramar del Museum of Moderns Art, am-



Marcha organizada por el Frente, tomado del video *Los Grupos*

bos en Nueva York; y fue coordinada por Tom Wolf "experto en sesiones a puerta cerrada" y se contó con la participación de 43 personalidades de la cultura. Lo que sí se sabe es que el gobierno mexicano no financió dicho evento.<sup>223</sup>

99

Y textos teóricos, por ejemplo el titulado "Nuevos Filósofos", de C. Espinosa; donde se dice que los nuevos filósofos no hablaban de las diferentes situaciones sociales de los humanos, y apoyaban (según el Frente) las fuerzas imperialistas, enlodando al socialismo y los movimientos de izquierda, querían hacer creer que la lucha política era inútil y que "sólo queda el compromiso con el espíritu y no con la lucha de clases."<sup>224</sup> Estas ideas estaban principalmente respaldadas por Televisa a través del Colegio Nacional de Comunicación, que promovía un arte de vanguardia importado y no crítico.<sup>225</sup>

El principal objetivo del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura era "establecer un sistema alternativo de creación y difusión que se adapte a la realidad del país. Esta toma de consciencia social, este movimiento de rebeldía frente a estructuras establecidas es resultado de un complejo cambio tanto en los lineamientos teóricos del arte como en la situación económico social internacional. No obstante, las raíces de este movimiento van más allá del cuestionamiento generacional: se relaciona también con las tradiciones artísticas propias del desarrollo nacional."<sup>226</sup>

El Frente surgió de la idea de que el artista, "sometido al condicionamiento mercantil monopolista que restringe sus capacidades económicas y creativas, el profesional de la cultura se ve obligado a buscar formas de resistencia y posiciones de clase. Así, desde su perspectiva superestructural el "proletariado" de la cultura intenta organizarse en términos clasistas y vincularse a las organizaciones de las masas proletarias."<sup>227</sup>

#### 4.10 Germinal

"Células que engendran otras células", surge en La Esmeralda en un intento de conformar "una alternativa a los programas, métodos y contenidos pedagógicos tradicionales, académicos y oficiales que niegan y ocultan nuestras experiencias y resultados."<sup>228</sup> Estaba formado por Joaquín Conde, Mauricio Gómez, Orlando Guzmán, Yolanda Hernández, Carlos Osguera y Silvia Ponce. "Siguiendo el proceso emprendido años antes por la LEAR y el Taller de Gráfica Popular, Germinal experimenta formas de expresión artística de índole social. Sus integrantes renuncian a la producción de cuadros que se dedican a la protesta."<sup>229</sup>



100

"Se forma como una alternativa de autoeducación ante las deficiencias teóricas y prácticas de la actual educación artística" donde identifican los siguientes problemas: "1º falta definición de objetivos generales para la educación artística, 2º falta de un programa y un plan de estudios que oriente, ubique y relaciones las diferentes áreas de producción en las artes plásticas, 3º falta de una educación integral que vincule la práctica y la enseñanza artística con la situación concreta y los movimientos sociales populares del país, y la falta de consciencia y participación de los estudiantes en la discusión y solución de estos problemas."<sup>230</sup>

Germinal consideraba que el trabajo colectivo era un proceso dinámico de aprendizaje que constituía "la base principal de una actitud de ruptura con las determinaciones políticas de la producción artística en una sociedad capitalista dependiente como la nuestra."<sup>231</sup> El grupo se consolidó en un trabajo de educación artística realizado con los habitantes de Escuinapan, Sinaloa<sup>232</sup> en el que se buscaba "fomentar la creatividad infantil y la comunicación mediante el lenguaje plástico."<sup>233</sup> En este proyecto se hizo evidente la necesidad de una fundamentación teórica.

Esta necesidad de bases teóricas más sólidas los llevó a "articular la producción artística a procesos educativos concretos como la alfabetización conscientizadora."<sup>234</sup> Buscaban un lenguaje visual que reforza-



ra los principios sobre los que se fundaba el grupo, "a través de un código de signos gráficos, elementos artísticos que ayudan a entender e interpretar las complejas relaciones y contradicciones de la realidad."<sup>235</sup>

101

Su trabajo consistía principalmente en mantas que llevaban a marchas populares, por lo que mantenían relaciones con organizaciones obreras y políticas (sindicatos, comunidades urbanas, comités de defensa, etc.) sus mantas estuvieron presentes en varias marchas, como la de conmemoración del dos de octubre de 1968, apoyo a Vietnam y a Nicaragua "o ligadas a acciones sindicales."<sup>236</sup> Sus mantas tenían un "carácter de militancia activa."<sup>237</sup>

Germinal mantuvo una ideología marxista socialista y consideraba que, como toda persona el productor cultural se forma "en una clase social determinada y su práctica, consciente o inconscientemente, responde a los intereses de esta clase."<sup>238</sup> Opinaban como Marx decía que "No es la consciencia del hombre la que determina su ser social, el ser social es lo que determina la consciencia"<sup>239</sup> y la cultura y la ideología dirigían la consciencia social.

"El artista en la tradición burguesa antepone sus necesidades e inquietudes personales a las necesidades objetivas y colectivas que plan-



Manta tomada del video *Los Grupos*



Manta tomada del video *Los Grupos*

tea la realidad social.<sup>240</sup> Por lo tanto si el artista no estaba consciente de su situación social, sus concepciones serían las de la clase dominante. "Si el artista no desarrolla una consciencia política y abandona las concepciones tradicionales, seguirá observando el problema de la función social del arte desde la perspectiva de la ideología burguesa que lo confunde planteándole una alternativa falsa: el arte por el arte o el arte para el pueblo."<sup>241</sup> Estas opciones "parecen contrarias pero tienen un origen común, las dos conciben el arte como un producto acabado de la minoría a las masas o a otra minoría, niega la comunicación y creatividad popular."<sup>242</sup> Germinal sin embargo, planteaba que la producción cultural no era algo espontáneo, respondía a una situación social e histórica concreta más que a una necesidad estética.<sup>243</sup>

La clase dominante proclamaba la cultura como parte indispensable para el desarrollo espiritual del hombre, y la separaba de lo material, lo económico y lo político de la sociedad; y por medio de ella y de los medios masivos de comunicación difundía su visión de la realidad y la historia, imponiendo sus criterios a los demás para justificar el sistema de explotación en el que se basa, dirigiendo la consciencia social por medio de la cultura.<sup>244</sup> "Los artistas al hablar de los porqués de sus actitudes y obras hacen hincapié comúnmente en los motivos personales (...) ejerciendo derecho al aislamiento de la realidad social objetiva, derecho que como dice Benedetti, no le otorgan a la clase traba-

jadora."<sup>245</sup> Sin darse cuenta de que esa visión personalista era un reflejo de la visión dominante y explotadora de masas.

Germinal decía que el compromiso social de los artistas apenas se estaba asumiendo, pero en México siempre había habido organizaciones de trabajadores culturales ligadas a los movimientos populares del país, para quienes las necesidades sociales pesaban más que los problemas personales. Muchos de los grupos surgieron también de determinaciones políticas, sociales, económicas e ideológicas, de manera que éste fenómeno no debe analizarse únicamente desde el punto de vista estético.<sup>246</sup> En éste sentido el objetivo principal del grupo Germinal era hacer arte con el pueblo, no para el pueblo, es decir, que la comunidad en la que trabajaba o la manifestación en la que fuese a participar, fuese también el motivo de la manta, cartel o plantilla, e influía en todo momento en el proceso de trabajo.

En su propuesta para la exposición *Muros frente a Muros* dijeron que la manta "presenta semejanzas y paralelismos con la producción mural, y por ende con los problemas de comunicación visual colectiva."<sup>247</sup> Sin embargo, la manta difería del mural "en sus planteamientos formales y de contenido, y en cuanto a su modo de

participar, de circular y participar orgánicamente con las luchas sociales. Ya que surge determinada por una necesidad concreta de orden político."<sup>248</sup> Los muros eran una vía directa de comunicación gráfica, ya sea mercantil o política.

En un principio el muralismo sentó las bases de una creación ligada a la práctica histórica, pero con el tiempo se institucionalizó. "La historia ha subrayado sus errores y sus aciertos, mostrando por ejemplo, como se mediatizó el contenido subversivo del mural cuando se integra al discurso demagógico político de la clase dominante. El muralismo mexicano ha sufrido un proceso deformativo similar y paralelo al de los objetos políticos de la Revolución: han sido institucionales."<sup>249</sup> A diferencia del

Manta tomada del video *Los Grupos*



mural, la manta iba al público, era un trabajo efímero que surgía y moría con una causa social y política.<sup>250</sup>

El grupo enfocó en estudiar la eficacia visual de la manta como elemento conscientizador no sólo político sino para que el pueblo valorase sus manifestaciones culturales. También impartieron talleres de educación artística tradicional y alternativa, con el fin de ampliar la comunicación y expresión creativa de las comunidades.<sup>251</sup>

104



Manta tomada del video *Los Grupos*

Hacia el interior del grupo trataban de conscientizarse y autoeducarse por medio del trabajo colectivo, que consideraban un proceso dinámico de aprendizaje colectivo y ruptura con las determinaciones políticas de la práctica artística burguesa.<sup>252</sup> "Cuestionan la enseñanza de un arte sin destino y conscientes de su tradición artística que concibe el arte como servicio, buscan integrar programas de acuerdo con esta concepción realizando críticas severas a los programas, al oportunismo, y a la falta de profesionalismo de sus profesores."<sup>253</sup>

Dentro del Frente, Germinal propuso hacer un Congreso Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas, con el fin de buscar soluciones a la educación artística en el contexto social y político del país; la propues-

ta sería comunicada al Secretario de la SEP, Fernando Solana, al Director del INBA, Juan José Bremer, al Director de Coordinación General de Educación Artística, Jorge Montaña, al Titular de Artes Plásticas Oscar Urrutia, y al Director de La Esmeralda, Rolando Arjona Amabilis. Ya habían establecido contacto con estudiantes de otras partes de la República, de la EDNA y ENAP, y otras instituciones de educación artística. Los objetivos de este Congreso serían:

105

"1) Objetivos fundamentales y salidas laterales de la enseñanza visual en México: crítica de los objetivos ocultos, pero reales, de la enseñanza visual;

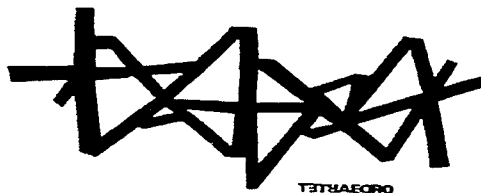
2) crítica de los planes y programas vigentes en los diferentes planes y sistemas educativos del país, relaciones y diferencias;

3) Dificultades y recursos de la enseñanza artística: automatización de los conocimientos, separación entre teoría y práctica, ocultamiento de la historia, sacralización de lo empírico. Totalización del conocimiento, relación de necesidad entre teoría y práctica. Fundamentación histórica y social, ubicación de las técnicas en el proceso artístico total;

4) enseñanza visual lucha ideológica y producción y circulación dominante;

5) posibilidades de trabajo unificador de las escuelas de artes visuales del país." <sup>254</sup>

#### 4.11 Tetraedro



106

El grupo Tetraedro se formó en 1975 "dispuestos a cambiar las estructuras estéticas y éticas todos aquellos que de alguna manera se encuentran involucrados en la planeación y construcción de las ciudades."<sup>255</sup> El protagonista de este grupo fue Sebastián, era una propuesta un poco más vanguardista y menos política que la de los otros grupos.

Estaba formado por escultores y arquitectos: Felipe Galindo, Mauricio Gómez, Hilda Ruiz, Sebastián, Marcos Suástegui, su existencia fue breve, y el trabajo que realizaron estaba principalmente influenciado por las esculturas de Sebastián. En general su trabajo consistía en "proyectos de arquitectura para una ciudad (D.F.) donde es un problema de supervivencia."<sup>256</sup> Sus propuestas se oponían al caos visual y sensorial de la megalópolis, componiendo a partir de módulos. Exploraban las posibilidades de adaptación del hombre a medios extraños.

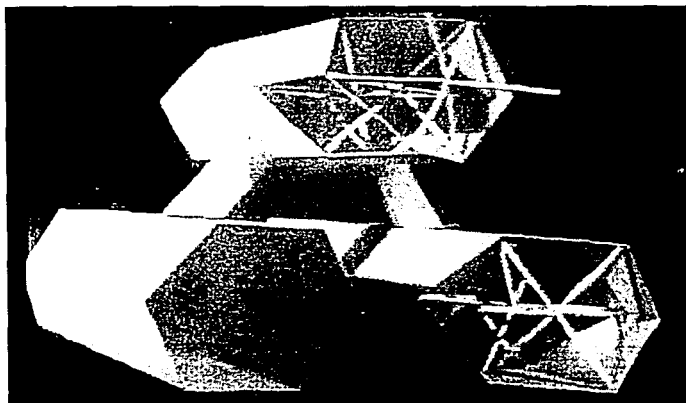
Organizaron eventos como la *Bienal de Febrero* o *Nuevas Tendencias* que reunía propuestas vanguardistas (conceptuales, urbanas) en la que participó incluso el grupo Mira, que fue el más político.<sup>257</sup> Sin embargo su trabajo no logró superar la etapa de proyectos, y para la arquitectura, se tiene que llevar a cabo la idea.<sup>258</sup>

En la *X Bienal de París* presentaron la obra titulada *Nahui Ollin*, el quinto sol, el sol del movimiento según los aztecas, es un "Tetraedro encerrado por una "bóveda continua" que permite la observación del universo desde cualquier punto, libremente; la esfera es la figura que contiene más volumen en la menor superficie y tiene la mayor resistencia interior, el tetraedro es menos volumen y más superficie, con la

menor resistencia interna, el tetraedro representa en su estructura nuestra macroestructura."<sup>259</sup> Es una propuesta utópica de estructuras urbanas inspiradas en ciertos conocimientos astronómicos nahuatl."<sup>260</sup>

Sin embargo, es cierto que trataron de romper con la tradición arquitectónica considerando incluso el espacio exterior y el fondo del mar como posibles hábitats para el ser humano en un futuro, proponiendo "que el hombre no esté atado a la tierra"<sup>261</sup> imaginaban una sociedad con libertad donde todos contribuyeran a construir el medio ambiente, donde el hombre no se convirtiera en un número.

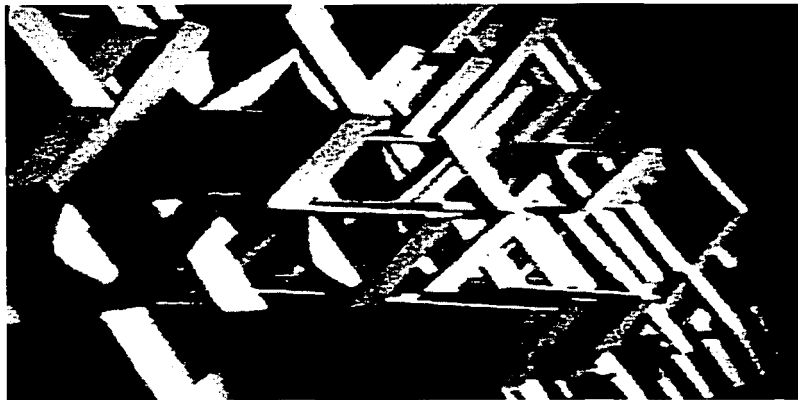
107



*Ciudad Utópica, tomada del video Los Grupos*

Proponían integrar las disciplinas partiendo de la geometría en la naturaleza y de las estructuras naturales.<sup>262</sup> En cuanto a su relación con los otros grupos consideraban que "hay una gran diferencia entre ellos y nosotros: no trabajamos, supuestamente, imágenes comprometidas, sino que nos comprometemos más profundamente, a largo plazo: como va a ser la sociedad del mañana, y para ella."<sup>263</sup>

Su investigación se encaminó a eliminar en el futuro los elementos que agobiaban al hombre por falta de planeación. Se basaban en un razonamiento científico, geométrico y poético. Trabajaban en conjunto para ser oídos, y razonaban sobre las estructuras de tipo arquitectóni-



Detalle de *Ciudad  
Utópica*, del video *Los  
Grupos*

co, decían que el grupo interactuaba como los ángulos y las fuerzas internas del tetraedro. Decían que su proceso de trabajo era más largo porque debían razonar antes de actuar, "razonamos cosas que tienen una función social a nivel arquitectónico y urbano, ya sea para hoy o para el futuro, con soluciones plásticas y arquitectónicas."<sup>264</sup> Su primera exposición fue *Utopías*, en 1976, luego la *X Bienal de París*.

#### 4.12 Mira

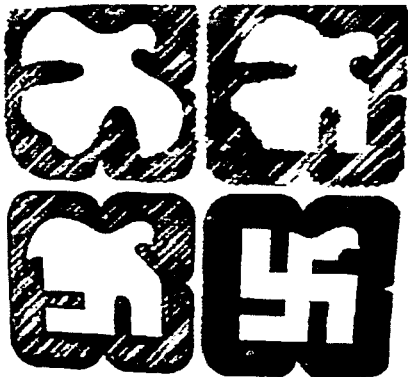


**MIRA**

Surgió de lo que fue el Grupo 65, que se vio muy afectado por el movimiento estudiantil de 1968, algunos miembros del grupo original se reunieron en 1977 en la academia de San Carlos en un curso de Alberto Híjar en 1965. "Al acabar la carrera todos ellos se dispersaron en busca de experiencias socioculturales. Unos participaron en la elaboración de murales y formas plásticas más internacionales, tales como las "instalaciones". Pasaron cuatro años antes de que se produjera la primera obra del grupo otra vez reunido."<sup>265</sup>

El Grupo 65 estaba formado por Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, y Melecio Galván, entre otros. Cuando se





Imágenes tomadas  
del video *Los Grupos*

reunieron en Mira empezaron por reconocer su trabajo anterior; y partiendo de las técnicas de impresión del Taller de Gráfica Popular, las actualizaron y adaptaron al entorno urbano.<sup>266</sup> Mira fue de los grupos más activos en la formación de organizaciones populares para promover la lucha contra el colonialismo ideológico.<sup>267</sup> Los miembros de Mira, al igual que algunos de otros grupos siguieron por el camino de la denuncia en su trabajo, aún después de desaparecidos los grupos. Mira buscaba en el trabajo colectivo una alternativa al sistema de producción y distribución basada en la discusión teórica y práctica.<sup>268</sup> Hacia el interior del grupo se organizaban en tres niveles: asamblea general, comisión coordinadora y sub-

comisiones de prensa y finanzas.

En el Frente decía que hacía falta organización y una posición política más clara.<sup>269</sup> Pensaban que la ciudad reflejaba la situación política, económica y social del resto del país, la pobreza, el desempleo. Para el proyecto de *Muros Frente a Muros* propusieron una pieza constituida de 48 serigrafías o copias y pensada para un público de colonos, trabajadores y estudiantes.<sup>270</sup> En la exposición *Gráfica del '68*, que se montó en San Carlos, fue mucha gente que participó en el movimiento opinaron que el movimiento vano, y que se siguió luchando de las posiciones de trabajo y cada uno de los participantes (el movimiento estudiantil, tenía en ese momento, y que la libertad de expresión que había se debió a los logros que alcanzaron en el 68. Entre los presentes estuvo el maestro Francisco Moreno Capdevilla.<sup>271</sup>





En mayo de 1982 muere uno de los miembros del grupo (Melesio Galván). En la trienal *Intergrafik '80* el grupo ganó un premio y fueron invitados a Alemania en la *Intergrafiks* de 1984. Trabajaron en apoyo a Nicaragua, y a favor de la paz en el Salvador, e hicieron tres exposiciones en homenaje a Melesio Galván.<sup>272</sup>

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

#### 4.13 Taller Siqueiros

El taller estaba coordinado por la viuda de Siqueiros y su hermano (Angélica y Luis Arenal), sin embargo tuvieron problemas con los alumnos y profesores que trabajaban o que en algún momento colaboraron ahí. Cuando se hizo el *Polyforum Cultural Siqueiros*, Jorge Flores, Jefe del Taller Siqueiros, apoyó, públicamente a Mario Orozco Rivera contra los hermanos Arenal; diciendo que la señora les descontaba dinero de su sueldo a los trabajadores, por casi cualquier cosa y de esta forma sacaba beneficios económicos para sí misma.

111

En la opinión de Jorge Flores, los Arenal destruyeron el trabajo que al maestro Siqueiros le tomó años conformar y acabaron con los verdaderos muralistas que trabajan ahí. Jorge Flores decía tener testigos de que Luis Arenal modificó una firma del maestro Siqueiros y que había falsificaciones del trabajo de Siqueiros en una exposición que se montó en Bellas Artes, siendo además, que la única que podía dar los certificados de autenticidad de la obra de Siqueiros, era su viuda Angélica Arenal.<sup>273</sup> Finalmente, tras las declaraciones de Jorge Flores y Mario Orozco Riera, Angélica Arenal reconoció que había falsificaciones en la exposición, no sin antes demandar al pintor Mario Orozco Rivera, quién, a su vez, decía que el Taller Siqueiros fue convertido en un negocio por los dos hermanos.<sup>274</sup>

También se mencionó que la cabeza de Juárez que Siqueiros iniciara, fue terminada por Luis Arenal una vez muerto el maestro; tampoco estaba claro quién (si Angélica Arenal o el fideicomiso Siqueiros) debían beneficiarse de la venta de obra del maestro. Además de que el Taller contaba con apoyo estatal para pagar a los maestros y tenía un presupuesto por parte del gobierno.

Mario Orozco Rivera cuestionaba la validez y calidad de la enseñanza impartida en el Taller.<sup>275</sup> "El cierre del Taller Siqueiros se debió a la incapacidad y temor de sus dirigentes (...) para dar una respuesta pública a la demanda en la que pedíamos su destitución, declararon alumnos y maestros"<sup>276</sup> del taller; quienes declararon que los hermanos Arenal querían negar ante el público su responsabilidad sobre el

Taller. Angélica Arenal cerró el Taller repentinamente, los hermanos reprimieron y obstaculizaron al grupo de profesores y alumnos que se preocuparon por las artes plásticas; incluso en una ocasión regañaron a los alumnos por participar en la huelga de los textiles de Morelos y prohibieron las acciones que vincularan al Taller con movimientos sociales o populares. Aunque los hermanos Arenal buscaban mantener una imagen de izquierda ante el público, por otro lado negaban el trabajo a profesores mientras se quejaban de la escasez de los mismos.<sup>277</sup>

Los integrantes del Taller decían que Siqueiros quería formar una escuela taller, no una fábrica de consagrados, esto a raíz de que el Taller, bajo a dirección de los hermanos Arenal patrocinaba a muralistas consagrados, en vez de promover la superación de los alumnos que ahí se instruían.<sup>278</sup> La intolerancia ideológica dentro del Taller llegó al grado de que los alumnos debían organizarse clandestinamente respecto a los Arenal, para actuar a favor de un arte colectivo organizado que apoyara las causas populares.<sup>279</sup>

Algunos profesores que trabajaron en el Taller con sueldos míseros, fueron Adolfo Mexiac, Adrian Villagómez, Fernando Marcos y José Alberto Zabaleta, entre otros. Este último dijo que en el Taller se veía el arte de Siqueiros usado como arte para adornar las casas de los políticos.<sup>280</sup> Además se denunció el mal uso que se hacía del dinero, la señora Arenal tenía un automóvil Mercedes Benz, mientras que los alumnos en el Taller no tenían ni estopa.<sup>281</sup> De manera que después de que se les solicitó apoyo, el Salón de la Plástica Mexicana, y su Comisión Investigadora, formado por Héctor Cruz, Losé Hernandez Delgado, Elena Mapasse, Nicolás Moreno, Amador Lugo, Fanny Rabel y Armando Ortega, el primero; y por Adolfo Mexiac y Mario Orozco Rivera, el segundo; quienes decidieron finalmente apoyar las demandas de los alumnos y maestros del Taller.<sup>282</sup>

#### 4.14 TIP

El Taller De Investigación Plástica (TIP) se formó en 1976 en la provincia, por lo que no estaban obsesionados por la urbe, su trabajo era sociológico, hacían pinturas murales con la participación de comunidades rurales.<sup>283</sup> "Los temas y las formas son inventados entre artistas y público y su terminación concluye con un festejo asociado a una fiesta local."<sup>284</sup> Participaron en manifestaciones silenciosas con leyendas escritas a favor de la liberación de presos políticos en las que tuvieron éxito.<sup>285</sup> Su intención era "articular la creación plástica a las comunidades rurales y urbanas"<sup>286</sup> principalmente en los estados de Nayarit, Guanajuato y Michoacán.

El TIP fue el único grupo que trabajó en zonas rurales, estaba formado por José Luis Soto, Isabel Estela Campos, José Luis Gutiérrez, Eleazar Soto Campos, José René Olivo C., y Juan Manuel Olivo C., llevaron sus conocimientos de mural a Nayarit a principios de los setenta, "en 1974 con seis mujeres huicholes hacen un mural que retomaba la técnica y simbología huichol, de aquí surgió su colaboración con comunidades campesinas."<sup>287</sup>

Investigaron principalmente el muralismo haciendo también crítica sobre su falta de colectividad en la creación y el método de trabajo. "Estamos convencidos de que el muralismo mexicano fue perdiendo el impulso que lo caracterizó en sus buenos momentos, principalmente



*Experimento urbano,  
Morelia Michoacán,  
1978. Tornado del  
video Los Grupos.*

por falta de crítica y autocrítica de sus grandes representantes que cedieron paulatinamente ante el encanto de la celebridad personalista y se fueron olvidando de que dicho movimiento exigía de todos sus artistas una profunda conciencia social colectiva y no una embriaguez individualista que ha retardado la consciente madurez artística y social del movimiento."<sup>288</sup>

El TIP buscaba reencontrar un sentido popular al arte con la participación del público y expresar a través del trabajo su cultura sobre una base teórica estructurada. Tenían el deseo de transformar el concepto de arte y artista que es aceptado por la sociedad. Proponían el trabajo colectivo como oposición al trabajo individual y buscaban realizar un trabajo interdisciplinario. No apoyaban a galerías ni intermediarios.

Su método de trabajo se basaba en definir por parte del grupo la obra para luego llevarla a cabo con la ayuda de la comunidad, sin embargo, en la concepción del trabajo toman en cuenta la cultura local de la comunidad con que trabajaban.<sup>289</sup> "Con ésta práctica el TIP ha encontrado la ruptura en la tradición formal de producción del arte para minorías, el arte de museos y galerías que no puede ni sabe dar respuesta al significado histórico de los movimientos de las clases populares o a la enorme pobreza cultural y política de las mayorías.

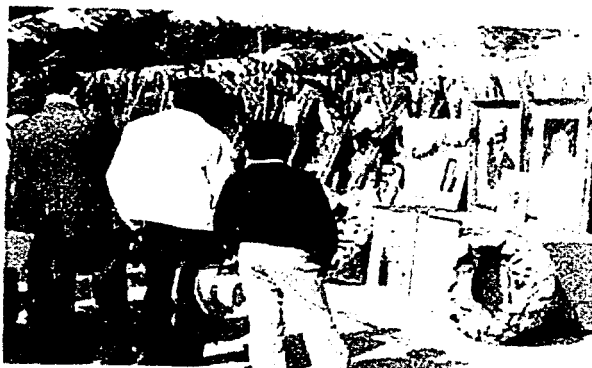


Mural colectivo,  
Huandacareo,  
Michoacán, 1979.  
Tomado del video *Los Grupos*

Los principios básicos de trabajo colectivo eran los siguientes: respeto mutuo entre el TIP y la comunidad, anonimato artístico, organización del trabajo colectivo para liberar la capacidad creadora de cada cual. No querían caer en lo elitista ni en la producción en masa de baratijas "por lo tanto, nuestra producción actual está dirigida a la gestión de un arte para todos, que se integre en un sistema de correspondencia artística sin depender de datos estadísticos, sino que surja en el ámbito de tensiones, formado por la imaginación, el cálculo y las estrategias estructurales, con el propósito fundamental de formular un denominador de entendimiento entre la obra de arte y el observador."<sup>290</sup>

"Consideramos que para posibilitar una tarea artística social cada vez más totalizadora debe ligarse desde el inicio el sistema de producción artística a las necesidades e intereses específicos de las comunidades, lo que nos permite subvertir la producción, la historia y el consumo y lograr la participación de la comunidad en el diseño temático en donde se plantean sus problemas emergentes: la cultura popular y sus luchas emancipadoras."<sup>291</sup>

El TIP con su trabajo buscaba por un lado replantear las relaciones entre arte, política y cultura popular según la comunidad en que trabajaban; y por otro lado, organizar una nueva estrategia desde el punto de vista



Ofrenda a los héroes  
de Huandacareo Mich.  
1979.

plástico ya sea individualmente o colectivamente; buscaban trabajar con las masas no organizadas en su afán de servir a la comunidad.

"Consideramos que es posible desarrollar con el acervo de la iconografía plástica de todos los tiempos y de toda la gráfica contemporánea, un lenguaje de arte capaz de desarrollar una política cultural basada en la comprensión de nuestro pueblo y que actúe conforme a éste, sin levantar grandes postulados estéticos y al margen de toda búsqueda desesperada de originalidad y mercantilismo."<sup>292</sup>

116

El trabajo titulado *Hecho en México* del TIP, fue la única pieza que iba dirigida a un público más amplio, ya no local, en la que "se concretiza la represión política en América Latina, o la pintura que representa la política periférica del capitalismo dependiente."<sup>293</sup> Y no fue desarrollada en una comunidad.



El grupo trabajando  
en el mural

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



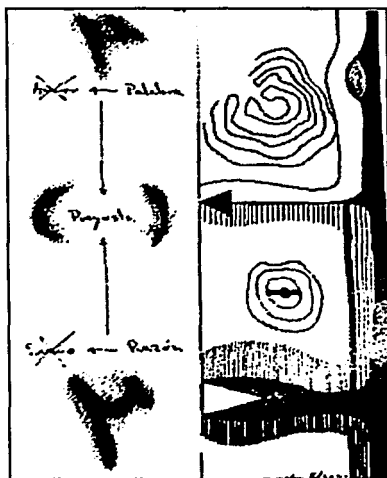
#### 4.15 Narrativa Visual

Se formó a raíz de una exposición en la que participaron los cinco integrantes y a partir de la cual empezaron a organizar eventos colectivos, con base en una preocupación común "hacia la investigación y la experimentación plástica, solamente que ahora no está constreñido a la relación literatura/plástica, sino que su trabajo se amplía a otras áreas, como la tecnología, la antropología social, las ciencias de la comunicación, etc."<sup>294</sup>

117

Trabajaban con objetos y con elementos de reproducción gráfica con fines de difusión. Recurrieron a medios múltiples, organizaron eventos públicos, trabajaron de forma colectiva, y no tenían una posición política definida.<sup>295</sup>

El grupo estaba formado por Gilda Castillo, Rosalba Huerta, Magali Lara, Manuel Marín y Manuel Zavala, se formó en 1979, pero a los pocos meses de haberse fundado se dividió, y Castillo, Lara y Marín junto con otros tres: Alejandro Olmedo, Mauricio Guerrero y Sebastian formaron el grupo Março.



Trabajo presentado en  
la Primera Sección  
Anual  
de Experimentación

#### 4.16 Março

"Março es un objetos físico, material, semántico que ocupa un lugar en el espacio y en el tiempo, que tiende a una disposición dentro del proceso cotidiano de conformación urbana, ésta disposición es variable, es, en última instancia, un sistema y un lugar donde todas las palabras y objetos son posibles. Tienen diferentes ritmos musicales, plásticos, poéticos, etc."<sup>296</sup>

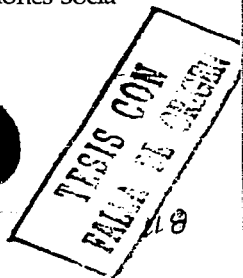
Poema urbano,  
1979

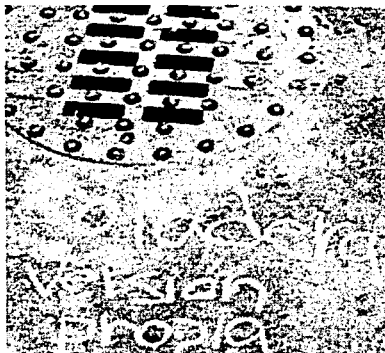


Março parece provocar una transformación de los mecanismos de producción e interpretación de los fenómenos semánticos de la sociedad que los genera, así como estímulo para una comunicación sistemática y una apropiación del lenguaje por esos mismos sistemas."<sup>297</sup>

Empezaron haciendo acciones callejeras, pero causaron problemas por subversivos y lo dejaron para dedicarse a publicar su propio trabajo. En 1979 apareció la revista-cartel Março, un cartel doblado, con una imagen. El grupo como tal se desintegró en 1980, pero Marín, Guerrero y Aaron Flores que antes eran de El Colectivo siguieron editando la revista, También Sebastián fue miembro del grupo por un tiempo.<sup>298</sup> Su trabajo era interdisciplinario, y se organizaban dividiendo el trabajo entre los miembros del grupo. Al principio los unió la necesidad de difusión entre las clases marginadas de la ciudad, buscaban la comunicación con un público heterogéneo. Creían que "las necesidades son las que originan en primera instancia las agrupaciones. Así observamos paralelamente y como influyen, hay ciertas manifestaciones sociales que refuerzan el agrupamiento:

# março





*Poema topográfico,*  
1980

- a) el desarrollo que ha obtenido el estudio de la información y el lenguaje,
- b) el desarrollo de procesos de información y culturización,
- c) una concepción política en la producción artística y,
- d) las condiciones actuales del mercado artístico."<sup>299</sup>

Las características de la producción de Março eran: el trabajo no objetual, participación colectiva, de carácter efímero, realizando planteamientos teóricos y distribución individual a favor de un aglutinamiento colectivo.<sup>300</sup>

Março hizo un manifiesto al estilo dadaísta que decía "Março es un objeto físico, material, semántico que se completa en la relación con otros objetos. Março es un objeto urbano. De esta manera, Março ocupa un lugar en el espacio (ciudad) y en el tiempo (historia)."<sup>301</sup>



*Poema topográfico,*  
1980

EL NO GRUPO  
FALLA DE ORIGEN

#### 4.17 No Grupo

El No Grupo se funda en 1976 con motivo de la *X Bienal de París*; en 1978 hicieron un homenaje a Gunter Gerzo, tuvieron dos presentaciones en la Sala Manuel M. Ponce en Bellas Artes; en 1979 en el *Salón Nacional de Experimentación* en el Auditorio Nacional presentaron el trabajo "Atentado al Hijo Pródigo", en 1980 en América Latina participaron en la exposición *Art Expo West* con la pieza *Momentos Plásticos* y en el Museo de Arte Moderno del D.F. el trabajo *La muerte del Performance*.<sup>302</sup>



120

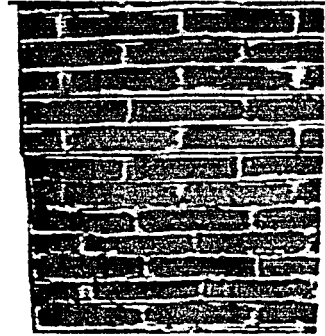
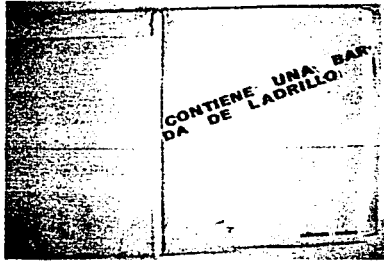
*Caliente-caliente*,  
Maris Bustamante,  
1982.

Los miembros del No Grupo decían que "nos cohesionan el propósito de adquirir un prestigio y un reconocimiento que nos sirva de trampolín para usufructuar los encantos que ofrece el mercado."<sup>303</sup> Era un grupo que se unió con fines lucrativos y para contrarrestar el poco interés por parte del Estado, buscaban el apoyo de la iniciativa privada para crear una empresa autofinanciable por el público.<sup>304</sup>

"Con base en muestreos hemos sondeado la demanda certificada con las etiquetas del arte, fácilmente clasificadas como vanguardistas y que deje las mayores utilidades."<sup>305</sup> Buscaban "demandar la supervisión de importaciones culturales para ofrecerles a los maquiladores falluqueros recobrar su dignidad y autorealizarse"<sup>306</sup> con una propuesta propia de exportación.

El No Grupo estaba formado por Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Nuñez y Rubén Valencia, quienes no se unieron al Frente y no creían en el anonimato a pesar de que su trabajo es colectivo, dentro del No Grupo no había jefes ni jerarquías. "El propósito no es eslabonarse oportunísticamente a los sucesos anecdóticos de nuestra época, sino a sus constantes fundamentales que nos ofrecen la garantía de una continuidad en nuestro trabajo."<sup>307</sup>

Trabajo presentado en  
la Primera Sección  
Anual  
de Experimentación

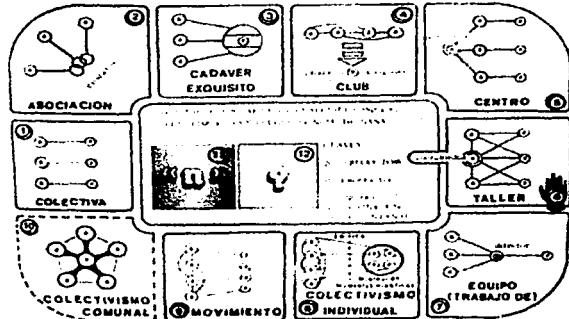


"El No Grupo y la Experimentación" fue un folleto distribuido durante la exposición del *Salón Anual de Artes Plásticas* en febrero de 1979. Este grupo tenía una marcada influencia dadaísta. Eran de la idea de que había que transformar el orden establecido para llegar a su mismo grupo anti-conformista. Su trabajo era irónico y humorístico.<sup>308</sup> Realizaban acciones en vivo, y buscaban el contacto directo con el público, hacían acciones efímeras donde se analizaba el arte mexicano.<sup>309</sup>

Esta cocacola recién  
descubierta,  
Melquiades Herrera



## El juego de Juan Pirulero



El juego de Juan Pirulero

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

### 4.18 Libro Objeto

El grupo Libro Objeto estaba formado por un escritor, Humberto Guzmán, y un pintor, Alberto Gutiérrez,<sup>310</sup> surgió a raíz de un homenaje al dadaísmo que se prolongó para formar el proyecto Libro Objeto en enero de 1979.

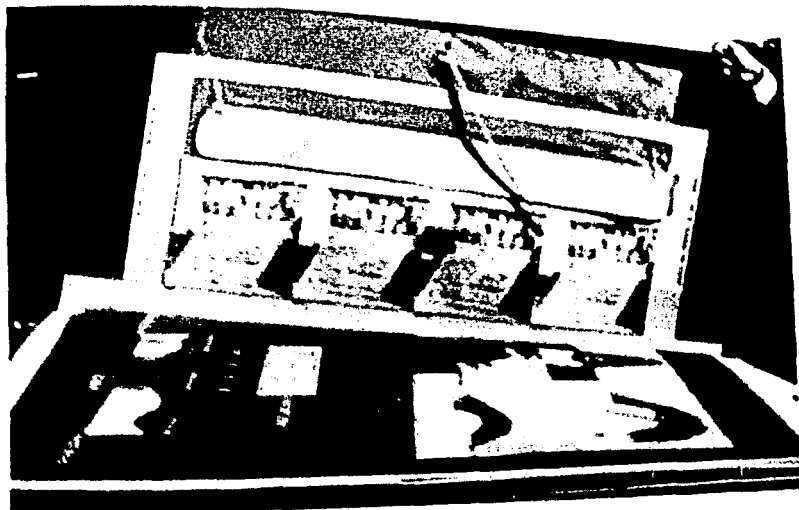
"Para el Libro Objeto no se planteó nunca la producción y la distribución de un libro común, más bien se trataba de la anti-edición de un libro cuyas significaciones lo exigían efímero."<sup>311</sup>

"El libro objetono tiene una función informativa. Excepto cuando aporta algo nuevo.



122

Imagen tomada del  
video *Los Grupos*



Detalle del trabajo  
presentado en la  
sección anual de  
experimentación

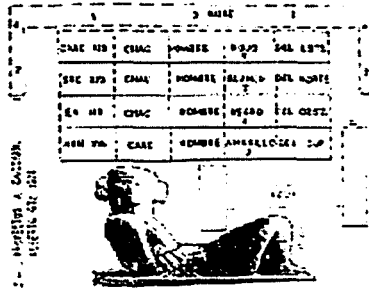


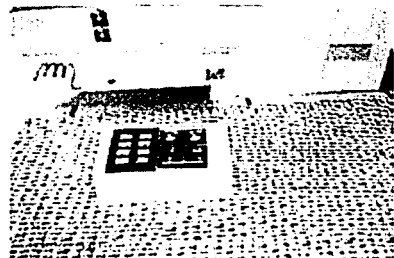
Imagen tomada del video *Los Grupos*

"El libro objeto es un anti-libro en cuanto preconiza las características del objeto sobre las de la palabra escrita.

"El libro objeto contiene series de imágenes plásticas articuladas y dependientes unas de otras.

"El libro objeto es de manufactura original y eso lo torna objeto precioso. Pero también es un múltiple y por lo tanto su valor económico se reduce.

"Estas diversas "funciones" del libro objeto hace de él otra posibilidad de adueñarse de un pequeño universo organizado y cambiante" dijo Sebastián a manera de presentación."<sup>312</sup>



Vista general del trabajo presentado en la sección anual de experimentación

#### 4.19 El Rollo

El Rollo era un grupo de fotógrafos que surgió como "una respuesta espontánea ante la no satisfacción de los principios que habíamos considerado serían los más adecuados para la práctica fotográfica en ese momento."<sup>313</sup> En sus principios el grupo pugnaba por una expresión fotográfica auténtica, "reflejo crítico del momento histórico que vivimos, en la cual también se articulan aspectos formales y recursos técnicos."<sup>314</sup> La prioridad de este grupo era llevar la obra a sectores de la población explotados.<sup>315</sup>

124

Estaba integrado por Francisco Barragán, Gilda Castillo, Manuel Martín, Gabriela Castillo.<sup>316</sup>

#### 4.20 Taller Independiente De Comunicación

El Taller Independiente de Comunicación estaba integrado por Paul Rolfe, Nuria Vidal y Esther Hernández, quienes eran de la idea de que los protagonistas de los movimientos y luchas populares no solían ser sus voceros "la información verbal, el volante, la prensa obrera, las pintas, etc., así como toda la comunicación que se da entre los trabajadores sobre sus propias experiencias y luchas son los medios auténticos de comunicación de la clase trabajadora."<sup>317</sup> Por lo general la información sobre los movimientos populares llega filtrada por los medios masivos de comunicación y estaba lejos casi siempre de representar los intereses de los obreros.

El trabajo de este grupo era fomentar el conocimiento y la comunicación por cualquier medio entre la clase trabajadora para difundir las luchas populares y lograr una creciente conciencia de lucha y conocimiento. Trabajaron desde 1974, en la huelga de Tula, y en publicaciones en cooperación con el Sindicato Nacional de Industrias de la Liga de Soldadores.<sup>318</sup>



#### 4.21 Gugadicagose

Se fundó en 1978, estaba formado por Gurría, Goeritz, Juan Luis Díaz, G. Cabrera y Sebastián, todos escultores. Trabajaron en Villahermosa, Tabasco. Aunque trabajaron de manera grupal, no concebían el trabajo de forma colectiva, sino que entre todos realizaban la idea concebida por uno de ellos. Se formó en 1978. Su trabajo era más bien de tendencias geométricas "como es de suponer, no se podía esperar que después de 30 años de presión muralista estos artistas jóvenes (J.L. Cuevas, Gironella, etc.) buscaran fuera de un figurativismo emocionalista, o sea, fuera del concepto de obra de arte como obligada extensión de las ideas y de los sentimientos personales del arte. En la exposición surrealista internacional de 1940, ellos habían visto la posibilidad de inventar figuras, pero lo hicieron dentro de una estética emocionalista. Incluso las primeras manifestaciones abstraccionistas de mediados de los '50, tuvieron que darse dentro del lirismo institucionalista."<sup>319</sup>

Durante los sesenta se dio el auge del abstraccionismo lírico "con una voluntad de construir racionalmente la obra."<sup>320</sup> Sin embargo, según Sakai, faltó racionalidad en el grupo. El Salón Independiente fue un fuerte promotor del geometrismo.<sup>321</sup>

Otro grupo de escultores fue el que realizó el Espacio Escultórico; estaba formado por Escobedo, Goeritz, Hersúa, Felguerez, Silva y Sebastián, "su valor estético fundamental consiste en el silencio creado tanto por el lugar en que está situado, como por la propia estructura, pero desde luego se halla lejos de la aspiración de constituirse en un arte público como pretenden las autoridades del universidad."<sup>322</sup> En este respecto habría que hacer notar que con el tiempo, el Espacio Escultórico se ha verdaderamente constituido en un espacio público por excelencia.

#### 4.22 ¿Sabe Usted Leer?

Este grupo surgió de las bases sentadas por El Frente, su trabajo estaba dirigido hacia los sectores amplios de la población, no hacia la elite, buscaban incrementar la conscientización con sistemas de ruptura, promover una situación propicia para el proceso revolucionario, contra la burguesía. "La transformación de la cultura, no solo implica la creación de nuevas formas artísticas sino valores codificadores de la vida cotidiana."<sup>323</sup>

126

Su creación artística se basó en un cuestionamiento colectivo que buscaba la dominación burguesa, con bases en un esquema de trabajo colectivo.<sup>324</sup>

# Notas

127

- <sup>1</sup> Rita Eder, "El arte público en México: Los Grupos", *Artes Visuales*, no. 23, suplemento, México D.F., enero 1980, p. 111.
- <sup>2</sup> Dominique Liqueois, *op. cit.*, p. 15.
- <sup>3</sup> texto de catálogo
- <sup>4</sup> Dominique Liqueois, *op. cit.*, p. 17.
- <sup>5</sup> *Idem.*
- <sup>6</sup> *ibid.*, p. 16.
- <sup>7</sup> Texto, expediente del grupo Tepito Arte Acá, biblioteca del Centro Nacional de las Artes.
- <sup>8</sup> Daniel Manrique, "El Arte Fino y la Cultura Superior es el Arte y la Cultura Popular Acá", *El Día*, El Gallo Ilustrado, México, D.F., 10 mayo 1981, p. 12.
- <sup>9</sup> *Idem.*
- <sup>10</sup> *Ibid.*, p. 13.
- <sup>11</sup> *Idem.*
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 12.
- <sup>13</sup> *Idem.*
- <sup>14</sup> *Idem.*
- <sup>15</sup> Manuel Magaña, "El 'Arte Acá' de Tepito se Internacionaliza", Excelsior, sección B, México D.F., 11 mayo 1983, p. 7.
- <sup>16</sup> texto de catálogo
- <sup>17</sup> Matilde Pérez, "La Intensión es Hacer Acto de Presencia en Cielo, Tierra y Todo Lugar: *Arte Acá*", *El Día*, Metrópoli, México D.F., 12 abril 1984, p. 8.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 7.
- <sup>19</sup> *Idem.*
- <sup>20</sup> Matilde Pérez, "Develan Oficialmente el Mural 'El Diálogo Humano' Ejecutado por *Tepito Arte Acá* y *Popular*", *El Día*, Metrópoli, 21 septiembre 1983, p. 2.
- <sup>21</sup> "Arte Acá: la Moda es Comprometerse con las Mejores Causas Populares", Expediente del Grupo Tepito Arte Acá de la biblioteca del CNA, p. 3.
- <sup>22</sup> Fernando Belmont, "Los Murales que Hemos Pintado en Tepito No Son para Decorar, Enmarcar la Vida de la Vecindad, del Patio", *Uno Más Uno*, México D.F., 21 septiembre 1983, p. 15.
- <sup>23</sup> Manuel Magaña, *op. cit.*, p. 7.
- <sup>24</sup> *Idem.*
- <sup>25</sup> Matilde Pérez, "Las experiencias entre *Tepito Arte Acá* y *Popular* no solo se limitan al arte, sino también a los problemas sociales", *El Día*, Metrópoli, México, 11 abril 1984, p. 8.
- <sup>26</sup> *Idem.*
- <sup>27</sup> *Idem.*
- <sup>28</sup> Matilde Pérez, "En el Mercado del Ropa Usada el Más Reciente Mural Tepiteño, Tarea Colectiva del Grupo Francés *Popular* y *Tepito Arte Acá*", *El Día*, México D.F., 7 octubre 1983, p. 3.
- <sup>29</sup> Matilde Pérez, "Las Experiencias Entre...", p. 8.
- <sup>30</sup> *Idem.*
- <sup>31</sup> "La Calle, el Mejor Medio para que el Arte Tenga una Difusión Masiva. Visitó el Agregado Cultural Francés las Obras Conjuntas Realizadas por *Tepito Arte Acá* y *Popular*", *El Día*, Metrópoli, México D.F., 11 de septiembre de 1983, p. 3.

- <sup>32</sup> Matilde Pérez, "Una línea roja Unió a Franceses y Tepiteños", *El Día*, Metrópolis, México D.F., 14 de agosto de 1983.
- <sup>33</sup> "Síntesis de Tepito", *El Día*, Metrópolis, Col. Gran Angular, México, 13 de septiembre de 1983, p. 7.
- <sup>34</sup> "Inusitada Animación Cultural Provoca el Grupo Tepito Arte Acá", *El Día*, México, 22 mayo 1984, p. 10.
- <sup>35</sup> Matilde Pérez, "Tepito Arte Acá impulsa la convivencia en la Saulaie, un Barrio de Inmigrantes. La Gente ha logrado Retomar y Pensar en el Arte como la Capacidad Sensible de Cada Ser Humano", *El Día*, México D.F., 28 mayo 1984, p. 8.
- <sup>36</sup> *Idem.*
- <sup>37</sup> Martín Urzaiz, "Los resultados del trabajo de Tepito Arte Acá fueron más allá de lo que se esperaba", *El Día*, México, 28 mayo 1984, p. 2.
- <sup>38</sup> "El grupo Tepito Arte Acá realiza murales en la ciudad e Oullins", *Uno más uno*, México D.F., 22 mayo 1984, p. 18.
- <sup>39</sup> *Idem.*
- <sup>40</sup> Miguel Angel Quemain, "Nahui Ollin, punto de vista del grupo Tepito Arte Acá", *Uno más uno*, México, D.F., 6 julio 1985, p. 20.
- <sup>41</sup> Nohemi Matamoros, "Tepito Arte Acá está montando un espectáculo muy atractivo en colaboración con Recuerdos del son", Beatriz Cecilia es coreógrafa del grupo Música Afroantillana, desde septiembre", *Excebsior*, México julio 1983, p. 4.
- <sup>42</sup> *Idem.*
- <sup>43</sup> "Arte Acá: la moda es comprometerse con las mejores causas populares", Expediente del Grupos Tepito Arte Acá de la biblioteca del Centro Nacional de las Artes, p. 5.
- <sup>44</sup> Tepito Arte Acá, "de la Crítica", texto escrito por el grupo, expediente de Tepito Arte Acá, biblioteca del Centro Nacional de las Artes.
- <sup>45</sup> *Idem.*
- <sup>46</sup> "Arte Acá: la moda es...", *op. cit.*, p. 5.
- <sup>47</sup> *Ibid.* p. 6.
- <sup>48</sup> *Ibid.* p. 4.
- <sup>49</sup> *Idem.*
- <sup>50</sup> *idem.*
- <sup>51</sup> *idem.*
- <sup>52</sup> *idem.*
- <sup>53</sup> Proceso Pentágono, Suma, Tetraedro, TAI, "Presencia de México en la X Bienal,..." , *op. cit.*, p. 27.
- <sup>54</sup> Rita Eder, *op. cit.*, p. 111.
- <sup>55</sup> Dominique Liquois, *op. cit.*, p. 21.
- <sup>56</sup> TACO de la Perra Brava, "El Arte a la Calle", comunicado, Escuela Sindical del STEUNAM, México D.F., 10 mayo 1976, p. 2.
- <sup>57</sup> Fidel Acevedo, "Estética de un grupo", entrevista al grupos Suma, México D.F., 14 abril 1977.
- <sup>58</sup> *Idem.*
- <sup>59</sup> *Idem.*
- <sup>60</sup> Dominique Liquois, *op. cit.*, p. 22.
- <sup>61</sup> Proceso Pentágono, Suma, Tetraedro, TAI, "Presencia de México en la X Bienal,..." , *op. cit.*, p. 27.
- <sup>62</sup> Rita Eder, *op. cit.*, p. 111.
- <sup>63</sup> Proceso Pentágono, Suma, Tetraedro, TAI, "Presencia de México en la X Bienal,..." , *op. cit.*, p. 27.

- <sup>64</sup> Suma, Libro Documento, Mesa de Madera, México D.F., 1970, p. 20.
- <sup>65</sup> *Idem.*
- <sup>66</sup> Fidel Acevedo, *op. cit.*
- <sup>67</sup> *Idem.*
- <sup>68</sup> *Idem.*
- <sup>69</sup> TACO de la Perra Brava, *op. cit.*, p. 3.
- <sup>70</sup> *idem.*
- <sup>71</sup> *Idem.*
- <sup>72</sup> Rita Eder, *op. cit.*, p. 111
- <sup>73</sup> *idem.*
- <sup>74</sup> TACO de la Perra Brava, *op. cit.*, p. 2.
- <sup>75</sup> Suma, "Inauguran nuevo local un Centro de Cultura Actual", 2 diciembre 1976, expediente del grupos Suma en la biblioteca del Centro Nacional de las Artes.
- <sup>76</sup> Fidel Acevedo, *op. cit.*
- <sup>77</sup> *idem.*
- <sup>78</sup> TACO de la Perra Brava, *op. cit.*, p. 3.
- <sup>79</sup> Juan Serra, "Nuevos Medios de expresión del grupos Suma", *México en la Cultura*, México, 1977, p. 5.
- <sup>80</sup> *Idem.*
- <sup>81</sup> Felipe Ehrenberg, "Nuevas Libertades en el Arte", México, 18 noviembre 1976.
- <sup>82</sup> TACO de la Perra Brava, *op. cit.*, p. 2.
- <sup>83</sup> Fotocopia en el expediente del Salón Nacional de Experimentación de la biblioteca del Centro Nacional de las Artes.
- <sup>84</sup> Suma, "*Imágenes de la calle, el propósito es mostrar dos años de trabajo realizado en las calles y bardas de la Ciudad de México*", Expediente del Grupo Suma de la biblioteca del CNA.
- <sup>85</sup> *Idem.*
- <sup>86</sup> Suma, "El arte a la Calle", fotocopia de artículo, expediente del grupo Suma, biblioteca del centro Nacional de las Artes.
- <sup>87</sup> Suma, "*Imágenes de la calle, op. cit.*
- <sup>88</sup> Suma, "*La calle*", catálogo del Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de Experimentación, México D.F., UNAM, Auditorio Nacional, México, enero 1978.
- <sup>89</sup> Suma, "*Imágenes de la calle, op. cit.*
- <sup>90</sup> "se abrió muestra colectiva", Excelsior, sección B, México D.F., 9 marzo 1985. p. 11.
- <sup>91</sup> Dominique Liquois, *op. cit.*, p. 18.
- <sup>92</sup> *Ibid.*, p. 19.
- <sup>93</sup> *Idem.*
- <sup>94</sup> TACO de la Perra Brava, *op. cit.*
- <sup>95</sup> Folleto informativo, 1977
- <sup>96</sup> TACO de la Perra Brava, *op. cit.*
- <sup>97</sup> *idem.*
- <sup>98</sup> Liquois Dominique, *op. cit.*, p. 26.
- <sup>99</sup> *Ibid.*, p. 19.
- <sup>100</sup> EL Colectivo, "Colectivo", cartel panfleto, UNAM, México D.F., julio 1977, p. 1.
- <sup>101</sup> EL Colectivo, "Respuestas cuestionario", México D.F., 1977, p. 2.
- <sup>102</sup> *Idem.*, p. 1.
- <sup>103</sup> EL Colectivo, "El Colectivo y las Alternativas Perseptuales", *Semana de Bellas Artes*, n° 16, INBA, México, 22 marzo 1978, p. 14.

- <sup>105</sup> EL Colectivo, "Ante la crisis el arte debe socializarse", propaganda para el ciclo de coloquios *Arte y Reforma Política*, Auditorio de CENCOS, México D.F., 21, 23 y 28 de febrero 1977.
- <sup>106</sup> "Experimentación sobre Comunicación", expediente de El Colectivo, biblioteca del Centro Nacional de las Artes, p. 3.
- <sup>108</sup> EL Colectivo, "Respuestas al cuestionario", p. 6.
- <sup>109</sup> "El Colectivo y las Alternativas...", *op. cit.*, p. 14.
- <sup>110</sup> *Idem.*
- <sup>111</sup> *Idem.*
- <sup>112</sup> EL Colectivo, "Respuestas al cuestionario", *op. cit.*, p. 8.
- <sup>113</sup> *Ibid.*, p. 4.
- <sup>114</sup> Contaminación Visual, p. 3.
- <sup>115</sup> *ibid.* p. 6.
- <sup>116</sup> *Ibid.*, p. 7.
- <sup>117</sup> EL Colectivo, "El Circuito Interno experimentación...", p. 3.
- <sup>118</sup> *Idem.*
- <sup>119</sup> Cesar Espinosa, "El Pleito de los Intelectuales", El Universal, Primera sección, México, 9 enero 1978, p. 4.
- <sup>120</sup> EL Colectivo, "El Circuito Interno Experimentación...", *op. cit.*, p. 11.
- <sup>121</sup> Eduardo Camacho, "El Grupo Plástico El Colectivo Revalora a José Guadalupe Posada", *Excelsior*, sección C, México, 14 diciembre 1984, p. 18.
- <sup>122</sup> Rita Eder, *op. cit.*, p. IV.
- <sup>123</sup> Eduardo Camacho, *op. cit.*
- <sup>124</sup> *Idem.*
- <sup>125</sup> "El Circuito Interno, proyecto del Grupo El Colectivo", *Excelsior*, México, 17 enero 1979, p. 6.
- <sup>126</sup> *Idem.*
- <sup>127</sup> EL Colectivo, "El Circuito Interno Experimentación...", *op. cit.*, p. 1.
- <sup>128</sup> *Idem.*
- <sup>129</sup> *Idem.*
- <sup>130</sup> *Ibid.*, p. 3.
- <sup>131</sup> *Idem.*
- <sup>132</sup> Cesar Espinosa, "América en la mira, los Terabajadores de la Cultura", El Universal, primera sección, 14 mayo 1978, p. 4.
- <sup>133</sup> *Idem.*
- <sup>134</sup> EL Colectivo, "Proyecto La Unidad, encuesta para la cuarta sesión", México D.F., junio/agosto 1978, p. 1.
- <sup>135</sup> "Soc. el arte por el arte", p. 2
- <sup>136</sup> *Idem.*
- <sup>137</sup> EL Colectivo, "Paquete didáctico de Comunicación Plástica y Gráfica", México D.F., diciembre 1978, pp. 1 y 2.
- <sup>138</sup> Cesar Espinosa, "Insurgencia en las artes Plástica, ¡Qué ha pasado en los últimos 10 años?", *Mañana*, n°. 10, México, 28 enero 1978, p. 25.
- <sup>139</sup> EL Colectivo, "El Circuito Interno Experimentación...", *op. cit.*, p. 5.
- <sup>140</sup> TACO de la Perra Brava, El colectivo, *Memorando*.
- <sup>141</sup> "Expediente Bienal X...", *op. cit.*
- <sup>142</sup> ¿SABE UD. Leer?, "Declaración de principios del grupo ¡Sabe usted leer?", Frente Mexicano de grupos Trabajadores de la Cultura, México D.F., 1978, p. 2.
- <sup>143</sup> *Idem.*
- <sup>144</sup> *Idem.*
- <sup>145</sup> Dominique Liqueois, *op. cit.*, p. 18.

- <sup>146</sup> *Idem.*
- <sup>147</sup> Rita Eder, *op. cit.*, p. III.
- <sup>148</sup> ¿SABE UD. Leer?, *op. cit.*, p. 10.
- <sup>149</sup> *Idem.*
- <sup>150</sup> *Idem.*
- <sup>151</sup> *Idem.*
- <sup>152</sup> *Idem.*
- <sup>153</sup> *Idem.*
- <sup>154</sup> *Idem.*
- <sup>155</sup> "Muros frente a Muros, Confrontación de Arte Público", Comité Conmemorativo del Sesquicentenario del Nombre de Morelia, casa de la Cultura de Michoacán, Michoacán, México, 1978, expediente del grupo Suma, p. 12.
- <sup>156</sup> ¿SABE Ud. Leer?, *op. cit.*, p. 10.
- <sup>157</sup> "Muros frente a Muros.....", *op. cit.*, p. 12.
- <sup>158</sup> ¿SABE Ud. Leer?, *op. cit.*, p. 10.
- <sup>159</sup> ¿SABE Ud. Leer?, *op. cit.*, p. 11.
- <sup>160</sup> "Muros frente a Muros.....", *op. cit.*, p. 13.
- <sup>161</sup> Alberto Hjar, *op. cit.*, p. 57.
- <sup>162</sup> *Idem.*
- <sup>163</sup> *Idem.*
- <sup>164</sup> Proceso Pentágono, "Entrevista para la Revista Suplemento La Semana de Bellas Artes", México D.F., diciembre 1977, p. 3.
- <sup>165</sup> *Ibid.*, p. 1.
- <sup>166</sup> *Ibid.*, p. 1
- <sup>167</sup> *Ibid.*, p. 3
- <sup>168</sup> Proceso Pentágono, "de Viva Voz, pluma, digo", *Artes Visuales*, #23, México, 1980; p. 7.
- <sup>169</sup> "Muros frente a Muros...", *op. cit.*, p. 8.
- <sup>170</sup> *Idem.*
- <sup>171</sup> Proceso Pentágono, "Entrevista...", *op. cit.*, p. 2.
- <sup>172</sup> *Idem.*
- <sup>173</sup> *Ibid.*, p. 4.
- <sup>174</sup> *Idem.*
- <sup>175</sup> *Ibid.*, p. 1.
- <sup>176</sup> *Ibid.*, p. 4.
- <sup>177</sup> *Ibid.*, p. 10.
- <sup>178</sup> Dominique Liquois, *op. cit.*, p. 26.
- <sup>179</sup> Proceso Pentágono, "Panorama General de la Situación Actual de El Frente a Manera de Introducción para los Objetivos Generales", expediente de El Frente, biblioteca del Centro Nacional de las Artes, p. 1.
- <sup>180</sup> Katia Mandoki, *op. cit.*, p. III.
- <sup>181</sup> Proceso Pentágono, "de Viva Voz...", *op. cit.*, p. 26.
- <sup>182</sup> Proceso Pentágono, "Entrevista....", p. 11.
- <sup>183</sup> Frente mexicano de grupos trabajadores de la cultura, "Expo-Congreso Arte y Luchas Populares ...", *op. cit.*, p. 19.
- <sup>184</sup> "Inaugurará exposiciones en Tepito, con ella celebra su quinto aniversario", expediente del grupo Peyote y la Compañía de la biblioteca del CNA.
- <sup>185</sup> Grupo de Fotógrafos Independientes, *Artes Visuales*, no. 23, suplemento, México D.F. enero 1980, p. 12.
- <sup>186</sup> *Ibid.*, p. 10.

- 187 "Inaugurará Exposición en Tepito...", *op. cit.*
- 188 Grupo de Fotógrafos Independientes, *op. cit.*, p. 10.
- 189 Dominique Liqueois, *op. cit.*, p. 40.
- 190 *Ibid.*, p. 21.
- 191 *Ibid.*, p. 39.
- 192 "H. Totalmente..", expediente del grupo en la biblioteca del CNA.
- 193 *Idem.*
- 194 Armando Cristepo, en representación del Grupo de Fotografos Ineependientes y Peyote y la Co., expediente del grupo en la biblioteca del CNA.
- 195 Elizabeth Romero, "El mestizaje del Grupo Peyote.", *Punto*, México, 8-14 abril 1985, p. 14.
- 196 Peyote y la Compañía, *Artes Visuales*, no. 23, suplemento, México D.F. enero 1980, p. 23.
- 197 Dominique Luquois, *op. cit.*, p. 40.
- 198 *Idem.*
- 199 *Idem.*, tomado de "Plástica actual" de Mario Lage en *El Universal*, 11 de noviembre 1980.
- 200 Dominique Liqueois, *op. cit.*, p. 41.
- 201 "Primer Encuentro de Grupos", expediente de la biblioteca del CNA.
- 202 *Idem.*
- 203 Rita Eder, *op. cit.*, p. 11.
- 204 "Muros frente a Muros...", *op. cit.*, p. 2.
- 205 *Idem.*
- 206 El Frente de Grupos Trabajadores de la Cultura, "Manifiesto de El Frente de Gpo. Trab. De la Cultura", México D.F., 5 febrero 1978, p. 1.
- 207 "Primer Encuentro de Grupos...", *op. cit.*
- 208 Minuta de la Reunión del día 3 de junio de 1978.
- 209 "Primer Encuentro de Grupos", *op. cit.*
- 210 Convocatoria para *América en la Mira*.
- 211 "Del 68 al 85", fotocopia de artículo, expediente, biblioteca del CNA, p. 9.
- 212 Dominique Luquois, *op. cit.*, p. 32
- 213 *idem.*
- 214 EL Colectivo "Documento de la Plenaria del 1º y 2 de julio de 1978", México D.F., julio 1978, p. 1.
- 215 Cesar Espinosa, "Frente de Trabajadores Culturales", *El Universal*, primera sección, Arte y Práxis Política, México, 8 febrero 1978, p.4.
- 216 *idem.*
- 217 Proceso Pentágono, "Panorama General de la Situación Actual...", *op. cit.*, p. 1.
- 218 Frente Mex. de Gpos. Trab. De la Cultura, *Cuestionario a Integrantes de El Frente*, México D.F., 25 febrero 1978.
- 219 Víctor Muñoz, *Reunión Oaxaca*, México, 11 marzo 1978.
- 220 Dominique Liqueois, *op. cit.*, p. 32.
- 221 Víctor Muñoz, *op. cit.*
- 222 CAMACHO, Eduardo, "Funcionarios de museos que Asisten a al reunión Continental a Oaxaca Traicionan a su Patria al Vender Servilmente la Cultura Latinoamericana", *Excelsior*, sección C, México, 10 marzo 1978, p. 1.
- 223 *Idem.*
- 224 Frente Mex. De Gpos, "¿Nuevos Filósofos?", México D.F., 21 febrero 1978, pp. 1 y 2.
- 225 *Idem.*
- 226 Dominique Liqueois, *op. cit.*, p. 3.
- 227 César Espinosa, "Frente de Grupos....", *op. cit.*, p. 4.



- 228 Frente mexicano de grupos trabajadores de la cultura, "Expo-Congreso...", *op. cit.*, p. 15.
- 229 Dominique Liquois, *op. cit.*, p. 20.
- 230 Frente mexicano de grupos trabajadores de la cultura, "Expo-Congreso...", *op. cit.*, p. 14.
- 231 "Muros frente a Muros...", *op. cit.*, p. 5.
- 232 *Idem.*
- 233 *Idem.*
- 234 *Idem.*
- 235 Frente mexicano de grupos trabajadores de la cultura, "Expo-Congreso...", *op. cit.*, p. 15.
- 236 Dominique Liquois, *op. cit.*, p. 20.
- 237 *Idem.*
- 238 Germinal, "Grupos Autodefinition", *Artes Visuales*, no.23, México, 1980, p. 30.
- 239 *idem.*
- 240 *Idem.*
- 241 *Idem.*
- 242 *Ibid.*, p. 31.
- 243 *Idem.*
- 244 *Ibid.*, p. 30.
- 245 *Ibid.*, p. 31.
- 246 *Ibid.*, p. 32.
- 247 Frente mexicano de grupos trabajadores de la cultura, "Expo-Congreso...", *op. cit.*, p. 13.
- 248 *Ibid.*, p. 25.
- 249 "Muros frente a Muros...", *op. cit.*, p. 5.
- 250 Frente mexicano de grupos trabajadores de la cultura, "Expo-Congreso...", *op. cit.*, p. 15.
- 251 Germinal, *op. cit.*, p. 31.
- 252 *idem.*
- 253 Rita Eder, *op. cit.*, p. 1.
- 254 Frente mexicano de grupos trabajadores de la cultura, "Expo-Congreso...", *op. cit.*, p. 15.
- 255 Alberto Híjar, *op. cit.*, p. 52.
- 256 Dominique Liquois, *op. cit.*
- 257 Rita Eder, *op. cit.*, p. III.
- 258 Alberto Híjar, *op. cit.*, p. 52.
- 259 Dominique Liquois, *op. cit.*, p. 29.
- 260 *Idem.*
- 261 tetraedro "Desprenderse de la tierra para ser libres", *Semana de Bellas Artes*, nº16, *op. cit.*, p. 12.
- 262 *idem.*
- 263 *Idem.*
- 264 *Idem.*
- 265 Dominique Liquois, *op. cit.*, p. 23.
- 266 *Ibid.*, p. 18.
- 267 "El 68 al 85 al 88", *iop. cit.*, p. 9.
- 268 Cesar Espinosa, "Frente Mexicano...", *op. cit.*, p. 4.

- 269 *Idem.*
- 270 "Muros frente a Muros", *op. cit.*, pp. 3 y 4.
- 271 Concepción Guillot, "La Gráfica del '68", *El Día*, México, 5 octubre 1982.
- 272 Cartas del Grupo Mira con los organizadores de Intergrafiks. Expediente del grupo Mira de la biblioteca del CNA.
- 273 "Los Exmiembros del Taller Siqueiros Víctimas de Varios Atracos", 6 enero 1978. Expediente del Taller Siqueiros de la biblioteca del CNA.
- 274 Eduardo Camacho, "Piden se Investigue la Eficiencia del Taller Siqueiros para la Formación de Nuevos Muralistas", *Excelsior*, sección C, México, 4 febrero 1978, p. 1.
- 275 *Idem.*
- 276 Eduardo Camacho, "El Cierre del Taller Siqueiros Obedece a la Incapacidad de sus Dirigentes para dar Respuesta Pública", *Excelsior*, sección C, México, 29 abril 1978, p. 1.
- 277 *Idem.*
- 278 *Idem.*
- 279 *idem.*
- 280 Manuel Nava, "El Taller Siqueiros de Cuernavaca en manos de "comerciantes de lo que no es suyo"", *Excelsior*, sección C, México, 8 mayo 1978, p. 1.
- 281 *Idem.*
- 282 Eduardo Camacho, "El Salón de la Plástica. Pide a los Titulares del Fideicomiso Siqueiros que Informe Sobre el resultado de sus Conclusiones", *Excelsior*, sección C, 10 mayo 1978, p. 1.
- 283 Rita Eder, *op. cit.*, p.V.
- 284 *idem.*
- 285 *Idem.*
- 286 Frente mexicano de grupos trabajadores de la cultura, "Expo-Congreso Arte ....", *op. cit.*, pp. 32-35.
- 287 Dominique Liquois, *op. cit.*, p. 24.
- 288 *Idem.*
- 289 TIP, "Grupos Autodefinition", *Artes Visuales*, no. 23, México, 1980, p. 28.
- 290 "Muros frente a Muros", *op. cit.*, p. 24.
- 291 Frente mexicano de grupos trabajadores de la cultura, "Expo-Congreso Arte ....", *op. cit.*, pp. 32-35.
- 292 *Idem.*
- 293 *Idem.*
- \* Estaba hecha de yeso y mide 130 x 60 x 60 cm. Este trabajo parece haber sido presentado durante la *Exposición / Congreso Luchas Populares en América Latina y México*, sin embargo, parece también evidente que es un trabajo que ya existía previo de esta exposición. En esta muestra el TIP también expuso registros visuales de otros trabajos realizados por el grupo.
- 294 TIP, *op. cit.*, p. 14.
- 295 *idem.*
- 296 Rita Eder, *op. cit.*, p. VI.
- 297 *Idem.*
- 298 Dominique Liquois, *op. cit.*, p. 43.
- 299 TIP, *op. cit.*, p. 20.
- 300 *idem.*
- 301 Dominique Liquois, *op. cit.*, p. 41.
- 302 No Grupo, *Curriculum*, expediente de el No Grupo, biblioteca del CNA, p. 24.
- 303 *idem.*
- 304 *idem.*

<sup>305</sup> *Idem.*

<sup>306</sup> *Idem.*

<sup>307</sup> Dominique Liquois, *op. cit.*, p. 37.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>309</sup> *Idem.*

<sup>310</sup> Libro Objeto, "Grupos Autodefinition", *Artes Visuales*, no. 23, México, 1980, p. 16.

<sup>311</sup> *Idem.*

<sup>312</sup> Invitación a Exposición Callejera. Expediente del Grupo de Fotógrafos Independientes de la biblioteca del CNA.

<sup>313</sup> El Rollo, "Grupos Autodefinition", *Artes Visuales*, no. 23, México, 1980, p. 8.

<sup>314</sup> *Idem.*

<sup>315</sup> *Idem.*

<sup>316</sup> *Idem.*

<sup>317</sup> Frente mexicano de grupos trabajadores de la cultura, "Expo-Congreso Arte ....", *op. cit.*, pp. 28-30.

<sup>318</sup> *Idem.*

<sup>319</sup> Juan Acha, *op. cit.*, pp. 3-4.

<sup>320</sup> Fernando de Ita, "El mundo de Gurrola, a los 20 años de su múltiple labor artística, visto por Juan García Ponce", *Uno más uno*, México, 13 enero 1978, p. 17.

<sup>321</sup> Juan Acha, *op. cit.*, pp. 3-4.

<sup>322</sup> Rita Eder, *op. cit.*, p. VI.

<sup>323</sup> Sabe Ud. Leer, "Declaración de ....", *op. cit.*, p. 1.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 2.

# CONCLUSIONS

# Conclusiones

Las principales diferencias en las propuestas e intereses de los grupos y una breve revisión del panorama actual con base a su legado

137

**E**l trabajo de los grupos visto de manera general, parece a veces muy irregular en cuanto a calidad, o a la congruencia de lo que decían buscar y lo que se lograba transmitir con el trabajo terminado. Hubo grupos que lograron desarrollar un lenguaje visual efectivo, donde la obra resultante de una creación colectiva era coherente con relación a lo que decían buscar, y que trabajaron consistentemente sobre bases más o menos claras. Hubo otros grupos que duraron poco, o cuyos objetivos de desarrollar actividades que involucraran comunidades rurales o urbanas específicas, demandaron sistemas de trabajo siempre cambiantes.

Pero no todos los grupos trabajaron sobre los mismos intereses ni con los mismos procedimientos y organización. Incluso entre grupos que tenían intereses comunes había diferencias notorias, Suma y el TAI, por ejemplo, surgieron de la necesidad de llenar un vacío educativo.

Suma buscó rescatar el vínculo perdido del arte con la sociedad; y crear arte público con el objetivo de generar en el espectador un pensamiento crítico por medio de imágenes, la forma era igual, o más importante que el contenido de la obra. La innovación en materiales y herramientas vino en parte por necesidad y en parte por buscar nuevas posibilidades de expresión. Mientras que el TAI empezó a producir por la necesidad de llevar a la práctica el pensamiento teórico generado por el grupo. Su principal objetivo era tener control sobre sus medios de producción y distribución, la denuncia quedaba en segundo término.

Tepito Arte Acá tuvo el interés muy particular de pintar murales en su colonia, con temas que a ellos como comunidad les interesaban. Fueron el grupo donde más evidentemente se vio la influencia del muralismo.

Grupos como El Colectivo, TIP y Germinal buscaron trabajar con comunidades marginadas. A El Colectivo le interesaba integrar el arte a la vida cotidiana de la gente, también se vincularon a algunos sindicatos. Germinal por su parte tenía la prioridad de participar en movimientos populares, valiéndose de mantas para difundir un mensaje específico, sin preocuparse por los aspectos formales de la pintura, ni por la calidad u originalidad del trabajo. Y el TIP trabajó en provincia tratando de involucrar a al gente en el proceso creativo.

El alcance de estos grupos fue muy limitado, creo que no lograron impactar a las comunidades donde trabajaron de manera significativa, ya que cuando el grupo se fue, la comunidad perdió el interés por fomentar el arte y la cultura local. Esto se debió, creo yo, a la poca experiencia y seriedad para desarrollar un proyecto bien enfocado y con métodos de investigación y didácticos adecuados. Para estos grupos el arte fue un medio para difundir un mensaje político, y los aspectos artísticos quedaban en un segundo plano de importancia.

También para el Taller Independiente de Comunicación y el grupo Mira el mensaje era más importante que la forma en que se daba. Este último se enfocó a producir gráfica: carteles, volantes, folletos, imágenes que reproducían adaptando técnicas tradicionales de impresión a sus necesidades, y haciendo uso de las nuevas tecnologías de la época como la fotocopia. Era un grupo que buscaba vincularse a movimientos populares, y el arte fue un medio para lograrlo, también buscaban con el trabajo colectivo formar una red alternativa de producción y distribución de su mensaje.

Del Taller Independiente de Comunicación no hay trabajo documentado para poder emitir un comentario al respecto. Lo mismo se podría decir de ¿Sabe Usted Leer? y el TACO de la Perra Brava. Este último se dedicó a investigar la comunicación popular, da la impresión de que su producción fue más bien teórica, ya que no hay imágenes de su trabajo artístico y, sin embargo, estaban presentes en una gran cantidad de reuniones con los otros grupos y en varias conferencias y encuentros. Tampoco hay textos generados por el grupo donde se esclarezcan sus objetivos o su posición como artistas.

Março era un grupo que buscaba congregar a la gente de la calle alrededor de un acto creativo, o irrumpir en la vida cotidiana dejando acentos aquí y allá. En el trabajo que hay documentado se ve la intesión de resignificar algunos elementos de la vida diaria en la ciudad por medio de textos breves que buscaban llamar la atención de la gente.

En cuanto al Proceso Pentágono a pesar de que es poco el trabajo del que hay registros, se evidencía un interés por experimentar con nuevos materiales y procesos creativos, para empezar a generar espacios tridimensionales donde el espectador podía circular, su mensaje era tal vez muy evidente, pero su interés principal parecía ser el generar nuevas formas de enfrentar al espectador con la obra de arte, que la relación pasara a ser dinámica en vez de contemplativa.

El Grupo de Fotografos Independientes parece haberse asociado más por la necesidad de difundir su trabajo y buscar un público más amplio a quien dirigir su propuesta fotografica, que mezclaba lo documental con lo artístico. Otros grupos, como el No grupo, Tetraedro, Libro Objeto, Gugadicagose y Narrativa Visual tampoco tenían intereses sociales o políticos al asociarse, algunos estaban interesados en la experimentación, otros solo buscaban difundir su trabajo más eficientemente por medio de la asociación, ya fuera con el objetivo de alcanzar a un sector mayor de la población como fue el caso de los Fotografos Independientes, o de colocarse en el mercado del arte por medio del trabajo colectivo y los lenguajes internacionales como el No Grupo.

Peyote y la Compañía se formó a partir del Grupo de Fotografos Independientes, que empezaron a combinar la foto con dibujos y texto, al formar Peyote y la Compañía buscaron incursionar en otras formas de expresión, especialmente el performance, y ambientaciones donde trataban el tema del colonialismo ideológico estadounidense con un lenguaje vanguardista. Más que hacer conciencia, buscaban explorar las posibilidades del arte. No hay muchas imágenes de su trabajo, pero las que hay, dejan ver que el grupo se valía de una gran cantidad de elementos y recursos que finalmente enturbiaban el objetivo del trabajo e impedían que el grupo profundizara en el uso de algunos de ellos.

Del Taller Siqueiros lo que se recuerda es el escándalo de los hermanos Arenal, es un ejemplo de como se puede tergiversar la intención de los productores artísticos en manos de intereses económicos y políticos personales. Fue el proyecto de un artista para promover una creación ligada a la sociedad, en manos de gente con inetreses mercantiles, donde los jóvenes creadores perdían toda libertad de expresión para convertirse en un instrumento más de la idoología dominante. Es interesante ver cómo en una época de inconformidad, los afectados (alumnos y profesores) se organizaron para denunciar y exigir justicia.

El Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura fue importante porque logró dirgir el esfuerzo de varios grupos hacia objetivos comunes, aunque muchas veces se dejaban de lado los intereses artísticos y se le dedicaba más tiempo al activismo político que a generar nuevos medios de producción y distribución del arte. De hecho el Frente establecía sus prioridades en ese orden. Sin embargo, logró algunos encuentros de arte coletivo que evidenciaron la necesidad y la posibilidad de formar redes de difución entre los jóvenes artistas, sin el apoyo del Estado y de las instituciones culturales.

Unos grupos trataron de acercar la cultura y el arte a la vida cotidiana de la ciudad, otros buscaron hacer crítica social y debate político. Entre todos lograron integrar elementos populares y un lenguaje visual internacional, en la búsqueda de nuevas manifestaciones que resultaran más directas y efectivas para comunicarse con el hombre común de las calles de la ciudad, y a veces del campo. Uno de sus pricipales logros fue enriquecer con esta búsqueda el acervo de métodos y procesos de producción, más que haber conformado un arte contestatario y rebelde que finalmente se estableció dentro de la elite artística que criticaron. Lo anterior, dicho sin el objetivo de restarle importancia a la actitud contestataria que originó el fenómeno.

Otro de los logros que hay que destacar es que se formó una red alternativa de distribución y difusión del arte, que estaba organizada por los mismos productores y era independiente del Estado y las galerías y museos. Aunque conforme el fenómeno cobró fuerza se hizo evidente su impacto y el gobierno y la elite artística de museos y galerías tuvieron que abrir sus puertas a estas formas alternativas de expresión. Sin embargo, fue



esta aceptación y asimilación por parte de la dinámica consumista de la galería lo que terminó por neutralizar la actitud rebelde y radical del trabajo de los grupos.

La red de difusión que se creó no logró sobrevivir al grupismo, ya que cada generación debe buscar sus propios objetivos y medios para lograrlos. Pero es un eslabón importante en la cadena del arte público en México, que rompió con muchas de las reglas impuestas por el movimiento anterior, pero al mismo tiempo dio continuidad a dos constantes de esta cadena, que son retomar elementos de la cultura popular, y la solidaridad con los problemas que enfrentan las clases menos favorecidas.

141

Los grupos dejaron ver la importancia de la posición que toma el Estado frente a las manifestaciones artísticas, y su efecto sobre las mismas, ya que estas manifestaciones que pretenden ser contestatarias terminan siendo asimiladas por el sistema artístico dominante. También abrieron paso al cuestionamiento de los procesos de producción, y de la necesidad de adaptar los materiales y herramientas a un lenguaje propio del tiempo en que se vive; que se ajuste a las necesidades del artista y a las circunstancias de la creación. El cambio de herramientas y la inclusión de objetos encontrados o imágenes de la ciudad, logró un lenguaje más dinámico y directo, de fácil lectura, más adecuado para la velocidad de la vida urbana, que se dirigía a un público no culturizado.

Antes de los grupos un artista era pintor, o grabador, o escultor, o muralista, se sabía cuál era su especialidad, estaban claramente divididas. Al igual que las técnicas, óleo para la pintura de caballete, fresco para el mural, bronce, o mármol, o madera para escultura. A pesar de que en el resto del mundo las vanguardias iban ganando terreno, en México se seguía manteniendo el tratamiento tradicional y académico de la forma.

Las propuestas de los grupos, rompían con la tradición artística predominante en México, en todas las etapas de la cadena de producción y distribución del arte. El arte que se producía y promovía era de creación individual; los artistas se valían de las técnicas y los materiales tradicionales para realizar trabajos donde se podía apreciar su virtuosismo técni-

co, y entre sus temas no había nada que cuestionara el esquema cultural, social o político establecido.

El arte estaba (y está) destinado a un sector privilegiado de la población, además de servir a los intereses de quienes invertían en él; ya fuera el Estado, o el sector privado, a cambio de una remuneración económica y de prestigio para el artista. Estos artistas eran escogidos de entre muchos otros por intelectuales y personas de un alto estrato social, tanto en las galerías privadas como en las instituciones del gobierno destinadas a la difusión artística. Estas eran las dos vías de promoción y distribución del arte.

En el caso de las galerías privadas, el objetivo era lograr la recuperación económica a través de la venta, a cambio de brindar al artista patrocinio, prestigio, exposiciones y cierta estabilidad temporal con una venta segura. Entonces el objetivo en la elección de artistas era el lucro, el trabajo que se seleccionaba seguía ciertos cánones estéticos, el arte estaba destinado al individuo con valores preestablecidos sobre el arte y la cultura, con un gusto adquirido por una estética "refinada", y temas contemplativos y "profundos", o folclóricos, o muy a la vanguardia europea o norteamericana, pero que no corrompieran el orden social establecido, sino que en todo caso permitieran contemplar la realidad con cierta distancia, como algo ajeno, y que al mismo tiempo (y de esta manera) distinguiesen al individuo culturizado del individuo inculto.

En el caso del gobierno, el arte servía como una herramienta de comunicación y educación de la sociedad. El Estado, a través de concursos, premios, becas, etc., seleccionaba y promovía artistas a quienes posteriormente se les dedicaron exposiciones en los museos, con el entendido de que lo que se promovía daba una imagen del gobierno mexicano, no sólo al interior del país, sino al resto del mundo; por lo que era trabajo artístico con muy bajo o nulo contenido político y social, que no fuese subversivo ni incitara a la reflexión o a la crítica, si no que ayudara a justificar y mantener el orden social existente. En muchos casos se seguían las tendencias que marcaban los mercados primermundistas dejando de lado los elementos valiosos de la cultura popular.

No podemos olvidar que la tradición artística moderna se ha formado a partir de rupturas, es decir, muchas de las propuestas que terminaron siendo escuelas y tendencias consolidadas, como el muralismo, comenzaron siendo movimientos de ruptura respecto a la tradición vigente en ese momento, pero de alguna forma siempre tuvieron que ser promovidas por el Estado o por el sector privado, y poco a poco empezaron a servir a los intereses de quienes lo patrocinaron al reflejar ciertos aspectos de su época y no otros. Los movimientos de ruptura terminan por institucionalizarse y formar parte del sistema que en vez de pelear con ellos los absorbe conforme su causa pierde fuerza.

Si bien es cierto que los grupos surgieron de instituciones del gobierno, como lo son la Escuela Nacional de Artes Plásticas y La Esmeralda, su mérito fue darse cuenta de una situación social y política que los llevó a buscarle un nuevo significado al arte, para vincularlo otra vez con la sociedad, con nuevas posibilidades de creación y distribución, y nuevos públicos.

Se trataron de romper las barreras entre pintura, escultura, grabado, incluso teatro, música y poesía, para ofrecer al transeúnte una experiencia multi-sensorial como parte de la vida diaria de la Ciudad de México. Pero, aún en estas circunstancias de aparente libertad para la experimentación, vemos que cada grupo profundizó un poco más en alguna forma de expresión, ya fuera arte objeto, performance, pintura en bardas, etc. Ya que la efectividad de la obra depende en gran parte del conocimiento que se tenga de las técnicas y procedimientos.

El objetivo de muchos grupos fue llegarle a la gente de la calle sin ningún afán de lucro. Más bien con el afán de hacerla participe del arte, y crítica de su realidad. Les preocupó hablar de la vida diaria, de la represión política, de la injusticia social, de la desigualdad, de la falta de educación y de la riqueza de la cultura popular. Temas que eran inexistentes dentro del "arte culto", por su alto contenido político y social y su espíritu inconformista y de denuncia. Las galerías se convirtieron en el lugar más inadecuado para la creación colectiva que los grupos proponían.

Fue la falta de libertad de expresión lo que obligó a esos jóvenes artistas a buscar procesos que les permitieran crear imágenes eficientes en el menor tiempo posible. Lo que se vio reflejado en el uso de pinturas en aerosol, plantillas de cartoncillo, imágenes claras, significativas, identificables, familiares, directas, rápidas. Lo importante ya no era que tan bien estuviera trabajada la figura, o el uso adecuado del color, sino qué decía la figura, y qué decía el color, de la vida diaria.

El trabajo grupal además de hacer frente a las circunstancias de la creación, ayudó a desmitificar la imagen del artista dotado, y del arte subjetivo y profundo que nadie entiende; dando preferencia a la entidad del grupo sobre las personalidades de sus miembros. También facilitó la creación de una red alternativa de distribución y difusión del arte, que estaba organizada por los mismos productores y era independiente de las instituciones oficiales y de las galerías privadas, evidenciando que la organización civil puede ser muy efectiva, de alguna forma retaron a los sistemas establecidos de difusión artística y cultural.

Las tendencias experimentales, neo-figurativas y abstraccionistas dominaron el panorama artístico mexicano durante los 70 y hasta mediados de los 80. cuando una nueva generación de artistas preocupados por utilizar medios variados, empezó a llamar la atención haciéndose presentes con lo que se conoce como neo-mexicanismo. Que busca reinterpretar y reapropiarse de los motivos populares para representar temas personales, no universales. Tiene una fuerte influencia de Frida Kahlo. Entre este grupo se encuentran Dulce Ma. Núñez, Rocio Maldonado, Nahum B. Zenil, Georgina Quintana, Julio Galán, Mónica Castillo y Elena Climent.<sup>1</sup>

Buscaban exponer las contradicciones en el concepto de la "mexicanidad", buscaban una identidad personal, tratando temas como la religión, la familia, las imágenes populares, etc. Recurrían mucho al formato del retablo, se oponían al concepto muralista de cultura nacional. Incluyendo la tradición popular contemporánea, no solo el pasado.<sup>2</sup>

En los 90 encontramos a German Venegas, Javier Marín, Nestor Quiñónez, Sergio Hernández, que trabajan combinando técnicas tradi-

cionales con materiales nuevos. Utilizan tecnologías nuevas como Sylvia Gruner. Y se preocupan por la espacialidad en el arte.

Desde la Ruptura el arte mexicano se ha internacionalizado, pero siempre ha habido una preocupación por buscar las raíces en la cultura y la historia nacional.<sup>3</sup>

145

El aporte de los grupos es visible en la producción artística actual de la ciudad, en el uso de materiales diversos, en una preocupación por intervenir el espacio público y buscar la participación del espectador, en el interés por tratar temas relacionados a la vida cotidiana.

A pesar de la apertura de la elite artística hacia las nuevas propuestas en cuanto al uso de herramientas y materiales, se siguen criterios muy similares a los que regían en los años setenta, en cuanto al contenido de las obras de arte. Aún se busca proteger los intereses de los sectores dominantes.

El interés de comunicarse con cierto sector de la población, lleva al artista a buscar los medios y espacios adecuados para llegarle a quién más le interesa, en algunos casos son las clases mayoritarias, que no van a museos ni galerías. Sin embargo, la mayoría de los artistas buscan comunicarse con un público menos amplio, más conocedor, más selectivo, y por lo tanto buscan medios de expresión más especializados, que no son de acceso al público en general.

Tanto el tema como el tratamiento utilizados limitan en gran forma el público al que está dirigido el trabajo, mientras más especializado el trabajo, más selecto el público. Ya que en general, tratan de la tradición. El interés gira alrededor de los materiales empleados y su acción en el espacio, no hay un tema que determine el uso de los materiales, sino que es el uso y distribución de los materiales lo que resulta importante.

Hay artistas que trabajan con materiales y medios de uso popular que tienen fines funcionales y decorativos, para descontextualizarlos, y darles una nueva lectura destinada a la elite intelectual y conocedora del arte. Y los hay que tratan temas importantes que nos afectan como sociedad, y/o como individuos, sin embargo, el lenguaje que usan está dirigido a la elite intelectual, es decir, buscan crear conciencia en

un sector que ya tiene conocimiento de la situación que se expone, y que puede o no ver en ello un problema. El producto final resulta demasiado intelectualizado y pierde un poco el objetivo de la interacción del público, parece estar destinado a la contemplación.

146

De acuerdo con la selección de artistas que se muestra en las exposiciones colectivas de arte contemporáneo en el Distrito Federal, vemos una predominancia de trabajos dirigidos a una elite conoedora, la mayoría de ellos buscan la reflexión, la contemplación, la introspección o hasta la decoración. Pero son pocos los casos en que se promueve a artistas que buscan dirigirse a los sectores más amplios de la población, que produzcan un arte público, cuyo objetivo no sea el lucro sino incitar al pensamiento crítico y evidenciar las circunstancias en que se desarrolla la vida en esta ciudad.

Entonces, es cierto que el arte oficial ha abierto sus puertas a nuevas posibilidades de expresión. Es evidente la preocupación por promover y difundir arte que rompa con las técnicas y conceptos tradicionales en lo que a la forma se refiere, en cuanto al contenido, aún falta romper barreras.

Los comentarios emitidos en esta conclusión parten de un punto de vista personal, la información que hay sobre los grupos es poco significativa al querer hacer un análisis profundo de los logros de cada grupo y su impacto en su época, para esta tarea sería necesario buscar fuentes más inmediatas al fenómeno, los protagonistas de aquellos años y que siguen produciendo. El trabajo de analizar el panorama actual con base al legado de los grupos es en sí un trabajo de tesis, aquí solo se pretende hacer una revisión breve, desde un punto de vista personal en cuanto al uso de materiales y al contenido de la obra.

Haber realizado esta investigación me ayudó, no sólo a tener un panorama más completo de la historia del arte en México, sino a ubicar mi trabajo dentro del contexto antes mencionado, del lado de los fugitivos, de los que buscan hacer crítica social, donde con el uso de diversos materiales, técnicas, tratamientos y temas se busca romper la barrera entre la gente y el arte, no el patrocinio de alguna galería privada. Sin embargo, ahí también es fácil caer en el error de utilizar medios y herramientas sin

sentido, dejando de lado la calidad técnica por considerarla menos importante que el tema. Creo que la diferencia entre el arte con contenidos de crítica social y política, y el panfleto que se vale de imágenes y medios "artísticos", está precisamente en la calidad del trabajo y en la forma en que se da el mensaje por medio de los elementos formales, que deben ser la vía de generar pensamientos críticos sobre la situación que se plantea, no solo un pretexto o una decoración para una idea parcialmente digerida.

147

Esta investigación surgió de la necesidad de ubicar antecedentes para un proyecto práctico. A pesar de las múltiples divergencias del proyecto práctico con relación al fenómeno del Grupismo; sobre todo en cuanto a la forma de trabajo (colectiva), y en algunos casos, a la plataforma política que sustentaba su creación; diferencias que en un momento dado llevaron a la decisión de presentar la tesis como una investigación únicamente teórica; el haber estudiado este fenómeno ha afectado mi trabajo no sólo en la inclusión de técnicas y materiales variados, como el cemento, el panel covitec, o el acrílico, y procedimientos como la serigrafía y el esmalte sobre metal; sino a considerar el papel que juega el espectador frente a la obra de arte, y el papel que juega el arte en nuestra sociedad.

El proyecto que en un principio respaldaría esta investigación (Micrópolis), representa una unidad habitacional formada por seis fachadas o edificios con ventanas, dentro de las cuáles podemos observar diversas situaciones de la vida cotidiana en el Distrito Federal, este trabajo no fue pensado de forma colectiva ni tiene un objetivo político, pero pretende levantar algunas interrogantes en el espectador, respecto a una situación espacial y cultural que se ve reflejada en la vida cotidiana y determina muchos aspectos sociales y personales del individuo.

Busco la interacción y confrontación del público con la obra de arte, invitándolo a dejar de ser un espectador pasivo, tratando de lograr un vínculo entre el trabajo y la persona, tanto por medio de los materiales como por medio de las imágenes y las situaciones representadas, que el espectador puede reconocer en su vida y en la ciudad. Se utilizan materiales y técnicas variadas buscando generar el diálogo del espectador con el trabajo y con el espacio artístico.

Hay interés por la espacialidad humana y por la naturaleza humana reflejada en la vida en la ciudad, es decir, como el chilango se relaciona con sus conciudadanos y con la ciudad misma, por las circunstancias que la ciudad impone para la vida diaria.

148

¿Porqué la unidad habitacional? La unidad habitacional ha sido durante los últimos años la solución más recurrida para resolver parcialmente el problema de la vivienda en las zonas urbanas, de forma rentable y rápida, pero a cambio de un deterioro en la calidad de vida de los que la habitan; ya que estas unidades habitacionales no se construyen pensando en el bienestar de la familia promedio mexicana, sino en obtener ganancias rápidas de una construcción lo más barata posible para el inversionista, más no para el habitante.

Es en los espacios comunes y privados de la unidad habitacional donde la gente pasa su poco tiempo libre y donde interactúa con sus semejantes con mayor frecuencia, fuera del área de trabajo. Micrópolis, está conformada de seis paredes con ventanas, cada una representa un edificio, el espacio común es el que rodea estas fachadas y donde el espectador transita, y dentro de las ventanas, hay un espacio restringido para el público, un espacio privado donde no podemos ser más que espectadores, a pesar de que las situaciones que ahí se tratan no sean exclusivas de los espacios cerrados en la vida real. Entonces la ventana funciona como un elemento delimitador del espacio, dentro del cuál suceden las cosas de la "gente".

Para lograr un mayor impacto en el espectador, la escala y los materiales a ser usados en este proyecto debían mostrar la solidez y el peso de una pared real, lo que me llevó a utilizar materiales de construcción, como el panel covitec, cemento y acrílico. Y por otro lado las escenas de cada ventana serían los elementos más delicados, y los que deben incitar al espectador a interactuar con la obra, buscando en la persona el deseo de abrir las ventanas cerradas, de asomarse y de tocar. Para tener un verdadero impacto en el espectador debía salirme de los límites del arte tradicional.

Se presenta una realidad que refleja la realidad, para llamar la atención de la gente hacia un estilo de vida. Para lo que se plantea un



uso del espacio diferente con relación a la obra de arte tradicional, dándole importancia al espacio vacío donde el espectador debe moverse. La escala (cada edificio o fachada mide 2.50 x 1. 60 mts aproximadamente, con diferentes espesores) ayuda a enfrenar a la persona con algo que ocupa un espacio propio y es sólido y pesado, en un entorno por donde atraviesa de manera temporal.

149

La gama de colores no es demasiado rica, ni en las paredes ni dentro de las ventanas, ya que la información que se maneja es extensa. El colorido de las figuras de esmalte sobre metal, que son los personajes que habitan la unidad, es más rico que el de las espacialidades sobre las que están colocadas, que son serigrafías de la ciudad en negro, con algunos acentos de color que buscan integrar las escenas de las ventanas a la totalidad de la obra, y dirigir el ojo dentro del espacio.

La figura sirve para crear un vínculo directo con cualquier ser humano, al ser personajes que representan a gente común, la silueta de las figuras y el tratamiento que se les da buscan expresividad; igualmente las superficies texturadas de los edificios resultan muy táctiles y ricas, los fondos dentro de las ventanas son el elemento más frío, constan en su mayoría de imágenes de edificios y automóviles impresos sobre acrílicos de colores neutros.

Micrópolis es un trabajo en proceso al que esta investigación ha contribuido grandemente, ya que entre otras cosas me ha ayudado a ver la importancia de aspectos prácticos en la búsqueda de la interacción con el espectador para transmitir una idea por medio de los sentidos, más que con mensajes explícitos. Además de ayudarme a incertar el trabajo en una línea que se viene trazando desde tiempo atrás.

# Notas

1 Enciclopedia of México, p. 1593.

2 *Ibidem*.

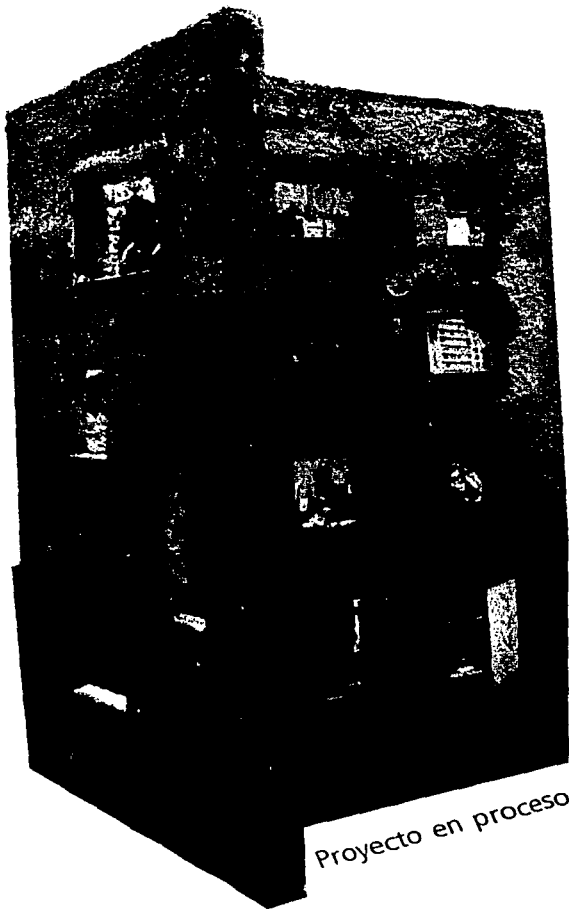
3 *Ibidem*.

# Micrópolis

de Simona Schaffer

151

Punto de partida de la investigación

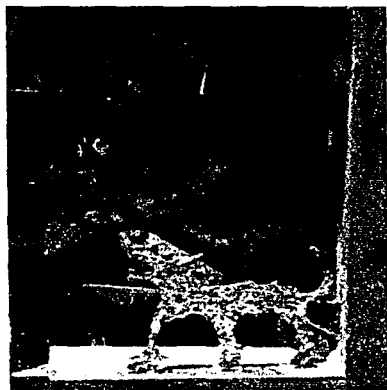


Proyecto en proceso



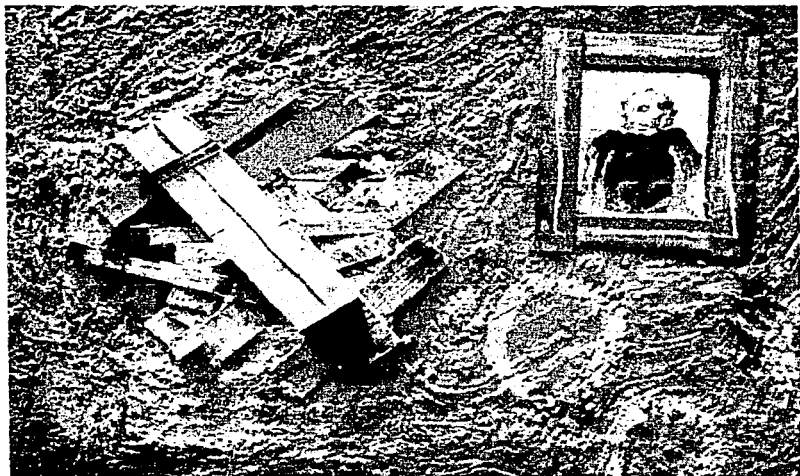
152







154





# Bibliografía y hemerografía

156

1. ACEVEDO, Fidel, "Estética de un grupo", entrevista al grupo Suma, México DF, 14 abril 1977.
2. ACHA, Juan, "México: sus nuevas manifestaciones artísticas", ensayo, México DF, marzo 1977, 11 pp.
3. "Arte Acá: la moda es comprometerse con las mejores causas populares", expediente del grupo Tepito Arte Acá de la biblioteca del CNA.
4. "Baja calidad y crítica al INBA en la Sección de Experimentación. Acuchillaron una obra de Kurtycz", 15 marzo 1979.
5. BELMONT, Fernando, "Los muelles que hemos pintado en Tepito no son para decorar, enmarcan la vida de la vecindad, del patio", *Uno Más Uno*, México DF, 21 septiembre 1983, p. 15.
6. CAMACHO, Eduardo, "El Cierre del Taller Siqueiros Obedece a la Incapacidad de sus Dirigentes para dar Respuesta Pública", *Exélsior*, sección C, México, 29 abril 1978, p. 1.
7. CAMACHO, Eduardo, "El Grupo Plástico El Colectivo Revalora a José Guadalupe Posada", *Exélsior*, sección C, México, 14 diciembre 1984, p. 18.
8. CAMACHO, Eduardo, "El Salón de la Plástica Pide a los Titulares del Fideicomiso Siqueiros que Informe Sobre el resultado de sus Conclusiones", *Exélsior*, sección C, 10 mayo 1978, p. 1.
9. CAMACHO, Eduardo, "Funcionarios de museos que asisten a la reunión Continental a Oaxaca traicionan a su patria al vender servilmente la cultura Latinoamericana", *Exélsior*, sección C, México, 10 marzo 1978, p. 1.
10. CAMACHO, Eduardo, "Piden se investigue la eficiencia del Taller Siqueiros para la formación de nuevos muralistas", *Exélsior*, sección C, México, 4 febrero 1978, p. 1.
11. CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Salón Independiente '69*, catálogo de exposición, MUCA, UNAM.
12. Carta dirigida a Julio Scherer García, *Semanario de Información y Análisis*, México D.F. 21 junio 1977, p. 93.
13. Cartas del grupo Mira con los organizadores de Intergrafiks, expediente del grupo Mira de la biblioteca del CNA.
14. "Con la participación de cinco grupos México abrió la X Bienal de París, Códice, Pentágono, Suma, Tetraedro y el Taller de Arte e Ideología exponen colectivamente en la sección dedicada a América Latina", México, 18 septiembre 1977, expediente de la X Bienal de París de la biblioteca del CNA.
15. CRISTEPO, Armando, representante de Grupo de Fotografías Independientes y Peyote y la Co, expediente del grupo en la biblioteca del CNA.
16. "De "El Machete" a "Tetraedro" y "Suma" en unas Conferencias", 2 octubre 1977, expediente del grupo Suma, en la biblioteca del Centro Nacional de las Artes (CNA).
17. DE ITA, Fernando, "El mundo de Gurrula, a los 20 años de su múltiple labor artística, visto por Juan García Ponce", *Uno más Uno*, México, 13 enero 1978, p. 17.
18. DRIBEN, Celia, "Intenciones ala inocuidad", *Uno más Uno*, México, 24 febrero 1979, p. 14.
19. EDER, Rita, "El arte público en México: los grupos", *Artes Visuales no. 23*, México D.F. enero 1980, pp. I-IX.
20. EHRENBURG, Felipe, "Nuevas Libertades en el Arte", México, 18 noviembre 1976.
21. "El Circuito Interno, proyecto del Grupo El Colectivo", *Exélsior*, México, 17 enero 1979, p. 6.



22. EL Colectivo, "Ante la crisis el arte debe socializarse", propaganda para el ciclo de coloquios *Arte y Reforma Política*, Auditorio de CENCOS, México D.F., 21, 23 y 28 de febrero 1977.
23. EL Colectivo, "Colectivo", cartel panfleto, UNAM, México D.F., julio 1977, p. 1.
24. EL Colectivo, "El Circuito Interno experimentación sobre comunicación", 23 pp.
25. EL Colectivo, "El Colectivo y las alternativas perceptuales", *Semana de Bellas Artes no. 16*, INBA, México, 22 marzo 1978.
26. EL Colectivo, "Documento de la Plenaria del 1º y 2 de julio de 1978", México D.F., julio 1978, p. 1.
27. EL Colectivo, "Paquete didáctico de Comunicación Plástica y Gráfica", México D.F., diciembre 1978, 4 pp.
28. EL Colectivo, "Proyecto La Unidad, encuesta para la cuarta sesión", México D.F., junio/agosto 1978, p. 1.
29. "El grupo Tepito Arte Acá realiza murales en la ciudad e Oullins", *Uno más Uno*, México D.F., 22 mayo 1984, p. 18.
30. EL Colectivo, "Respuestas cuestionario", México D.F., 1977, p. 2.
31. "El miércoles 26 se abrió una exposición", *Exaltior*, México, 28 junio 1985, p. 24.
32. El Rollo, "Grupos Autodefinition", *Artes Visuales. #23*, México, 1980.
33. EMERICH, Luis. Carlos, *Nueva plástica mexicana*, Diana, México 1997, 226 pp.
34. EMERICH, Luis Carlos, *Figuraciones y desfiguros de los ochenta, pintura mexicana joven*, Diana, 1989, México 63 pp.
35. "Entrevista efectuada al muralista Juan O'gorman el día 24 de abril de 1978 por Felipe Ehrenberg con motivo de la muestra y encuentro 'Muros Frente a Muros'", Casa de la Cultura de Morelia, Michoacán, México, 11 pp.
36. "Entrevista a los grupos", expediente del grupo Germinal, de la biblioteca del CNA. El Rollo, "Grupos Autodefinition", *Artes Visuales. #23*, México, 1980.
37. ESPINOSA, Cesar, "América en la mira, los Trabajadores de la Cultura", *El Universal*, primera sección, 14 mayo 1978, p. 4.
38. ESPINOSA, Cesar, "El Pleito de los Intelectuales", *El Universal*, primera sección, México, 9 enero 1978, p. 4.
39. ESPINOSA, Cesar, "Frente de Trabajadores Culturales", *El Universal*, primera sección Arte y Práxis Política, México, 8 febrero 1978, p. 4.
40. ESPINOSA, Cesar, "Insurgencia en las artes plásticas ¿qué ha pasado en los últimos 10 años?", *Mañana no. 1796*, México, 28 enero 1978, p. 23.
41. ESPINOSA, Cesar, "La Vieja Derecha", *El Universal*, primera sección, 22 febrero 1978, pp. 4 y 16.
42. FERNÁNDEZ, Francisco, "En busca de la participación total del público en la obra artística", 25 febrero 1979, expediente de la Sección de experimentación de la biblioteca del CNA.
43. FRENTE Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, "Cuestionario a Integrantes de El Frente", México D.F., 25 febrero 1978.
44. FRENTE Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, "Expo-Congreso Arte y Luchas Populares en México/América Latina y México", MUCA, Facultad de Filosofía y Letras, Dir. Gral. De Difusión Cultural, UNAM, Asoc. De Historiadores de Latinoamérica y el Caribe, México D.F., 12-16 febrero 19.
45. FRENTE de Grupos Trabajadores de la Cultura, "Manifiesto de El Frente de Gpo. Trab. De la Cultura", México D.F., 5 febrero 1978, p. 1.
46. FRENTE Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura "¿Nuevos Filósofos?", México D.F., 21

- febrero 1978, 4 pp.
47. GERMINAL, "Grupos Autodefinition", *Artes Visuales*. #23, México, 1980, p. 30. GUILLOT, Concepción, "La Gráfica del '68", *El Día*, México, 5 octubre 1982.
  48. GOMEZ-PENÑA, Guillermo, "The streets, where do they reach? The latin cultural Mecca, Mexico City, teams with live art", *High Performance* no. 28, E.U.A. 1984, pp. 40-92.
  49. GRUPO de Fotógrafos Independientes, *Artes Visuales* no 23, suplemento, México D.F. enero 1980, p. 12.
  50. GUILLOT, Concepción, "La Gráfica del '68", *El Día*, México, 5 octubre 1982.
  51. HÍJAR, Alberto, "Cuatro grupos a París", octubre 1977, p. 58.
  52. "Inaugurará exposiciones en Tepito, con ella celebra su quinto aniversario", expediente del grupo Peyote y la Compañía de la biblioteca del CNA.
  53. "Infantilismo de izquierda y chauvinismo, causas del fin del Salón Independiente, según Hauzuya, Sakai", *Exélsior*, Olimpo de México, sección D, México 1969, p. 5.
  54. "Inusitada animación cultural provoca el grupo Tepito Arte Acá", *El Día*, México, 22 mayo 1984, p. 10.
  55. Invitación a Exposición Callejera. Expediente del Grupo de Fotógrafos Independientes de la biblioteca del CNA.
  56. "La calle, el mejor medio para que el arte tenga una difusión masiva. Visitó el agregado cultural francés las obras conjuntas realizadas por Tepito Arte Acá y Popular", *El Día*, Metrópoli, México D.F., 11 de septiembre de 1983, p. 3.
  57. "La inauguró Georges-Pompidou, México en la Bienal de París", 19 septiembre 1977, expediente de la biblioteca del CNA.
  58. "La presencia de los grupos", *El Día*, 10 mayo 1981.
  59. LIBRO Objeto, "Grupos Autodefinition", *Artes Visuales*. #23, México, 1980.
  60. LIQUOIS, Dominique, De los grupos los individuos. artistas plásticos de los grupos metropolitanos. Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, México, 1985. 64 pp.
  61. "Los exmiembros del Taller Siqueiros víctimas de varios ataques", 6 enero 1978, expediente del Taller Siqueiros de la biblioteca del CNA.
  62. MAGANA, Manuel, "El 'Arte Acá' de Tepito se internacionaliza", *Exélsior*, sección B, México D.F., 11 mayo 1983, p. 7.
  63. MANDOKI, Katya, "La Sección de Experimentación del INBA rechazó la obra del grupo Mira premiada en la Intergrafiks", *Uno más Uno*, México, 15 marzo 1980, p. 79.
  64. MANDOKI, Katya, "Potencial y problemática del trabajo artístico grupal", *Artes Visuales* no. 23, México D.F., enero 1980, pp. 33-39.
  65. MANRIQUE, Daniel, "El arte fino y la cultura superior es el arte y la cultura popular acá", *El Día*, El Gallo Ilustrado, México, D.F., 10 mayo 1981, p. 12.
  66. MARMATA, Francisco, "Los grupos: movimiento transformador del arte, primera parte", *Visual* no. 3, México, septiembre - octubre 1995, pp. 40-45.
  67. MATAMOROS, Nohermi, "Tepito Arte Acá está montando un espectáculo muy atractivo en colaboración con Recuerdos del son", Beatriz Cecilia es coreógrafa del grupo Música Afro antillana, desde septiembre", *Exélsior*, México julio 1983, p. 4.
  68. MUÑOZ, Victor, "Reunión Oaxaca", México, 11 marzo 1978.
  69. "Muros frente a Muros, Confrontación de Arte Público", Comité Conmemorativo del

- Sesquicentenario del Nombre de Morelia, casa de la Cultura de Michoacán, Michoacán, México, 1978, expediente del Grupo Suma, 30 pp.
70. NAVA, Manuel, "El Taller Siqueiros de Cuernavaca en manos de "comerciantes de lo que no es suyo", *Exaltador*, sección C, México, 8 mayo 1978, p. 1.
  71. NO Grupo, "Grupos Autodefinition", *Artes Visuales. #23*, México, 1980. OLEA, Oscar, *El arte urbano*, UNAM, México, 1980.
  72. PÉREZ, Matilde, "Develan oficialmente el mural 'El diálogo humano' ejecutado por Tepito Arte Acá y Populart", *El Día*, Metrópoli, 21 septiembre 1983, p. 2.
  73. PÉREZ, Matilde, "En el mercado de ropa usada el más reciente mural tepiteño, tarea colectiva del grupo francés Populart y Tepito Arte Acá", *El Día*, México DF, 7 octubre 1983, p. 3.
  74. PÉREZ, Matilde, "La intención es hacer acto de presencia en cielo, tierra y todo lugar. Arte Acá", *El Día*, Metrópoli, México DF, 12 abril 1984, p. 8.
  75. PÉREZ, Matilde, "Las experiencias entre Tepito Arte Acá y Populart no solo se limitan al Arte, sino también a los problemas sociales", *El Día*, Metrópoli, México, 11 abril 1984, p. 8.
  76. PÉREZ, Matilde, "Tepito Arte Acá impulsa la convivencia en la Saulaie, un barrio de inmigrados. La gente ha logrado retomar y pensar en el arte como la capacidad sensible de cada ser humano", *El Día*, México DF, 28 mayo 1984, p. 8.
  77. PÉREZ, Matilde, "Una línea roja Unió a Franceses y Tepiteños", *El Día*, Metrópolis, México DF, 14 de agosto de 1983.
  78. PEYOTE y la Compañía, *Artes Visuales na 23*, suplemento, México DF. enero 1980, p. 23.
  79. PROCESO Pentágono, "De viva voz, pluma, digo", *Artes Visuales. #23*, México, 1980, p. 7.
  80. PROCESO Pentágono, "Entrevista para la Revista Suplemento *La Semana de Bellas Artes*", México DF, diciembre 1977, p. 3.
  81. PROCESO Pentágono, Suma, Tetraedro y TAI, Presencia de México en la X Bienal de París representación enviada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y exhibida simultáneamente en el Museo Universitario de Ciencias y Arte de la UNAM, INBA, México 1977.
  82. PROCESO Pentágono, "Panorama general de la situación actual de El Frente a manera de introducción para los objetivos generales", p. 1.
  83. QUEMAIN, Miguel Ángel, "Nahui Ollin, punto de vista del grupo Tepito Arte Acá", *Uno más uno*, México, DF. 6 julio 1985, p. 20.
  84. ROMERO, Elizabeth, "El mestizaje del Grupo Peyote.", *Periodico Punto*, México 8-14 abril 1985, p. 14.
  85. ¿SABE UD. Leer?, "Declaración de principios del grupo ¿Sabe usted leer?", Frente Mexicano de grupos Trabajadores de la Cultura, México DF, 1978, p. 2.
  86. "Se abrió muestra colectiva", *Exaltador*, sección B, México DF, 9 marzo 1985, p. 11.
  87. SERRA, Juan, "Nuevos medios de expresión del grupos Suma", *México en la Cultura*, México, 1977, p. 5.
  88. "Síntesis de Tepito", *El Día*, Metrópolis, Col. Gran Angular, México, 13 de septiembre de 1983, p. 7.
  89. SUMA, "Imágenes de la calle, el propósito es mostrar dos años de trabajo realizado en las calles y bardas de la Ciudad de México", expediente del grupo Suma de la biblioteca del CNA.
  90. SUMA, "Inauguran nuevo local un Centro de Cultura Actual", 2 diciembre 1976, Expediente del grupos Suma en la biblioteca del CNA.
  91. SUMA, "La calle", catálogo del Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de Experimenta-

- ción, México D.F., UNAM México, enero 1978.
92. SUMA, Libro Documento, Mesa de Madera, México D.F., 1970.
  93. SUMA, "Suma, el arte a la calle y viceversa", *Semana de Bellas Artes*, México, 1979, pp. 2-3.
  94. TACO de la Perra Brava, "El arte a la calle", comunicado, Escuela Sindical del STEUNAM, México D.F., 10 mayo 1976.
  95. TACO de la Perra Brava, El colectivo, *Memorando*.
  96. TIBOL, Raquel, "Evocaciones con Motivo del Salón de Experimentación", febrero 1979, Vuelta, p. 53.
  97. TIP, "Grupos Autodefinition", *Artes Visuales*. #23, México, 1980.
  98. TORRESMICHUA, Armando, "Salón Nacional de Experimentación" 24 febrero 1979.
  99. "Un Códice", en Expediente Bicenial X, la historia documentada de un complot frustrado, Libro Acción Libre, México 1980, p. 12.
  100. "Urge destruir", fotocopia de recorte de periódico en expediente de la biblioteca del CNA.
  101. URZAIZ, Martín, "Los resultados del trabajo de Tepito Arte Acá fueron más allá de lo que se esperaba", *El Día*, México, 28 mayo 1984, p. 2.
  102. ZAMA, Patricia, "Inauguró Bremer el I Salón Nacional de Experimentación. Obra de 45 Artistas con 11 proyectos "ambiente" sobre 4,500 metros cuadrados", 18 enero 1979, p. 1.

## Videos

VAZQUEZ Mantecón, Alvaz, "Los Grupos", FONCA, INBA, VHS,  
59 minutos. Museo de Arte Carrillo Gil.