



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

HISTORIA DEL ARTE

Fotografía y concepto en el Grupo Marçó

Acción participativa - Estética del registro

T E S I S

QUE PARA OPTAR EL GRADO DE:

**MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE
P R E S E N T A :
ROSA ELENA MELGOZA PÉREZ**

COMITÉ TUTORAL

Directora: Dra. Laura González Flores
Asesora: Dra. Déborah Dorotinsky Alperstein
Asesor: Mtro. José Antonio Rodríguez
Lector: Dr. Cuauhtemoc Medina González
Lector: Mtro. Alvaro Vázquez Mantecón





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.

FOTOGRAFIA Y CONCEPTO EN EL GRUPO MARÇO

Acción participativa/Estética del registro

Este ensayo tiene como objetivo discurrir sobre la fotografía en el ámbito de las artes visuales, en el arte contemporáneo en México en la década de los setenta. Concretamente las prácticas fotográficas en el Grupo Março.

A principios de la década de los sesenta, los artistas norteamericanos y europeos, principalmente en el mundo anglosajón, intentaron huir del arte como mercancía y bien de consumo. También trataron de disolver la frontera entre arte y vida, de acabar con la autonomía de la obra, confrontándola con lo real y lo social. Fue una reacción en contra del purismo del crítico norteamericano Clement Greenberg: el ideal de una ontología de la obra de arte, y la especificidad y la pureza de cada medio.

En este contexto aparecieron prácticas artísticas tan variadas como el *Pop Art*, arte conceptual, accionismo, *body art*, *land art*, arte povera (prácticas no objetuales y efímeras), y es cuando la fotografía converge con estas prácticas, convirtiéndose en el medio expresivo más importante.

Estas expresiones artísticas tuvieron resonancia en México en las décadas de los sesenta y setenta, pero estas producciones no objetuales y efímeras no encajaron en las políticas culturales del Estado mexicano acostumbrado a las prácticas nacionalistas.

A pesar de que estas producciones no entraban en las políticas culturales, tenemos antecedentes de obras no convencionales, no objetuales y efímeras en México desde los años sesenta: *El Mural Efímero* de José Luís Cuevas en 1967, que se exhibió en el espacio público de la Ciudad de México. Cuevas realizó algunas obras no convencionales en estos años. Otro ejemplo fueron los trabajos del grupo *El Arte Otro*, formado en 1968, por Sebastián, Hersúa, Eduardo Garduño, y Luís

Aguilar, quienes buscaron experimentar a través de la escultura, el color y el espacio, crearon ambientaciones, generalmente movibles. En 1968 en la explanada de la Universidad Nacional Autónoma de México un grupo de pintores entre ellos José Luís Cuevas, Roberto Donís, Francisco Icaza, Jorge Manuell, Benito Messeguer, Adolfo Mexiac, Mario Orozco Rivera, Ricardo Rocha, y Manuel Felguérez, realizaron *El Mural Efímero*, de carácter colectivo e improvisado sobre láminas acanaladas de zinc (sobre el monumento a Miguel Alemán) para demostrar su solidaridad con el Movimiento Estudiantil. Las tres exposiciones del *Salón Independiente*, el primer salón en 1968 en el Centro Cultural Isidro Fabela (La Casa del Risco) en San Angel; en 1969 el segundo salón se presentó en el MUCA y el tercer salón en 1970 también en el MUCA, en donde se exhibieron ambientaciones e instalaciones efímeras, son otro ejemplo más.

Paralelamente, en las artes escénicas y el cine los productores incursionaron en propuestas conceptuales. Es el caso de Juan José Gurrola junto con Arnaldo Coen y Gelsen Gas. En 1972 durante la *Documenta V* en Kassel Alemania donde ellos llevaron a cabo una intervención en la muestra, con una película documental llamada *Robarte el Arte*, seleccionada para el primer concurso de cine experimental en México. También Alejandro Jodorowsky incursionó en los lenguajes conceptuales, en sus planteamientos teatrales y artísticos en 1962, fue pionero de los happenings en México, realizó 27 Efímeros Pánicos. Jodorowsky junto con Manuel Felguérez llevó a cabo una acción plástica en el Teatro del Bosque, donde mostraron una tela blanca y presentaron una mujer joven, vestida de nazi comiendo pollo con mole. Después, le cortaron el cuello a un pollo, le sacaron las tripas y Felguérez hizo un cuadro abstracto con ellas.

Otros artistas abordaron los lenguajes neovanguardistas en los setenta, entre ellos, fueron Alberto Gironella, en la exposición titulada *Zapata*, en el Palacio de Bellas Artes en 1972, ahí, el pintor recreó altares tradicionales con iconos zapatistas.

Los artistas visuales Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio Hernández, (posteriormente en 1976 formarían el Grupo Proceso Pentágono) fueron invitados en 1973 a intervenir artísticamente las máquinas, los transformadores y las torres en el Museo Tecnológico de la Comisión Federal de Electricidad en Chapultepec en la Ciudad de México. Otra exposición importante de estos tres artistas fue, *A Nivel Informativo o Tres Informaciones Tres* en 1973 en el Palacio de Bellas Artes. En esta muestra, declararon que el arte no es un objeto sino todo el proceso. Empezó la exposición con la sala vacía y se inauguró a la mitad del proceso, el tiempo de permanencia de la exhibición fue de 50 días, subrayando el proceso artístico desde su concepción hasta su culminación.¹

También en la década de los setenta artistas como Felipe Ehrenberg, Martha Hellion, Ulises Carrión, Marcos Kurtycz, Magali Lara, Yani Pecanins entre otros realizaron producciones fundamentales de obras artísticas no tradicionales, como los libros de artistas, arte correo, acciones, instalaciones y arte objetual.²

Por último, en este momento se crearon grupos de artistas jóvenes (Anexo 1) en contraposición con el extremo individualista de los artistas de la Ruptura y otras prácticas artísticas del momento, como el geometrismo, el realismo fantástico, la nueva figuración, el arte naif, etcétera.

Estos grupos de artistas intentaron “hacer la crítica a la organización de la cultura y como consecuencia plantean la necesidad de revolucionar los soportes

¹ Alma B. Sánchez, *La intervención artística de la Ciudad de México*, CONACULTA/INBA/Cenart, México, 2003, pp. 50-59.

² Para conocer más acerca de este periodo en particular consultar *la era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

tradicionales, los espacios adscritos a lo artístico e inmiscuir a conglomerados más amplios en los procesos del arte”³. Dentro de este ámbito artístico se encuentra el Grupo Março, cuya obra se caracterizó por la experimentación, las ambientaciones con copias fotostáticas a partir de fotografías, instalaciones con transparencias o diapositivas, así como las acciones o eventos lúdicas en entornos urbanos (la Ciudad de México), todas ellas con la participación activa del público y un registro por la cámara fotográfica. Estos registros fueron realizados en polaroid, en plata gelatina o transparencias.

En esta investigación lo que interesa es resaltar el papel de la fotografía en las obra del Grupo Março, que fueron en su mayoría acciones o eventos y en particular el registro fotográfico del *Poema Urbano* y preguntar ¿Es posible hablar de una estética del registro?

Para poder llegar a mi objetivo es necesario conocer al Grupo Março y la obra que desarrolló durante los años en que estuvieron activos.

GRUPO MARÇO

Dentro de este tejido, se formó el Grupo Março. El Grupo estuvo integrado por Mauricio Guerrero Alarcón (Ciudad de México 1956) artista visual, Magali Lara (Margarita Rosa Lara Zavala, Ciudad de México 1956) artista visual, Gilda Castillo (Ciudad de México) artista visual, Manuel Marín (Ciudad de México 1951) artista visual, Alejandro Olmedo (poeta), y Sebastián (Enrique Carvajal, Camargo Chihuahua 1947) artista visual. Cuando se formó el grupo ninguno era ya estudiante de escuela alguna: Magali Lara, Sebastián y Mauricio Guerrero provenían de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Alejandro Olmedo de la Facultad

³ Rita Eder, “El arte público en México: Los Grupos”, en *Artes Visuales*, No. 23, Museo de Arte Moderno, México, 1980.

de Filosofía y Letras de la UNAM, y Manuel Marín y Gilda Castillo egresados de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado, “La Esmeralda” del INBA.

Los artistas del futuro grupo se reunían en 1978 para acordar una agrupación. Lo vieron necesario en 1979 ya que algunos habían participado en otras agrupaciones como Tetraedro (Mauricio Guerrero y Sebastián) y Narrativa Visual (Gilda Castillo, Magali Lara, Manuel Marín), en esta última agrupación el motivo de reunión fue para exponer conjuntamente trabajos personales, no realizaron creación colectiva. Y también por ciertas características comunes entre ellos, fue inminente dar salida a esas propuestas artísticas, por lo que en 1979 decidieron formar el Grupo Marçø.

¿Porque el nombre Marçø?. Alguien podría sugerir que era para aludir al mes del calendario, pero no fue así, “ consideramos que una palabra podría resignificarse por la acción misma y la peculiaridad de los objetos con los cuales fuese asociada”.⁴ Uno de los componentes conceptuales del grupo fue poner una letra que tuviera esta capacidad lúdica, puesto que cuándo los entrevistaban en los medios, la letra “ç” plantearía cuestionamientos. Y eso sucedió con la letra, ya que era reemplazada por “z” y al llamarse marcistas los creían marxistas, o también los llamaban marcianos, todo esto fue un juego.⁵ Todos participaron para elegir tanto el nombre como el logotipo que los identificaría dentro del movimiento de Los Grupos.

Los integrantes del grupo se reunieron por primera vez en un café llamado Café Alto (hoy desaparecido) en la Av. Insurgentes Sur No. 517 en la Glorieta de Chilpancingo en la colonia Roma Sur de la Ciudad de México. Se juntaba el grupo, una vez por semana (si era necesario en la casa de alguno de ellos). En ese café inauguraron el martes 27 de mayo de 1980 a las 17:00 hrs. una exposición que se

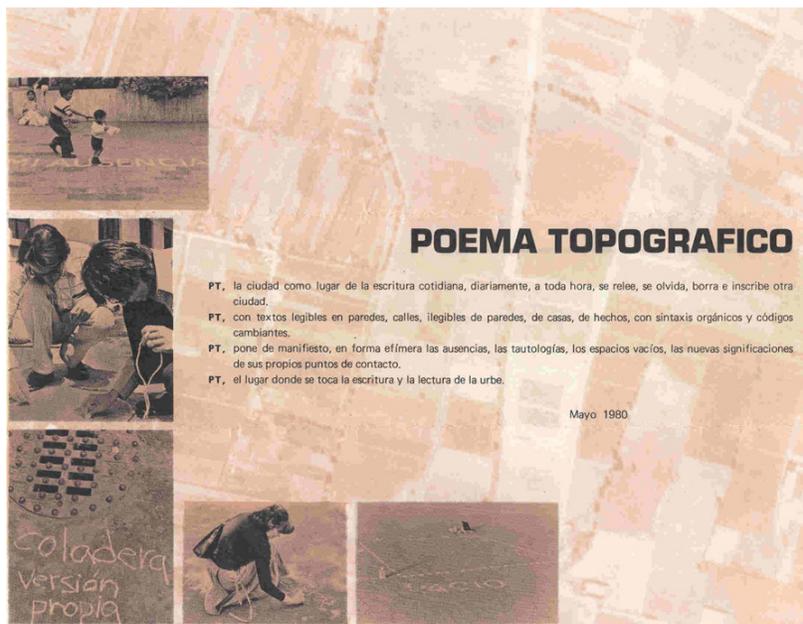
⁴ Entrevista con Mauricio Guerrero vía e-mail, febrero, 2008.

⁵ Dulce María de Alvarado Chaparro, *Performance en México (Historia y desarrollo)*, Tesis, UNAM, México, 2000, p.174.

llamó *Poema topográfico* (cada uno de los integrantes escribió palabras en la ciudad y diseñaron un sistema). Esta exposición estuvo integrada por mapas viales, fotografías de diversos puntos de la urbe, fotografías de las palabras, y fotografías de las personas, en la Ciudad de México.⁶



Invitación a la exposición del Poema Topográfico (portada) 1980



Interior de la invitación a la exposición del Poema topográfico . 1980

⁶ *Ibid.* p. 176.

Además el Grupo Março elaboró el Manifiesto Março que distribuían durante las intervenciones en la calle (Anexo 2).

Para 1980 el Grupo Março se autodefinían, así en la *Revista de Artes Visuales* del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México:

1.- Los factores que han determinado la necesidad de nuestro trabajo grupal son: a) La interdisciplina; b) Economía (división del trabajo); c) Afinidad (necesidad común); d) Distribución (marginal, urbana, recurrente, de exigencia, etc.) y e) Comunicación (buscamos un público heterogéneo). Creemos que las necesidades sociales son las que originan en primera instancia la agrupación. Así, observamos que paralelamente, y como influencia, hay ciertas manifestaciones sociales que refuerzan el agrupamiento: a) el desarrollo que ha obtenido el estudio de la información y el lenguaje; b) El desarrollo de procesos de información y culturización; c) La concepción política y social en la producción artística y d) Las condiciones actuales del mercado artístico.

2.- Todos los sub-objetivos que nos hemos ido planteando se han modificado en la práctica, en el sentido del objetivo dado.

3.- Las características principales de nuestra producción son: a) No objetual; b) participativa-colectiva; c) efímera; d) realizaciones individuales de planteamientos teóricos de grupo (Poema Topográfico) y; e) distributivo-individual, en función de un aglutinante colectivo (poema telegráfico). La distribución de nuestro trabajo se lleva a cabo en cada evento, en la medida en que la gente participa. El consumo de nuestra "obra" es inducido en virtud de que existe una necesidad real inconsciente de comunicación y apropiación de los respectivos lenguaje⁷.

Los cinco puntos que mencionan: La interdisciplina, la economía, la afinidad, la distribución y la comunicación, serán definitivos y estarán presentes en toda la obra del grupo durante los años que estuvieron activos. Así como las características de su producción: no objetual, participativa-colectiva, efímera.

⁷ "Grupos: autodefiniciones", *Revista de Artes Visuales*, no. 23, dedicado a los Grupos, Museo de Arte Moderno, México, enero, 1980, p. 20.

Manuel Marín integrante del Grupo, en una entrevista con Dulce María de Alvarado declaró,

Y yo diría (Los Grupos) que fue un movimiento alternativo que tuvo una componente política y sustancial y que se puede manejar como no objetuales donde casi todos ellos buscaban el arte de acción para tener un contacto con la sociedad, la colectividad a la cual estaba dirigida...Nosotros el Grupo Março, una de nuestras líneas va a ser manejar comunicaciones evidentemente abstractas pero legibles. Esto es, aquellas en donde la interpretación no tenga que ser factor de distancia entre el público.⁸

Lo que caracterizó efectivamente al grupo fue la comunicación y, como lo explica Marín en el siguiente párrafo, el trabajo colectivo:

La primera consideración del grupo fue que el trabajo que saliese del grupo no fuera la extensión del trabajo individual de los integrantes, sino un trabajo de tal calidad de abstracción que solamente se podía dar por ese grupo...Esto es, todo el trabajo que se hizo en Março no tiene nada que ver con el trabajo personal...este trabajo grupal era de tal abstracción, de tal neutralidad en cuanto autoría que solamente se puede firmar por el grupo porque tenía una connotación grupal.⁹

El Grupo Março fue uno de los grupos que realmente trabajó en colectivo, síntoma de la creatividad de entonces, en donde la presencia de un líder no se manifestó, hubo una pluralidad en cuanto autoría.

Manejaron la palabra como elemento fundamental. El Grupo Março propuso el “poema” como sustancia rectora inicial, el poema entendido como elemento material y lingüístico.

El uso del lenguaje¹⁰ como medio, principalmente en el arte conceptual fue polémico, cuando fue un medio para negar la visualidad, en donde la lectura fue más importante que la contemplación, más próxima a la imaginación que a la percepción.

⁸ Alvarado, *op.cit.*, pp. 171-172.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Peter Osborne, *Arte Conceptual*, Phaidon, Barcelona, 2006, p. 27.

La elaboración de obras con textos o impresos escritos, en el caso del Grupo Março los poemas (algunos propios o de otros autores), pareció un cambio del arte a la literatura, pero esto no fue tan sencillo. Estos poemas adquirieron nuevas funciones, artísticas y culturales, y evidentemente sociales, al dirigirlos a la colectividad en lugares públicos.

La fotografía fue fundamental en el Grupo Março, como lo señala Mauricio Guerrero “era no sólo el medio mediante el cual logramos el registro de nuestro hacer, que siempre tuvimos claro era efímero, sino que constituía una parte del lenguaje porque Março es metafórico por excelencia, juega a identificar y diferenciar”.¹¹

LAS OBRAS DEL GRUPO MARÇO (1979-1982)

En las siguientes páginas voy a presentar los trabajos del grupo Março en los años que estuvieron activos. El grupo, con estas obras, buscaron la estética poética de la ciudad inventando juegos creativos, con acciones como las siguientes:

-*Poema Urbano*. Acción. Calle de Palma No. 2 (casi esquina con Tacuba), en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Participó todo el grupo. 15 de Enero de 1981.



Plata / gelatina. Blanco y negro. 25x30cm. 1981. Foto: José Luís Ortiz

Los Poemas Urbanos fueron eventos o acciones, en distintos puntos de la Ciudad de México, durante los años de 1979 y 1981, algunas fueron documentadas:

¹¹ Entrevista con Mauricio Guerrero, *op. cit.*

Palacio de Minería durante la primera Feria Internacional del libro en 1980; Pasaje de Los Niños Héroes en Chapultepec; Estación del Metro Insurgentes en la Colonia Roma Norte (se perdieron los registros); Calle de Palma y Tacuba; Calle de Motolinia; Calle de Palma y 5 de febrero, estas tres últimas en el Centro Histórico y en el Palacio de los Deportes en el Festival de Oposición en 1980. Estas acciones se presentaron primero cada semana, cada mes, luego semestral y el último año de la agrupación en 1982, no se presentó.

-Poema Telegráfico. Consistía en enviar telegramas entre los integrantes del Grupo y también a familiares y amigos.

Fue una acción inserta en el sistema de telégrafos en donde participaron involuntariamente por algún tiempo los empleados, en las transmisiones de poemas y esto provocó cuestionamientos en el sistema telegráfico.

En cierta ocasión Manuel Marín mandó 30 telegramas en el telégrafo central, el cual estaba en el edificio de Comunicaciones, hoy Museo Nacional de Arte. También otro integrante del Grupo mandó 10 telegramas y no llegaron.

Enviaron una carta al telégrafo y éste contestó: “Se ha bloqueado esto por considerar que estos telegramas están cifrados y están fuera de la ley”. Ese día hicieron una exposición en San Carlos, en donde mostraron todos los telegramas que tenían, una copia de la carta y la carta que recibieron.

-Poema Polaroid: era un sistema definido por el Grupo Março, que a su vez asumían como un todo. El tema principal del Poema Polaroid fue sobre la Revolución Sandinista, la caída del dictador Somoza. Las imágenes en polaroid, fueron acompañadas de las siguientes frases:

Jaula, Guante, Gancho, Prisión

La milésima parte de una gota de sangre.

Azotea, calle, sitiado.
Incertidumbre desafocada, disparo.
Pueblo revelado, revelado instantáneo.
El ojo verde de un cañón, acercamiento
Cercamiento, cerco, cerdo.
La fractura de una vértebra, de un sistema.
Libertad sin censura.
Plic, prrrr trrrr sssp.
Polaroid SX-70 en México
Grupo Março.

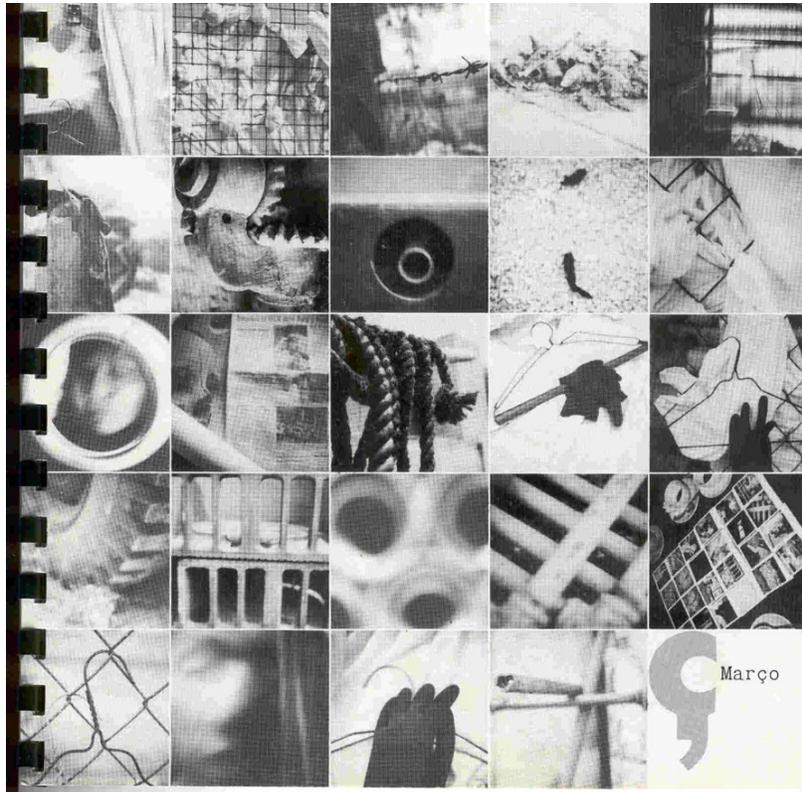
Este poema se encuentra en el catálogo de Polaroid, (Grupo Março, s/f)

Estas líneas fueron las que enviaron en el Poema Telegráfico, y fue cuándo interrumpieron el envío de los telegramas por “sospechosos” por parte de la oficina de telégrafos.¹²

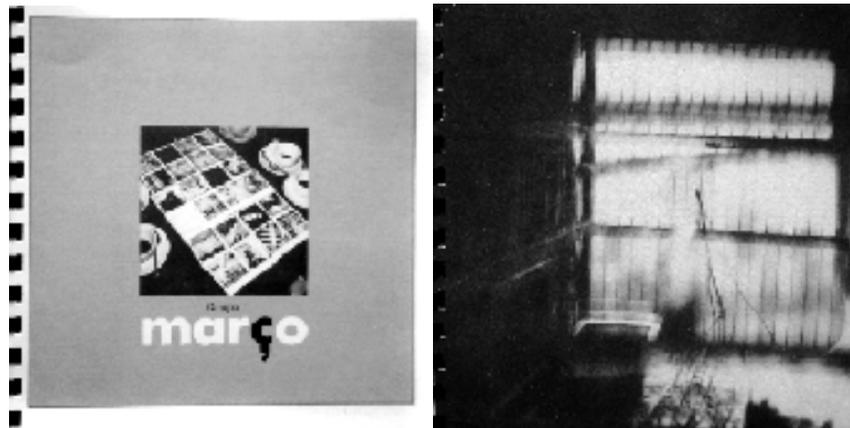
El Poema Polaroid fue expuesto en la Galería La Chinche (Anexo 3), en la calle de Hamburgo no. 122 en la Zona Rosa de la Ciudad de México en 1980. Se conservan solo algunas imágenes originales del Poema en polaroid y del montaje de la exposición. También escribieron un manifiesto Polaroid (Anexo 4).

Como se puede ver las palabras antes citadas concuerdan con las imágenes mostradas en la portada del catálogo. Las que se presentan a continuación fueron las imágenes en polaroid exhibidas en la muestra del Poema Polaroid.

¹² *Ibid.*



Portada del catálogo de Polaroid s/f



Dos imágenes del catálogo de Polaroid.

-Poema topográfico. En estos poemas utilizaban la topografía urbana como soporte, dejando frases efímeras que producían nuevos sentidos, realizadas con tizas o gises sobre las banquetas de las calles en diferentes puntos de la Ciudad de México,

en los bancos de los jardines públicos, en los escalones de los puentes peatonales, postes, coladeras. Transformando con esto la visión (caótica) informativa, tipográfica de la ciudad



Poema Topográfico

-*Poema estarcido*. Esta acción la realizaron en 1981, y consistió en escribir palabras con plantillas y aerosol, en pasajes y andadores de cruces peatonales, de la glorieta de División del Norte y Av. Universidad, en la Ciudad de México.



Poema Estarcido

-*Poema vacío*. Instalación. Obra creada ex profeso para la exposición “Março, Poema Topológico, EVENTOS INTEGRALES”, presentada en la sala 4 , de la

Escuela Nacional de Artes Plásticas, Academia de San Carlos. Inaugurada el 19 de junio de 1980. “Invención de bóvedas”.



Transparencia, 35x24 mm. Eastman color. 1980. Foto: Mauricio Guerrero A.

Existe un antecedente de este tipo de instalación en donde el artista visual Giovanni Anselmo (Italiano), en 1973, creó una obra llamada *Particolare*. La obra consistió en una instalación de dimensiones variables, realizada con proyectores de diapositivas, distribuidos en las paredes y en el suelo de una sala vacía. Se proyectaron las diapositivas sobre un fondo negro, se podía leer con letras blancas la palabra “Particolare” (“Detalle”). Algunos de los proyectores que se encontraba en medio de la sala perdían la imagen proyectada, hasta que alguien del público la interceptaba en su cuerpo convirtiéndose en pantalla.¹³

El Poema vacío consistió en una instalación también, de dimensiones variables, realizada con un proyector de diapositivas, colocado en un extremo de una sala vacía de exposición. Éste proyectaba la secuencia lumínica de las palabras de un Poema Urbano, sobre los muros de la sala: “Invención de bóvedas”, “nunca”, “llevé”. De esta obra sólo se han conservado algunas diapositivas, las cuáles, han enrojecido por el paso del tiempo. En esta instalación no hubo participación del público, éste sólo observaba.¹⁴

¹³ Javier Chavarria, *Artistas de lo Inmaterial*, Nerea, Guipúzcoa, 2002, p 10, 67.

¹⁴ Entrevista a Mauricio Guerrero *op. cit.*



Transparencia 35x24mm. Eastman color. 1980 Foto: Mauricio Guerrero A.



Transparencia o diapositiva. 35x24mm. Eastman color. 1980 Foto: Mauricio Guerrero A

Esta instalación con diapositivas, al ser proyectadas las palabras del poema, muestran elementos no sólidos, utilizando principalmente como materia prima, la luz. En las producciones artísticas, a partir de la primera mitad de la década de los años sesenta en Estados Unidos, hubo artistas que realizaron trabajos tridimensionales que incorporaron la luz, como una herramienta constitutiva, no sólo como un recurso plástico u ornamental.

Al proyectar el poema en la sala de exposición, hay un concepto de espectador activo en el ámbito de la experiencia y la percepción, que lee cada una de las palabras, pero el espectador no es participativo (creando el poema) como sucedió en el *Poema Urbano*. En esta instalación destaca la desmaterialización del objeto artístico y el proceso como obra, marcando la fuerza que tiene el espacio en sí mismo.

Las obras realizadas en las décadas de los años sesenta y setenta con luz, ya sea natural o artificial (*Light Art*), fueron escasas en México. Federico Silva realizó en 1972 la obra *Experiencias lumínicas dos y láser*, en el museo de Bellas Artes.¹⁵

-*Ambiente de papel multicopiado*. En una superficie de 120 m2. (40x3mts.) Agosto 1982. Obra creada ex profeso para la exposición Março 2. Presentada en las salas 1,2,3, y 4 de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en la Academia de San Carlos. La presentación estuvo a cargo del Mtro. Armando Torres Michua.



Plata / gelatina. Blanco y Negro. 12.1x18.8 cm. 1982 Foto: Mauricio Guerrero A.

Este ambiente lo realizaron con fotocopias en blanco y negro en papel bond blanco. En cada una de las fotocopias estaba escrito el nombre del grupo. Ellos mismos se fotografiaron en diferentes posiciones, parecen estar flotando, de forma dinámica, hay una cinética, las coordenadas espaciales no se localizan con claridad. Al estar colocado en una superficie de 120 m2 las figuras envuelven al espectador.

Manuel Marín explica como crearon la obra:

con la idea: ¿Cómo tomar el poema urbano, ésta imagen y mandarla para otro lado?... son palabras pero también son gentes, entonces ahí había una concesión a la imagen, entonces fueron fotografías que nosotros queríamos procesar para mandar... Tomamos fotografías...

¹⁵ *Escultura Mexicana, de la Academia a la Instalación*, CONACULTA/INBA, México D. F, 2001, p.429.

eso fue el aprendizaje: vamos a tomarnos nosotros mismos, como pintando, como poniendo, etc. Procesarla en puntito como el periódico, proyectarlo, dibujarlo, todo esto ampliarlo, tomar todas las hojas tamaño carta, fotocopiarlas. Entonces primero empezamos a mandarlas, y después fue armar. Armamos uno en la Academia, otro en Chilapa guerrero, porque nos llevábamos el mural, era transportable, desechable y repetible.¹⁶

Las tomas fotográficas que componen las imágenes de la ambientación fueron hechas ex profeso por los integrantes del Grupo y Mauricio Guerrero conserva los negativos. No existe copia de la obra.

El Grupo Março, en diciembre de 1982 en Chilapa, montó la ambientación en el centro del poblado, (el día del mercado), teniendo en aquella ocasión una extensión de 35m x3m. El registro que se conserva son transparencias.



Transparencia. 35x24 mm. Ektachrome. 1982 Foto: Mauricio Guerrero.



Transparencia 35x24 mm. Ektachrome. 1982 Foto: Mauricio Guerrero

¹⁶ Entrevista a Manuel Marín por Dulce María de Alvarado *op.cit* p. 176

La ambientación en el portal del centro de Chilapa convivió con los habitantes del poblado. La participación del espectador fue activa, al recorrer el espacio, pero no participativa ya que no contribuyó en la creación de la obra.



Transparencia 35x24 mm. Ektachrome 1982

Foto: Mauricio Guerrero

El ambiente de papel multicopiado fue realizado con fotocopias, técnica nada usual para realizar un mural/ambientación. En la década de los años setenta los artistas usaron indistintamente la mimeografía, sellos, xerox, fotocopias, a todos estos recurso se les llama neográfica. Felipe Ehrenbergl define “como aquella técnica de reproducción de imágenes que recurre a instrumentos, tecnología y métodos no utilizados por la gráfica convencional y que, al hacerlo, busca estructurar un lenguaje visual nuevo”.¹⁷ Y oportunamente advierte que la neográfica pone énfasis no sólo en la imagen que estas técnicas producen, sino en las imágenes que se determinan a partir de la fotografía.

El Grupo tuvo problemas con las autoridades al realizar las acciones en las calles, por su aparente carácter subversivo. En el periódico *Unomásuno* publicaron una nota donde se escribió lo siguiente:

¹⁷ Raquel Tibol, *Gráficas y Neográficas*, Casa Juan Pablos, México, 2002, p. 268

“hasta pa’ que regale usted dinero aquí hace falta permiso”...Hay reglamentos que impiden “que esta avenida, por ser entrada de los héroes” sea ocupada por vendedores... “si no es político no es nada, no lleva mal a nadie”, con mayor razón les darán permiso. Dijo el capitán segundo del Servicio de Vigilancia del Bosque de Chapultepec, y suspendió el evento. En otro evento efectuado en la estación Insurgentes del Metro estuvieron “unas tres horas detenidos...”¹⁸

Estos incidentes llevarían al Grupo Março como lo comentó en la entrevista Mauricio Guerrero, a abandonar este tipo de experiencias artísticas.¹⁹

También el Grupo Março produjo publicaciones marginales y autofinanciadas. Elaboraron distintos tipos de libros colectivos, trabajando en equipo utilizando sellos de goma. (Anexo 5).

En 1979 el grupo publicó la *Revista Março*, que tuvo en sus inicios, como principal objetivo registrar y difundir el Poema Urbano, lo vieron demasiado monótono y lo ampliaron como arte-correo y monografías.

Concebida la revista como un pliego doblado a la mitad a la manera de acordeón, formaba 8 páginas y cada página contenía una obra colectiva o individual, y en la parte central del pliego era un póster dedicado a un concepto o a un artista, asignaron uno a Ulises Carrión. En esta publicación también participaban artistas que no formaban parte integrante del grupo. Abordaban temas como la relación de imagen y palabra, y diversas manifestaciones de cultura alternativa. La primera página consistía en la portada y la octava página o última contenía la obra de un artista y los créditos.

¹⁸ “Participó el público con el Grupo Março. En Chapultepec”, *Unomásuno*, s/f.

¹⁹ Entrevista a Mauricio Guerrero, *op. cit.*,



Portada de la revista no. 1 Março. 1979



Portada de la revista Março no. 2, 1980

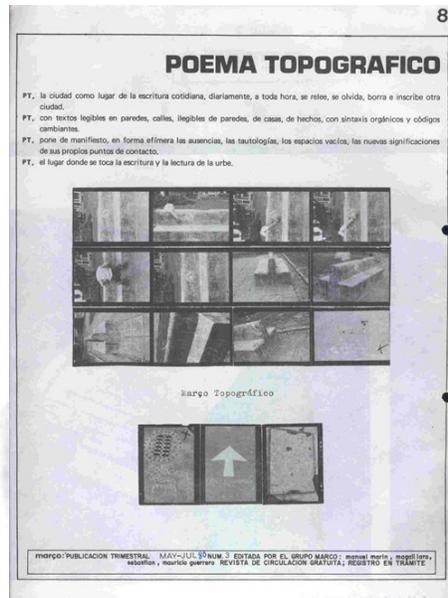


Ultima página de la revista Março no. 2, 1980

En la revista Março no. 3 el grupo presento al Poema Topográfico, en la portada se ven los miembros del grupo en el Café Alto. En la última hoja de la misma muestran imágenes del Poema Topográfico.



Portada de la revista Março no. 3, 1980



Ultima página de la revista Março No. 3, 1980

Editaron 6 números de la publicación, la última en 1982. Fue una revista trimestral. También realizaron acciones pegando la revista en pasajes y andadores de cruces peatonales, en la Glorieta de División del Norte y Av. Universidad en la zona sur de la Ciudad de México, así como en la Universidad Nacional Autónoma de México, estas acciones se encuentran documentadas en el No. 6 de la revista. Estas publicaciones fueron presentadas en diferentes foros literarios (ferias de libros) o artísticos (galerías).²⁰

²⁰ Dominique Liquois, *De los Grupos los individuos. Artistas plásticos de los Grupos Metropolitanos*, Museo Carrillo Gil, INBA, México, 1985, p. 42.



Acción pegando la revista Março. 1982

El grupo tuvo una fuerte actividad desde su formación en 1979, hasta su desintegración en 1982, esto debido principalmente como sucedió en la mayoría de los artistas integrantes de “Los Grupos”, debido a que necesitaban ganarse la vida, los artistas tuvieron que ejercer una actividad profesional de subsistencia o promover sus obras en el mercado, recuperando así el trabajo individual.

En resumen el Grupo Março, con sus acciones lúdicas y conceptuales definían las reglas, a los jugadores o participantes, así como los objetivos para jugar y formular un nuevo sistema, un sistema definido por el Grupo Março, que a su vez se asumían como un todo, un sistema generador de sistemas. También es importante señalar, que dentro de su producción el “objeto” (no-objetual y efímero) no tuvo importancia, creando sistemas en donde el proceso y las acciones (participativa y colectiva). Propusieron el “poema” como sustancia rectora inicial, fueron los objetivos de su producción artística, registrando y documentando la actividad creadora con fotografía y video.

Como vimos el Grupo Março se inserta dentro de los conceptualismos del momento. En ese sentido, en la exposición *Global Conceptualism. Points of Origin, 1950's-1980's* definen el término conceptualismo de la siguiente manera:

Es importante diferenciar “Arte Conceptual”, un término utilizado para denominar una práctica esencialmente formalista desarrollada en la estética del Minimalismo, de “Conceptualismo”, un término que rompe definitivamente con la dependencia histórica del arte en su forma física y perceptual visual. El conceptualismo cuestionó la idea del arte, no en un sentido de negación (antiarte), sino con el fin de ampliar y profundizar en el ámbito de lo posible: trasladar el énfasis desde el objeto a la idea, priorizar el lenguaje por encima de la visualidad, criticar las instituciones del arte y, en muchos casos, la consiguiente desmaterialización de la obra de arte.²¹

El Grupo Março no sólo se inserta en el conceptualismo, sino también en las actitudes de la Internacional Situacionista²² en el que se exigía obras que salvaran la escisión entre arte y vida, e invitaban al arte a generar una praxis implicada en la vida y la historia. Los dos conceptos principales del Situacionismo la *derive* o deriva y el *detournement* o desviación están presentes en la obra de Março. El Situacionismo favoreció el posicionamiento político e ideológico de grupos y artistas conceptuales.

POEMA URBANO. Una estética del registro.

En el Poema Urbano existen dos puntos que destacar: uno la acción participativa del espectador y el otro el registro fotográfico de estas acciones que puede llegar a ser estético. Los registros del Poema Urbano están formados por fotografías de las acciones y detalles de las mismas realizadas principalmente en blanco y negro en plata gelatina, y a color en polaroid. En este ensayo muestro algunas imágenes en ambas técnicas. También realizaron videos del Poema Urbano.

Para el Grupo Março el Poema Urbano fue el sistema inicial y al ser inicial generó los demás sistemas, como el Poema Telegráfico, el Poema Vacío, y el

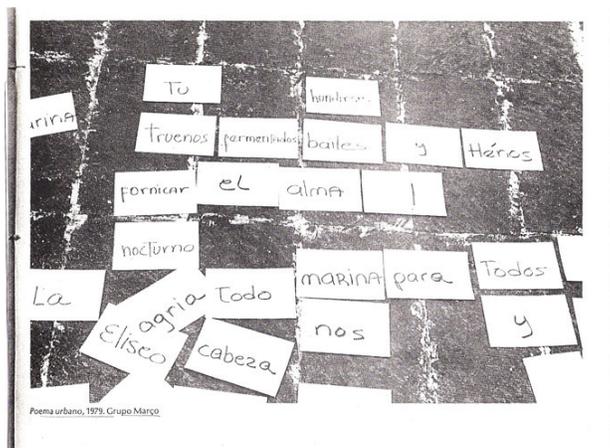
²¹ Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Akal, Madrid, 2007, p. 17

²² Internacional Situacionista, un movimiento surgido a finales de los cincuenta que ejerció una gran influencia sobre el arte conceptual a través de las teorías de Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967), muy influyentes en el telón de fondo de los movimientos estudiantiles del Mayo francés del 68. En los carteles de los films de Debord, aparecían los mapas y diagramas tan frecuentes después en el Arte Conceptual. *Ibid* p.18

Ambiente de papel multicopiado (descritos en párrafos anteriores). Para el Grupo Março el sistema consistía : cuando en teoría de sistemas se define a un sistema como todo “aquel que responde a un estímulo mediante una ley, ley, respuesta estímulo de cualquier tipo y complejidad, cuando eso es definido así”, Março es un sistema generador de sistemas. (en el manifiesto Março).

Las acciones en el Poema Urbano consistían, primero en que los artistas ocupaban la calle, Mauricio Guerrero describe la acción:

después de señalar un área y marcar un espacio vacío con una línea blanca de gis, para delimitar el área de trabajo, empezábamos nosotros a provocar a la gente entregándole un cartón, un letrero y diciéndole que armara –de acuerdo con lo que él podía seleccionar de los montones de letreros que le ofrecíamos- textos que le remitieran a algo. Entonces, se iba hilando, ya sea en sentido horizontal de izquierda a derecha o de arriba a abajo, textos que se entrecruzaban. Donde no solamente una persona estaba participando, sino participaban veinte, treinta personas. Había palabras muy fuertes como guerra, represión, lágrima y palabras de otro campo, como secretaria, escritorio. Así evolucionaba, de tal manera, que de repente teníamos una especie de pizarrón tendido en el piso. Había un interés tan vivo en la gente por participar. El evento podía durar de hora y media a dos horas. El modo de operar era acercarnos toda la cantidad de elementos que iban a ser útiles para la realización de la acción, como las palabras impresas de diferente índole, textos sacados de la prensa diaria, textos poético de Manuel Maples Arce como el poema *Urbe* (Anexo 3), un texto que nosotros mismos realizamos, una grabadora donde teníamos ya una pista que estaba repitiendo las ideas. De repente había unos cortes donde se describía qué era el Poema Urbano.²³



Poema Urbano (detalle).1979

²³ Sánchez, op.cit, p. 93,94

Como se ha mencionado, las acciones del Poema Urbano del Grupo Marçó estuvieron estrechamente relacionadas con la participación de las personas de a pie, que circulaban por las calles de la ciudad.

A partir de la década de los sesenta en Estados Unidos y Europa, se desarrolló el concepto del espectador activo. Tradicionalmente el espectador de una obra solamente la contemplaba. Se rompió en ese momento la rigidez de la relación entre el espectador y la obra y fue tomando el espectador una actitud más activa, totalmente nueva. En las acciones del Poema Urbano encontramos esa actitud más activa con el espectador y los artistas del grupo asumen nuevas funciones más cercana al de mediadores que al de creadores, en donde las propuestas artísticas son abiertas no concluyentes.

Nos encontramos en ese momento (la década de los años setenta) en una reivindicación del papel activo del receptor y de su intervención como componente esencial de la relación tripartita (sujeto creador, objeto producido y recepción de ese producto) en la praxis artística.

Esa reivindicación se debe principalmente en el medio teórico a la corriente o escuela llamada “estética de la recepción” fundada por Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser en la Universidad Alemana de Constanza. No sólo se reivindica la intervención del receptor sino el carácter determinante hasta el punto de considerarlo parte integrante de la obra. Para Jauss sin la actividad del receptor no hay obra²⁴. El receptor como parte integrante de la obra, en el Poema Urbano es crucial pues sin la intervención de ese receptor la obra no se concreta.

²⁴ Adolfo Sánchez Vázquez, “De la estética de la recepción a la estética de la participación”, *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Paidós, Barcelona, 2006.

El tránsito de una estética de la recepción a una estética de la participación pudo ser complicado, pero fue un logro para los artistas de las décadas de los años sesenta y setenta; hacer que el público llegara a ocupar un lugar importante dentro de la creación artística. Fue un paso decisivo en el momento de delimitar cuál es la función del espectador y cuál es la importancia que tiene en el proceso de creación de la obra.²⁵

En el Poema Urbano, la intervención del espectador es participativa, el Grupo Marçó, llamaba a las personas que pasaban, a crear con ellos, sus obras poéticas. (como se puede ver en la siguiente imagen)



Poema Urbano. Acción. Calle de Palma 1981. Plata gelatina. Blanco y Negro. 25x30 cm.

Foto: José Luís Ortiz.

La intervención del espectador en el proceso lúdico-estético, se lleva a cabo por la invitación de los integrantes del grupo. Las personas que intervenían en la formación del poema llegan a una participación total: desde la contemplación, a una percepción pasiva, hasta formar parte activa del proceso creativo.

²⁵ *Ibid.*



Poema Urbano. Acción en la Calle de Palma 1981. Plata gelatina. Blanco y Negro. 25x20 cm.

Foto: José Luís Ortiz



Poema Urbano. Acción en la Calle de Palma. 1979. Plata gelatina. Blanco y Negro. 25x20 cm.

Foto: José Luís Ortiz

Las personas que participaban fueron el transeúnte común, integrante de las diferentes capas sociales mexicanas, hombres, mujeres y niños, que pasaban por las calles del Centro histórico de la Ciudad de México.



Poema Urbano. Acción en la Calle Motolinia. 1979. Polaroid a color 8.8x10.7 cm. (cámara SX 70).

Tomas del grupo

El Poema Urbano se inscribe en el marco de un arte que ha querido eliminar las fronteras con la vida rehusando la veneración de la obra en el espacio museo o galería, sustituyendo la contemplación de la obra por la acción y la participación de un público activo participativo.

El segundo punto, que voy a tratar es el registro fotográfico del Poema Urbano. El registro fotográfico fue fundamental en las obras efímeras de los años sesenta y todavía a finales de los setenta (acciones, happenings, performances) en razón del carácter atemporal y efímero de las obras. Es en este contexto en el que se encuadran las acciones del Poema Urbano y su registro.

La fotografía en Estados Unidos e Inglaterra ha tenido una presencia protagónica en el contexto artístico contemporáneo en las últimas décadas. A partir de los años cincuenta del siglo pasado se operan transformaciones radicales en el medio fotográfico, considerando que hasta ese momento, la producción de fotografía se inscribía en las nociones del arte moderno: autonomía del medio, un dominio técnico y conceptual de sus herramientas y su lenguaje.

Esas transformaciones serán, en la década de los cincuenta, el momento en que la fotografía comienza a ser utilizada masivamente por los artistas visuales, y por lo tanto a escapar de una lógica estricta del medio fotográfico. Por otra parte la transformación no operó hacia dentro de la producción de imágenes fotográficas, sino también, en la recepción de esas imágenes fotográficas, y a los diversos usos que de ellas se hicieron.²⁶

La influencia en la vida diaria de los medios técnicos de reproducción, sobre todo en los hábitos visuales, estimularon a los artistas del *Pop Art*, a crear obras con fotografías de la más variada procedencia, como los collage de Eduardo Paolazzi, y Richard Hamilton, o los óleos y serigrafía sobre lienzo de Robert Rauschenberg.

Algunos artistas *Pop* utilizaron documentos fotográficos recortados de los medios de comunicación, reapropiadas, reprocesadas, rescatadas de la prensa escrita como revistas y periódicos: de la publicidad las obras de Andy Warhol, de la propaganda las obras de Wolf Vostel, o el cómic, como en los óleos sobre lienzo de Roy Lichtenstein.

El efecto de las imágenes políticas y las transmisiones manipuladas de los medios de comunicación, así como su estética penetrante se vieron fuertemente reflejado en la producción de las obras de los artistas en el *Pop Art*.²⁷ Este efecto de las imágenes políticas se observa claramente en algunas obras de Andy Warhol.

El arte conceptual que separa la concepción de la obra de arte (la idea o concepto) de su realización material, aparece a mediados de los años sesenta (El artista Sol Lewitt acuñó el término en su escrito de 1967), fue menos atractivo, (por

²⁶ Regis Durand, "Autonomía y Heterotomía en el campo fotográfico contemporáneo", *Más allá de los límites: La Fotografía Contemporánea*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, pp.139-140.

²⁷ Tilman Osterwold, *Pop Art*, Colonia, 1992, p.42.

ser una forma artística intelectual cargada de teoría), que el *Pop Art*, pero más influyente para el futuro desarrollo de la fotografía en el arte.

En el prólogo del libro *Arte y Fotografía*, David Campany apunta:

En el marco del conceptualismo, la fotografía reflexionó sobre su papel no volcando la mirada hacia su interior con el fin de definir un carácter especial o esencial, sino proyectándola hacia el exterior para analizar como la cultura de masas entendía la fotografía y cómo esta ponía su carácter descriptivo a disposición de las necesidades de la vida cotidiana... Con el movimiento conceptualista, la fotografía inauguró una nueva etapa y se distanció de su carácter social. El punto de vista ingenuo que subyace mucha de la primera fotografía por artistas Conceptuales fue que la cámara era un “aparato para copia que no daba opiniones”, una manera de señalar o indexar algo en el mundo, esto se volvió insostenible cuando los artistas empezaron a ver sus implicaciones ideológicas.²⁸

En el arte conceptual, y en el proceso en que el modo lingüístico investigó cómo pensamos y hacemos pensar a otros, las fotografías fueron usadas para crear significados²⁹. El corazón del arte conceptual en la última parte de la década de los años sesenta no fue, como se ha sostenido, la idea de las obras de arte como esencialmente lingüísticas, sino más bien la idea de que las obras de arte eran al mismo tiempo lingüísticas y visuales. La combinación de texto y fotografía se volvió cada vez más su forma arquetípica.³⁰

La presencia del medio fotográfico también fue determinante en todas aquellas prácticas denominadas como “arte de actitud” que surgen a finales de la década de los años cincuenta. Estas maduraron en la década de los años sesenta y hasta los setenta, en la que aparecieron diferentes manifestaciones tanto en Estados Unidos como en Europa: las acciones, el *event*, los *happenings* neoyorquinos, el accionismo vienés, los *performances* californianos, el *land art* y todas aquellas obras destinadas a no

²⁸ David Campany, *Arte y Fotografía*, Phaidon, London, 2006, p. 17.

²⁹ Jorge Juanes, *Más allá del Arte Conceptual*, Ediciones Sin Nombre/CONACULTA, México, 2002.

³⁰ Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon, London, 1998, p. 299.

perdurar en el tiempo, aquí es donde se inscriben las obras del Grupo Marçó, y en particular el Poema Urbano.

Estas obras fueron registradas por la cámara fotográfica. En cada caso, el medio fotográfico intervino de un modo específico, y como lo señala Dominique Baqué en su libro *La fotografía plástica*, “Se trata de un rol como mínimo ambiguo cuando no paradójico: de la simple y pura documentación a lo que, quizás, pudiera ser la obra misma”.³¹ Como lo indica Baqué, el hecho de que las fotografías pudieran ser del registro-documento a la obra misma, y poder hablar de una estética del registro en las acciones del Poema Urbano.

Es indiscutible observar que en las producciones artísticas llamadas las artes de acción, el denominador común radica en el predominio del carácter procesual³². Este carácter procesual queda testimoniado en documentos y registros³³ que pueden ser fotografías del lugar, mapas, videos o películas que reflejan el proceso de la obra.³⁴ Estos documentos y registros generaron en la década de los años sesenta y setenta un debate acerca de la naturaleza del arte y sus mecanismos de comercialización, difusión, distribución y recepción: desde la institución arte se consideraba que estos registros y documentos no tenían la calidad artística ni estética suficiente de una obra de arte; y además su comercialización fue escasa. Sin embargo con el tiempo también esos testimonios entraron al mercado del arte y fueron comercializados.

³¹ Dominique Baqué, *La fotografía plástica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p.14.

³² Este carácter procesual que involucra a diferentes movimientos y tendencias de finales de los años sesenta y principios de los setenta, no atiende a los conceptos formales de una obra sino que centra su atención en los procesos que intervienen en su creación y en los procesos de cambio y descomposición a los que esta sujeta posteriormente, en diccionario *Arte del siglo XX*, Editorial Complutense, Madrid, 2001, pp. 662-663.

³³ Documento: lat. *Documentum-docere*: enseñar. Escrito o cualquier otra cosa que sirve para ilustrar y comprobar algo. Registro: lat. tardío: *regenta regestorum*; lat. *Regere* transcribir. Acción de registrar: mirar, examinar una cosa con cuidado y diligencia en el *Diccionario Enciclopédico Quillet*, Arístides Quillet, Argentina, 1960, pp. 329-467.

³⁴ Tonia Raquejo, *Land Art*, Nerea, San Sebastián, 1998, p.13.

Para muchos creadores, el registro fotográfico que lo incorporaron a sus proyectos supuso algo más que una acta notarial. En muchos casos los artistas premeditaban las tomas, con ayuda de un experto fotógrafo, o tomaban ellos mismos las fotos. Artistas como Robert Smithson (1938-1973), y Richard Long (1945-), consideraron que sus obras de *Land-art*³⁵ no suponían solamente la intervención en el espacio natural. Desde un punto de vista previamente calculado la representación fotográfica ayudaba a la conceptualización y presentación final del proyecto .³⁶

A partir de tales experiencias, Robert Smithson trabajó en el diálogo lugar/obra exterior y lugar/obra interior que concretó en los términos *Site* (lugar/obra exterior) y *Non-site* (no lugar/obra interior), dialéctica que extendió a los conceptos de *Sigth* (visión) y *Nonsigth* (no visión). El *Non-site* (la fotografía, mapas cartográficos, y objetos diversos del sitio) como obra, como fragmento del *Site* (el lugar de la acción), el espectador tenía acceso de una manera conceptual al *Site* a través del *Non-site*.³⁷ El medio fotográfico no se limitó para Smithson a una simple reproducción documental, sino que formó parte del proyecto, de la conceptualización, realización y exposición de sus creaciones artísticas, y además de la comercialización ya que era esto lo que se vendía.

Lo que animaba a Richad Long para documentar sus intervenciones no era la necesidad de testimoniar sus obras efímeras, sino la de realizar a través de la imagen fotográfica un acto de reducción espacio-temporal del proceso de la obra.

³⁵ *Land art*, o *Earth art*, o *Earth-Works*. Tipo de arte que utiliza como materia prima la tierra, la arena, las rocas, etc. No hay diferencia clara entre las tres expresiones mencionadas, aunque *Earth-Works* se refiere a obras de gran tamaño. Este tipo de arte surge como movimiento a finales de los años sesenta y está en relación con otros movimientos que aparecen aproximadamente en la misma época. Está ligado a la pasión de la época por los túmulos prehistórico, en el diccionario *Arte del siglo XX*, Editorial Complutense, Madrid, 2001, p. 448.

³⁶ José Gómez Isla, *Fotografía de Creación*, Nerea, Donosita-San Sebastián, 2005, pp.24-25.

³⁷ Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX Del posminimalismo a lo Multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2001, pp.58-59.

José Gómez Isla³⁸ en su libro *Fotografía de creación* señala:

Este proceso se condensa en un punto-síntesis, es decir, en la experiencia del “señalamiento” del lugar a través de la instantánea. Las obras de Richar Long no sólo constituyen una materialización del “campo expandido”³⁹ de la escultura, sino también una rigurosa reflexión sobre el propio medio fotográfico como expansión hacia otros territorios.⁴⁰

Otro punto importante es la intervención artística en el espacio, entendida como una acción procesual dilatada en el tiempo, esto en tanto que experiencia comprimida en un punto fijo (la imagen fotográfica), servirá como una reconstrucción de la propia fotografía como huella fiel de una realidad.⁴¹

Para Christo (1935-) la documentación fotográfica también será fundamental, por el carácter efímero que tienen sus “empaquetados”, puesto que es la culminación de un proceso complicado. Todo esto será completado en la sala de exhibición con bocetos, e intervenciones sobre las propias fotografías, que explican el proceso de intervención de las obras de Christo en el espacio, sea ésa natural o urbano.

Otro artista fue Gordon Matta Clark (1943-1978), sus intervenciones vinculadas al contexto arquitectónico (deconstruir edificios ya existentes) los “antiedificios”, constituyeron una nueva propuesta escultórica que fue documentada fotográficamente y que después reelaborada a través del collage y el montaje.

Así las exposiciones en el espacio museístico de *Land Art* requerían que se expusieran las fotografías junto con las declaraciones de los artistas, esquemas, con el fin de que el documento fotográfico fuera descifrable. Con esto se producía una

³⁸ José Gómez Isla es crítico de arte español, comisario de exposiciones, y colaborador de las revistas *Lápiz y Éxit*.

³⁹ Para revisar este concepto ver, Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en *La Posmodernidad*, Kairos, México, 1988, pp. 59-74.

⁴⁰ Gómez Isla, *op.cit.* p. 25.

⁴¹ *Ibid.*

disociación entre la acción llevada con anterioridad y la exposición de huellas, pruebas y comentarios de la acción en el ámbito de la institución.⁴²

En las obras *Land Art*, a pesar de ser efímeras, y no objetuales, los registros fotográficos forman parte integral de la obra. En realidad la intención de estas tomas fotográficas no fue solamente del registro de sus intervenciones, sino de formar un elemento integrante de la obra.

En cambio, en los artistas de acciones, los eventos, del *performance* y del *happening*, el documento y registro fotográfico tiene otro significado y una intención diferente, por ejemplo, Yves Klein (1928-1962), pretendía dejar constancia documental de sus acciones, además de la impronta física sobre el soporte expositivo. En 1968 Gilbert (1943-) & George (1942-) fotografiaron sus propias acciones como esculturas parlantes. Después estos registros fotográficos, los presentaron en forma de cuadro o mural en la galería. Al formar documento fotográfico una parte integrante en la mayoría de estas obras de arte efímero y procesual, quedaron sin objeto las viejas disputas sobre la “artisticidad” o no de la imagen fotográfica.⁴³

Para los accionistas vieneses, cuyas acciones fueron más violentas que las acciones de los americanos, la esencia de la obra estaba en la acción misma, presenciada en forma directa. Una vez concluida la acción espacial o corporal generada en un lugar o tiempo determinado, el registro-huella fotográfico (en muchos casos precaria, sin calidad técnica alguna) constituía solo una pobre versión de la acción.⁴⁴

Al final de la acción, como ya se mencionó, en lugar de la obra, sólo quedan testimonios: objetos, fotografías, videos, entrevistas, informes de prensa, recuerdos

⁴² Baqué, *op.cit*, p. 15.

⁴³ Gómez Isla *op.cit*, pp.16, 30.

⁴⁴ Gómez Isla, *op.cit*, p. 24.

de los participantes. Los objetos que quedan después de una acción pueden tener un mayor significado, funcionan como “comisuras”: conectados a las acciones en las que han participado, pueden clarificar lo que éstas significaron, reflexionando ante ellas.⁴⁵

Como lo indica en su ensayo Sagrario Aznar⁴⁶ *El arte de acción*, el hecho de que las acciones produzcan objetos tiene sus problemas, ya que originalmente la finalidad del arte de acción era escapar a la comercialización. En este ensayo Sagrario Aznar cita a Peggy Phelan que afirmaba “la *performance* esta sólo viva en el presente. La *performance* no puede ser recordada y documentada en la circulación de representaciones y representaciones: cada vez que se hace es diferente. La *performance* atenta contra la economía de la reproducción” . Ante esto Aznar concluye:

Depende. El momento temporal del acto desaparece, pero los objetos (entre ellos los registros fotográficos) que fueron parte de la acción permanecen. Por lo tanto son susceptibles de ser comercializados. La documentación que se salva no es solo para el coleccionista o el museo. Esos objetos contienen lo elemental de la acción desde el pasado, hasta el presente y hacia el futuro.⁴⁷

Para todos los que no pudimos asistir a las acciones de los años sesenta y setenta nos quedan los documentos fotográficos: “la fotografía como aquello que queda (como lo restante). En la mayoría de los casos, estas fotografías son de pésima calidad, parcial, pobre”, debido al efecto de congelación de la acción, la fotografía suspende, bloquea su “flujo” y sólo restituye una mínima parte de su dramatización.

⁴⁵ Sagrario Aznar Almazán, *El arte de acción*, Nerea, Hondarribia, 2000, p. 8.

⁴⁶ Sagrario Aznar Almazán es profesora titular en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, en España.

⁴⁷ Aznar, *op.cit*, p. 9.

Más que como documento, la fotografía funciona como reliquia, en la que la mirada va a descifrar la huella de lo que ha sido.⁴⁸

El concepto de huella lo explica Company aseverando que ésta, en el arte, obedece a una doble necesidad del arte y de los artistas de sentirse conectados con el mundo social, pero con cierta distancia. La fotografía como medio testimonial se ha convertido en esa distancia. La huella en la imagen se ha transformado en un tema complementario. Tanto la huella como la fotografía aparecen sólo después de producirse los acontecimientos. La huella se convierte en una alegoría. Company cita a Craig Owens “la alegoría siempre se siente atraída por lo fragmentario, lo imperfecto, lo incompleto, afinidad que encuentra su máxima expresión en la ruina”.⁴⁹

En su artículo “Hacia la posmodernidad. Notas sobre el índice”, Rosalind E. Krauss apunta que lo importante, sin embargo, no es la creciente presencia de la fotografía en sí, sino su presencia combinada con los términos explícitos del índice. Krauss ejemplifica esta idea con la obra de Dennis Oppenheim *Extensión de identidad* (1975) en la que el artista transfiere la imagen (índice) de su propia huella dactilar sobre una amplia panorámica de las afueras de Buffalo, magnificándola varias veces y fijándola sobre líneas de asfalto en el suelo. El significado de esta obra se centra en la mera instalación de una presencia por medio del índice es un documento de una presencia fijada indiciariamente, concluye Krauss,⁵⁰

Por último Françoise Soulages en su libro *Estética de la fotografía*,⁵¹ señala que “parece que justamente una de las relaciones fundamentales que puede mantener la fotografía con las artes contemporáneas es el registro. En los sesenta con la

⁴⁸ Baqué, op.cit, p. 14.

⁴⁹ Company, op.cit p. 27.

⁵⁰ Rosalind E. Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 1996, p. 220.

⁵¹ Françoise Soulages, *Estética de la Fotografía*, la marca, Buenos Aires, 2005, p. 315.

aparición de las nuevas formas de arte, la fotografía registra la obra o la no obra en vías de realización o apenas realizada, para conservar una huella de lo que a menudo se da como efímero, incluso como aquello que casi no puede ser captado sino gracias a la fotografía.”

Es importante indicar además que, durante esta práctica del registro, la relación entre la fotografía y el arte puede evolucionar. Esta idea la desarrolla Françoise Soulages de la siguiente manera: primero, el registro fotográfico puede ser rechazado por hallarse en contradicción con el espíritu del proyecto, ya sea de una obra, de una prestación efímera o de una no-obra. Luego puede ser tolerado, o aceptado. Más tarde, el artista puede tener el dominio del registro y querer que las fotos sean tomadas de tal manera o en tal momento; el artista puede incluso concebir su obra o su *performance* en función del futuro registro fotográfico. Se pasa del *happening al “it happens”*. Por último, la fotografía puede ser el medio y el espacio de creación del artista. Único, por lo regular en éstos casos.

Como conclusión los registros fotográficos del Poema Urbano son un acto de reducción espacio-temporal del proceso de la obra. Éste se condensa como un punto-síntesis en la experiencia del señalamiento del lugar. La intervención artística del grupo con el Poema Urbano en el espacio como una acción procesual en el tiempo, esa experiencia comprimida en un punto fijo (la fotografía), servirá para reconstruir un documento que en sí ya es parte de la obra. Es, ahora, a la distancia de la investigación de la historia de esos hechos la obra de arte ha de estudiar .

A pesa de ser una huella endeble, de la acción efímera e irrepetible del Poema Urbano, el registro funciona como “comisura” clarificando lo que significó. El momento temporal desaparece pero el registro fotográfico, permanece, tiene el

elemento de la acción, la fotografía es lo que queda, lo “restante”, adquiriendo su propia especificidad estética, una estética del registro.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado Chaparro, Dulce María de, *Performance en México (Historia y Desarrollo)*, Tesis, ENAP/UNAM, México, 2000.
- Arau, et al., *Expediente Bienal X, La historia documentada de un complot frustrado*, Libro Sección Libre, México, 1980.
- Aznar Almazán, Sagrario, *El arte de acción*, Editorial Nerea, Madrid, 2000.
- Baque Dominique, *La fotografía plástica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003.
- Bürger, Peter, *Teoría de la Vanguardia*, Península, Barcelona, 1987.
- Company, David, *Arte y Fotografía*, Phaidon, Barcelona, 2006.
- Cotton, Charlotte, *The Photograph as Contemporary Art*, Thames & Hudson, London, 2004.
- Cuellar Díaz, Daniela, *Grupos de artistas: arte colectivo de los años setenta en la ciudad de México. Análisis del surgimiento*, tesis de licenciatura, UIA, México, 2002.
- Debroise, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, CONACULTA, México, 1994.
- Diccionario Enciclopédico Quillet, ocho tomos, Ed. Arístides Quillet, Argentina, 1960.
- Dubois. Phillippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Paidós, Barcelona, 1994.
- “La fotografía y el arte contemporáneo”, *Historia de la fotografía*, Alcor, Barcelona, 1988.

- Ehrenberg, Felipe, “Travesía de la imagen: de grafías a fotografías a neografías”, 5°. *Coloquios Latinoamericano*, México, 1996.
- Espinosa, César, *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales*, UNAM, México, 2002.
- Foncuberta, Joan, et. al., *Estética fotográfica*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2003
- Foster, Hal, et. al., *La Posmodernidad*, Kairos, Barcelona, 1983.
- Godfrey, Tony, *Conceptual Art*, Phaidon, London, 1998.
- Gómez Isla, José, *Fotografía de Creación*, Nerea, Donostia-San Sebastián, 2005.
- González Flores, Laura, *Fotografía y pintura ¿Dos medios diferentes?*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- Guash, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- Hijar Serrano, Alberto, *Frentes Coaliciones y Talleres. Grupos visuales en México en el Siglo XX*, Casa Juan Pablos CONACULTA/INBA/CENIDIAP, México, 2007.
- Honnef, Klaus, *Arte Contemporáneo*, Ed. Taschen, Alemania 1993
- Krauss, Rosalind E., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 2002
- Jeffrey, Ian, *La fotografía*, Ed. Destino, Barcelona, 1999.
- Lippard, Lucy R., *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Ediciones Akal, Madrid, 2004.
- Marchan Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto*, Akal, Madrid, 1990.
- Real/Virtual en la estética y teoría de las artes*, Paidós, Barcelona 2006
- Mirzoeff, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Paidós, Barcelona 2003.
- Osterwold, Tilman, *Pop Art*, Taschen, Colonia 1992.

- Osborne, Peter, *Arte Conceptual*, Phaidon, London, 2006.
- Peña de la, Ireri, Lizarazu Diego, et.al., *Ética, Poética y Prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, Siglo XX, México, 2008.
- Parcerisas, Pilar, Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980, Akal, Madrid, 2007.
- Raquejo, Tonia, *Land Art*, Nerea, San Sebastián, 1998.
- Ribalta, Jorge, et. al., *Efecto Real. Debates posmodernos sobre la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Sánchez, Alma B., *La intervención artística de la Ciudad México*, CONACULTA, México, 2003.
- Sharp, Aaron, *Arte y fotografía*, Barcelona, Alianza Editorial, Madrid, 1994
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981.
- Soulages, Francois, *Estética de la fotografía*, la marca, Buenos Aires, 2005.
- Tibol, Raquel, *Episodios fotográficos*, Libros de Proceso, México, 1989.
- Gráficas y Neográficas en México*, Casa Juan Pablos, Mexico, 2002.
- Vilariño, Manuel, et. al., *Alen dos límites: A fotografía contemporánea*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1999.
- Villarreal, Rogelio, et. al., *Aspectos de la fotografía en México/Vol. 1*, Federación Editorial Mexicana, México, 1981.

CATÁLOGOS

- De los grupos los individuos. Artistas plásticos de los Grupos Metropolitanos*, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA/SEP, 1985.
- Presencia de México en la X Bienal de París, 1977*, Grupo Proceso Pentágono/ Grupo Suma/Grupo Tetraedro/Taller de Arte e Ideología, México, 1977

-*la era de la discrepancia arte y cultura visual en México 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

HEMEROGRAFÍA.

-*Artes Visuales*, revista trimestral, México Museo de Arte Moderno/INBA, núm. 23, enero de 1980. (Dedicado a los Grupos de artistas mexicanos).

-Hernández Alemán, Federico, “ROAD SHOW” es, no es y sin embargo se muestra”, *El Universal*, Tercera sección Sociales, México, 26 de mayo de 1973.

-Fernández, Francisco, “En busca de la participación total del público en la obra artística”, *El Gallo Ilustrado*, México, 4 de febrero de 1978.

-S/N “Participó el público con el Grupo Marco en Chapultepec”, *UnoMásUno*, s/f 1981.

-Tibol, Raquel, “La calle del Grupo Suma”, *Revista Proceso*, México, Febrero 1977

-*Tierra Adentro*, No. 105 Fotografía Contemporánea, CONACULTA, Agosto-Septiembre, 2000.

VIDEOS

-Vázquez Mantecón, Alvaro, *Los Grupos Metropolitanos*, México, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, 1994.

-Ikenaga Melgoza, Kenji, *Formas y Conceptos. Los Grupos en el Arte Mexicano*, de la serie televisiva México Nuevo Siglo, México, Editorial Clío, 2004.

ENTREVISTAS

Mauricio Guerrero, 24 de Abril, 2003.

Magali Lara, 4 de junio, 2003.

Mauricio Guerrero vía e-mail, Febrero 2008

ANEXO 1

LOS GRUPOS.

La década de los setenta en México se caracterizó por las fracturas sociales, los movimientos guerrilleros y el autoritarismo gubernamental. En estos años México tuvo dos presidencias: Luí Echeverría de 1970 a 1976, y la del presidente José López Portillo de 1976 a 1982. Hubo sucesos que conmocionaron al mundo como el fin de la guerra de Vietnam (1973), el golpe militar en Chile (1973) y la Revolución Sandinista en Nicaragua (1978).

En la primera mitad de la década, surgió en México una generación de artistas principalmente jóvenes en la Ciudad de México que cuestionaron la función del arte, y su relación con las instituciones como fueron los museos, galerías y espacios oficiales, y con los espectadores. Tratando de orientar la práctica artística hacia modos de producción diversos a los tradicionales.

Los artistas buscaron formas de trabajo colectivo¹ con una gran diversidad de propuestas y renovaron el lenguaje artístico al incorporar innovaciones en las técnicas de impresión (neográfica.²) . Crearon un arte más social, político y participativo, intervinieron el espacio público, trataron de integrar al hombre de la calle, a sectores marginados y a las comunidades urbanas al proceso artístico. Encontraron nuevos espacios para la circulación de las obras. Realizaron diversos acercamientos al arte conceptual. Principalmente estos agrupamientos trabajaron en la Ciudad de México.³

¹ La creación colectiva se convierte en el producto de una profunda exigencia: la de desterrar el mito del genial individuo creador, en provecho de una creatividad generosa atribuida a todos y a cada uno. A la teoría de la inspiración divina, de la cual se beneficiaría un solo individuo creador, se opone aquella que defiende la producción de objetos estéticos como resultado de una colaboración entre los individuos que componen el grupo, y no reductible a la simple adición de los talentos individuales, en diccionario *Akal de Estética*, Akal, Madrid, 1998, p. 297.

² Raquel Tibol, *Gráficas y Neográficas*, Casa Juan Pablos, México, 2002, p. 268.

³ Alvaro Vázquez Mantecón, “Los Grupos: una reconsideración”, *La era de la discrepancia*, UNAM, 2006, p.194.

Estos colectivos de artistas en su mayoría formados por pintores de las escuelas de artes en la Ciudad de México: Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM y de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda” del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). También participaron fotógrafos, arquitectos, comunicólogos, cineastas, teóricos y escritores, egresados de las diferentes escuelas y universidades de la Ciudad de México. Estos artistas integraron un movimiento⁴ al que se ha identificado como el de “Los Grupos” y propusieron una oposición al individualismo del arte por medio de la colectividad como forma de creación.

El movimiento de los grupos no fue una escuela o tendencia⁵, sino que se trató de varios agrupamientos de individuos que trabajaban en diversas ramas culturales y compartían similares interrogantes.

Es importante señalar lo que escribió Rita Eder en 1985⁶ : “Aquellos grupos politizados utilizaron aspectos de la teoría y práctica del Muralismo, pero cuestionaron con amplitud su función pública y quizás sea ésta su principal aportación: concebir por primera vez la idea de público como una identidad concreta. En vez del concepto abstracto de un arte para el pueblo... Otro de sus aciertos fue la idea de ganar la calle, no sólo el edificio público, ya sea la Secretaría de Estado, Palacio Nacional, biblioteca o mercado.”

⁴ Un movimiento artístico o literario es un cierto número de creadores con una tendencia común, que viven en una determinada época y que se rigen por unas mismas pautas. Un movimiento está menos organizado y delimitado que una escuela, y menos restringido que un grupo. El empleo del término subraya ante todo un dinamismo globalizante, en diccionario *Akal de Estética*, Akal, Madrid, 1998, p.801.

⁵ Tendencia: propensión, disposición general que orienta la acción en cierto sentido. Como término estético, el término *tendencia* puede designar primero una dirección espontánea y constante en la actividad de un artista. Pero también se llama *tendencias* a orientaciones colectivas en el arte, la literatura, de una época, de un país o de un grupo. *Tendencia* se utiliza, sobre todo, cuando dicha dirección de conjunto está poco organizada, no parece resultar de una elección consciente y voluntaria. Es lo que distingue la tendencia del movimiento, en diccionario *Akal de Estética*, Akal, Madrid, 1998, p.1022.

⁶ Rita Eder, “Los Grupos”, *De los Grupos los Individuos. Artistas plásticos de los Grupos Metropolitanos*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1985.

Estos grupos provocaron asombro en el medio cultural debido a sus características atípicas: la formación de un grupo artístico adoptando un nombre como autodefinition (elaborando pronunciamientos ideológicos: textos, manifiestos), el propósito de reivindicación social, y la intervención artística de la Ciudad de México (plantean las premisas de un arte urbano no convencional).⁷

El primer grupo en formarse fue ARTE ACA en 1973 (posteriormente se llamó TEPITO ARTE ACA), integrado por Daniel Manrique (artista plástico), Carlos Placencia (fotógrafo), Alfonso Hernández (promotor cultural), y Armando Ramírez (escritor). Este grupo no trabajó de una manera colectiva, sino que integró a artistas con diferentes perfiles pero con un objetivo común. Intervino el espacio de las vecindades de Tepito y ayudó a evitar desalojos de vecinos.

Para 1976 la mayoría de los grupos estaban formados. El concepto de Los Grupos en este año fue definido, como lo afirma Dominique Liquois en su ensayo *De los Grupos los Individuos*⁸, y se desarrolló el proceso de consolidación específicamente a raíz de la convocatoria para la X Bienal de jóvenes de París (1977) destinada en aquella ocasión, a las expresiones del Arte Latinoamericano.

Había grupos más comprometidos con el tema político⁹ y la compleja realidad económica y social que se reflejaba en las calles, estos grupos fueron: TAI (Taller de Arte e Ideología) fundado en 1974 por Alberto Hajar . El TACO (Taller de Arte y Comunicación) de la Perra Brava en 1974, fundado por César Espinoza y Araceli Zúñiga. El grupo MIRA formado en 1977 por Melecio Galván, Arnulfo Aquino, Jorge Pérez Vega, Eduardo Garduño, Saúl Martínez, Salvador Paleo, Silvia Paz Paredes y Rebeca Hidalgo. El grupo COLECTIVO formado en 1976 por César Espinoza,

⁷ Alma B. Sánchez, *op.cit.*, p. 25.

⁸ Liquois, *op.cit* p.14

⁹ Para ampliar el tema de la política y Los Grupos ver: Cesar Espinoza y Araceli Zúñiga, *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2002.

Aarón Flores, Francisco Marmata, Antonio Alvarez Portugal, Roberto Cebada, y Araceli Zúñiga . El grupo GERMINAL formado en 1978 por estudiantes de artes plásticas de la escuela de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”. El grupo PROCESO PENTAGONO fundado en 1976, por Víctor Muñoz, Carlos Finck, José Antonio Hernández y Felipe Ehrenberg. El grupo SUMA formado en 1976, en el taller de Ricardo Rocha en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y el TIP (único grupo que trabajó con comunidades campesinas fuera de la Ciudad de México) formado en 1974, por José Luís Soto, Isabel Estela Campos, Camilo Aguilar, entre otros. Estos grupos junto con otras asociaciones de carácter político como el Taller de Cine Octubre, Sabe Ud. Leer, Cuadernos Filosóficos y Caligrama, formaron hacia 1978 el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, (FMGTC) que permitía la vinculación con los movimientos sociales.

El FMGTC, fue un órgano centralizado que coordinó los trabajos y las acciones de sus miembros, favoreciendo el desarrollo de este movimiento. En 1978 y 1979 realizaron tres grandes muestras: La primera muestra se llamó “Muros frente a Muros” y se presentó en la Casa de la Cultura de Morelia. La segunda muestra fue “América en la Mira” en El Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM. Por último “Arte y luchas populares en México y América Latina” también en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM esta organizada por Ida Rodríguez Prampolini y Rita Eder..

En la práctica el FMGTC consideró tres aspectos fundamentales: 1º. El análisis crítico de ciertos actos culturales; 2º. La planificación de la producción destinada a manifestaciones populares y políticas; 3º. La organización de coloquios, exposiciones etc., sobre diversos temas, así como el apoyo a movimientos sociales y

manifestaciones en apoyo a las víctimas en las dictaduras en Chile, Argentina y Nicaragua en los Festivales de Oposición del PSUM.

Otros grupos tuvieron posturas menos politizadas como FOTOGRAFOS INDEPENDIENTES formado en 1976 por Armando Cristeto, Adolfofotógrafo, Rogelio Villarreal, Javier Quirarte, Alberto Pergón, y Agustín Martínez Castro. El grupo PEYOTE Y LA COMPAÑIA formado en 1978 por Adolfo Patiño, Alejandro Arango, Carla Rippey, Alejandro Arango, Esteban Azamar, Ramon Sánchez Lira. El NO-GRUPO formado en 1977 por Maris Bustamente, Melquíades Herrera, Alfredo Núñez y Rubén Valencia y el grupo MARÇO formado en 1979 por Gilda Castillo, Mauricio Guerrero, Magali Lara, Manuel Marín, Alejandro Olmedo y Sebastián. Las propuestas y reflexiones de estos cuatro grupos serán principalmente en torno a la búsqueda de expresiones plásticas experimentales y prácticas artística actuales, (conceptualismos, accionismos, ambientaciones, arte povera), permanecieron distantes del FMGTC, aunque compartieron algunas de las inquietudes sobre la realidad social que mantuvieron los grupos del FMGTC.¹⁰

El impacto que produjo la presencia de los grupos después de la X Bienal de París llevó al Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) a reconocer la importancia de este movimiento y a considerar las nuevas tendencias que se realizaban en el arte mexicano. Entonces el INBA abrió una sección del Salón Nacional de Artes Plásticas¹¹: la sección Anual de Experimentación en 1979 con el objetivo de presentar una muestra y reunir los nuevos medios artísticos. La exposición de Primer Salón Anual de Experimentación se inauguró el 17 de enero de 1979, en la galería del Auditorio Nacional. Las obras seleccionadas fueron: “La Calle 1976-1979” del grupo SUMA; “Circuito interno” del grupo El COLECTIVO; “ 1929 Proceso” del grupo

¹⁰ Vázquez Mantecón, *op.cit* p.195.

¹¹Liquois, *op. cit.*, p. 44.

PROCESO PENTAGONO; “Arte espectáculo Tragodia II, La Libertad.” del grupo PEYOTE Y LA COMPAÑÍA; “Aflorando” del grupo BAOBAB; “Creación comunicativa” del grupo YOLTEOTL; “Laberinto” de Marcos Kurtycs; “Libro Objeto” de Alberto Gutiérrez Chong y Humberto Guzmán; “Movi-Comics” de Zalathiel Vargas; y “Ambiente de Papel” de Moisés de la Peña. El jurado integrado por Teresa del Conde, Néstor García Canclini, Jorge Alberto Manrique, Armando Torres Michúa y Raquel Tibol, premiaron dos proyectos con becas de investigación una para el pintor Zalathiel Vargas y la otra para el grupo SUMA.

Un aspecto positivo del Primer Salón fue la presentación del “Primer Coloquio sobre la Experimentación Artística en México” el 7, 8, y 9 de marzo de 1979 en la Galería del Auditorio Nacional, en la que participaron, Ida Rodríguez Prampolini, Rita Eder, Felipe Ehremberg, Alberto Hajar, Néstor García Canclini y Teresa del Conde.

Algunos artistas protestaron por el proceso de selección del Primer Salón, consideraron al Estado incapaz de conducir la cultura. A pesar de esto se llevaron a cabo en 1981 y 1984 también en la Galería del Auditorio Nacional el Salón de Espacios Alternativos en medio de disputas entre los artistas y el jurado.

En los planteamientos artísticos no tradicionales y no objetuales, de estos grupos, el medio fotográfico estuvo presente desempeñando la fotografía un papel importante. Un ejemplo es la obra del grupo SUMA en la cuál reunían información periodística y fotográfica del contexto social y urbano del momento,

Es importante mencionar en este momento el impacto que tuvo la exposición *Road Show* de Arte Conceptual inglés que fue inaugurada en el Museo de Arte

Moderno en mayo de 1973, en la cual la mayoría de las obras fueron fotografías. En el periódico *El Universal*, apareció el siguiente reportaje¹²:

ROAD SHOW: es, no es y sin embargo se muestra

“Un nuevo estilo o “forma” de mostrar las ideas de un artista ha nacido en Inglaterra se titula “ROAD SHOW”. El tema ha servido para realizar el reportaje que iniciamos en el museo de Arte Moderno del Bosque de Chapultepec, ante decenas de visitantes que asistieron al acto inaugural de la muestra.

- ¿Pero que es esta muestra?
- Se nos dijo: una “nueva encuesta inglesa”
- ¿Encuesta de que?
- De fotografías principalmente, que no son estas precisamente lo que importa a los artistas sino la experiencia de sus ideas.
- ¿Entonces?
- Bueno como usted sabe la exposición organizada por el Consejo Británico patrocina el evento que se tituló “Arte Conceptual”
- ¿Y bien?
- Esto a nuestro modo es el testimonio de “algo” que se dejo impreso atrás; que puede ser ficticio o real , posible e imposible. Esa es la idea general. Aunque no muy clara se nos dijo a continuación que la muestra de los trabajos ahí, ante nuestra vista, era “un nuevo reporte de la idea”. En la que intervenían Ivor Abrams, Richard Long, Matt Morris, Víctor Burgin, entre otros. Todos ellos quienes la mayoría son arquitectos, de la nueva hornada son –se dijo- exponentes de un nuevo y revolucionario arte que “es, no es y sin embargo se muestra”.

Los grupos crearon obras en las que utilizaron las fotografía como un recurso documental y de registro (grupo MARÇO, grupo TIP), así como contextualizando imágenes fotográficas de periódicos y revistas (grupo SUMA, grupo MIRA, PEYOTE Y LA COMPAÑIA), creando collage fotográfico para transmitir sus protestas sociales, políticas y estéticas (TAI, PROCESO PENTAGONO, GERMINAL, NO-

¹² Federico Hernández Alemán, “ROAD SHOW: es, no es y sin embargo se muestra”, *El Universal*, Sección Sociales, sábado 26 de mayo de 1973.

GRUPO). Usaron el lenguaje fotográfico revalorando artísticamente las imágenes fotográficas desde el espacio público (FOTOGRAFOS INDEPENDIENTES). La utilización del medio fotográfico por parte de los grupos, no tuvo una aceptación total, ya que rompía con la tradición fotográfica mexicana del momento: el predominio de la foto documental y del fotoperiodismo. En el libro *Aspectos de la fotografía en México*, (1981) Carla Stellweg, editora en aquel momento de la revista *Artes visuales* del Museo de Arte Moderno, escribió:

En un aparente intento por socavar la reciente respetabilidad de la escena de la fotografía como una de las bellas artes, varios grupos de artistas mexicanos que emplean la fotografía a su antojo, mezclándola con cualquier otro medio disponible, se han dedicado a hacer eventos o performances, forzando los límites locales de lo “aceptable” como arte, haciéndose notar y escuchar. Todas las actividades incluyen un empleo parcial y a la vez integral de la fotografía. Participan también en exhibiciones rigurosamente fotográficas, en ocasiones para boicotearlas con preceptos antifotográficos. Estos Grupos, y los individuos que los integran constituyen ciertamente la dinámica de las situaciones artísticas y fotográficas más polémica, indefinidas e inclasificables, de las que hemos sido testigos durante la última década en México.¹³

Carlos Jurado en 1973 planteó con sus trabajos con cámaras estenopeicas y procesos de impresión no convencionales, una crítica a los conceptos sobre “lo fotográfico”. Carlos Jurado las llamó antifotografías, y como lo menciona Alejandro Castellanos “fueron una temprana llamada de atención para quienes comenzaron a sentirse incómodos bajo el régimen de la estética modernista como sustento del discurso iconográfico”¹⁴. El movimiento de “Los Grupos”, rompen con el discurso modernista, por lo que Carla Stellwel los llamó antifotográficos.

¹³ Carla Stellweg, “Una panorámica proyección de la fotografía en México”, en Rogelio Villarreal, *Aspectos de la fotografía en México/Vol. 1*, Federación Editorial Mexicana, México, 1981, p. 23.

¹⁴ Alejandro Castellanos, “Pasajeros en Tránsito. La fotografía en los años ochenta”, en *Tierra Adentro*, no.105, agosto-septiembre del 2000, p.5

ANEXO 2

MANIFIESTO MARÇO

Materialmente Março es Março.

Março es un objeto físico, material, semántico, que se complementa en 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). Março, el lugar de Março, tiene una disposición particular dentro del proceso cotidiano de conformación urbana. Sin embargo, esta disposición es variable: para Março hay tantos órdenes de situación como fenómenos urbanos hay.

Cuando se define un “texto abstracto” como un simple conjunto de palabras, se dice más que eso, se dice que una palabra es más que un simple sonido, grafismo o concepto, más que un significante o que un referente, su significado, claro el de la palabra es: dice.

Hemos hablado de una virtud de Março: es semántico. Esto es, asume una posición actuante dentro de las relaciones sociales de producción urbanas pero no solamente como materia ni como medio de producción exclusivamente sino también como agente, como fuerza de trabajo.

Pero la fuerza de trabajo de Março es abstracta (en los modos de producir) y, a un tiempo, concreta (en los modos de transmitir).

Março es preciso cuando ocupa un lugar determinado en las relaciones de producción, cuando se articula -gracias a los agentes de las relaciones técnicas de la producción- es impreciso, como todo lenguaje. La importancia de Março es su búsqueda de correspondencias.

Numéricamente, Março es transfinito.

Si la sociología se aboca a el estudio de los fenómenos sociales para entenderlos y ulteriormente transformarlos bajo un esquema de optimización, Março provoca el estudio y estimula desde adentro con sus mismos métodos y con diferentes procesos en el sentido de la misma sociedad que los genera estableciendo un metalenguaje en consonancia con esa realidad.

Los sistemas Marçianos son heurísticos, únicos sistemas capaces en los complejos sociales, mediante la prueba y el error, se solidifican por la prueba. El único lugar en donde se pone en crisis el sistema Março es en el y el único ismo que soporte es el marçismo.

Por su condición, por su naturaleza, Março es un lugar. Un lugar donde todos los objetos y todas las palabras son posibles.

Março se conforma sustantivamente. La apropiación estética del proceso confirmativo de Março es, en primera instancia, adjetiva, para después

concretarse en el proceso recreativo, de manera sustantiva. De suyo, Março es anecdótico sustancial –en oposición a lo anecdótico circunstancial.

Março tiene diferentes ritmos –determinados por el orden que ocupa dentro de x función: musical (como microsistema); plástico (como microsistema); poético (como andamio); común; cotidiano: Março busca la potenciación semántica.

Cuando en teorías de sistemas se define a un sistema como todo “aquel que responde a un estímulo mediante una ley, ley, respuesta estímulo de cualquier tipo y complejidad, cuando eso es definido así “ Março es un sistema generador de sistemas tales como Poema Polaroid, Antología poética Urbana, Poema Urbano, etcétera.

Cuando el signo es definido como todo aquello que, “es definido como signo”, siempre y cuando cumpla con una relación triádica específica. Março se usa como estímulo siendo palabra, imagen, red, objeto etcétera.

Março propone el poema como sustancia rectora inicial de sus sistemas. Poema comprendido elemento material y lingüístico: la poética diasporada a todas las significaciones vivas.

Objetivo: provocar en forma sistemática y regulada una transformación de los mecanismos de producción e interpretación de los fenómenos semánticos de la sociedad que los genera, así como el estímulo a una comunicación sistemática y una apropiación del lenguaje por esos mismos sistemas.

El sustrato principal es el juego, basta definir las reglas, los jugadores o participantes y los objetivos para jugar y formular un sistema Económico, Matemático, Social, etc., y si además el juego contiene los mismos mecanismos de toda creación y de lenguaje, el sustrato principal del juego es Março, es un juego. Es decir Março es metafórico por excelencia: juega a identificar y diferenciar.

De ahí que Março sea, en acto y en potencia mítico. Março es Março materialmente Grupo Março: Alejandro Olmedo, Gilda Castillo, Magali Lara, Manuel Marín, Mauricio Guerrero, Sebastián.

México D.F., Mayo de 1979.¹

¹ Alberto Hajar Serrano, *Frentes, Coaliciones y Talleres*, CONACULTA/INBA/CENIDIAP, México, 2007 pp. 418, 419.

ANEXO 3

Fragmento del poema *Urbe*

Nota periodística sin fuente

EJK/238

MANUEL MAPLES ARCE
(Papantla, Veracruz, 10. de mayo de 1900).

URBE (FRAGMENTO)

Entre los matorrales del silencio
la oscuridad lame la sangre del crepúsculo.
Las estrellas caídas
son pájaros muertos
en el agua sin sueño
del espejo.

Y las artillerías
sonoras del atlántico
se apagaron,
al fin,
en la distancia.

Sobre la arboladura del otoño,
sopla un viento nocturno:
es el viento de Rusia,
de las grandes tragedias.

y el jardín,
amarillo,
se va a pique en la sombra.
Súbito, su recuerdo
chisporrotea en los interiores apagados.

Sus palabras de oro
criban en mi memoria.

Los ríos de blusas azules
desbordan las esclusas de las fábricas
y los árboles agitadores
manotean sus discursos en la acera.
Los huelguistas se arrojan
pedradas y denuestos,

y la vida es una tumultuosa
conversión hacia la izquierda.

Al margen de la almohada,
la noche es un despeñadero;
y el insomnio
se ha quedado escarbando en mi cerebro.

¿De quién son esas voces
que sobrenadan en la sombra?

Y estos trenes que aúllan
hacia los horizontes devastados.

Los soldados
dormirán esta noche en el infierno.

Dios mío,
y de todo este desastre
sólo unos cuantos pedazos
blancos,
de su recuerdo,
se me han quedado entre las manos.

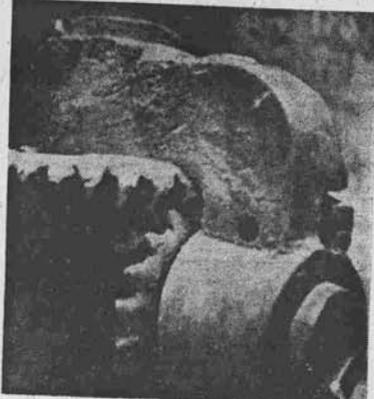
(Urbe)

**El Grupo Marco
Abre Exposición**

Hoy a las ocho de la noche en la galería La Chinche ubicada en Hamburgo 122, será inaugurada la muestra del Grupo Marco de Polaroid, el cual pretende la creación de poemas por medio de la fotografía.

A pesar de ser fotográfica, la muestra no tiene ninguna pretensión fotográfica sino más bien escenográfica, donde la única cualidad para tomar una foto es la claridad de objetivo.

El Grupo Marco está integrado por Gilda Castillo, Mauricio Guerrero, Magall Lara, Manuel Marín, Alejandro Oimedo y Sebastián.



Una de las obras de la exposición

ANEXO 4

Manifiesto Polaroid.

- Polaroid no es una fotografía ni es un enunciado, es un antienunciado fotográfico.
- No buscamos fotografiar un objeto, buscamos objetualizar una fotografía.
- La polaroid piensa en su proceso porque es inmediata.
- Cuando se polaroidiza un objeto no se obtiene una fotografía sino otro objeto, ¿cuál?, es insólito: un hallazgo.
- La polaroid puede tener varias posiciones, la posición en que la usamos es la política.
- Cuando las intenciones son polaroid, éstas deben ser precisas, es la única condición de su condición, sin esto sólo es inmediatez.
- La polaroid trastorna los objetos, los objetos son sus objetivos, nuestro objetivo es polaroid.
- En el entorno polaroid hay sólo fotografías, disparamos y obtenemos una imagen real.
- Al disparar se denuncia.
- En nuestro caso tomamos la imagen para provocar (estímulo), planteando así un problema (ámbito).
- Polaroid: sin censura.
- Las imágenes obtenidas buscan la evocación de las atmósferas de violencia y vejación tan repetida en Latinoamérica:

El Grupo Março ha elaborado distintos tipos de libros. "En este caso hemos hecho un trabajo de 'equipo', en el sentido de tomar una determinada cantidad de sellos de goma de cada uno de nosotros, algunos de diseños propios, otros comprados en cualquier parte obteniendo así un lenguaje común (o 'palabras') para elaborar libros paralelos: la misma historia. Los mismos medios, resultados distintos; que a nuestro juicio es una de las grandes cualidades de los sellos, ya que no sólo se recuperan y reproducen imágenes sino también se intercambian, desmitificando el 'uso personal' de ellas y ampliando las posibilidades de lectura visual."

Elaborates different types of books. "In this case we have done a "team" work, in the sense that we picked a series of rubber stamps from what we each had, either selfmade or bought, and thereby set up a common language (or "words") with which we elaborated parallel books: The same history, the same media, distinct results.

We believe that one of the great qualities of rubber stamps is not only the fact that they can be recuperated and reproduce images but that they are interchangeable, demythifying "personal use" while also expanding visual reading possibilities.

