



Universidad Nacional Autónoma de México

***Pentágono. Producción para la X Bienal de Jóvenes de París de 1977***

**TESIS**

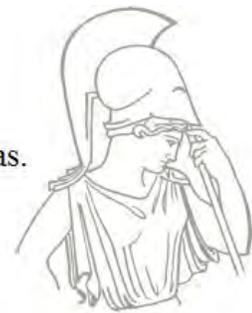
Que para obtener el título de Licenciado en Historia presenta:

**Mara Huerta Chávez**

Asesor: Dr. Cuauhtémoc Medina González

2012

Facultad de Filosofía y Letras.





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.

A mis padres e, inútilmente, a Juan Manuel.

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi director de tesis, el Dr. Cuauhtémoc Medina, el apoyo que me brindó en la elaboración de esta investigación. Ha sido un gratificante proceso de aprendizaje trabajar con él.

Al Dr. Renato González Mello agradezco infinitamente el haberme escuchado y ayudado a sacar adelante este trabajo. No me habría sido posible hacerlo sin sus consejos.

El presente trabajo es el resultado no sólo de una investigación que me acredita como merecedora del título de Licenciada en Historia, sino de un proceso de formación que dio inicio durante el segundo año de la carrera, cuando me acerqué a la historia del arte. En este sentido, es un placer que los miembros del jurado sean no sólo mis sinodales, sino personas que han tenido una influencia enorme en esto que soy ahora. Así, agradezco que hayan accedido a asistirme en la elaboración en esta tesis y, profundamente, todo el conocimiento que han compartido conmigo.

Dr. Cuauhtémoc Medina  
Dr. Renato González  
Dra. Cristina Ratto  
Dr. Álvaro Vázquez  
Lic. Nuria Balcells

Así mismo, esta lista no estaría completa sin la Dra. Deborah Dorotinsky.

Agradezco también a Vania Macías, por la gentileza que tuvo al facilitarme documentos claves para el desarrollo de esta investigación.

Es redundante decir que sin mis padres no estaría aquí pero, más allá de lo biológico, su amor, paciencia, aliento y apoyo incondicional son lo que me ha dado la vida. Gracias.

A toda mi familia, especialmente a Marta Chávez, que no dejó de acordarse de mi tesis cada mañana.

A Rebeca Villalobos que con su tormentosa energía consiguió en una tarde que emprendiera nuevamente el cierre, y el inicio.

A mi familia adoptiva y adoptada, Georgina Álvarez y Ernesto Villalobos.

A mis amigas Elva Peniche, Majo Villaseñor y Mónica Ramírez, por acompañarme incansablemente en las tan necesarias mentadas de madre.

Por último, a mi mejor amigo, Gustavo Toris, por estar conmigo siempre y escuchar sobre esta tesis una y otra vez sin quejarse.

## ÍNDICE:

<b>I. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>5</b>
I.1. Pentágonos.....	6
I.2. Componentes de la tesis.....	8
I.3. Estado de la cuestión.....	10
<b>II. GRUPO PROCESO PENTÁGONO.....</b>	<b>18</b>
II.1. La trayectoria de Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio Hernández Amezcu.....	20
II.2. La Trayectoria de Felipe Ehrenberg.....	27
II.3. El trabajo de Grupo Proceso Pentágono.....	32
<b>III. CONCEPTUALISMO(S).....</b>	<b>37</b>
III.1. El conceptualismo en Latinoamérica.....	39
III.2. El conceptualismo en México. Los Grupos.....	42
<b>IV. PENTÁGONO.....</b>	<b>49</b>
IV.1. Espacio externo.....	49
IV.2. Espacio interno.....	54
<b>V. LA X BIENAL DE JÓVENES DE PARÍS.....</b>	<b>60</b>
<b>VI. CONCLUSIONES.....</b>	<b>77</b>
<b>VII. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA.....</b>	<b>80</b>
<b>VIII. ANEXO.....</b>	<b>86</b>

## I. INTRODUCCIÓN

En 2007 se presentó en el Museo Universitario de Ciencias y Artes una exposición cuya intención era trazar una genealogía del arte mexicano producido entre los años de 1968 y 1997, para invitar a la apertura de nuevas rutas de investigación sobre este periodo. La temporalidad escogida abría y cerraba con la respuesta artística a épocas definidas por una crisis; la que se produjo después del movimiento del 68 y la que siguió a 1994.<sup>1</sup> Las distintas piezas seleccionadas para esta exposición tenían en común que estaban constituidas por un lenguaje artístico que buscaba exteriorizar el malestar provocado por dichas crisis. Una de ellas fue la réplica de la ambientación hecha en 1977 por Grupo Proceso Pentágono, *Pentágono*.

En algún momento entre 24 de febrero y 30 de septiembre de 2007 transité por *Pentágono*. Aunque en aquella ocasión no hice un intento por analizar la pieza de manera profunda y no puedo dar cuenta de mi propio recorrido, la experiencia de transitar por su espacio y las sensaciones que me provocó me llevaron a preguntarme ¿Cómo? Años después decidí indagar en el asunto, el resultado es esta investigación.

Así, la pregunta a la que busco dar respuesta es ¿Qué es *Pentágono*? Con lo que no intento de ninguna manera proporcionar una interpretación definitiva de la pieza en cuestión, sino únicamente presentar los resultados a los que me ha llevado este proceso de investigación, que se distribuye desde las condiciones de invención de *Pentágono*, que oscilan entre el contexto de formación de Grupo Proceso Pentágono y la X Bienal de Jóvenes de París, hasta su descripción formal.

<sup>1</sup> Olivier Debroise (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, 469p.

## I.1. Pentágonos

*Pentágono* se exhibió originalmente en París en 1977 y, al mismo tiempo, en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM. Posteriormente, fue reconstruido por Tatiana Falcón para la exposición *La era de la discrepancia*, esta vez en 2007, cuando fue incorporada a la colección del Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC).

Ninguna de las dos “versiones originales” de la pieza, es decir, las de 1977, existen en la actualidad. Su huella se encuentra resguardada en las fotografías que fueron tomadas en los recintos en los que se exhibieron. Las fotografías de 1977 son pocas, no cuentan con una resolución que permita ampliarlas para apreciar sus detalles, fueron tomadas en blanco y negro, y se trata de encuadres generales de la pieza. Pueden encontrarse en el archivo de *La era de la discrepancia* y en la página electrónica de Víctor Muñoz.<sup>2</sup> Cabe señalar que en las fuentes consultadas se manejan indistintamente las fotografías tomadas en París y las tomadas en el MUCA, cuando en realidad existen documentos de ambas exposiciones, lo que concluyo a partir de la obsección de ambas series.

Las fotografías de la reconstrucción presentada en 2007 fueron tomadas en color y cuentan con mejor resolución que las de los años setenta. En esta ocasión Víctor Muñoz capturó con detalle las características de la pieza, tanto en el interior como en el exterior de la misma. Dichas fotografías se encuentran accesibles en su sitio de internet y son las que más información proporcionan sobre la pieza; fueron éstas las que utilicé para realizar el análisis que aquí presento. Además, en el archivo de *La era de la discrepancia* se

---

<sup>2</sup> Archivo “La era de la discrepancia”, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. La página electrónica de Víctor Muñoz puede consultarse en el siguiente URL:<http://victormunoz.net/index.html>

encuentran las fotografías de los paneles exteriores que, aunque desordenadas, permiten mirar con mejor detalle las características de su factura.

Mi perspectiva de *Pentágono* está fabricada a partir de la “reconstrucción” de la pieza con fotografías. Este proceso de construcción del objeto de estudio presenta varias limitaciones. En primer lugar, las fotografías son tomas bidimensionales de un complejo objeto tridimensional, que guarda en su interior múltiples planos contruidos a partir de otros objetos tridimensionales.

En segundo lugar, se trata de una ambientación, como se verá más adelante, cuyo discurso visual puede ser modificado por el espectador-interactor. Lo que ha quedado plasmado en las imágenes es una de las múltiples versiones posibles, que sin embargo giran sobre una misma idea.

En tercer lugar, existen algunas diferencias de distribución del espacio e iconológicas entre las tres piezas, pero no considero que éstas modifiquen sustancialmente el clima que se respira al interior de las mismas, ni tampoco su discurso visual, ya que se trata de derivaciones sobre un mismo concepto; referencias a la violencia en los regímenes dictatoriales latinoamericanos y al dominio imperialista estadounidense, que en la elaboración de la atmósfera de *Pentágono* son por igual eficientes.

Por otro lado, *Pentágono* apuntaba a activar sensaciones en su interlocutor. Se trataba de una pieza pensada para actuar en un espacio y contexto específicos, sobre un espectador tipo, a través de un montaje elaborado con elementos de un imaginario común. Creo que este nivel se ha perdido; *Pentágono* fue efímero, no sólo por la naturaleza de sus materiales, sino, particularmente, por sus objetivos. Su contexto de acción, y su pretendida labor dentro de éste ya no es más. Por lo anterior, el abordaje de la pieza, creo, no debe tratar de moverse en este registro.

Al interior de los discursos curatoriales en los que se insertan los Pentágonos, éstos adquieren significados distintos. En la exhibición del MUCA, se trataba de dar visibilidad y difundir lo importante que estaba pasando en el arte en México, como menciona Helen Escobedo.<sup>3</sup> En la exhibición de París, de una selección de la producción artística mexicana y de una declaración sobre la situación política de los países latinoamericanos, pasó a situarse en un contexto de denuncia de la manipulación que la política cultural hacía del arte. Finalmente, en la muestra de 2007, resalta menos el valor artístico de *Pentágono* y más su valor como documento, en una muestra cuya naturaleza se acercaba más a lo arqueológico que a lo artístico. Así, estos distintos contextos hacen que la pieza funcione, a nivel de sus discursos, como tres párrafos diferentes.

## **I.2. Componentes de la tesis**

La tesis está dividida en una introducción, cuatro capítulos y una sección de conclusiones. El primer apartado corresponde a la Introducción.

El segundo se concentra en la formación de Grupo Proceso Pentágono, constituido en 1976 por Víctor Muñoz, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua y Felipe Ehrenberg. Partiendo de una trayectoria de sus miembros previa, marcada por el desarrollo de la noción de arte-proceso y por el reconocimiento de la necesidad del trabajo colectivo, en términos tanto prácticos como ideológicos, para sustentar un trabajo como el que se

---

<sup>3</sup> En la entrevista que le hizo Dominique Liquois a Helen Escobedo con motivo de la exhibición *De los grupos los individuos: Artistas plásticos de los Grupos Metropolitanos*, Escobedo señala que “Lo importante que estaba sucediendo en este momento era la aparición de grupos de artistas que se habían reunido para trabajar en sus talleres: el SUMA, el TAI, el TETRAEDRO y el PROCESO PENTÁGONO con Felipe Ehrenberg [...] Se presenta en el MUCA la obra para que el público mexicano les viera y supiera que ellos iban en representación de México a París” Entrevista a Helen Escobedo por Dominique Liquois, México D.F., Julio 12/1985, suplemento de *De los grupos los individuos: Artistas plásticos de los Grupos Metropolitanos*, México, Museo de Arte Carrillo Gil / Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985.

proponían, las producciones de Grupo Proceso Pentágono se caracterizaron por ser ambientaciones, instalaciones y acciones que en su mayoría giraban en torno a temas como la violencia y la represión. En este capítulo se hace además una breve recuento de la trayectoria de sus integrantes, haciendo énfasis en las posturas que después adquirirían mayor visibilidad en su trabajo como grupo.

En el capítulo tres se hace una contextualización de las condiciones en las que se produjo *Pentágono*, prestando atención a sus características formales. Está dividido en dos secciones, en la primera, tomando en cuenta las diversas menciones que han hecho del grupo como “introdutores” o “pioneros” del arte conceptual en México, reviso lo que se entiende por “Arte Conceptual”, partiendo fundamentalmente de la noción de “Conceptualismo”, propuesta en la exposición *Global Conceptualism* y después trabajada para el contexto latinoamericano por Luis Camnitzer. En México las estrategias de conceptualismo se relacionan con un acontecimiento cultural del que Proceso Pentágono fue parte importante, la emergencia a finales de los años setenta de una serie de colectivos de gente relacionada con el arte que se organizó con miras a modificar ciertos aspectos de éste; en la segunda parte del tercer capítulo se realiza una breve revisión de sus posturas.

En el capítulo cuatro se traza una descripción de la instalación. Debido a la complejidad de la pieza, este capítulo consta también de dos partes, que corresponden al análisis de los espacios interno y externo de la pieza. El recuento de sus elementos se hace muro por muro.

La puesta en acto de la pieza, es decir, su exhibición para el sitio para el que fue pensado, fue en la X Bienal de París, por lo que el capítulo cinco se concentra en la recapitulación de lo que sucedió durante esta, donde *Pentágono* pasó de ser una pieza para

comunicar la situación latinoamericana a formar parte de una protesta sobre el uso y manipulación del arte para el sustento de intereses políticos ajenos a sus productores.

### **I.3. Estado de la cuestión: fuentes primarias y secundarias**

La información escrita que existe en torno al colectivo es escasa y está desorganizada. No existen estudios que analicen específicamente la labor de Grupo Proceso Pentágono y la información que hay sobre el colectivo se encuentra dispersa en textos que abordan a los Grupos en general.

De la época pueden encontrarse algunas notas periodísticas, el catálogo de aclaración de la participación mexicana en la Bienal y el *Expediente Bienal X*.<sup>4</sup> Cabe señalar que, debido a las condiciones en que se encontraba la cultura en México, donde los circuitos públicos habían sido cerrados para prácticamente todas las producciones posteriores a los años cincuenta,<sup>5</sup> estos textos fueron en gran medida escritos por ellos mismos. En este sentido son particularmente prolíficos Felipe Ehrenberg y Alberto Híjar. También Rita Eder y Raquel Tibol abordaron el tema y la revista Artes Visuales del Museo de Arte Moderno dedicó un número al trabajo grupal.<sup>6</sup> Así, la principal fuente de información para esta investigación fueron los artículos de publicaciones periódicas

---

<sup>4</sup> *Presencia de México en la X Bienal de París*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1977 y *Expediente Bienal X*, México, Libro Acción Libre, 1980, 112p.

<sup>5</sup> Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina señalan que “Basta recorrer los museos mexicanos para observar que, poco tiempo después de 1968, la producción contemporánea fue sistemáticamente desdeñada por el coleccionismo público en México. No es fácil precisar si ésta fue una decisión consciente, o una suma de evasivas de la burocracia cultural, pero indicaba que la producción artística que inició con la formación del Salón Independiente, no encajó en las políticas culturales de un Estado acostumbrado a la escenificación museológica de lo nacional” y concluyen que, como resultado de la crisis de la Ruptura de finales de los años cincuenta a mediados de los años sesenta, “el Estado optó por dejar de coleccionar y, por añadidura, retiró del debate público lo producido después de 1950”. Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina “Genealogía de una exposición” en Olivier Debrouse (ed.), *op.cit.*, p.19

<sup>6</sup> *Artes Visuales*, no.23, Museo de Arte Moderno, enero 1980

recopilados en el Archivo de la Era de la Discrepancia, que se encuentra en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Revisé tanto su versión electrónica como sus carpetas documentales.<sup>7</sup>

Otra de las compilaciones disponibles es la Alberto Híjar *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX* en el que se anexan reproducciones de algunos documentos primarios del colectivo.<sup>8</sup> Esta compilación, surgida de un seminario llevado a cabo en el Centro de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del INBA, parte de una noción de las agrupaciones como “intentos variados y complejos de comprender la historia y las transformaciones sociales de maneras reflexivas diversas, orientadas no sólo a poner en crisis el individualismo, sino también a contribuir a la construcción de sujetos nuevos, objetos nuevos”.<sup>9</sup> En este contexto, Híjar se interesa por una tradición larga de trabajo colectivo y sitúa a la “forma grupo” como una de las vertientes, quizás la más acabada, de una contraparte a la ideología capitalista en su producción simbólica; los Grupos de los setenta son considerados en este texto como una de las manifestaciones de dicha tradición, en la que por lo tanto no se contemplan las condiciones específicas en las que emergieron.

Se encuentran además accesibles algunas entrevistas, las que hizo Álvaro Vázquez a Felipe Ehrenberg y Víctor Muñoz grabadas en video y que pueden consultarse en la Videoteca del Museo de Arte Carrillo Gil.<sup>10</sup> Así mismo, la entrevista a hecha por Cristina

---

<sup>7</sup> Archivo “La era de la discrepancia”, IIE, UNAM. Las carpetas documentales son versiones impresas de selecciones de artículos del archivo electrónico, pueden consultarse en la biblioteca del Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM.

<sup>8</sup> Híjar Serrano, Alberto (comp.), *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX*, México, Casa Juan Pablos/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, 534p.

<sup>9</sup> *ibid.*, p.11

<sup>10</sup> Entrevista a Felipe Ehrenberg por Álvaro Vázquez, 1994, videoteca del MACG y Entrevista a Víctor Muñoz por Álvaro Vázquez, 1994, videoteca del MACG.

Híjar a Víctor Muñoz, incluida en su libro *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*.<sup>11</sup>

Tres catálogos de exposiciones fueron fundamentales para esta investigación, los de las exposiciones *La era de la discrepancia*, *De los Grupos los individuos*, particularmente sus anexos y *Global Conceptualism. Points of Origin*.<sup>12</sup>

La investigación que realizó Dominique Liquois sobre los grupos para el catálogo de la exposición *De los grupos los individuos*, consiste en el despliegue de una genealogía crítica de su desarrollo partiendo de un enfoque que considera que la labor de los colectivos excede a lo artístico. Fue de particular utilidad su introducción sobre el contexto cultural en el que se desarrollaron los Grupos. Así mismo, este catálogo completa su investigación con una serie de suplementos compuestos por una entrevista hecha por Liquois a Helen Escobedo en 1985, un texto de Alberto Híjar, uno de Rita Eder y uno de Felipe Ehrenberg, que analizan el trabajo de los Grupos desde perspectivas distintas.<sup>13</sup>

La fuente de mayor importancia para el desarrollo de esta investigación fue el catálogo de *la Era de la discrepancia*, no sólo porque cuenta con una sección dedicada a las estrategias urbanas, en las que se inserta a los Grupos, sino por el panorama crítico que plantean sus autores sobre el desarrollo del arte en México durante el periodo de 1968-1997.<sup>14</sup>

Para el capítulo sobre el carácter conceptualista del trabajo de Proceso Pentágono se utilizaron fundamentalmente dos textos que están por demás interrelacionados. El catálogo

---

<sup>11</sup> Híjar, Cristina, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, 206p.

<sup>12</sup> *Global Conceptualism: points of origin, 1950s-1980s*, New York, Queens Museum of Art, 1999, 279p.

<sup>13</sup> *De los grupos los individuos: Artistas plásticos de los Grupos Metropolitanos*, México, Museo de Arte Carrillo Gil / Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985. Sus anexos son los siguientes textos: Entrevista a Helen Escobedo por Dominique Liquois; “Afectar todo el proceso” de Alberto Híjar; “En busca de un modelo para la vida” de Felipe Ehrenberg; y “Los Grupos” de Rita Eder.

<sup>14</sup> Olivier Debroise (ed.), *op.cit.*

de la exposición *Global Conceptualism. Points of Origin* y el libro de Luis Camnitzer *Didáctica de la Liberación*.<sup>15</sup> En ambos se realiza una relectura del término “Arte Conceptual”, proponiendo una categoría distinta, la de Conceptualismo.

También como fuente secundaria, *Collectivism after Modernism. The art of social imagination after 1945*, editado por la Universidad de Minnesota en 2004, dedica un capítulo a Grupo Proceso Pentágono “The Mexican Pentagon. Adventures in collectivism during the 1970’s”, escrito por Rubén Gallo.<sup>16</sup> El planteamiento del libro parte de una necesidad de historizar la noción de la colectivización de la producción artística, frente a un fenómeno, señalan los editores, de resurgimiento de estrategias de la organización colectiva de artistas. Para ello, propone tres periodos, el de las vanguardias artísticas, el de la guerra fría y el contemporáneo, concentrando el estudio en el segundo. En este contexto, Gallo analiza el trabajo de Proceso Pentágono.

En el artículo de Gallo, la perspectiva de análisis con la que procede parece entender la producción colectiva como concepto, no como estrategia, lo que da como resultado una aproximación en la que no existe una problematización de las condiciones de producción, sino únicamente una mención de sus formas. En el campo del arte, en el siglo XX en México, Gallo identifica dos acercamientos a la producción colectiva previa a los Grupos, la del muralismo y la del Taller de Gráfica Popular. En ambos reduce la producción colectiva al problema de la firma. Me parece que trazar una relación entre el muralismo, el TGP y los Grupos, aún con respecto a su estructura organizativa, requiere realizar el análisis en otros términos.

---

<sup>15</sup> Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Montevideo, Casa Editorial HUM/Centro Cultural de España en Montevideo/ Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2008, 429p.

<sup>16</sup> Blake Stimson and Gregory Schlette (eds.), *Collectivism after modernism. The art of social imagination after 1945*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2004, 312p.

Gallo critica al muralismo argumentando que a pesar de que fueron muchas personas las que colaboraron pintando los murales, éstos sólo llevan la autoría de uno.<sup>17</sup> Me parece que la relación entre el muralismo y los Grupos, no yace en el tipo de organización; los muralistas partían de una estructura gremial, y por lo tanto jerárquica, por su parte, los grupos se constituyeron como estructuras horizontales, donde existía una identidad como colectivo y donde las producciones nacían de las discusiones, los aportes, y los acuerdos de todos sus miembros. Si bien la noción de colectivo es pertinente en este acercamiento, me parece que no lo es con respecto a la producción, sino en términos de la apropiación colectiva de ella, lo que lleva a una reconsideración de la noción de “lo público” en el arte; Sylvia Pandolfi señala que cuando una obra ha sido concebida para espacios públicos, con la intención de comunicarse, el artista puede tener una injerencia directa en la vida social y política.<sup>18</sup> Por su parte Rita Eder indica que al cuestionar la amplitud de esa función pública del muralismo, lograron ya no pensarla como un arte para el pueblo, sino como una identidad concreta donde “intentaron hacer de la creatividad una forma de experiencia transformadora a través de la participación y el acercamiento a comunidades específicas”.<sup>19</sup>

Así, creo que fundamentalmente la relación entre el muralismo y los Grupos se encuentra en la manera de entender lo artístico y lo que el arte puede, y por lo tanto la propia figura del artista. Francisco Reyes Palma en su artículo “Otras modernidades, otros modernismos” plantea que el muralismo fue productor de una maquinaria de visión de sentido y de afección,<sup>20</sup> y me parece que la aspiración de los grupos se mueve en este

<sup>17</sup>“Paradoxically, though most murals were the work of collectives, they were signed by individuals, thus perpetuating the myth of the single author” Rubén Gallo, “The Mexican Pentagon. Adventures in collectivism during the 1970’s” en *Colectivism after modernism. The art of social imagination after 1945*, p.166

<sup>18</sup>Sylvia Pandolfi en el texto introductorio que realizó para el catálogo *De los grupos los individuos...*, p.V

<sup>19</sup> Rita Eder “Los grupos” suplemento de *De los grupos los individuos...*, p.2

<sup>20</sup>Reyes Palma habla de “esa compleja maquinaria de visión, de sentido y de afección” al comprender el mural “como constitutivo de los modos rectores de visibilidad, al margen de estilos o tendencias, de agencias y agentes concretos de la representación o de la valoración. De hecho, es en el carácter de dispositivo donde el

ámbito, en la necesidad de que la creación fuese independiente, capaz de autogenerar sus propias estructuras de inserción, tanto en el campo de la exhibición, como en el de la recepción, especializada y no. Así mismo, el despliegue de los imaginarios del muralismo permitió la creación de subjetividades colectivas,<sup>21</sup> continúa Reyes Palma, si bien con intenciones distintas, el arte había sido capaz de tener una injerencia directa en la sociedad; los Grupos aspiraban a que el arte pudiera funcionar como un instrumento de transformación social, en el caso de Proceso Pentágono a partir de una poética de lo político.

Por su parte, en la vinculación con el Taller de Gráfica Popular otra vez Gallo la hace en la autoría, “though its members came together to discuss political issues and their relation to art practice, most of them signed their works as individuals: for them collectivism was about political discussion and strategizing, but when it came to authorship, most members preferred to be known as individuals”<sup>22</sup>, cuando el proceso que incluía la discusión política y el establecimiento de estrategias es fundamental, cabe recordar que el TGP significó un acercamiento de la actividad creativa a las luchas sociales, a partir de la producción de carteles, mantas, etc. Por otro lado, se trataba del uso de otro soporte, la gráfica, de carácter reproducible, económico, y cuyas múltiples copias tenían la posibilidad de llegar a más personas. Una de las reivindicaciones de los Grupos era el acercamiento del arte a la vida, así como su revinculación con compromisos con la sociedad, por otro lado, cabe señalar que la experimentación con la gráfica fue parte de sus búsquedas de desarrollo

---

mural, mezcla eficiente de antiguos y novedosos mecanismos ópticos, genera su presencia como significante del todo social, capaz de configurar imaginarios de nación y sus identidades” Francisco Reyes Palma “Otras modernidades, otros modernismos” en Esther Acevedo (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/CURARE, 2002, p.36

<sup>21</sup>*ibid.*

<sup>22</sup>Gallo, *op. cit.*, p.166

de lenguaje, particularmente a partir de la experiencia en las brigadas de comunicación del movimiento del 68.

Aún si estas relaciones pueden establecerse, lo interesante de los Grupos, y por eso es relevante mirar sus condiciones específicas en lugar de aproximarse en función de modelos, o de perspectivas historicistas que los consideran como parte continua de una tradición, es que no retoman las propuestas del muralismo o del TGP como tales, ni tampoco la organización colectiva; emprendieron sus propias búsquedas y reformularon las antiguas. Dominique Liquois argumenta que el 68 y su posterior crisis implicó en el arte una mayor politización de su discurso, donde la función del arte se pretende transformadora y ya no contemplativa<sup>23</sup>. Así, sobre la necesidad de agruparse, Víctor Muñoz de Proceso Pentágono responde que no era fácil encontrar un lenguaje cuando había tantas formas que no interesaban, aunado a la falta de interés por el circuito comercial, la posibilidad se hacía más limitada; el 68 y los movimientos sindicales abrieron la posibilidad de las cosas conjuntas, que daban la posibilidad de realizar grandes proyectos que solo no se podían resolver (*sic*).<sup>24</sup>

Posteriormente, Gallo emprende una reflexión sobre tres producciones de Proceso Pentágono: *A nivel informativo*, el proyecto para la Biennale de París y *El Expediente Bienal X*. Si no habló del clima de crisis en México en los años 70, tampoco pone énfasis en las atmósferas de las producciones de Proceso Pentágono. Las acciones de “A nivel informativo” las relaciona con la alienación y la transformación de la Ciudad de México en una megalópolis,<sup>25</sup> además de una manera de exponer a Bellas Artes como desligada de sus alrededores. Pentágono es visto como “The recreation of one of the torture chambers

<sup>23</sup>Dominique Liquois en el texto del catálogo *De los Grupos los Individuos...*, p.11

<sup>24</sup>Entrevista a Víctor Muñoz por Álvaro Vázquez

<sup>25</sup> “Proceso Pentágono’s street actions should be read as an effort to remind the city’s inhabitants about the devastation effects of modernization”, Gallo, *op.cit.*, p.174

routinely used by the mexican police”<sup>26</sup> y el *Expediente* como un documento que exhibió la afiliación política de la Biennale al régimen uruguayo y como la revelación de un proceso por medio del cual las instituciones artísticas neutralizan el valor político de piezas artísticas. Por otro lado, señala que ante todas estas problemáticas, el colectivo propone soluciones.

Me parece que Proceso Pentágono no tiene aspiraciones didácticas; estaban interesados en la experiencia viva que pudiera provocar una reflexión en el público. Sus trabajos no eran representaciones sino que consistían en la comunicación de situaciones a partir de la presentación de construcciones que provocaran un choque afectivo con la realidad.

La Biennale, por su parte, es asumida por Gallo estrictamente en términos artísticos. Creo que el “complot de la Bienal”, y el *Expediente Bienal X* exponen no la neutralización del discurso político de las piezas, sino su apropiación e inserción en otro discurso político, aquel de la industria cultural.

Por lo anterior, el capítulo de Gallo, como fuente secundaria ha sido utilizado solamente para confirmar y completar algunos datos sobre las acciones de *A nivel informativo*.

Para las fotografías utilicé dos archivos. El archivo “La era de la discrepancia”, y el archivo de Víctor Muñoz, que puede encontrarse en su página de internet.

---

<sup>26</sup> *ibid.*, p.181

## II. GRUPO PROCESO PENTÁGONO

Grupo Proceso Pentágono se constituyó en 1976 como resultado, en gran medida, de la convocatoria para la X Bienal de París, a celebrarse el año siguiente. En aquella ocasión, Helen Escobedo, encargada de la muestra mexicana, decidió que el envío debía consistir en piezas que fueran el resultado de producciones colectivas. Si bien algunos de los miembros de Proceso Pentágono llevaban por lo menos tres años trabajando juntos, el nacimiento del colectivo como tal fue provocado por el acontecimiento de la Bienal. El colectivo estuvo formado por Víctor Muñoz, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua y Felipe Ehrenberg (en años posteriores se les unirían Miguel Ehrenbeg, Carlos Aguirre, Rowena Morales, Lourdes Grobet y Rafael Doniz). Su producción consistía en instalaciones y acciones que apelaban a una estética y a un lenguaje que se salían de lo convencional, violentando de tal manera los paradigmas de lo artístico que parecían incluso demandar su resignificación. Cuestionaron las dinámicas del sistema del arte y se asumieron como actores sociales, donde sus producciones funcionaban como herramientas para denunciar ciertos aspectos de su contexto.

Considero que la fuerza creativa de este grupo se origina en la necesidad de aportar soluciones, desde las posibilidades de la creación plástica, a una serie de problemáticas tanto de registro artístico como social. En el ámbito de lo artístico, su crítica y su búsqueda inmediata pueden resumirse en la necesidad de renovación del sistema del arte en su producción, distribución y recepción, es decir, en lo referente al lenguaje artístico, a la búsqueda de espacios diferentes de exhibición y al establecimiento de una relación con el

espectador que trascendiera la mera contemplación del objeto y la percepción del artista como genio único.

Un segundo vértice puede establecerse en torno a su preocupación por utilizar sus producciones como un medio para comunicar ciertos problemas de índole social. Su obra estuvo dedicada con frecuencia a las temáticas de la represión, tortura y desaparición de personas por motivos políticos en México y América Latina;<sup>27</sup> a través de la experiencia de dicha comunicación esperaban propiciar una reflexión en el espectador, que en último término pudiese llevar a un cambio en la sociedad.

Su producción incluye *Pentágono* (1977) ambientación presentada en la X Bienal de París; *La milpa*, pensada para el décimo aniversario del 2 de octubre; *1929: Proceso...*, ambientación con la que participaron en la Sección de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas de 1979; *Hotel Marx*, para el homenaje a Karl Marx en el centenario de su fallecimiento en 1983, entre otros. Además realizaron un trabajo de colaboración con algunos sindicatos y fundaron en 1979 el Centro Proceso Pentágono, que pretendía ser un espacio para la animación y difusión cultural.

Como mencioné, para 1976, Carlos Finck, Víctor Muñoz y José Antonio Hernández contaban ya con una trayectoria de trabajo en conjunto. Sin embargo, la agrupación como tal se constituyó con la llegada de Felipe Ehrenberg, que hasta 1974 se encontraba viviendo en Inglaterra, es importante destacar esto porque hay fuentes que sostienen que su trabajo como colectivo data de 1973.<sup>28</sup> Dominique Liquois, por su parte, subraya que “en 1976 se establece el concepto de grupo y la mayoría de las asociaciones ya existentes se estructuran

---

<sup>27</sup> Información tomada de la página de Víctor Muñoz, disponible en el URL:<http://victormunoz.net/index.html>

<sup>28</sup> Jorge Alberto Manrique, es uno de ellos, como deja ver en el artículo sobre Felipe Ehrenberg que escribió para el libro editado por el CONACULTA artistas mexicanos del siglo XX y cuya versión electrónica puede consultarse en el URL:[http://www.ehrenberg.art.br/texto\\_jorge\\_manrique\\_ingles.html](http://www.ehrenberg.art.br/texto_jorge_manrique_ingles.html). También Rubén Gallo, señala que Proceso Pentágono tenía un trabajo colectivo desde 1973.

alrededor de una identidad propia del grupo cuyo nombre constituye un acta de nacimiento y una declaración de principios al mismo tiempo”,<sup>29</sup> en el mismo sentido, Muñoz aclara que fue con la adquisición del nombre que hicieron una reflexión sobre el grupo donde sistematizaron lo que sería y no su mercancía.<sup>30</sup>

Considero que para entender la producción de Proceso Pentágono, se hace necesario realizar un breve recuento de la trayectoria de sus integrantes, pues es ahí donde pueden rastrearse el inicio del desarrollo de las posturas que se consolidarían en *Pentágono*. Hablaré por un lado de Carlos Finck, Víctor Muñoz y José Antonio Hernández, quienes se conocieron mientras estudiaban en La Esmeralda y cuyo trabajo estuvo íntimamente ligado a su egreso, y por otro, de Felipe Ehrenberg, que se incorporó en 1976.

## **II.1. La trayectoria de Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio Hernández Amezcua**

Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz estudiaron artes visuales en La Esmeralda, entre los años de 1965 y 1969. En la entrevista que Álvaro Vázquez le hiciera en 1994, Muñoz relata que su educación estuvo marcada por el final de la escuela mexicana de pintura, donde destacaban particularmente los talleres de dibujo y de pintura. Además, señala que para ellos, el trabajo que realizaban fuera de la escuela era el de mayor relevancia.<sup>31</sup> Continúa recordando que su interés como artistas estuvo más relacionado con la construcción de objetos tridimensionales y con la experimentación, que con la producción insertada en cánones artísticos; querían que su arte fuese más libre, además no

---

<sup>29</sup> Dominique Liquois, *op.cit.*, p.27

<sup>30</sup> Entrevista a Víctor Muñoz por Álvaro Vázquez

<sup>31</sup> *ibid.*

les interesaba ni el público que asiduamente visitaba las galerías, ni las dinámicas de consumo del arte que se gestaban al interior de estas. Por otro lado, Muñoz menciona que no conocían a la gente del medio cultural y la difusión de sus exposiciones se hacía con carteles pegados en los barrios populares de la ciudad, con la intención de interpelar a otro tipo de espectador.<sup>32</sup>

Sus producciones, desde finales de los sesenta estuvieron conformadas por ambientaciones, instalaciones, procesos, eventos y acciones callejeras.<sup>33</sup> A pesar de que desde 1968 realizaban obras en colectivo, 1973 es un año clave en su trayectoria, pues es entonces cuando comienzan a desarrollar tendencias que serían después fundamentales para la formación de Grupo Proceso Pentágono. Empezaron a trabajar, comenta Muñoz, con el concepto de arte-proceso, donde es más importante el proceso de la obra; el dónde, el cómo y la relación de apropiación o intercambio con el espectador; un proceso donde el principio y el final son poco ortodoxos, inciertos.<sup>34</sup>

De julio a septiembre de 1973, Finck, Muñoz y Hernández Amezcua participaron en una exposición montada en la Sala Internacional del Palacio de Bellas Artes, llamada *Informaciones 3*. Presentaron una serie de instalaciones donde, de acuerdo con Muñoz, no teorizaron un trabajo colectivo, sino que cada uno construyó su propio espacio en torno a un tema común, la crítica a los medios de comunicación que respaldan las formas de represión.<sup>35</sup> Muñoz recuerda que Finck retomó aspectos de la imaginería urbana y José Antonio Hernández exploró temas relacionados con la información y la represión,

---

<sup>32</sup> *ibid.*

<sup>33</sup> URL: <http://victormunoz.net/index.html>

<sup>34</sup> Entrevista a Víctor Muñoz por Álvaro Vázquez y <http://victormunoz.net/index.html>

<sup>35</sup> *ibid.* y “Grupo Proceso Pentágono” en *Arte-Luchas populares en México*, México, MUCA/UNAM, 1979, citado en Alberto Híjar (comp.), *op.cit.*, p.325. En este mismo texto, se subraya que el primer trabajo netamente colectivo de los miembros del grupo lo presentaron Víctor Muñoz y José Antonio, para el homenaje realizado por el INBA a Picasso con motivo de su muerte en 1973.

realizando la representación de una barda con una pinta donde se leía “libertad pr”; la pinta había sido interrumpida, las marcas de bala en la pared eran el único indicio del acontecimiento. Así mismo, presentaron una “oficina” con figuras de yeso amordazadas que miraban una televisión que sintonizaba el Canal de las estrellas y que estaban sentadas en una butaquería que en su parte posterior tenía una reja; con ello, creo, obligaban a los espectadores a mirarse mirando televisión, acto que produce un encierro a través de la elaboración de una prisión a partir del espectáculo. Las acciones en Bellas Artes violentan la cotidianidad, con ellas, los artistas se comprometen a transferir una información y a contagiar un punto de vista.

Su intervención de Bellas Artes en aquella ocasión constó de dos partes; las piezas mostradas en el interior del recinto estuvieron acompañadas por una serie de acciones, tituladas *A nivel informativo*. Fueron realizadas, esta vez en colectivo, en las calles aledañas al museo. Se trató de *El hombre atropellado* y *El secuestro*, que se proponían enfrentar al espectador con distintos tipos de la violencia que se daba en el escenario de la ciudad.

Para *El hombre atropellado*, los miembros del grupo dejaban en la avenida sábanas de plástico en las que habían trazado con pintura roja contornos humanos. Cuando los automóviles pasaban sobre ellas, dejaban la huella roja de sus llantas sobre el pavimento. Posteriormente, los artistas pedían a las personas que presenciaron la acción que describieran en una palabra la sensación que este les había dejado, las respuestas eran escritas sobre un cartón, después exhibido en la banqueta; la colección de cartones formaban a su vez otra silueta.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Rubén Gallo, *op.cit.*, p.171. Fotografías de estas acciones pueden encontrarse en el URL:[http://victormunoz.net/a\\_nivel\\_informativo.html](http://victormunoz.net/a_nivel_informativo.html)

En *El secuestro* uno de los miembros del grupo se mezclaba entre la gente en la calle, pretendiendo ser un transeúnte, entonces los otros corrían hacia él, lo introducían en un costal y lo secuestraban.

Su participación en esa ocasión, tanto dentro como fuera de Bellas Artes, muestra el interés de Muñoz, Hernández y Finck por intervenir los espacios, ya sea del museo o de la calle, construyendo una atmósfera controlada que actuaba como intérprete de una realidad que si bien estaba presente, parecía ser ignorada, en opinión de los artistas. Así, las capacidades comunicativas del arte eran acentuadas en un registro que daba primacía a la experiencia sensible del espectador/transeúnte, que ya no sólo observaba, sino que era hecho partícipe del proceso creativo. Sus estrategias de comunicación con el espectador se establecían, creo, a partir de un choque que violentaba la cotidianidad al dejar expuestos aspectos de esa realidad que ellos veían como “encubierta”. En medio de acciones diarias, los transeúntes son forzados a reaccionar ante la irrupción de un secuestro, a sentir un secuestro. Los automóviles en un asesinato metafórico pasan por encima de cuerpos y no se detienen sólo dejan tras de sí rastro de lo que alguna vez fue vida. En el caso de estas acciones, Finck, Muñoz y Hernández Amezcua sacan del ámbito del museo su trabajo, lo que implicó trascender ciertos límites del arte así como alejarse del ritual civilizatorio que este espacio conlleva. Con este nuevo tipo de propuesta estética, provocan un choque que acerca su invención a lo cotidiano, interviniendo con ello la vida. El proceso que inician con su puesta en escena y que es continuado con las experiencias que esta provocaba en los transeúntes explora, creo, la construcción de una realidad colectiva, efectiva en el plano de lo poético, habría que preguntarse si de manera suficiente para provocar una demanda de derecho que permitiera verdaderamente conseguir un cambio en la sociedad.

Por lo que puede analizarse de estas dos primeras experiencias de tres de los miembros de Proceso Pentágono, parece que el énfasis de su trabajo se encontraba en la idea que buscaban comunicar, aunque de ninguna manera descuidaron la forma, soporte de esa idea. En este sentido, será interesante observar qué estrategias fueron utilizando para dirigir la atención hacia el contenido, y para relacionarse de manera efectiva con sus “espectadores”.

En 1973 también participaron en la muestra “Pintura, dibujo y escultura”, montada en la Galería Velasco, esta vez, si bien los tres presentaron piezas, no lo hicieron de manera conjunta. En dicha ocasión, Víctor Muñoz creó *2 de Octubre*, que consistía en una plataforma en donde se encontraban desperdigados diversos objetos, en su mayoría zapatos, en representación de los que fueron dejados en la Plaza de las Tres Culturas.<sup>37</sup> En *2 de Octubre*, como después en *Pentágono*, parece que se trata de la re elaboración de un acontecimiento, de la construcción de un discurso que hace presente una realidad a partir de la huella. Por otro lado, su fuerza parece emanar de una especie de ausencia presente que, casi de manera espectral, habita el espacio, provocando con ello, si la dejamos atravesar, una reacción sensible en quien la visita.

Después de *A nivel informativo* volvieron a colaborar en *Latinoamérica*, pieza para la exposición *El arte conceptual frente al problema latinoamericano*, montada en el Museo Universitario de Ciencias y Artes en 1974. En esta ocasión, presentaron piezas individuales y una colectiva.<sup>38</sup> Para los miembros de Proceso Pentágono la participación en esta exhibición y en la mesa redonda que se organizó con el mismo tema, “originó un paréntesis, un silencio: la necesidad de análisis, la urgencia de superar el empirismo y de

---

<sup>37</sup> Álvaro Vázquez (comp.), *Memorial del 68*, México, UNAM, 2007, p.68 y URL:[http://victormunoz.net/2\\_de\\_octubre.html](http://victormunoz.net/2_de_octubre.html)

<sup>38</sup> Entrevista a Víctor Muñoz por Alvaro Vázquez

trabajar objetivamente, se convirtieron en las bases para lo que es ahora Grupo Proceso Pentágono”.<sup>39</sup>

Formalmente, Finck, Muñoz y Hernández Amezcua experimentaron con diferentes tipos de materiales, muchas veces baratos e incluso de desecho, y, característicamente, incluían objetos de la vida diaria. Con ellos construían ambientaciones de carácter efímero, pensadas para actuar sobre un espacio y en un contexto determinados, rompiendo con ello las expectativas de comercialización del arte, en las que la pieza artística es un objeto coleccionable. Por otro lado, su tendencia a trabajar con objetos cotidianos, puede relacionarse con cierta postura que después encontraremos en Grupo Proceso Pentágono, donde el arte buscaba acercarse y “llegarle a otro tipo de público”, precisamente un arte que pudiera ser entendido por una gama mayor de personas. En este sentido, creo que la presentación de lo cotidiano en el arte puede considerarse como parte de su propuesta para el establecimiento de un lenguaje distinto que permitiera otra relación con sus espectadores; el arte deja de ser algo ajeno y abstracto, moviéndose ahora con un lenguaje reconocible y con el que es posible identificarse. Quizás podría hablarse de la introducción de lo cotidiano como una resignificación de lo público en el arte.

Por último cabe preguntarse por qué sienten la necesidad de expresarse de una manera distinta. Víctor Muñoz menciona en la entrevista que le hizo Álvaro Vázquez en 1994 que el 68 fue para ellos una toma de conciencia. Tanto él como José Antonio y Carlos eran, al momento del movimiento, estudiantes en La Esmeralda; participaron en la producción de gráfica para las Brigadas de información e incluso Muñoz fue suplente de los representantes de su escuela en el Consejo Nacional de Huelga.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> “Grupo Proceso Pentágono” en *Arte-Luchas populares en México*

<sup>40</sup>*op.cit.*

Me parece que esa toma de conciencia de la que habla Muñoz debe relacionarse no solamente con las consecuencias del movimiento en el plano de las repercusiones que tuvo para la sociedad mexicana, sino también con la forma de trabajo que se dio al calor de las brigadas, así como en el desarrollo de un lenguaje que muchas veces se apoyaba en la subversión de imágenes comunes, y de la significancia que para los jóvenes creadores pudo tener esa producción de gráfica. Álvaro Vázquez define la gráfica del 68 en los siguientes términos:

“se trataba de imágenes anónimas, productos colectivos con la función de difundir las ideas y objetivos que impulsaban la protesta. Su diseño buscaba sintetizar conceptos sobre mantas, pancartas, carteles, volantes o pegatinas impresas con diversas técnicas, como el linóleo, el mimeógrafo, el offset y la serigrafía, ya que los brigadistas solían optar por soportes y técnicas que resultaran más rápidos y baratos. Sus estilos variaban de la glosa de las imágenes comprometidas con movimientos sociales a la manera del TGP, hasta el op y pop contemporáneos”.<sup>41</sup>

Sólo resta decir que al respecto con su relación con Felipe Ehrenberg, Muñoz refiere que fue Ricardo Rocha quien le sugirió que integraran a Ehrenberg al equipo, cabe recordar que éste y Ehrenberg habían formado parte del Salón Independiente.<sup>42</sup> Por su parte, Ehrenberg recuerda que fue en el regreso del congreso de Zacualpan<sup>43</sup> donde se establecieron los lazos entre él y Muñoz que después los llevarían a trabajar juntos.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Álvaro Vázquez Mantecón “La visualidad del 68” en Olivier Debrouse (ed.), *op.cit.*, p.194

<sup>42</sup> Entrevista a Víctor Muñoz por Álvaro Vázquez

<sup>43</sup> En 1975 se llevó a cabo en Zacualpan de Amilpas, Morelos, una reunión de artistas interesados en el arte no objetual.

<sup>44</sup> Entrevista a Felipe Ehrenberg por Álvaro Vázquez

## II.2. La trayectoria de Felipe Ehrenberg

Felipe Ehrenberg tuvo una formación como artista bastante ecléctica; su único acercamiento a la instrucción académica fue durante los dos años y medio que estudió en la Escuela de Bellas Artes de Balderas, por lo que, a decir suyo, no siguió ninguna instrucción que le impusiera un marco rígido de reglas que dirigiera su trabajo, al que define como una labor de “pepenar según se necesita”, y que iba, continúa, desde el expresionismo de artistas como Macke, hasta las ilustraciones de cómics y clásicos ilustrados.<sup>45</sup>

Por otro lado, en una ponencia que efectuó para el Congreso Internacional del Grabado no Tóxico (Nuevo León, 2009) señala que se formó bajo la tutela de Matthias Goeritz, Feliciano Bejar, Guillermo Santamarina, los hermanos Chávez Morado, Héctor Xavier, Alice Rahon y Arnold Belkin.<sup>46</sup>

Su producción como artista abarca un rango amplio de actividades: dibujo, pintura, escultura, gráfica, arte ambiental, arte de acción, arte correo y arte de medios.

Su primera gran exposición, *Kinekaligrafía*, fue en 1967 en la Galería de la Ciudad de México en las Pérgolas de la Alameda, donde presentó algunas instalaciones y su primera acción, el simulacro de una función de radio. En la entrevista que le hizo Álvaro Vázquez, Ehrenberg señala que en dicha exposición buscó hacer una relación con la semántica, los significados y con la poesía concreta. Por la descripción que hace Ehrenberg de esta exhibición, destaca, para los intereses de esta investigación, el hecho de que enfatiza el uso del cuerpo como “soporte” y explora las posibilidades del arte como un

---

<sup>45</sup> *ibid.*

<sup>46</sup> Así recuerda su formación Ehrenberg en una ponencia que realizó para el Congreso Internacional de Grabado no Tóxico, el 12 de marzo de 2009, titulada “De la materia a lo inmaterial, de la ortodoxia a la heterodoxia. Contra ideas tóxicas y en pos de otros públicos” URL:[http://www.ehrenberg.art.br/grabado\\_notoxico\\_ponencia\\_ehrenberg.html](http://www.ehrenberg.art.br/grabado_notoxico_ponencia_ehrenberg.html)

acontecimiento cuyo sentido yace en un momento y contexto dados, y que por lo tanto no es ni vendible ni reproducible. En esta disposición pueden notarse dos actitudes, presentes en buena parte de su obra, por un lado el cuestionamiento al mercado del arte, y por el otro la relación que busca establecer con su público, donde éste es necesario para el funcionamiento de la pieza, y al que además introduce en una dinámica donde lo obliga, al menos en teoría, a hacer algo más que contemplar un objeto de culto.<sup>47</sup>

Ehrenberg menciona que buscó a lo largo de su trabajo, experimentar con el lenguaje del arte, en un momento donde había una preeminencia de los lenguajes derivados de la escuela mexicana de pintura.<sup>48</sup> En relación con sus materiales, señala que no usaba óleo sino acrílico, experimentaba con resinas sintéticas, realizaba ensamblajes y construcción de objetos, además de especies de performances, que regresaban lo artístico al cuerpo. Por otro lado, fue fundamental su experimentación en el campo de la estampa, sobre todo en lo que se refiere al uso y la integración del mimeógrafo.<sup>49</sup>

La relación de Ehrenberg con el movimiento del 68 es distinta a la de los otros miembros de Proceso Pentágono. Ehrenberg señala que no estuvo directamente involucrado en las acciones que la comunidad de artistas llevó a cabo como apoyo al movimiento. En aquel momento era miembro del Salón Independiente, pero no participó en el *El mural efímero*, pues, explica, no consideraba que el arte por sí solo fuera capaz de hacer política, sino que esta es una labor que únicamente podía conseguirse a través de la acción directa, entendida como un trabajo operativo.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Cuauhtémoc Medina realiza una cita del artista, de su acción de 1979 *Historia de la pintura según yo*, donde afirma que “se trataba de un accionismo donde el arte es sólo una excusa para sostener una interacción entre artista y espectador”. Cuauhtémoc Medina, “El ojo breve”, *Reforma Cultural*, 16 de Abril 2008

<sup>48</sup> Entrevista a Felipe Ehrenberg por Álvaro Vázquez

<sup>49</sup> *ibid.*

<sup>50</sup> *ibid.*

La familia Ehrenberg emigró a Inglaterra, donde residió desde finales de 1968 hasta 1974, por temor a la represión y en busca de un territorio cultural y socialmente menos opresivo, señala Medina, quien además observa que “este autoexilio habría de llevar a los Ehrenberg a considerar las posibilidades abiertas por la crisis de los medios tradicionales y el despunte de un arte hecho de acciones y conceptos”.<sup>51</sup>

Para Ehrenberg, la estancia en Inglaterra supondría la maduración de propuestas que ya traía desde sus años en México, pero que se vieron enriquecidas por su contacto con otros artistas, fundamentalmente de Fluxus, por su descubrimiento del trabajo de los accionistas austriacos, y por su experiencia en el Polygonal Workshop y en la editorial Beau Geste Press/Libro Acción Libre.

El Polygonal Workshop, nombrado así por tratarse de una figura geométrica con cualquier número de lados, fue fundado en 1970 por Richard Kriesche y Felipe Ehrenberg a raíz de la acción *La poubelle- it's a sort of disease part II*, resultado de una serie de investigaciones sobre la huelga de recolectores de basura londinenses. Se trató de un registro sistemático del modo en que se acumulaban doce montículos de basura en la calle, trazando con líneas de pintura el progresivo avance de los basureros sobre el suelo. Al respecto, Ehrenberg señala que les “sirvió para crear metáforas, analogías y solipsismos en torno al arte, la estética y su impacto en la sociedad”.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup>Cuauhtémoc Medina, “Publicando circuitos” en Olivier Debroise (ed.), *op.cit.*, p.151

<sup>52</sup>Felipe Ehrenberg “¿eN el suR, o DEL Sur? Revisando lo revisado” en el URL:<http://rasgadodeboca23.blogspot.com/2009/01/caldo-concentrado.html>

Ya como Taller Polígono,<sup>53</sup> presentaron en la galería de Sigi Krauss en Londres *The 7<sup>th</sup> Day Chicken* en noviembre de 1970. Esta actividad incluía la exhibición, observación y distribución de basura en proceso de descomposición. Sobre esta experiencia, Cuauhtémoc Medina hace una observación que me parece bastante pertinente con respecto a ciertas posturas de Felipe, “para Ehrenberg, esas acciones eran actos de creación más que obras de arte como tal”,<sup>54</sup> comentario que apoya con una nota al pie, proveniente de un diálogo entre Felipe Ehrenberg y Richard Kriesch:

“Creation and art are two different concepts. Creation is an organic, internal thing. Art is an historical definition, a freezing device. Garbage should point a way out of these freeze. That is why I think of this not as an 'artistic activity' but simple as an activity. An act of creation, not a work of art”<sup>55</sup>

me parece de particular interés esta nota, pues creo que el trabajo de Ehrenberg se mueve constantemente en este linde entre creación y arte; con ello, amplía el margen de posibilidades para las actividades estéticas, al tiempo que articula una ruptura en la división tradicional de estos dos registros. Las propuestas de Proceso Pentágono apuntarán también, aunque quizás de una manera menos clara, hacia este sentido.

Fundada en Inglaterra en 1971 por Felipe Ehrenberg, David Mayor, Chris Welch y Martha Hellion, la Beau Geste Press se convirtió en uno de los principales editores de libros

---

<sup>53</sup> En distintos momentos, el taller incluyó además de Ehrenberg y Kriesche, a Rodolfo Alcaráz, Serge Halsdorf, Roy Lemus, Meter Conn, David Mayor y Michael Gibbs. Cuauhtémoc Medina “Publicando circuitos”; la entrevista que dio Felipe Ehrenberg para Artcornwall.org URL:[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:x6E50Qlpmy8J:www.artcornwall.org/interview\\_fluxshoe\\_stuart%2520reid\\_felipe\\_ehrenberg2.htm+the+7th+day+chicken+ehrenberg&cd=2&hl=en&ct=clnk&source=www.google.com](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:x6E50Qlpmy8J:www.artcornwall.org/interview_fluxshoe_stuart%2520reid_felipe_ehrenberg2.htm+the+7th+day+chicken+ehrenberg&cd=2&hl=en&ct=clnk&source=www.google.com); y la entrevista que dio Ehrenberg para <http://rasgadodeboca23.blogspot.com/2009/01/caldo-concentrado.html>

<sup>54</sup> Cuauhtémoc Medina, “Publicando circuitos”

<sup>55</sup> Diálogo entre Felipe Ehrenberg y Richard Kriesche, Londres, 12 de noviembre de 1970, documentos del proyecto “7<sup>th</sup> Day Chicken”, Archivo Felipe Ehrenberg, IIE, UNAM. Citado en *ibid.*, p.154

de artistas. Convivían en su proyecto, observa Medina, “ el deseo de rebasar y descartar los filtros económicos, institucionales y de gusto impuestos a la producción de los artistas” y “la búsqueda de una nueva noción de comunidad que pudiera convertirse en el agente de una autonomía crecientemente amenazada”.<sup>56</sup> Imprimió el trabajo de poetas visuales, conceptualistas y neo-dadaístas, muchos de los cuales estuvieron íntimamente relacionados con Fluxus.

En febrero de 1973 Ehrenberg montó en Bellas Artes la exposición *Chicles, Chocolates y Cacahuates*. Esta exposición capturó la atención de la prensa, donde se le llamó “la primera exposición de arte conceptual en México”.<sup>57</sup> En ella Ehrenberg se exhibió en una caja de vidrio, quizás como una reflexión relacionada con lo que ya había presentado en 1967 en las Pérgolas; cuestionar al mercado del arte haciendo de su cuerpo la obra y ya no las piezas. Esta exposición fue cerrada al poco tiempo, pero Finck, Hernández Amezcua y Muñoz la visitaron.<sup>58</sup>

Ehrenberg regresó a México en 1974.<sup>59</sup> Se estableció en Xico, donde fundó un centro cultural, comenzó a escribir ensayos y columnas periodísticas y continuó con su trabajo de experimentación.

Quisiera cerrar parafraseando una reflexión de Ehrenberg sobre las implicaciones de su trabajo como “neólogo”, y que, en mi opinión, resumen sus intereses como creador:

---

<sup>56</sup>*Ibid.* p.153

<sup>57</sup> “Felipe Ehrenberg y Bellas Artes harán una demostración de Arte Conceptual en el D.F.”, *Excélsior*, 10 de febrero 1973, Archivo “La era de la discrepancia”, IIE, UNAM. También le valió dos artículos de Raquel Tibol “Por primera vez en México, y en Peralvillo, una muestra de arte comportamiento: Ehrenberg”, *Excélsior*, 20 de febrero 1973 y “Alegre fue la inauguración de Arte Conceptual de Ehrenberg”, *Excélsior*, febrero 24 de 1973

<sup>58</sup> Afirma Felipe Ehrenberg en Entrevista a Felipe Ehrenberg por Álvaro Vázquez

<sup>59</sup> La fecha exacta de su regreso es un poco controvertida, fuentes como Manrique establecen que fue en 1973, pero he encontrado como una constante que en todas las entrevistas revisadas, Felipe Ehrenberg siempre marca como su fecha de regreso 1974. Jorge Alberto Manrique “Felipe Ehrenberg” extracto de *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000. URL:[http://www.ehrenberg.art.br/texto\\_jorge\\_manrique\\_ingles.html](http://www.ehrenberg.art.br/texto_jorge_manrique_ingles.html)

cuestionar el status quo, desafiar la ortodoxia dominante, buscar corregir sus deformaciones y deficiencias; y finalmente formular lenguajes que brinden mayores posibilidades para dialogar con la gente.<sup>60</sup>

### II.3. El trabajo de Grupo Proceso Pentágono

Las producciones de Proceso Pentágono son una continuación de las posturas que sus miembros habían venido realizando, ahora con una estrategia distinta, el trabajo netamente colectivo. Su investigación y experimentación visual se dio a través de la construcción de ambientes tridimensionales y acciones en los que hacían uso de ciertas estrategias que después serían clasificadas como de “arte conceptual”, donde la materialidad de la obra sería utilizada como un soporte para la transmisión de una idea.

Proceso Pentágono no se constituyó como un colectivo de artistas, sino como uno de “Comunicadores Visuales”, diferenciando entre lo que concebían como una acción burguesa e individualista (aquella del arte) y la adquisición de una responsabilidad social, ejercida desde la invención. En consecuencia, su trabajo plástico estaba pensado para comunicar determinados aspectos de un contexto que los atravesaba cotidianamente pero que no veían, hasta entonces, expresados ni en el arte ni en los medios de comunicación.<sup>61</sup>

Parece que la formación de Proceso Pentágono nace de profundas necesidades de expresión y no de comercialización, quizás el rasgo de mayor ruptura con un sistema

---

<sup>60</sup>Felipe Ehrenberg “De la materia a lo inmaterial...”

<sup>61</sup> ¡Muera el arte burgués!”, entrevista a Grupo Proceso Pentágono, *La Onda*, s/f, Archivo “La era de la discrepancia”, IIE, UNAM. Además conciben a los comunicadores visuales como productores de cultura, labor que trasciende la función que había adquirido el arte como mera decoración de espacios y de discursos.

Al respecto de la comunicación visual, Ehrenberg señala, “ya no es correcto hablar de pintura, escultura, lo que se comunica a través de la vista son muchas cosas que se han insertado en el terreno del arte: cine, fotografía, y todo tipo de reproducciones y asociaciones gráficas” cita tomada de Alaide Foppa, “Ehrenberg, neólogo conceptual. Una retrospectiva de un diversificado artista de México, que se interesa más por comunicar que por lograr excelencias” *La Onda*, s/f, Archivo “La Era de la Discrepancia” IIE, UNAM.

artístico mercantilista. Así, sus exploraciones lingüísticas, tendrían su origen en insuficiencias para elaborar sus percepciones y en una preocupación por establecer estrategias de comunicación efectivas;<sup>62</sup> y su forma de organización como una estructura horizontal, en la necesidad de construir un frente desde el cual poder llevar a cabo un quehacer experimental,<sup>63</sup> y como una manera de dar visibilidad a su desacuerdo con esa perspectiva que veía en el resultado de un trabajo artístico la obra única de un genio creador.

En el catálogo de *La era de la discrepancia* se caracteriza a Proceso Pentágono como un colectivo donde las discusiones políticas y económicas ocupaban un lugar importante.<sup>64</sup> Sin embargo, la política en su producción no estaba presente como un manifiesto visual claro, sino como una articulación más bien de índole poética; el valor político de su producción, a decir de Víctor Muñoz, radicaba en su ubicación y relación con un contexto o en su capacidad de atacar los planos superiores de los sujetos dentro de ese contexto.<sup>65</sup>

Grupo Proceso Petágono nace como tal en 1976, como una iniciativa para trabajar en el envío a la X Bienal de París, tras haber recibido una invitación de Helen Escobedo. Se propusieron construir una ambientación con forma de pentágono, formado por paredes de 2m de alto y que en total cubría una superficie de 25m<sup>2</sup>. En su interior se encontraban diferentes elementos que en conjunto elaboraban un espacio que denunciaba, a veces de manera irónica, la tortura ejercida por los regímenes totalitarios latinoamericanos bajo el

---

<sup>62</sup> En la entrevista que le hizo Álvaro Vázquez en 1994, Muñoz señala su necesidad de “traer sonidos frescos a lo que se hacía para llamar la atención del público al espacio”

<sup>63</sup> En uno de los documentos compilados por Alberto Híjar, los de Proceso Pentágono declaran: “El trabajo en grupo, es decir, la creación colectiva en el más estricto sentido del término, no se improvisa, surge, en su primera época como una necesidad para enfrentar al aparato burocrático estatal que administra la cultura y a las masas elitistas que conciente e inconscientemente reproducen la ideología dominante en este campo”. Alberto Híjar, *op.cit.*, p.318

<sup>64</sup> Álvaro Vázquez, “Los Grupos: una reconsideración” en Olivier Debrouse (ed.), *op.cit.*, p.195

<sup>65</sup> Entrevista a Víctor Muñoz por Álvaro Vázquez

cobijo del Pentágono estadounidense. No ahondaré en este momento sobre las especificidades de *Pentágono*, ni del papel que jugó Proceso Pentágono en el contexto de la Bienal, pues es motivo de los siguientes capítulos.

A pesar de que ya había una trayectoria de trabajo conjunto, Víctor Muñoz menciona que la definición de la identidad del grupo se dio cuando se le puso nombre, lo que les obligó a realizar una reflexión sobre lo que era y no su mercancía y sobre la determinación de las estrategias de trabajo que darían estructura al colectivo.<sup>66</sup> Ante todo, cabe señalar que durante los años en que existió Grupo Proceso Pentágono sus miembros combinaron lo colectivo y lo individual, pues al interior del grupo no se planteó que estos fueran mutuamente excluyentes.

No hay un acuerdo de por qué decidieron llamarse “Grupo Proceso Pentágono”. En un artículo de prensa reproducido en el catálogo de *La era de la discrepancia* lo explican de la siguiente manera: Grupo, porque ya no se reunían sólo para exponer sino que realizaban trabajo colectivo; Proceso, porque sus trabajos son un proceso; Pentágono porque todos los latinoamericanos tenemos que ver con él, es decir, con el otro del mismo nombre.<sup>67</sup>

En cuanto a las nociones de “Proceso” y de “Pentágono”, haré algunos apuntes. En su motivación para adoptar el término “Pentágono” existen varias versiones, de acuerdo con Felipe Ehrenberg, por un lado, la referencia al Pentágono estadounidense, coherente con las preocupaciones por la situación latinoamericana que tenía el grupo. Por otro, Pentágono como la representación de los cuatro miembros del grupo y el quinto, el azar. Igualmente, parece lógica la asociación con la figura geométrica del polígono del taller de Ehrenberg, en el caso de un pentágono se trata de una figura compuesta por cinco lados iguales en el que ninguno es más notorio que el otro, formando un conjunto perfectamente

<sup>66</sup> *ibid.*

<sup>67</sup> “Proceso Pentágono” en Olivier Debrouse (ed.), *op.cit.*, p.220

equilibrado y homogéneo, funcionando quizás como un esquema del funcionamiento y estructura que sus miembros proyectaban para el grupo.

En la noción de “Proceso” está inserto el eje de las posturas de producción del colectivo. Muñoz, Finck y Hernández Amezcua trabajaban sobre el arte-proceso desde 1973 y Felipe Ehrenberg también había trabajado con nociones similares. Sus Producciones eran obras abiertas cuyo desarrollo era tanto flexible como incierto, donde entraba en juego el quinto miembro del grupo, el azar. Por su parte, Ehrenberg menciona que hablar de “Proceso” es referirse a la labor de procesar el mundo a través del arte.<sup>68</sup> Me pregunto si puede pensarse su trabajo como piezas-herramientas capaces de producir un proceso donde, al contagiar a los espectadores del ambiente al que son sensibles los creadores, los espectadores se convertirían en actores, y donde se trascendiera entonces la esfera de lo artístico; ambos, “espectadores” y creadores formarían nodos de un mismo proceso, cuyo fin último no sería ya el goce estético, sino la construcción de una realidad, puesto que la invención misma no yacería ya primordialmente en el objeto, sino en el proceso que este último puede provocar en el cuerpo del público, tratándose por lo tanto de una creación cuya colectividad trasciende a la del Grupo. Creo que sí hay en Proceso Pentágono una cierta aspiración de transformación social a partir de la toma de conciencia que lograran con sus piezas, pero si dicha transformación podía o no lograrse desde el arte, o desde el acto estético, es un problema con el que se enfrentaron durante toda su actividad.

Acompañando estas posturas, sus piezas estaban pensadas para insertarse y actuar en espacios y contextos específicos. Estos espacios, en gran medida fueron galerías y museos. A pesar de que cuestionaban la política de dichos recintos, su postura con respecto a la institución cultural no era tal que los llevara a abandonarla definitivamente;

<sup>68</sup> Guillermo Gómez Peña, “Entrevista con Felipe Ehrenberg”, *La Jornada semanal*, 14 de abril 1981, Archivo “La era de la discrepancia”, IIE, UNAM

consideraban que esta cumplía una función básica para el impulso de la creación artística en tanto que proporcionaban los espacios y el financiamiento para su desarrollo. De esta manera, el problema se encontraba en su manejo, que comprometía las formas y el contenido de la producción, por lo que el planteamiento del grupo se centraba en la reformatión del sistema cultural y no en su desaparición. Dentro del sistema artístico, espacios como el MUCA y la Galería Velasco daban cabida a los artistas jóvenes y sus experimentaciones, e incluso facilitaron el desarrollo de los grupos, el INBA se abrió, o absorbió a estas propuestas después de la Bienal de París de 1977.

Además de su producción, Grupo Proceso Pentágono realizó otras acciones para incidir en el ámbito social. Fueron uno de los colectivos fundadores del Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura, aunque su participación en el mismo no duró más de diez meses; produjeron obra para los festivales de resistencia y, siguiendo con la misma temática propuesta en *Pentágono*, presentaron una ambientación en el Salón de Experimentación de 1979, al que, cabe señalar, participaron fuera de concurso pues no consideraban que se debiera fomentar una competencia entre el trabajo de los colectivos.

### III. CONCEPTUALISMO(s)

En la sección del catálogo de la Era de la discrepancia dedicada a Los Grupos, se hacen un par de referencias al trabajo de orden conceptual que realizó Proceso Pentágono; en el artículo introductorio, Álvaro Vázquez menciona, con respecto a las piezas para la Bienal de París, que “ TAI y Proceso Pentágono presentaron instalaciones conceptuales de tema político”;<sup>69</sup> y en el texto dedicado a Proceso Pentágono se expresa que “Los integrantes del grupo habían compartido desde tres años antes sus experiencias en el trabajo colectivo (en la exposición *A nivel informativo*, Palacio de Bellas Artes, 1973), pero sobre todo habían sido pioneros del arte conceptual en México”.<sup>70</sup>

Así mismo, en un artículo publicado en *La jornada semanal* Raquel Tibol habla sobre Ehrenberg en los siguientes términos: “Felipe es el introductor en México del arte conceptual, del evento, del happening, del televisor y de la cámara cinematográfica como parte de los elementos de una galería”,<sup>71</sup> y es que, cabe recordar que durante su estancia en Inglaterra a finales de los años sesenta y principios de los setenta, Ehrenberg tuvo contacto con Fluxus y con el Accionismo austriaco.

En México en los años setenta se entendían cosas diferentes por “Arte Conceptual”, en un artículo del *Excelsior* de 1973 se lee “Se trata de un tipo de arte en el que el artista en sí es arte; se toma en cuenta la importancia del juego como arte” “es un trabajo que incluye pensamiento, escrita, comportamiento, instrucción, hacer sonidos y música, hacer silencio, envíos por correo” “participa y exige participación”, pero quizás lo más sintomático sea “La mayoría de estas nuevas actividades, estos 'documentos', 'nuevas manifestaciones de

<sup>69</sup> Álvaro Vázquez Mantecón “Los Grupos: una reconsideración”, p. 195

<sup>70</sup> “Proceso Pentágono” en Olivier Debrouse (ed.), *op.cit.*, p.220

<sup>71</sup> Raquel Tibol “Felipe Ehrenberg” *La jornada semanal*, s/f, Archivo “La era de la discrepancia”, IIE, UNAM

cultura', son absolutamente incomprendidos por los no iniciados"<sup>72</sup> y es que, cabe señalar, una declaración de Ehrenberg, en donde sostiene que no había crítica en México para este tipo de actividades.<sup>73</sup>

Por su parte el crítico peruano Juan Acha escribe que el Arte Conceptual es “una estética nueva y revolucionaria [...] fuera del sistema del gusto y de nuestras percepciones cotidianas [...] En lugar de obras de arte, se presentan y suscitan situaciones artísticas que exaltan la idea como idea”. Por otro lado, subraya que “no hay una definición propiamente dicha de este arte. Ignoramos que es a ciencia cierta. Sin embargo, sabemos lo que no es, de tal suerte que su finalidad es más de destrucción que de construcción; de negación y contravención antes que de afirmación”. Además da otras claves para su caracterización, “plantean el problema de los límites y del mecanismo de la percepción, de la comunicación visual, del conocimiento en general”, su objetivo es “revisar, cuestionar y subvertir las ideas fundamentales del arte”. Por otro lado, opina que “es consecuente con generaciones empeñadas en la revolución”.<sup>74</sup>

Felipe Ehrenberg, menciona al respecto, “el conceptualismo o más bien los conceptualismos, son las primeras manifestaciones contemporáneas que tanto en forma como en contenidos buscan extraerse de una estética académica por una parte y de las leyes del mercado por la otra”.<sup>75</sup>

Ante este panorama, y siguiendo con la hipótesis de que *Pentágono* es una expresión de conceptualismo, parece necesario aclarar lo que esta categoría artística implica. Como punto de partida, con la intención de establecer lo que se entiende en este

<sup>72</sup>“Felipe Ehrenberg y Bellas Artes harán una demostración de Arte Conceptual...”

<sup>73</sup> Entrevista a Felipe Ehrenberg por Álvaro Vázquez

<sup>74</sup> Juan Acha “Felipe Ehrenberg y la subversión conceptualista” *Diorama*, s/f, archivo “La Era de la Discrepancia” IIE, UNAM

<sup>75</sup> Felipe Ehrenberg, “La realidad intervenida o la conciencia del desencanto”, Archivo de la Era de la discrepancia, IIE, UNAM

trabajo como el tipo de Arte Conceptual que desarrolló Grupo Proceso Pentágono, expondré la caracterización que realiza Luis Camnitzer del Conceptualismo en su libro *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Es importante apuntar que Camnitzer fue uno de los curadores de la exposición *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s- 1980s*, realizada en el Queens Museum of Art de Nueva York en 1996, que buscó articular una redefinición de lo que tradicionalmente se identificaba con el Arte Conceptual, sobre la premisa de que lecturas anteriores (particularmente las exhibiciones realizadas en París en 1989 y en Los Ángeles en 1995) privilegiaban las producciones de Europa Occidental y de la América angloparlante dejando de lado otras expresiones de igual relevancia. Proponía, por el contrario, la idea de considerar al Conceptualismo como un fenómeno que ocurrió con relativa independencia en distintos lugares y no como una difusión desde los centros artísticos. La propuesta de la exposición es que el conceptualismo se caracterizaría por ser una manera de pensar y de trabajar.<sup>76</sup>

### **III.1. El conceptualismo en Latinoamérica**

No debe confundirse “Conceptualismo” con “Arte Conceptual”, el segundo, de acuerdo con la perspectiva tomada como referencia para esta investigación, sería una propuesta del centro y nacería a partir de problemas de orden estilístico, resueltos con la eliminación de la visualidad y el trazado de un mapa del modelo lingüístico sobre el modelo perceptual.<sup>77</sup> Por su parte, el Conceptualismo latinoamericano nacería en la periferia, donde la preocupación de sus productores giraba en torno a la comunicación de

---

<sup>76</sup>*Global Conceptualism. Points of Origin 1950s,-1980s*

<sup>77</sup> Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Motevideo, Centro Cultural de España/ Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2008, p.204

ideas, que en general estaban íntimamente relacionadas con aspectos de carácter político, aquí la eliminación de la visualidad se utilizó como herramienta para elevar la conciencia con respecto al contexto.<sup>78</sup>

Hablando concretamente del conceptualismo latinoamericano, Camnitzer explica que, si bien se desarrolló en varios países y no de manera simultánea, es posible identificar ciertos rasgos comunes entre sus diversas expresiones. En el ámbito formal, enfrentarse con el problema de la comunicación, dio como resultado que sus producciones fueran de carácter abierto, y en muchos casos interdisciplinario, además de que incluían cualidades sensoriales.<sup>79</sup>

El conceptualismo latinoamericano estuvo fuertemente ligado a su contexto; la década de los setentas estuvo marcada por el abuso extremo del poder y el uso de la violencia por parte de varios gobiernos de América Latina. Esta situación fue combatida por el arte.<sup>80</sup> El conceptualismo se caracterizaría por ser una manera de trabajar que permitía la crítica al estado y a su arte oficial, así como una alternativa al modernismo, se señala en la introducción al catálogo de *Global Conceptualism*. Así, se basaría en una inserción subversiva de ideas, objetos y del cuerpo en el sistema sociopolítico, siendo el énfasis en el cuerpo y en los sentidos particularmente fuerte.<sup>81</sup>

Formalmente el conceptualismo se caracteriza por la desmaterialización del objeto artístico, es decir, la necesidad de eliminar el soporte. En Latinoamérica esta desmaterialización conlleva una reducción del soporte material de una pieza, pero no una intención manifiesta de eliminarlo, de acuerdo con Camnitzer.<sup>82</sup> Las ventajas de esta

---

<sup>78</sup>*ibid.*

<sup>79</sup>*ibid.* p.30

<sup>80</sup>*ibid.* p.143

<sup>81</sup> Así lo señalan Luis Camnitzer y Rachel Weis en el "Foreword" de *Global Conceptualism. Points of Origin 1950s,-1980s*, p.VIII

<sup>82</sup>*op.cit.*, p.50

manera de trabajar eran por un lado económicas, por otro, si bien el objeto tenía una menor presencia física, parecía incrementar su impacto afectivo, además, al tratarse de una materialización menos obvia, resultaba un mejor vehículo para los discursos de resistencia, donde el énfasis estaba en las interacciones que pudiesen establecerse con el espectador.

Otra noción que vale la pena anotar cuando se habla de conceptualismo latinoamericano es precisamente la de “latinoamericano”, es decir, la presencia de una conciencia continental que trasciende lo local. Camnitzer menciona que cada vez que el movimiento aparecía en un país en particular, los artistas parecían tener una perspectiva latinoamericana, en lugar de nacionalista. Partiendo de elementos comunes, como las ideas políticas y económicas tercermundistas, además del impacto, que como ejemplo de una alternativa (y una resistencia) al modelo estadounidense, tuvo la Revolución Cubana. Esa perspectiva latinoamericana, es probable que se deba, como afirma Mari Carmen Ramírez, a la conciencia de que la independencia de América Latina solamente podía ser lograda continentalmente y no país por país.<sup>83</sup>

Creo que finalmente, lo que puede concluirse al respecto del conceptualismo latinoamericano es que si bien nace en el seno del arte en tanto es producido por aquellos que se llaman artistas, se trata de una expresión que por sus aspiraciones, trasciende los límites del arte, se trata quizás de una especie de híbrido, que tiene algo de la invención artística pero que es también una invención plástica como estrategia de resistencia.

Como ya mencioné, Camnitzer señala que el trabajo conceptualista en América Latina no ocurrió simultáneamente; los primeros sitios fueron Brasil, Argentina, Perú y los artistas latinoamericanos que vivían en la ciudad de Nueva York. Posteriormente habría una segunda oleada en Uruguay, Colombia, Venezuela, Chile y México.<sup>84</sup> En el caso de

<sup>83</sup> Mari Carmen Ramírez citado en *Didáctica de la liberación...*, p.17

<sup>84</sup> *Ibid.* p.108

México, Álvaro Vázquez señala que “las iniciativas de arte conceptual estuvieron ligadas a la búsqueda de nuevos lenguajes y construcción de circuitos culturales como medios preponderantes de activismo artístico que se expandiría en México a finales de los 70”.<sup>85</sup>

## II.2. El conceptualismo en México. Los Grupos

Las manifestaciones de conceptualismo en México se relacionan con un acontecimiento cultural, la emergencia de los llamados “Grupos”.<sup>86</sup> Se conoce como los Grupos a la organización en colectivos, a finales de los años setenta, de una serie de individuos relacionados con la producción artística. A pesar de que sus propuestas formales diferían, compartían una reflexión sobre la situación general del arte en México que nacía de un análisis de las formas en que el poder institucional determinaba las producciones, y ante la cual se proponían intervenir en el funcionamiento de los procesos de producción, distribución y recepción del arte; se replantearon la imagen, el lenguaje del arte, los medios y las estrategias de producción. Buscaron, a través de la experimentación visual, construir nuevos lenguajes que les permitieran establecer otro tipo de relaciones con sus espectadores, así como espacios de exhibición que no necesariamente se restringían a una galería.

---

<sup>85</sup>Olivier Deborise y Cuauhtémoc Medina “Genealogía de una exposición” en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p.21

<sup>86</sup>Al respecto de los Grupos, Vázquez afirma que “Renovaron el lenguaje artístico al incorporar innovaciones en las técnicas de impresión (conocidas en México como neográfica) y realizaron diversos acercamientos al arte conceptual” en “los Grupos: una reconsideración”, p.194. Mari Carmen Ramírez también relaciona el conceptualismo en México con los grupos en su artículo sobre el conceptualismo en latinoamérica, publicado en el catálogo de global conceptualism, aunque menciona que no se trató de expresiones conceptualistas como tales “While several of the groups incorporated conceptual strategies (No-Grupo, Peyote y la Compañía, Proceso Pentágono), their understanding of conceptualism was rather limited, and their impact was circumscribed to the critique of institutions as it applied to the specific context of Mexico”. Mari Carmen Ramírez, “Conceptualism in Latin America, 1960-1980” en *Global Conceptualism...*, p.59

Buscaban renovar el sistema artístico, para que éste diera cuenta de una particular manera de percibir el México posterior a 1968. Para ello, lo primero que salta a la vista es su apuesta por el trabajo colectivo, primero como trabajo en conjunto en un mismo taller y después constituyéndose en grupos con una producción definida. De acuerdo con Medina y Debroise, esta organización era la “única manera de sobrevivir en un clima de intolerancia, represión o simple indiferencia, que se prolonga por lo menos hasta mediados de los años ochenta”.<sup>87</sup> Se trataba de organizaciones de estructura horizontal en donde las piezas producidas llevaban el nombre del colectivo, aunque no se impedía el quehacer individual fuera del grupo.

Este acontecimiento cultural estuvo formado por Tepito Arte Acá, Grupo Proceso Pentágono, Mira, Suma, Germinal, TAI, El Colectivo, Tetraedro, Março, Peyote y la Compañía, No Grupo, TIP, Fotógrafos Independientes, entre otros; colectivos que estuvieron activos entre los años 1977 y 1982 (aunque algunos, como Peyote y la Compañía, comenzaron su trabajo con anterioridad).

Varios eventos fueron precursores de los Grupos, la experiencia adquirida en el movimiento estudiantil de 1968, las propuestas del Salón Independiente y las reuniones y foros de discusión que se llevaron a cabo en varias instancias sobre el arte.<sup>88</sup>

En los años setenta se establecieron algunos espacios de discusión de perspectivas nuevas para el arte, en los que se fincaron varias de las relaciones que posibilitaron la

---

<sup>87</sup> Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, *op.cit.*, p.21

<sup>88</sup> El Salón Independiente nació como una contrapropuesta a la Exposición Solar, organizada con motivo de las olimpiadas de 1968. Pilar García menciona que su gesto es considerado de avanzada pues, en el contexto del clima antiautoritario y de efervescencia política que se vivía, adoptaron una postura antioficial y antiacadémica en la que privilegiaron la experimentación y fueron independientes de las instituciones oficiales y privadas. Cabe señalar además que para su tercera exposición (1970) tenían la intención de inventar en torno a la consigna de relacionarse de una manera más efectiva con la sociedad, para lo cual se dividirían en equipos para trabajar en la producción de un ambiente colectivo y anónimo; este proyecto no se llevó a cabo, pero sí expusieron ambientes efímeros en los que el espacio del MUCA se convirtió en una suerte de laboratorio de experimentación. Pilar García de Garmenos “*Salón Independiente: una relectura*” en Olivier Debroise (ed.), *op.cit.*, p.42-43

formación de los colectivos. Son de particular importancia, pues darían origen a dos de los grupos, los seminarios de estética marxista fundados en la UNAM en 1974 – el TAI, dirigido por Alberto Híjar y el TACO dirigido por César Espinosa y Araceli Zúñiga.

Por otro lado, es también de relevancia la reunión que se celebró en 1975 en Zacualpan de Amilpas, Morelos, donde un grupo de artistas interesados en el conceptualismo se juntaron con el objetivo de montar una posible exposición de arte no objetual, coordinada por Juan Acha. Ésta no se llevó a cabo, sin embargo, Álvaro Vázquez señala que en el simposio se establecieron los vínculos a través de los cuales se constituirían dos grupos: Proceso Pentágono y El Colectivo.<sup>89</sup>

Fue asimismo fundamental la participación de los alumnos tanto de La Esmeralda como de San Carlos en la producción de gráfica para las brigadas de información del movimiento estudiantil de 1968, menciona Álvaro Vázquez, pues los introdujo a la creación colectiva y a la apertura de nuevas técnicas, además de que fomentó el incremento de una preocupación por el acontecer político del país.<sup>90</sup> Por su parte, Rita Eder señala que la influencia del movimiento “permitió no sólo una nueva manera de hacer arte sino también de encontrar un nuevo destino para el mismo”.<sup>91</sup>

En las fuentes consultadas, encontré dos maneras de entender la emergencia de los grupos. Por un lado, Alberto Híjar, uno de los personajes centrales en el nacimiento y en el desarrollo de los grupos; fundó el seminario de estética marxista del que después derivaría el TAI, ha sido una de las pocas figuras que han escrito textos críticos sobre los grupos y es muy probable que haya sido, de acuerdo con Cuauhtémoc Medina, el instigador del

---

<sup>89</sup> Álvaro Vázquez Mantecón “Los grupos: una reconsideración”, p.194

<sup>90</sup> Se trataba de imágenes anónimas producidas colectivamente, que además implicaron un contacto con las innovaciones técnicas de impresión (la neográfica sería después importante como elemento estético en la producción de algunos de los colectivos) y la apertura de una mayor preocupación por lo que ocurría en la política. Álvaro Vázquez Mantecón, “Visualizando 1968”, p.36

<sup>91</sup> Rita Eder, “Los Grupos”

coloquio de Zacualpan.<sup>92</sup> Híjar discute la noción de “fenómeno” que se le ha adjudicado a los grupos, puesto que, señala, que su emergencia no debe entenderse como un fenómeno terminado que dio lugar a genios,<sup>93</sup> sino que la organización grupal es un proceso cuya tradición se remonta a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios y al Taller de Gráfica Popular; así, “los grupos artísticos más que tipificar un momento histórico, son característicos de una fase larga [...] hacen valer una rica y compleja tradición de organización, más allá de agrupamientos coyunturales que también cuentan para la transformación del mundo”,<sup>94</sup> como subraya en su libro *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX*. En estos términos, es de suponer que los acontecimientos de 1968 no tuvieron grandes consecuencias para la línea continua de esta trayectoria en la que, de acuerdo con Híjar, se inscribirían los grupos de los setentas.

Por otro lado, el argumento que Álvaro Vázquez sostiene en el capítulo “Los grupos, una reconstrucción” del catálogo de *La era de la discrepancia*, que la emergencia de los grupos nace como respuesta a un clima de crisis:

“Comúnmente se ha considerado al Movimiento Estudiantil de 1968 como el antecedente del trabajo colectivo desarrollado en los años setenta. Algunos de los artistas que posteriormente se constituyeron en Grupos, como Arnulfo Aquino y Jorge Perezvega (Mira), Francisco Martmata (Arte Acá/ El Colectivo) o Víctor Muñoz (Proceso Pentágono) formaron parte de las brigadas de estudiantes de la ENAP o de La Esmeralda que elaboraron gráfica para el movimiento, aunque la mayoría de quienes pertenecieron a los Grupos eran niños o adolescentes en el 68;

---

<sup>92</sup>Comunicación personal con Cuauhtémoc Medina. Agosto del 2010

<sup>93</sup> Filmación de una entrevista dada por Alberto Híjar en Hacienda en 1994. Videoteca del Museo de Arte Carrillo Gil

<sup>94</sup> Alberto Híjar, *op.cit.*, p. 26. y Alberto Híjar “Cuatro grupos a París. Presencia mexicana en la X Bienal” Archivo de la Era de la Discrepancia, IIE, UNAM

de manera que sería más adecuado afirmar que respondieron a un contexto político, social y artístico determinado por el contexto mexicano posterior a la matanza de Tlatelolco. [...] Pero no sólo fueron una respuesta a un contexto político y social. También, para la mayoría de los artistas que los integraron, los Grupos eran una respuesta al estancamiento del medio artístico de los años setenta, y asumían en la experimentación plástica un medio de aprendizaje alternativo y renovado”.<sup>95</sup>

La investigación que presento se inclina hacia esta última interpretación, pues considero que la agrupación en colectivos y el trabajo que estos realizaron se encuentra directamente relacionado con el desplazamiento forzado por el movimiento de 1968 y por la masacre del 2 de octubre.

Lorenzo Meyer explica el 68 como un punto de inflexión para la sociedad mexicana, es decir, un “momento en que ciertos desarrollos y tendencias concluyen o se modifican de manera sustantiva y otros más se inician. El resultado final es que el conjunto cambia de dirección”.<sup>96</sup>

En lo referente al campo de la cultura, Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina señalan que,

“1968 marca el violento final de una etapa de relativa tolerancia a la experimentación cultural de las clases medias intelectuales mexicanas que no ponían en cuestión la hegemonía del antiguo régimen, y a las que se les concedieron libertades extraordinarias en comparación al resto de la población. De hecho, además de la persecución política misma, la crisis de 1968 marcó el inicio de una etapa de represión cultural, centrada especialmente en las manifestaciones de

---

<sup>95</sup>Álvaro Vázquez Mantecón “Los grupos: una reconsideración”, p.194

<sup>96</sup> Lorenzo Meyer, “La visión general” en Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer (coords.), *Una historia contemporánea de México*, Lorenzo Meyer e Ilán Bizberg coords., México, Océano, 2003-2005, v.1, p.15.

contracultura juvenil que el régimen identificó con el desafío de los estudiantes al autoritarismo”.<sup>97</sup>

Meyer señala además que el movimiento del 68 dejó tras de sí una energía creativa apoyada en los valores alternativos, antiautoritarios, comunitarios y solidarios, con presupuestos que subrayaban la cultura urbana y la necesidad de adquirir una presencia pública, cuestionando las estructuras formales de autoridad, así como el modo de vida y los valores de las esferas en el poder.<sup>98</sup>

Además de la energía creativa derivada del 68 también cabe tomar en consideración las implicaciones que tuvo la experiencia en el movimiento de varios de los miembros de los grupos. Rita Eder subraya esa experiencia, que “permitió imaginar no sólo una nueva manera de hacer arte sino también de encontrar un nuevo destino para el mismo. Apareció la posibilidad de ver, bajo una nueva perspectiva, la estrecha relación entre arte y política propia de muchos momentos del arte del siglo XX en México, especialmente del Muralismo”.<sup>99</sup> Ida Rodríguez Prampolini, por su parte, observa que desde el 68 “En México se han dado serios intentos por integrar el arte a la problemática social e incidir en la realidad concreta para ayudar a transformarla”<sup>100</sup>. Dominique Liquois otorga al 68 el valor de “aglutinante” para los miembros de los grupos, puesto que varios de ellos estuvieron involucrados con el movimiento, además de que a partir de entonces se desarrollaría una mayor politización del discurso creador.<sup>101</sup>

En consecuencia, fue una constante dentro del quehacer de los grupos la búsqueda del establecimiento de una relación distinta con el espectador. Al respecto, Rita Eder señala

---

<sup>97</sup>Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, *op.cit.*, p.21

<sup>98</sup> *op.cit.*, p.18

<sup>99</sup> Rita Eder. *op.cit.*, p.1-2

<sup>100</sup> Ida Rodríguez Prampolini, “¿Arte o justicia? El Taller de Investigación Plástica de Morelia” Archivo “La era de la discrepancia”, IIE/UNAM

<sup>101</sup> Dominique Liquois, *op.cit.*, p.8

que su sentido de independencia frente al Estado los llevó a la aspiración de politizar al público a partir del desarrollo de la imaginación y de apoyar las luchas populares en el interior del país. <sup>102</sup>Deciden, con una clara influencia del trabajo de las brigadas del movimiento del 68, interpelar al público en su ambiente, a través de exposiciones y acciones *in situ*, o de la difusión de propaganda sobre las exhibiciones en los barrios populares. Felipe Ehrenberg reflexiona que la importancia de retomar las calles se derivaba de la determinación de intervenir en el ámbito social de una manera directa. <sup>103</sup>

Una manera de entender la “energía creativa” de la que habla Meyer, puede ser desde los planteamientos de Suely Rolnik sobre el proceso de creación, donde explica que “el surgimiento de cualquier cuestión se produce siempre a partir de problemas que se presentan en un contexto dado atravesando nuestros cuerpos, provocando una crisis de nuestras referencias. Es el malestar de la crisis lo que desencadena el trabajo de pensamiento”. <sup>104</sup> Partiendo de esta idea, pienso la emergencia de los grupos en un contexto en el que la ya mencionada crisis post 68 provocó una incomodidad que estimularía la potencia creativa y de resistencia que se resolvería para muchos artistas en la agrupación en colectivos. Esta perspectiva abre la posibilidad de entender a *Pentágono* como una especie de materialización de dicha energía creativa.

---

<sup>102</sup> Rita Eder *op.cit.*, p.2

<sup>103</sup> Guillermo Gómez Peña, *op.cit.*

<sup>104</sup> Suely Rolnik, “Geopolítica del Chuleo” URL:<http://www.brumaria.net/textos/Brumaria7/13suelyrolnik.htm>

## **IV. PENTÁGONO**

*Pentágono*, como su nombre lo indica, posee la forma geométrica de un pentágono, delimitado por cinco muros de 2m de altura y cuya área ocupaba, según describen las fuentes, una superficie de 25m<sup>2</sup>. Estos muros delimitan dos espacios, uno interno y otro externo.

### **IV.1. Espacio externo**

El discurso visual externo de Pentágono lo componen las ilustraciones presentes en los muros que miran hacia el resto de la exposición y que son, por lo tanto la presentación del contenido que guardan. Estos muros constituyen pues, el primer choque del visitante de la pieza. Fueron construidos a partir de paneles verticales color blanco sobre los que se dibujan dos franjas. Una superior, que mide aproximadamente 1m de largo y alrededor de 80cm de ancho y una inmediatamente inferior a esta, que mide aproximadamente 30cm. de alto y que recorre de manera continua los cinco lados del pentágono.

Como una descripción general, el discurso de los muros está determinado por una serie de rectángulos separados entre sí, con una ocurrencia de tres por cada cara del pentágono, excepto en los lados donde se encuentran las puertas, donde su número se reduce a dos. En ellos se dibujan motivos que, por su geometría y su construcción a partir de líneas verticales bien delimitadas, traen a la memoria el estilo del Op Art y que como tal, quizás se remita a las experiencias de algunos de los miembros del colectivo en la producción de gráfica para el 68.

En esta primera franja, pueden distinguirse, “entre líneas”, mapas de países que se han caracterizado por haber estado en algún momento de su historia bajo dominio colonialista, y que en los subsecuentes habían sido zonas de conflicto. Sobre estos mapas, se recortan, en primer plano, las siluetas de campesinos y de soldados, reconocibles por su sombrero o por su casco militar, respectivamente.

Alberto Híjar refiere que la idea original del grupo debió concretarse en una serie de mapas, tres por cada una de las caras del pentágono, que fueran creciendo y calentándose desde los azules verdosos, hasta los naranjas rojizos, contemplados por las mismas siluetas. Resultado que, según este autor no se vio concretado en la pieza final, y que puede constatarse en las fotografías, pues no parece existir ninguna relación entre los colores predominantes en cada uno de los rectángulos.

En la parte inferior de los muros encontramos lo que simula ser una banda electrónica donde continuamente se despliega un mensaje en inglés. En este se leían los nombres de productos latinoamericanos de exportación. Iban acompañados por números, que, de acuerdo con Alberto Híjar, eran claves imaginarias de catalogación.

Si contamos como el muro 1, la puerta que se encuentra a la derecha, mirando de frente a la pieza, en la banda se lee *BANANA-GOLD-121PETROLEUM6.5-COOPER 26 COAL-SILVER-25-CATTEL 35.7 – OIL- HAND LABOUR 2 COFEE – GAS – 9X- 1977- 87*. Es decir, plátanos, oro, petróleo, cobre (en inglés copper), carbón, plata, “cattel” supongo que se refiere a ganado (en inglés cattle), oil como otra referencia al petróleo, mano de obra, café y gas. Así como un código imaginario que se intercala entre los nombres de los productos. Encontramos, asimismo el año en la que se sitúa la pieza (1977).

Parte del conjunto exterior de la pieza, era un bulto de polietileno que sugería la presencia de un cadáver, además estaba bordeado por una línea blanca, como las que se

dibujan alrededor de los cadáveres en una investigación de asesinato en los relatos populares. Está amarrado con una cinta roja y, sobre uno de sus costados puede leerse en letras estandarizadas blancas mayúsculas *ASN*, quizás haciendo referencia a un número de serie asignado, donde, en el contexto de la pieza, se antojaría como resaltar la pérdida de identidad de los miles de cadáveres resultado de los asesinatos perpetrados durante las guerras sucias. En la exposición de París, este bulto estuvo situado a medio camino entre la pieza de Proceso Pentágono y la caja de TAI, de acuerdo con las descripciones que sobre la misma proporciona Alberto Híjar.

Pentágono presenta dos entradas, puertas recortadas sobre dos de los paneles, situadas de manera contigua en las caras 1 y 5 de la pieza. Para facilitar el trabajo de descripción de la pieza, hablaré por separado de los elementos con los que cuentan cada uno de los cinco muros.

Muro 1. En él se encuentra la primera puerta de acceso a *Pentágono*, situada a la derecha del espectador cuando éste se encuentra frente a la pieza. Cuenta con dos recuadros en la banda superior, el primero es un mapa de Centro y Sudamérica, formado con líneas verticales de tonos verdes brillantes, sobre un fondo azul, formado por esas mismas líneas. En su parte inferior, la continuidad de las líneas se ve interrumpida por tres siluetas blancas, que se diferencian por los sombreros que se alcanzan a reconocer sobre sus cabezas, así como por su corpulencia; los soldados, ayudados por su localización siempre en primer plano, parecen considerablemente más imponentes que los campesinos. La primera silueta porta un casco de soldado, la segunda uno de campesino y la tercera es también un soldado.

En el segundo recuadro, se trata de lo que parece ser un masa continental, pero no corresponde con un sitio preciso en la cartografía de la Tierra; está dibujada con tonos grises sobre un fondo que tiende al negro; dos siluetas flanquean esta imagen, dos soldados. En la banda inferior se lee: *51 BANANA-GOLD-121*.

Muro 2. La banda superior cuenta con tres rectángulos. El primero, es un mapa de Sudamérica en tonos rojizos que se degradan hacia el amarillo en dirección a occidente, con el mar azul; las siluetas que lo acompañan son de dos militares, en primer plano en los dos extremos de la imagen, y de dos campesinos, en segundo plano, al centro.

En el segundo recuadro, se observa, con los mismos tonos que en el primero, un mapa de lo que parece ser Centroamérica, pero sin mucha precisión geográfica, es una Centroamérica que parece demasiado corta, sin embargo es probable que se trate de esta parte del continente americano si seguimos la lógica de la narrativa del muro. Al centro, abajo, se funden dos siluetas que parecen ser dos soldados, en la esquina inferior derecha, encontramos un campesino, y en la esquina inferior izquierda una silueta que no posee características que permitan identificarlo con seguridad.

En el tercer recuadro vemos un mapa de México en azul oscuro, sobre un fondo de un azul más claro; en este caso, en primer plano encontramos las siluetas de cuatro campesinos. En la banda inferior se lee *PETROLEUM 6.5-COOPER26*.

El cambio de tonalidades en las tres partes en las que está dividido el continente, parece hablar de que Sur y Centroamérica son áreas más calientes que México, muy probablemente haciendo referencia a la situación de conflicto por la que pasaban en los años setenta aquellos países.

Muro 3. Formado por tres recuadros, de franjas verdes sobre fondo azul. El primero, un mapa que muestra México, Centroamérica, Cuba y parte de Sudamérica, sus siluetas son dos soldados en los flancos y un campesino al centro y casi encimado con el segundo soldado. El segundo recuadro muestra el mapa de la parte occidental del continente asiático que correspondería a parte de Corea del Sur, China, Japón, Filipinas y Vietnam, observado por tres campesinos. El tercer recuadro es un mapa de Sudamérica al que le falta la parte más occidental del continente, dos soldados y un campesino lo acompañan. En la banda inferior se lee *COAL-SILVER25-CATTEL-35*.

Muro 4. Aquí también encontramos tres recuadros, los tres nuevamente sobre un fondo azul. El primero, muestra un mapa de una Centroamérica exageradamente alargada, de un color verde rojizo, sobre él se recortan en la parte inferior las siluetas de tres soldados, acomodados de manera descendente.

El segundo recuadro presenta en tonos rojizos el extremo oriental de África que colinda con el mar Rojo, así como la Península Arábiga. En este recuadro las siluetas que encontramos son de un soldado, dos campesinos, y el inicio de una cuarta, no identificable.

En el tercero se trata de un mapa de África, en el que se alcanza a ver también la Península Arábiga. La masa continental es de color verde, y el mar azul. En esta ocasión, las siluetas son de dos campesinos y de un soldado. En la banda inferior se lee *7-OIL-HAND LABOUR 2 COFFE*.

Muro 5. Este muro está conformado por dos recuadros y una abertura que hace de puerta al interior del *Pentágono*. Dos recuadros y una puerta. El primero parece tratarse de una manifestación, en el fondo parecen vislumbrarse una serie de rostros que gritan una

misma consigna, en primer plano, cuatro campesinos los observan, distribuidos a todo lo ancho del rectángulo, de menor, a mayor tamaño.

El cuadro final es un mapa de México en el que el Golfo de México mira hacia el Pacífico, es decir, se encuentra volteado como si se tratara de un negativo. Este mapa está siendo contemplado por dos militares.

En la banda inferior se lee *E.GAS. 9X.1977.83.L4*

#### **IV.2. Espacio interno**

Al espacio interior de *Pentágono* puede accederse por dos puertas contiguas. En su interior encontramos, en una primera exploración de sus superficies, cinco paredes blancas sobre las que están repartidos cinco casilleros que cuelgan de ellas.

Cada uno de los casilleros está conformado por espacios en los que se exhiben diferentes elementos. Cuentan además con una serie de maderas que pueden ser giradas a voluntad por el visitante; hay una imagen diferente en ambos lados de los cuadros. La interacción con la pieza permite al espectador modificar el discurso visual de la misma, obligándolo a establecer, a través de lo lúdico, una relación con la pieza que trasciende lo contemplativo.

Encontramos además un mobiliario que consta de una mesa y seis sillas, todas pintadas de verde. Cuatro de las sillas están dispuestas de tal modo que miran hacia la pared; cada una tiene pintado en su respaldo un número de serie.

Muro 1. El primer muro de *Pentágono* está dominado por una silla recargada sobre él. Directamente encima de ésta, sobresale de la pared un contacto que tiene conectados dos cables, uno rojo y otro negro, con las puntas peladas.

Muro 2. Cuenta en uno de sus extremos con una mesa colocada en posición horizontal con respecto al primer muro. Detrás de ella hay una silla. Sobre ella están dispuestos de manera ordenada varios elementos; dos botellas vacías de algún licor, una cartera, un pequeño espejo y lo que parece ser estuche de maquillaje, un esmalte de uñas, una bolsa de mano de mujer y otra cartera.

El cajón de la mesa se encuentra abierto, dentro de él podemos ver lo que parecen ser una serie de cartas, todas con un sello en el que se lee *USA*.

De la pared cuelga un casillero dividido en quince espacios iguales. De izquierda a derecha, empezando por la parte superior, el primer espacio está cubierto por una madera que luce un tache rojo sobre un fondo blanco, en su otra cara, una estampa del rostro de Genaro Vázquez acompañado de la leyenda *Genaro Vázquez Rojas no ha muerto*; el segundo está también cubierto por una pieza movable que muestra en una de sus caras una estampa que simula ser la fotografía de una familia en blanco y negro, en su otra cara se encuentra lo que parece ser un papel doblado; el siguiente espacio está ocupado por una lata cilíndrica cerrada, podría tratarse de una lata de conserva, pero no tiene etiqueta; después hay tres balas; cierra esta primera línea una pieza más de madera, esta vez con lo que parece ser el diseño de un clip, sobre un fondo blanco, su otra cara presenta una estampa del rostro de Salvador Allende.

La segunda línea del casillero está formada, primero por un recuadro de madera que muestra una caricatura a color de dos personajes, uno, cuyo rostro se encuentra en primer

plano, con rasgos que lo pueden identificar como mexicano; es moreno, de labios gruesos, nariz grande, ojos oscuros y largos. De él emerge un globo de diálogo en el que se dibuja la bandera de México y está encendiendo un cigarro cuyo humo es la bandera de los Estados Unidos. En segundo plano, hay otro personaje, del que alcanzamos a ver el busto, se trata de un hombre que viste un traje, sus rasgos son menos marcados que el de su acompañante, su cara es más bien cuadrada y su color de piel es más claro.<sup>105</sup> Su otra cara presenta el esquema en blanco y negro de una mano que da la impresión de estar siendo arrastrada fuera del cuadro, dejando tras de sí un rastro de sangre.

El segundo espacio de esta segunda línea del casillero está vacío. En el siguiente hay un cuchillo, cuya hoja hace de también de abrelatas. El cuarto compartimiento tiene la parte superior de una bota negra de estilo militar, que comienza en el compartimiento inmediatamente inferior a éste. El último es un cuadrado de madera en el que se lee, en números negros 9.11, haciendo referencia al 11 de septiembre de 1973, fecha del golpe de estado en Chile; en su otra cara, este cuadro presenta una imagen del Palacio de Gobierno chileno.

Finalmente, el primer espacio de la tercera línea se encuentra vacío. El segundo contiene un brazo de yeso que termina en un puño cerrado, su parte posterior ha sido enredada con un alambre. El siguiente casillero se encuentra también vacío. En el que le sigue, está la parte inferior de la bota. El quinto compartimiento luce un dedo que ha sido cortado y al que se le han conectado dos cables, uno rojo y otro negro; este dedo, a diferencia del puño de yeso ha sido pintado de tal forma que adquiere una apariencia realista.

---

<sup>105</sup>En su versión de 1977 la bandera de Estados Unidos estaba dibujada sobre un globo de diálogo que salía de la boca del segundo personaje, más claramente identificable como un gángster.

Muro 3. Se encuentran desplegados en su espacio dos casilleros debajo de los cuales hay dos sillas que miran hacia la pared. Sobre una de ellas encontramos un pie de yeso. En el respaldo de la otra hay colgada una gorra militar.

El casillero de la derecha presenta primero un cuadro de madera en el que se recortan ocho siluetas blancas sobre un fondo rojo, cada una de estas siluetas lleva un número. Después hay un espacio vacío. En el siguiente, un martillo. El que le sigue tiene una camisa que se desliza por atrás del casillero hacia el compartimiento inmediatamente inferior. El último recuadro presenta la misma imagen que el primero.

En su siguiente línea, en el primer recuadro se encuentra dibujada la orilla de una carretera en el campo, donde nos es señalado por un rectángulo rojo un bulto inerte que se esconde entre el pasto y que recuerda al bulto que yace fuera del *Pentágono*. En su otro lado, parte del cómic que ya habíamos visto en el casillero anterior, sólo que el personaje mexicano dice algo al personaje norteamericano, quien contesta con una bandera de Estados Unidos. En el segundo se encuentra un brazo de yeso terminado en un puño, que ha sido enredado con un cable. El tercer espacio está ocupado por un frasco de vidrio que contiene clavos y lo que parecen ser dedos hechos de yeso. El siguiente compartimiento tiene, como ya mencioné, parte de la camisa. En el último espacio vemos el dibujo de la misma carretera, pero esta vez en punto de fuga, en su cara interior hay un dibujo de una escena de peluquería de la familia Burrón.

La tercera línea tiene, primero unas argollas de metal. Después, un recuadro en el que se dibuja lo que parece ser pentágono (o quizás el pentágono) que en uno de sus extremos ha sufrido una explosión, en su otra cara una frase lee “Has anyone seen the crashplane?”. Los últimos dos espacios contienen objetos que no se alcanzan a identificar en las fotografías.

El segundo casillero tiene un espacio vacío, seguido del dibujo de una cruz roja sobre un fondo negro, en su otra cara, este recuadro presenta un mapa de México en rojo, sobre un fondo amarillo sobre el que hay un número: 1. En el siguiente recuadro hay adheridos una bala y un escalpelo, en su otro lado, el mismo mapa de México, pero difuso, da la impresión como si se estuviera transmitiendo un mensaje con interferencia. El recuadro de la extrema derecha muestra el mismo estilo de mapa, pero México se encuentra volteado de cabeza y el número que aparece es 4, del otro lado encontramos la cruz roja sobre el fondo negro.

La siguiente línea empieza con una imagen indefinible de fondo verde, sobre el que destaca una flecha roja que apunta hacia abajo, en su parte posterior, nos encontramos con las mismas siluetas que habíamos visto en el casillero anterior. Después, el espacio está ocupado por un frasco que contiene orejas hechas de yeso, el frasco tiene pegada una etiqueta que sugiere alguna forma de catalogación; tiene una clave y una referencia, Vietnam. En el espacio contiguo al frasco, hay una trampa/jaula de madera. Seguida de otro frasco, esta vez con dedos. Después hay un vacío.

La última línea, en su segundo espacio encontramos un dibujo dividido en seis rectángulos en los que se ven siluetas de personas, sólo una de ellas presenta lo que simula ser la fotografía de una persona cuyo rostro ha sido borrado. Parece como si se tratara de un catálogo de desaparecidos. Los siguientes recuadros presentan un tenedor, una cuchara y un paquete de cartas, respectivamente.

Muro 4. Está formado por un casillero, abajo del cual hay una silla que mira hacia la pared. Encima de la silla hay un pie de yeso.

Los recuadros de madera de este casillero (siete en total) presentan dibujos de un carácter tal que no puedo definir de lo que se trata. Por su parte encontramos también un brazo con un puño modelado en algún material negro, que se levanta de manera vertical en el centro de su compartimiento; una lata; un dedo al que se han adherido dos cables destinados a torturarlo con el paso de la corriente eléctrica; y unas tijeras quirúrgicas.

Muro 5. Tiene una de las entradas al Pentágono, un casillero y, colgada en uno de sus extremos, una camisa color verde militar.

En el casillero encontramos, en su primer compartimiento, un barniz de uñas. Seguido por dos estructuras de metal para soportar peso, un gancho, que cuelga del techo de su compartimiento, y un gancho que se usa en construcción para hacer amarres de alambre. El siguiente espacio está cubierto por un cuadrado de madera en el que parece estar pegado un papel, pero del que no se reconocen sus características.

En la siguiente línea, el primer recuadro de madera lo conforma una hoja de registro de huellas digitales. Seguido por un recuadro en el que se lee *FR* y unas flechas que apuntan hacia otra leyenda *LA*. El compartimiento subsecuente está formado por un cuadro en el que encontramos el positivo y el negativo del molde de una oreja humana. El resto de los espacios de esta línea están vacíos.

La última línea, presenta el dibujo de una especie de mapa color verde con dos flechas rojas que señalan una misma dirección. Y en su último recuadro, un dedo que se halla aprisionado por unas tijeras.

A través de los espacios del casillero alcanza a distinguirse una camisa que cuelga sobre la pared, detrás del casillero.

## V. X BIENAL DE JÓVENES DE PARÍS<sup>106</sup>

La participación de México en la X Bienal de Jóvenes de París es un fenómeno complejo cuyos diferentes niveles se irán analizando a lo largo de este capítulo. Si bien prometía ser la bocina que daría existencia en el medio del gran arte a las propuestas y preocupaciones de treinta artistas mexicanos reunidos en cuatro colectivos, su acontecimiento se convirtió, en particular para Grupo Proceso Pentágono, en la evidencia de la manipulación mediática del arte y, transmutado en documento, fue empuñado como un arma de lucha contra el imperialismo.<sup>107</sup> El desarrollo del proceso de la bienal significó la concientización de los artistas que lo protagonizaron: los llevaría a redefinir sus posturas y estrategias de trabajo, y creo que también a percatarse de los alcances de la potencia del arte como agente social.

La Bienal de París se organizaba desde 1959 con el objetivo de dar a conocer lo más reciente de la investigación plástica a nivel internacional. Fue planeada para actuar como un dispositivo flexible de exhibición capaz de proporcionar a los artistas jóvenes un espacio en el que su libertad de expresión no se viera comprometida.<sup>108</sup> En 1961 se invitó por primera vez a participar a artistas mexicanos.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> Este capítulo está apoyado en su gran mayoría en los documentos y testimonios reunidos en el *Expediente Bienal X*. La selección de ellos así como su presentación y explicación fue hecha por los miembros de Grupo Proceso Pentágono. Fue editado por Libro Acción Libre y se compone de copias de documentos originales pertinentes para entender el “complot de la Bienal”, así como por comentarios sobre ellos. No es un expediente que se reduzca a un compendio de los documentos pertinentes, sino que éstos han sido utilizados para construir una narrativa que responde a un muy concreto punto de vista de la Bienal.

<sup>107</sup> *Expediente Bienal X. La historia documentada de un complot frustrado*, México, Libro Acción Libre, 1980

<sup>108</sup> “notre but n'est pas d'imposer un style mais au contraire de découvrir celui qui s'élabore et de faciliter son éclosion” Presentación de la Bienal de 1961. URL: <http://www.biennaledeparis.org/en/informations.html>

<sup>109</sup> En aquella ocasión, la selección fue hecha por el subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes, Víctor M. Reyes, bajo la consigna de seleccionar un envío que representara todas las tendencias que se manifestaban en México en aquel momento. Se mostraron obras de Vicente Rojo, Arnold Belkin, Alberto de la Vega, Gilberto Aceves Navarro, entre otros. <http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/1961/pays/mexique.htm>

Para la edición de 1977, se propuso por primera vez la presentación de una sola sección que agrupara todos los envíos latinoamericanos bajo un mismo argumento museográfico (antes el criterio de exhibición se basaba en categorías como la calidad y el soporte). Para ello, se encargó la coordinación de esta nueva sección a Ángel Kalenberg, director del Museo de Arte Moderno de Montevideo, quien a su vez nombraría a corresponsales de otros países que colaborarían con él en la selección de artistas; en el caso de México esta labor fue asignada a Helen Escobedo, Jefe del Departamento de Museos y Galerías de la UNAM y Directora del Museo Universitario de Ciencias y Artes.

Con la intención que el envío mexicano fuera verdaderamente representativo del acontecer artístico de la Ciudad de México, en lugar de escoger a algunos artistas menores de 35 años, Helen Escobedo decidió extender la invitación a cuatro grupos de artistas y teóricos que tenían una trayectoria de trabajo conjunto y que en total sumaban treinta personas: Grupo Proceso Pentágono, Suma, TAI (Taller de Arte e Ideología) y Tetraedro. Con respecto a esta primera parte de la organización del envío, no deja de llamar la atención la iniciativa de modificar las condiciones de la contribución mexicana al evento; Helen Escobedo escogió como representantes de México en un foro de alcances internacionales a artistas que, de acuerdo con lo expuesto en el Expediente Bienal X, en su gran mayoría carecían de contactos con los sistemas oficiales de la crítica y de las galerías. Además, sus creaciones se salían de las convenciones establecidas: experimentaban con los soportes y con los materiales; algunos trabajaban en intervenciones tridimensionales del espacio; sus obras eran en gran medida efímeras y se dirigían a nuevos públicos. Sin embargo, Escobedo consideraba que la labor que estos artistas realizaban reunidos en sus talleres era lo importante que estaba sucediendo en el arte mexicano.<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> *Expediente Bienal X...*, p.8

Asistió también a París, Códice, grupo reunido expresamente para el evento, propuesto por Carla Stellweg, Directora de la revista Artes Visuales. Stellweg había sido nombrada corresponsal por iniciativa del Delegado General de la Bienal, Georges Boudaille.

Códice estuvo formado por los pintores Juan Manuel de la Rosa, Enrique Estrada, Gabriel Macotela, Mariano Rivera Velásquez e Ismael Vargas. De acuerdo con lo que refiere Mireya Folch en un artículo redactado en 1977 para *El Sol de México*, se trataba de artistas atraídos por el grafismo y que se interesaban por la pintura vista como ideograma. Su testimonio, continua la autora, tomaba del arte prehispánico su inspiración, utilizando símbolos gráficos de diferentes culturas mexicanas para realizar su obra.<sup>111</sup> Códice se mantuvo al margen de las actividades que el resto de los artistas mexicanos desarrollarían entorno a la Bienal.

Una vez aprobada la propuesta de Escobedo, se emitió la convocatoria para el evento. Helen Escobedo habla sobre ella en la entrevista que le hizo Dominique Liquois para la exposición *De los grupos los individuos*; señala que se requería a los artistas que trabajaran en conjunto para crear una ambientación que fuera transportable y adaptable a las necesidades de un museo, y que además pudiera reproducirse con cierta facilidad, dado que los trabajos se presentarían simultáneamente en el MUCA con la intención de que el público mexicano los conociera y supiera que ellos iban en representación de México a París.<sup>112</sup>

Los colectivos enviaron sus proyectos a finales de agosto o principios de septiembre de 1976 y para el 11 de noviembre ya habían sido aceptados por la Comisión Internacional

---

<sup>111</sup> Mireya Folch “Un “Códice” colectivo para la décima bienal de París” en *El Sol de México*, 26 de enero de 1977

<sup>112</sup> Entrevista a Helen Escobedo por Dominique Liquois, suplemento del catálogo *De los grupos los individuos...*

de la Bienal.<sup>113</sup> El envío mexicano estuvo compuesto por cuatro piezas producidas para la ocasión, resultado del trabajo colectivo y de la experimentación visual: Tetraedro desarrolló una propuesta escultórica geométrica; Grupo Proceso Pentágono presentó una ambientación en forma de pentágono que denunciaba el uso de la tortura en la represión de los movimientos sociales; TAI participó con *Export-Import*, instalación que trataba el tema de la miseria latinoamericana; y Suma abordó en *Retablo* la Reforma Política.<sup>114</sup> Salvo en el caso de Tetraedro, se trataba de apuestas con un claro contenido político.

El primer nivel a analizar en torno a la participación de los grupos en la bienal busca responder a la interrogante ¿Por qué les interesa ir a París? En el caso de Grupo Proceso Pentágono la respuesta debe darse en dos tiempos, pues creo que su participación en la Bienal tiene dos momentos de producción: la planeación y construcción de *Pentágono*, es decir, del material estrictamente plástico; y la campaña de información, la polémica con respecto a la intermediación de Kalenberg y la construcción del *Expediente Bienal X*. Ambas responden a una postura y a una estrategia diferentes para abordar su asistencia a la Bienal.

La aceptación de la propuesta de Helen Escobedo de mandar cuatro grupos a París, implicaba una variación de las relaciones entre México y la Bienal. El hecho de que se diera cabida a su trabajo en esta ocasión, fue lo primero que llamó la atención de los miembros de Proceso Pentágono.<sup>115</sup> Por otro lado, cabe considerar la naturaleza del trabajo que realizaban, basado en una estrategia de contagio y por lo tanto, “aquello que también puede decirse desde el arte y con el arte necesitaba un foro del tamaño de París y ni modo”,

---

<sup>113</sup> *Expediente Bienal X. La historia documentada de un complot frustrado*, México, Libro Acción Libre, 1980, p.8

<sup>114</sup> “X Bienal de Jóvenes de París” en *La era de la discrepancia...*, p.216

<sup>115</sup> *op.cit.*, p.8

<sup>116</sup> *ibid.* p. 4

en este sentido, la Bienal funcionaba como un dispositivo de gran escala para comunicar la situación de Latinoamérica.

Los grupos seleccionados para ir a París comenzaron a cuestionar las implicaciones de su asistencia a la bienal a raíz de una carta que les envió Ángel Kalenberg en diciembre de 1976, solicitando información más específica sobre su trabajo, así como un comentario sobre la pieza que enviarían, escrito por un crítico de arte local. En esta carta también hacía mayores especificaciones sobre los detalles de la sección latinoamericana; la idea de Kalenberg era englobar todos los envíos latinoamericanos dentro un mismo “contexto cultural” construido a partir de un mismo argumento monográfico y orgánico.<sup>117</sup> Lo que detonó en México una serie de preguntas ¿se podía hacer una sección especial dedicada a Latinoamérica en un museo parisino? ¿podría ubicársele en un contexto cultural propio? ¿se estaba presentando de nueva cuenta el viejo problema de englobar de manera abstracta lo común y lo diferente de nuestros países? ¿se solicitaba también a los europeos que su obra fuera avalada por la crítica local?<sup>118</sup>

Los grupos entrevistados en la propuesta sostenida por Kalenberg la posibilidad de que el envío de Latinoamérica fuera utilizado para prestigiar cierto tipo de intereses, relacionados con el establecimiento de una imagen de Latinoamérica que estimulara la inversión extranjera, a partir de una manipulación de la política cultural. Considero que en este momento da inicio el cambio de perspectiva sobre la participación de los cuatro grupos en París, edificada ahora sobre la base de la “preparación del terreno para no dejarse

---

<sup>117</sup>Carta del 10 de diciembre de 1976 escrita por Ángel Kalenberg y dirigida a Alberto Híjar, *ibid.*, p.16

<sup>118</sup>Si bien esta misiva no fue la primera en la que el coordinador solicitaba mayor información sobre los artistas y sus proyectos, a partir de ella los grupos comenzaron a organizarse como una unidad para discutir sus posturas y actuar en conjunto; antes la comunicación entre los miembros de los colectivos era prácticamente inexistente. El primer comunicado de Kalenberg estaba dirigido a Helen Escobedo. En él solicitaba elementos de juicio para ubicar a los artistas en el contexto cultural de la región considerada. Este pedido no escandalizó a los artistas, quienes enviaron en la mayoría de los casos la información solicitada; Proceso Pentágono no lo hizo pues consideraba el requerimiento una actitud superflua y “prestigiosa”. *ibid.* p.10

arrebatarse el espacio” y que nace del objetivo de recuperar la distribución y utilización de sus productos.<sup>119</sup> Este objetivo, a su vez sufriría ciertas transformaciones, ampliando su espectro al ámbito de la producción cultural latinoamericana.

Así, se comenzó a hablar de un “complot de la bienal”. En febrero de 1977 Felipe Ehrenberg redactó una carta abierta titulada ¿Quién es Ángel Kalenberg? A raíz de la cual se convocó a una reunión de los grupos con el propósito de desplegar las razones por las cuales el Proceso Pentágono consideraba peligrosa la presencia de Kalenberg como único intermediario entre la sección latinoamericana y la coordinación general del evento. En la reunión se decidió indagar en México, París, São Paulo, Buenos Aires y Montevideo sobre el proyecto, los participantes y el coordinador.

La información que obtuvieron los llevó a percatarse de que el proyecto de la sección se apoyaba en la muestra de países con gobiernos totalitarios: Argentina, Brasil y Uruguay, los tres con gobiernos fascistas militares; Colombia, en etapa pre-fascista; y dos países bajo condiciones de dependencia, Venezuela y México.<sup>120</sup> Por otro lado, Perú, Ecuador y Bolivia asesorarían a Kalenberg, pero sus artistas no mostrarían piezas en la Bienal.

Si bien los cuatro grupos cuestionaron primero la intermediación de un solo crítico, conforme fue avanzando su investigación se preocuparon en específico por la figura de Kalenberg, a quien hicieron responsable directo del “complot de la Bienal”. Su trayectoria, bajo la mirada de los colectivos, lo hacía inadecuado para explicar al público europeo el arte latinoamericano en una muestra que, a sus ojos, claramente estaba trascendiendo lo

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p.4

<sup>120</sup> Felipe Ehrenberg “México y la Bienal número diez” *El día*, s/f, Archivo “La era de la discrepancia”, IIE, UNAM

artístico y fomentando una imagen turística de América Latina, respetabilizando a los gobiernos militares para fomentar la inversión extranjera.<sup>121</sup>

Kalenberg, por su parte, justificaba su apuesta curatorial con un discurso que reivindicaba la oportunidad de que por primera vez se pudiera presentar una expresión del arte americano elegida y organizada por latinoamericanos, en la que por lo tanto pudieran hacerlo con su propio lenguaje, y no subordinados a las condiciones y categorías del sistema artístico europeo.<sup>122</sup>

En resumen, del primer objetivo de los grupos, referente a la negativa de entregar el control de sus obras, comienza a desviarse hacia el interés de frenar una iniciativa que afectaba a toda la producción latinoamericana participante en el certamen.

Convencidos de lo poco idónea que era la posición de Kalenberg para las culturas latinoamericanas, los grupos escribieron en marzo de 1977 una carta al Delegado General de la Bienal, Georges Boudaille. En ella se declaran contrarios al discurso “totalizador” de Kalenberg, explicando las paradojas políticas implícitas en su propuesta orgánica. En consecuencia, transmiten su negativa a aceptar la coordinación del uruguayo, demandando como condición para su participación una relación directa entre México y París, donde Helen Escobedo actuaría como coordinadora y no ya como corresponsal. Además, solicitaron información al respecto de los países y artistas que asistirían. En este momento

---

<sup>121</sup>Indagaron también sobre la trayectoria de Kalenberg. En el *Expediente Bienal X* y en el catálogo con el que se presentaron los cuatro grupos en París, se publicó la carta de un artista uruguayo anónimo, en la que explica que en Uruguay no se exponía en los circuitos oficiales desde 1970, por ello, si asistía algún representante tendría que ser un individuo que estuviese de acuerdo con la política cultural, social y económica del régimen. En este mismo contexto, puede inferirse a partir de la información de dicha carta, que el trabajo que realizaba alguien como Kalenberg en el MAM de Montevideo se cimentaba en la elaboración de una imagen ficticia del arte uruguayo. Además, Ehrenberg menciona que para poder contar en Uruguay con un puesto como el de Director del Museo de Arte Moderno, eran necesarias las relaciones con el régimen militar [efe] Además, considerando lo anterior, puede asumirse que el trabajo de Kalenberg en Montevideo entraba en contradicción con los ideales de la expresión auténtica y libre con los que pretendía inyectar a la muestra de París. *Presencia de México en la X Bienal de París*, s/p

<sup>122</sup>Carta de Ángel Kalenberg a Helen Escobedo, 9 de marzo de 1977. *Expediente Bienal X*, p.41

la preocupación de los colectivos yace en que la muestra pudiera realmente ofrecer un panorama sin deformaciones de la creatividad joven latinoamericana.<sup>123</sup>

Al margen de la correspondencia con el Delegado General de la Bienal, Helen Escobedo había notificado a Kalenberg sobre la situación que se gestaba en México. El uruguayo la interpretó como un intento de boicot y la calificó de lamentable. Además defendió su proyecto, subrayó su apoyo a las sugerencias de Escobedo y dio información sobre el catálogo de la Bienal.<sup>124</sup> Esta información, junto con la segunda carta de Boudaille, en la que ratificó a Escobedo como coordinadora, pero no retiró su apoyo a Kalenberg,<sup>125</sup> terminaría de definir la postura de los colectivos respecto a la Bienal.

No conformes con la primera misiva de Boudaille, los cuatro grupos respondieron al mes siguiente con otra carta, en la que reiteran su oposición política a Kalenberg. Además, comunican al Delegado General su decisión, por un lado de participar en la Bienal al margen del resto del proyecto latinoamericano y, por otro, de preparar una declaración para los medios de información en México, y de ser posible en los países latinoamericanos y europeos.<sup>126</sup>

En esta ocasión, la respuesta de Boudaille dejaba en claro su intención de deslindar, en el discurso, el arte de la política. Reiteró que “La Biennale est une manifestation artistique et non politique” y con ello que la institución garantizaba la completa libertad de expresión de los creadores, en el entendido de que se trataba de un espacio para la opinión de los artistas, no de intereses nacionales. Confirmó que habría una sola sección latinoamericana y que las obras ahí desplegadas serían reunidas en una misma sección del

---

<sup>123</sup>Carta de los grupos a Georges Boudaille, 2 de marzo de 1977, *ibid.*, p.34-37

<sup>124</sup>Carta de Ángel Kalenberg a Helen Escobedo, 9 de Marzo de 1977, *ibid.*, p.40-42

<sup>125</sup>Agregando que “ces précisions sont de nature à vous rassurer sur sa bonne foi et sa volonté d’objectivité”. Carta de Georges Boudaille a los grupos, 15 de abril de 1977. *ibid.* p.46-48.

<sup>126</sup>Carta de los cuatro grupos a Georges Boudaille, 21 de abril de 1977, *ibid.* p.52-56

catálogo y agregó que si bien como artistas podían hacer uso de las salas para presentar sus trabajos, no les concernía de ninguna manera la organización interna de la Bienal.<sup>127</sup>

Los cuatro grupos mexicanos, a pesar de que Boudaille no resolvió todas sus demandas, no declinaron la invitación a París. Por el contrario, sobre la noción de responsabilidad social que les correspondía como comunicadores visuales, decidieron participar apoyados en una estrategia de denuncia basada en su oposición a que el envío mexicano formara parte de la presentación “totalizadora” del resto de la muestra. Se apartaron lo más posible del proyecto de Kalenberg: primero con la reiteración de Escobedo como su coordinadora, estableciendo una relación con París que no tenía que pasar por Montevideo; después con el apoyo del INBA para cubrir los gastos del envío y de dos miembros de cada grupo, ya que estaba planeado que todos los trabajos llegaran a París vía Uruguay; y por último con la redacción de un catálogo de aclaración, también financiado por el INBA.

Dicho catálogo de aclaración o contracatálogo,<sup>128</sup> creo que cumplió varias funciones. Por un lado, evidenciar y contradecir el proyecto de la sección, pues estaba planeado para ser un texto que hablara de la creación artística revolucionaria. Por otro, a raíz de la imposibilidad de hacer de la disidencia su fuerza de denuncia al presentarse en un área físicamente apartada del resto de la sección, el documento podría actuar como un dispositivo que garantizara ese espacio de deslinde.

---

<sup>127</sup> *Expediente Bienal X*, p.60

<sup>128</sup>La idea del contracatálogo surgió cuando en su carta de respuesta a ¿Quién es Ángel Kalenberg? Kalenberg dio información con respecto a los escritores que serían convocados para redactar los textos del catálogo oficial, se trataba de Borges, Paz, Sarduy y Lévi-Strauss. Causaron inconformidad particularmente los nombres de Borges y Sarduy, uno por ser un cubano exiliado y el otro por tratarse de un intelectual condecorado por la dictadura. Así, si bien en la selección de las piezas los cuatro grupos notaban una cierta tendencia política, les pareció que el catálogo confirmaba esta postura.

“*La participación mexicana en la X Bienal de Jóvenes de París*”, como se llamaría el contracatálogo, se planeó para ser un documento sobre la “producción artística comprometida con la lucha latinoamericana para liberarse del imperialismo”. Así, los grupos convocaron a Gabriel García Márquez, Cortázar, Benedetti y Carnero Checa, es decir, a escritores que tenían una trayectoria de lucha latinoamericana, para que escribieran sobre los aspectos a los que debía atender una producción cultural combativa.<sup>129</sup> Finalmente este catálogo contaría con textos de Alejandro Witker, Alberto Híjar y Gabriel García Márquez.

En contraste con la postura de Boudaille, quien afirma que no hay una acción política en el arte, Gabriel García Márquez señala que en los tiempos en los que se estaba viviendo en América Latina, toda labor era necesariamente política. En este contexto la participación mexicana en la Bienal buscaba ser una demostración de que no todos los pintores que estaban en la Bienal se encontraban al servicio del fascismo, sino que existía también un arte que se articulaba sobre las vías de liberación de la dependencia.

Sin embargo, esa relación entre arte y política es problemática, como se establece en el catálogo, que parte de una interrogante básica, planteada por Alejandro Witker ¿a quién sirven los trabajadores de la cultura en América Latina? Y en estos términos ¿se convierten en instrumentos del imperio o asumen la responsabilidad de comprometer su creación artística e intelectual con las necesidades y aspiraciones de sus pueblos?<sup>130</sup>

¿Qué cuerpo toma entonces un arte comprometido? En el contracatálogo se expresa que el arte no debe descuidar ni su belleza ni la calidad de su ejecución técnica; debe, sí, nutrirse de la realidad, pero no caer en el panfleto. Híjar opina que es esa calidad la que

---

<sup>129</sup>Carta a Gabriel García Márquez 3 de mayo de 1977, *op.cit.*, p.68

<sup>130</sup>Alejandro Witker “Por una creación literaria y artística que sea pólvora” en *Presencia mexicana en la X Bienal de París*, s/p

haría que las piezas trascendieran el combate político, “curiosamente, sólo entonces conseguirán su objetivo estratégico: crear pólvora del pueblo para ayudar a la liberación y a la construcción de la justicia y la paz”.<sup>131</sup>

De factura simple y formato ligero, los contra catálogos se vendieron con el resto del material de la Bienal, sin embargo, cuando el comité mexicano se retiró, el gobierno uruguayo solicitó a la directiva de la muestra que se apartaran de la venta. La directiva accedió, pero los catálogos fueron rescatados por el colectivo francés Grupo Untel, quien los siguió distribuyendo.

Finalmente los cuatro grupos mexicanos se presentaron en París. Sus piezas llamaron la atención de acuerdo con Felipe Ehrenberg, por su temática, su calidad y su apuesta por el trabajo colectivo; tres de los cuatro trabajos fueron escogidos para exhibirse en otros museos y casas de cultura como parte de la selección de lo más representativo de la Bienal.<sup>132</sup> Rita Eder habla del envío mexicano en los siguientes términos, se trató de “cuatro alternativas diversas unificadas por el propósito de realizar formas de arte urbano que permitan una sociedad más crítica, así como nuevas funciones de la realización plástica en las sociedades latinoamericanas”.<sup>133</sup> Así, continúa la autora, México presentó en sus alternativas de arte urbano una reafirmación de la necesidad de crear un arte nuevo que permitiera una sociedad más crítica y con la reafirmación de un compromiso social del arte, la realización plástica adquiriría nuevas funciones.

Reitero que las piezas fueron planeadas antes de que se desarrollara el proceso de cuestionamiento de los colectivos con respecto a la Bienal, es decir, que en el caso de Grupo Proceso Pentágono, la preocupación por la guerra sucia en Latinoamérica no nace a

---

<sup>131</sup> *ibid.*

<sup>132</sup> *Expediente Bienal X*, p.44

<sup>133</sup> Rita Eder, “México en la Bienal de París”, *Revista mexicana de cultura*, p.5, Carpeta documental de “La era de la discrepancia” MUAC, UNAM

partir de la problemática de la Bienal, sino que *Pentágono* fue una pieza que por sus características pudo insertarse de manera pertinente en el contexto de la participación mexicana en el evento.

Además de la propuesta plástica, los miembros de los grupos participaron en mesas de información sobre la realidad latinoamericana en las que establecieron relaciones con artistas que compartían perspectivas similares sobre su función como productores de cultura. La culminación de esta actividad y del proceso de concientización que significó la Bienal para los mexicanos, puede situarse en el encuentro-debate llevado a cabo el 30 de septiembre de 1977 titulado *la création artistique latinoamericaine face à l'imperialisme*.<sup>134</sup> Fueron invitados TAI, Grupo Proceso Pentágono, Suma, Untel y Groupe 4 (un colectivo de videoartistas turcos). El resultado fue la firma del acuerdo para la formación de un frente latinoamericano para la creación contra el imperialismo, que serviría para coordinar la circulación de su producción plástica, para combatir con ella aquellos sistemas de manipulación que bloqueaban la luchas sociales en estos países en una labor que denunciara, combatiera y atacara, con la esperanza de adquirir con la práctica los mecanismos que funcionaran mejor para restar fuerza a la política cultural al servicio.<sup>135</sup>

Me parece que si consiguieron o no neutralizar la apuesta de Kalenberg es difícil de medir; se tendría que emprender una investigación que trasciende los límites de ésta. Sin embargo, haciendo una interpretación crítica, creo que puede cuestionarse la efectividad del Boicot al coordinador de la sección latinoamericana. Pero considero también que los logros de la Bienal superan la problemática con Kalenberg, situándose más bien en las estructuras que se pusieron de manifiesto durante el proceso del llamado “boicot”; en las

---

<sup>134</sup> Debate que se llevó a cabo bajo el patrocinio de l'institute populaire franco-chilien y de Action tricontinentale. Fue presidido por Julio Leparc y también estuvo presente Julio Cortázar.

<sup>135</sup> *Expediente Bienal X*, p.109

consecuencias que dicho acontecimiento tuvieron en los artistas que formaron parte de él y, posteriormente, lo que ello significó para el arte mexicano. En este mismo sentido la producción más trascendente quizás sea el documento y no las piezas en sí.

Para sustentar estas nociones y entender mejor el accidentado trayecto de los grupos mexicanos en París, creo que es de utilidad hacer una revisión breve de los boicots a las bienales de Venecia, en 1968 y de São Paulo al año siguiente. Las bienales, lejos de ser espacios meramente para la expresión artística, son eventos que han funcionado, en gran medida como espacios para el uso de la cultura con fines políticos, para estrechar relaciones entre las naciones, así como para la difusión de los ideales capitalistas hegemónicos;<sup>136</sup> como tales han sido también foco de ataques en forma de protesta contra los ideales y las situaciones que representan.

En 1968, una revuelta de estudiantes e intelectuales en Venecia culminó en la Piazza San Marco con el objetivo de asaltar y ocupar la Bienal, a la que se veía como un símbolo de la cultura burguesa. La policía intervino y ocupó el espacio donde se celebraría la muestra; debido a la presencia de la policía en un evento cultural, así como solidarizándose con los estudiantes, muchos de los artistas se negaron a abrir sus pabellones y otros, como símbolo de protesta voltearon sus cuadros hacia las paredes. Eventualmente los pabellones reabrieron, pero la entrega de los premios se pospuso. Además, a raíz de este acontecimiento, se llevaron a cabo reuniones para tomar en consideración un cambio en las características de la bienal con miras a lograr una representación que reflejara las necesidades de la sociedad y el arte contemporáneos. A partir de 1968 la bienal abandonó la

---

<sup>136</sup>Arthur Danto menciona, que “aún es visible la importancia gestual de las exposiciones, aún cuando una nación no tenga un stock de tesoros nacionales para entregar: hoy en día uno establece su disposición a ser parte de la commonwealth de naciones patrocinando una bienal”. Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, p.46

tradicional división de categorías e incluso en 1974 organizó una bienal temática sobre la liberación de Chile.<sup>137</sup>

La Bienal de São Paulo fue inaugurada en octubre de 1951 como una iniciativa de la élite empresarial para colocar a esta ciudad como un centro artístico mundial que rompiera con el aislamiento cultural de Brasil. Fue también una estrategia del empresario Francisco Matarazzo de establecer un medio para relacionarse con el resto de las élites políticas y económicas internacionales, no hay que olvidar que la Bienal y el Museo de Arte Moderno paulista recibieron el financiamiento de Nelson Rockefeller, pieza clave del expansionismo cultural norteamericano de la posguerra. Desde su inauguración fue atacada como una maniobra imperialista, pero fue con la creación de la Fundación de la Bienal, que hacía posible que recibiera financiamiento del Estado la hizo foco del ataque que recibió en 1969, donde el boicot surge como una oposición de los artistas al golpe militar en Brasil, que había bloqueado la efervescencia cultural del país, obligó a exiliarse a los intelectuales más radicales y aisló a la nación.<sup>138</sup>

En resumen, las bienales han sido un termómetro del acontecer político mundial, espacio donde confluyen el arte y la política, así, los ataques que se han hecho contra ellas trascienden el ámbito artístico y problematizan el uso que el capitalismo hace de las redes culturales para establecer relaciones sociales y sobre todo para imponer su paradigma de vida como el idóneo. En el caso concreto de París, se trataba de la recepción de la inversión extranjera como motor del desarrollo en los países latinoamericanos.

A diferencia de las bienales de São Paulo y Venecia, en la Bienal de París no hubo una interrupción de la exhibición de las obras, debido quizás a que los cuatro grupos no

---

<sup>137</sup> URL: <http://labiennale.org> y Lawrence Alloway, *The Venice Biennale, 1895-1968: From salon to goldfish bowl*, Greenwich, Connecticut, New York Graphic society, c.1968, pp.23-24

<sup>138</sup> URL: <http://fbsp.org.br> y Edward J. Sullivan, ed. *Arte Latinoamericano del siglo XX*, Madrid, Nerea, 1996, p.222

lograron establecer contactos con los otros artistas latinoamericanos, pero también creo que la razón yace en las diferentes estrategias de acción. Los grupos se plantearon revertir desde dentro la Bienal, con la contraposición de su discurso. En Venecia, el arte como protesta no se abre al discurso, no presta su imagen más que a las paredes, aquí como en São Paulo el arte es parte esencial de la elaboración del boicot. La pregunta que cabría responder es que tan visible resulta el contradiscurso de los grupos y en este sentido su efectividad como boicot desde dentro, más allá de la acción. En este sentido, creo que las piezas son dejadas un poco al margen de la protesta.

La participación mexicana en la Bienal se apoya en un acto denunciatorio, pero obras y acciones, si bien están íntimamente emparentadas, surgen de manera diferente. Las piezas fueron creadas para denunciar la situación en Latinoamérica; las acciones ocurridas en el seno de la bienal y la documentación consecuente nacen de la denuncia del uso que se pretendía hacer del arte, como sustento de un discurso político procapitalista. Así, el énfasis de la inscripción en la bienal cambia, pasa de las salas de exposición a las mesas redondas, las manifestaciones y al contracatálogo.

Otro aspecto es de llamar la atención, ¿por qué la bienal no retiró la invitación a los cuatro grupos? Códice nunca se unió a las iniciativas de ellos por lo que México de todos modos sería representado en el evento. Así, a primera vista, la postura de la directiva parece demasiado flexible. Creo que no permitir la participación mexicana hubiese sido facilitar un boicot a la Bienal, como sucedió en los casos de Venecia y Sao Paulo, un movimiento desde fuera que denunciara una situación interna, puede llegar a ser más escandaloso; por el contrario, la Bienal prefirió absorberlos. Por un lado excluir implicaba una contradicción con sus principios de libre expresión sin resabios de política, por otro, al permitir la presentación de obras con un contenido político, daban la imagen de pertenecer a una

industria cultural con preocupaciones sociales, haciendo en cierto sentido un espectáculo de la política.

Finalmente las piezas del envío mexicano se exhibieron en el contexto en el que fueron proyectadas por Kalenberg. Restándoles fuerza crítica al mercantilizarlas, al menos en teoría, pues basándonos en lo señalado por Ehrenberg, el material logró llamar la atención de los asistentes a la bienal, en los términos para los que había sido construido.

París creo que les fue útil para percatarse de cuál era su posición como comunicadores visuales, así, más allá de sus preocupaciones por la realidad política y social, los hechos de la bienal funcionaron como un testimonio de la manera en que operaba la industria cultural. Ese testimonio y esa experiencia está condensado en el *Expediente Bienal X*, que nace además como un documento que pudiese ser útil a generaciones posteriores. En el ámbito de la búsqueda de una emancipación de la institución, es el documento el arma útil, el arma objetiva, el arma pública, el arma independiente. El arte por sí mismo no podía activar el frente de combate, analizan los miembros de Proceso Pentágono, y con esa conclusión se lanzan a una tarea que trascendía los límites de lo artístico como sería un claro ejemplo la apuesta del FMGTC.

Fue a partir de la Bienal y del trabajo de los participantes que el INBA comenzó a abrir espacios para sus propuestas, aunque cabría preguntarse cómo funcionó esta estrategia y lo que significó adoptar un arte que nacía de la subversión y que terminó desapareciendo precisamente con el salón de experimentación. El salón de experimentación fue la última expresión de los grupos; a la vez suma de su trabajo y símbolo de su absorción en el círculo institucional del arte mexicano. Los colectivos finalmente se disolverían en una incapacidad de hacer congeniar sus preocupaciones y su formación profesional.

A su regreso a México los miembros de los colectivos decidieron formar un frente, en el que no participaran sólo artistas, sino los “trabajadores de la cultura” y cuya finalidad fundamental no sería la producción de objetos de exhibición, sino la estructuración de servicios otorgados a otras organizaciones de lucha social. En 1978 nace el Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura, que se proponía, según refiere Ida Rodríguez Prampolini, establecer canales de comunicación más directos y eficaces entre las diferentes instancias del proceso cultural. Así, era su intención trabajar con sindicatos y otras asociaciones democráticas, en un intento por establecer canales de comunicación más eficaces que integraran el arte a la problemática social, incidiendo en la realidad concreta para transformarla.<sup>139</sup> En el mismo marco, organizaron exhibiciones que potenciaran su intención crítica, como lo fue la exposición postal *América en la Mira*, para la que aprovecharon las relaciones que establecieron con otros miembros del gremio en París.

El frente terminó convirtiéndose, observa Víctor Muñoz, en una asamblea semanal donde chocaron los intereses y las inclinaciones políticas de sus miembros, pues no había un entendimiento de su diversidad. Por su parte, Rita Eder observa que a pesar de que con él se iniciaban como una fuerza de oposición al sistema, su labor pública exigía que dejaran de ser artistas para convertirse en educadores.<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> Ida Rodríguez Prampolini, “¿arte o justicia? El taller de investigación plástica de Morelia” Archivo “La era de la discrepancia”, IIE, UNAM.

<sup>140</sup> Rita Eder, “Los grupos”

## VI. CONCLUSIONES

Una de las características principales de *Pentágono* es que, cual producto de la era industrial, es reproducible. Sí, las disposiciones de sus elementos en el espacio se modifican ligeramente de uno a otro (de 1977 a 2007 parecen haber desaparecido los periódicos que se apilaban a un costado de la mesa), pero su gramática visual es tan flexible que la idea sigue manteniéndose. Y sin embargo, hay una parte suya que se pierde, como objeto de la era industrial, su forma ha sido pensada para crear una sensación en un público tipo, para el público posterior la experiencia no es ya la misma.

Los elementos de los que se conforma *Pentágono* son claros en lo que quieren sugerir. En primer lugar, la referencia obvia al Pentágono estadounidense y a una tradición de explotación mundial del imperialismo. En segundo, un espacio que parece estar congelado en una especie de acción suspendida; se trata sin lugar a dudas de un espacio habitado, el cajón de la mesa está abierto, la bolsa a medio revisar, los muros parecen estar actualizados con las intervenciones que han realizado en los diferentes rincones del mundo.

Los casilleros portan la colección personal, cuidadosamente catalogada de estrategias de tortura. Los recuadros señalan los modelos de los planes de intervención.

Los recuadros también nos hablan de otras realidades, en forma de estampas de fotografías, que parecen recordarnos la realidad en una forma más “objetiva”, las huellas y las fotografías de los desaparecidos, las imágenes de hombres que lucharon por la libertad, el palacio de gobierno chileno, escenario de una catástrofe para Latinoamérica, escenario de un triunfo para los habitantes del *Pentágono*.

Por otro lado, las sillas no están ocupadas, solamente encontramos en algunas de ellas los despojos mutilados de los cuerpos. El espacio es una puesta en escena donde el tiempo transcurre de una manera distinta, los despojos materiales nos hablan de una acción en pasado, la acción suspendida de una latencia y el transeúnte, único ocupante vivo del sitio experimenta en presente la verdad presentada por sus constructores. Se violenta el cuerpo del transeúnte a través de la evidencia de lo que ha sucedido a otros cuerpos.

Con este bombardeo de imágenes y de discursos, el transeúnte lo suficientemente interesado para realizar las conexiones que demanda Grupo Proceso Pentágono, se lleva una experiencia de reflexión sobre esa situación que le ha sido presentada. Por otro lado, en el *Pentágono* no “pasa nada”, y sin embargo incomoda, hay una ausencia de vida en él, pero la huella de los acontecimientos parece invocar a un espectro, una realidad forzada a retirarse, una realidad a la que se ha querido hacer desaparecer y que sin embargo resiste, y es con esa resistencia con la que se construye el *Pentágono*, y es esa fuerza de resistencia la que busca contagiar.

Creo que *Pentágono* también lleva implícito una especie de reto al transeúnte, particularmente por su carácter lúdico, que lo obliga a establecer otra relación con la pieza, en este sentido creo que es muy significativo el hecho de que se le permita jugar con las colecciones del *Pentágono* ¿qué papel toma el espectador en esta puesta en escena? no juega el papel de quien ha sido violentamente reprimido, no es tampoco el torturador, ¿qué rol juega entonces al acceder a este espacio? ¿al observar los restos de lo terrible? ¿al jugar con las colecciones de la tortura? Antes podía argumentar ignorancia, pero después de que ha sido informado, si no toma conciencia y acción a raíz de esa conciencia, se convierte en cierto sentido en un cómplice de esta realidad velada, pues él mismo pasa a esconderla. *Pentágono* en este sentido, como artefacto, tiene el potencial para crear una

demanda de derecho, pero se encontró limitado por el espacio para el que fue creado, pues más allá de las intenciones de comunicación visual, no deja de ser una pieza de arte y por lo tanto está limitada por las implicaciones de su propia ontología.

¿Qué es *Pentágono*? *Pentágono* es un híbrido; es una pieza artística, se ha hecho para exhibirse en un museo, ha sido creada incluso a partir de parámetros que le solicitó una institución artística, y su proyecto fue aprobado por el comité de una bienal. Se exhibió en un cubo blanco, en París. Y sin embargo *Pentágono* es parte, y quizás incluso inaugure en México otro tipo de arte, uno que más allá de su compromiso social y más allá de sus apuestas un tanto utópicas, en términos de su lenguaje, del ¿cómo? Utiliza elementos e ideas de un registro tradicionalmente fuera de lo artístico, los toma de la vida diaria y los inserta en éste a partir de una estrategia de subversión de los discursos. Es, por otro lado un arte que apela a otras estrategias de comunicación, a una vuelta al cuerpo y a una comunicación a partir de la transgresión de lo sensible y a las posibilidades de la construcción colectiva de otra realidad, abriendo con ello nuevas vetas para el trabajo a partir de las estrategias plásticas y su relación con la actividad política.

## VII. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

### Catálogos:

- Debroise, Olivier (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, 469p.
- *De los grupos los individuos: Artistas plásticos de los Grupos Metropolitanos*, México, Museo de Arte Carrillo Gil / Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985, 64p.
- *Global Conceptualism: points of origin, 1950s-1980s*, New York, Queens Museum of Art, 1999, 279p.
- *Presencia de México en la X Bienal de París*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1977

### Libros:

- Acevedo, Esther (coord.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/CURARE, 2002, 433p.
- Alloway, Lawrence, *The Venice Biennale, 1895-1968: From salon to goldfish bowl*, Greenwich, Connecticut, New York Graphic society, c.1968, 202p.
- Bizberg, Ilán y Lorenzo Meyer (coords.), *Una historia contemporánea de México*, México, Océano, 2003-2005, v.1

- Camnitzer, Luis, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Montevideo, Casa Editorial HUM/Centro Cultural de España en Montevideo/ Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2008, 429p.
- Cosío Villegas, Daniel (coord.), *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1981, v.2
- Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, 227p.
- Guasch, Ana María, *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2007, 597p.
- Híjar, Alberto (comp.), *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX*, México, Casa Juan Pablos/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007, 534p.
- Híjar, Cristina, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2008, 206p.
- Monsiváis, Carlos, *El 68. La tradición de la resistencia*, México, Era/LOM/Trilce/Txalaparta, 2008, 247p.
- Stimson, Blake y Gregory Schlette (eds.), *Colectivism after modernism. The art of social imagination after 1945*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2004, 312p.
- Sullivan, Edward J. (ed.), *Arte Latinoamericano del siglo XX*, Madrid, Nerea, 1996, 352p.
- Tíbol, Raquel, *Gráficas y neográficas en México*, México, Casa Juan Pablos/Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, 2002, 303p.

- Vázquez, Álvaro (comp.), *Memorial del 68*, México, UNAM, 2007, 276p.
- *Expediente Bienal X*, México, Libro Acción Libre, 1980, 112p.

Revistas y periódicos:

- Acha, Juan, “Felipe Ehrenberg y la subversión conceptualista”, *Diorama*, s/f, archivo “La Era de la Discrepancia” IIE, UNAM
- Eder, Rita, “México en la Bienal de París”, *Revista mexicana de cultura*, s/f, Carpeta documental de “La era de la discrepancia” MUAC, UNAM
- Ehrenberg, Felipe, “La realidad intervenida o la conciencia del desencanto”, Archivo de la Era de la discrepancia, IIE, UNAM
- Ehrenberg, Felipe “México y la Bienal número diez” *El día*, s/f, Archivo “La era de la discrepancia”, IIE, UNAM
- Ehrenberg, Felipe, “México en la Bienal de París” *El sol de México*, 18 de noviembre 1976
- Ehrenberg, Felipe, “Nuevas libertades en el arte” *El sol de México*, 18 de noviembre de 1976
- Foppa, Alaide, “Ehrenberg. neólogo conceptual. Una retrospectiva de un diversificado artista de México, que se interesa más por comunicar que por lograr excelencias”, *La Onda*, s/f, Archivo “La Era de la Discrepancia” IIE, UNAM
- Folch, Mireya “Un 'Códice' colectivo para la décima bienal de París” en *El Sol de México*, 26 de enero de 1977
- Gómez Peña, Guillermo, “Entrevista con Felipe Ehrenberg”, *La Jornada semanal*, 14 de abril 1981, Archivo “La era de la discrepancia”, IIE, UNAM

- Híjar, Alberto “Cuatro grupos a París. Presencia mexicana en la X Bienal”, Archivo de la Era de la Discrepancia, IIE, UNAM
- Híjar, Alberto, “Agruparse o morir. México en la Bienal de París” *El Gallo Ilustrado*, junio de 1977, Archivo “La era de la discrepancia”, IIE, UNAM
- Medina, Cuauhtémoc, “El ojo breve” en *Reforma Cultura*, Miércoles 16 de Abril del 2008
- Rodríguez Prampolini, Ida, “¿Arte o justicia? El Taller de Investigación Plástica de Morelia” Archivo “La era de la discrepancia”, IIE/UNAM
- Tibol, Raquel, “Por primera vez en México, y en Peralvillo, una muestra de arte comportamiento: Ehrenberg”, *Excélsior*, 20 de febrero 1973
- Tibol, Raquel, “Alegre fue la inauguración de Arte Conceptual de Ehrenberg”, *Excélsior*, febrero 24 de 1973
- Tibol, Raquel, “Felipe Ehrenberg” *La Jornada semanal*, s/f, Archivo “La era de la discrepancia”, IIE, UNAM
- “Felipe Ehrenberg y Bellas Artes harán una demostración de Arte Conceptual en el D.F.”, *Excélsior* 10 de febrero de 1973, Archivo “La era de la discrepancia”, IIE, UNAM
- “¡Muera el arte burgués!”, entrevista a Grupo Proceso Pentágono, *La Onda*, s/f, Archivo “La era de la discrepancia”, IIE, UNAM
- *Artes visuales*, México, Museo de Arte Moderno, Instituto Nacional de Bellas Artes, no. 23, enero 1980

#### Video:

- Entrevista a Felipe Ehrenberg por Álvaro Vázquez, 1994, videoteca del MACG
- Entrevista a Alberto Híjar por Álvaro Vázquez, 1994, videoteca del MACG
- Entrevista a Víctor Muñoz por Álvaro Vázquez, 1994, videoteca del MACG

#### Internet:

- Ehrenberg, Felipe, “De la materia a lo inmaterial, de la ortodoxia a la heterodoxia. Contra ideas tóxicas y en pos de otros públicos”. Ponencia para el Congreso Internacional de Grabado no Tóxico, marzo 2009.  
URL:[http://www.ehrenberg.art.br/grabado\\_notoxico\\_ponencia\\_ehrenberg.html](http://www.ehrenberg.art.br/grabado_notoxico_ponencia_ehrenberg.html)
- Ehrenberg, Felipe “¿eN el suR, o DEL Sur? Revisando lo revisado”  
URL:<http://rasgadodeboca23.blogspot.com/2009/01/caldo-concentrado.html>
- Rolnik, Suely “Geopolítica del Chuleo”  
URL:<http://www.brumaria.net/textos/Brumaria7/13suelyrolnik.htm>
- Manrique, Jorge Alberto, “Felipe Ehrenberg” extracto de *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.  
URL:[http://www.ehrenberg.art.br/texto\\_jorge\\_manrique\\_ingles.html](http://www.ehrenberg.art.br/texto_jorge_manrique_ingles.html)
- Entrevista de Felipe Ehrenberg para artcornwall.org.  
URL:[http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:x6E50Qlpmy8J:www.artcornwall.org/interview\\_fluxshoe\\_stuart%2520reid\\_felipe\\_ehrenberg2.htm+the+7th+day+chicken+ehrenberg&cd=2&hl=en&ct=clnk&source=www.google.com;](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:x6E50Qlpmy8J:www.artcornwall.org/interview_fluxshoe_stuart%2520reid_felipe_ehrenberg2.htm+the+7th+day+chicken+ehrenberg&cd=2&hl=en&ct=clnk&source=www.google.com;)

- Entrevista de Felipe Ehrenberg para el Blog rasgado de boca.  
URL:<http://rasgadodeboca23.blogspot.com/2009/01/caldo-concentrado.html>
- Página de Víctor Muñoz. URL: <http://victormunoz.net/index.html>
- Página de la Biennale de París. URL:<http://www.biennaledeparis.org/>
- Página de la Bienal de Venecia. URL: <http://labiennale.org>
- Página de la Bienal de São Paulo. URL:<http://fbsp.org.br>

#### ACERVOS ARTÍSTICOS

- Archivo “La Era de la discrepancia”, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

## VIII. ANEXO

Fotografía del *Pentágono* de la *Era de la discrepancia*, 2007.  
Tomado de la página electrónica de Víctor Muñoz.  
URL: <http://victormunoz.net/index.html>

