



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**  
**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

***1929: Proceso. Teatralidades disidentes en espacios de  
exhibición***

**ENSAYO ACADÉMICO**  
**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE**  
**MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE**

**PRESENTA**  
**Luis Daniel Pérez González**

**TUTOR PRINCIPAL**  
**Dr. David Gutiérrez Castañeda**  
**UNAM-ENES Unidad Morelia**

**TUTORES**  
**Dr. José Rafael Mondragón Velázquez**  
**Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM**

**Mtra. Sol del Rosario Henaro Palomino**  
**Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM**

**CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL 2019**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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

## ÍNDICE

Agradecimientos.....	3
A propósito de abrir la investigación.....	5
Grupo Proceso Pentágono. Idea de grupo como respuesta a un contexto artístico y social.....	11
<i>1929: Proceso</i> .....	25
Apunte curatorial con guiño de teatralidad.....	42
Conclusiones.....	58
Fuentes.....	63
Catálogo.....	68

## **Agradecimientos**

Este trabajo de investigación ha sido concluido gracias a numerosas personas: cómplices, amigos, maestros, colegas y distintos agentes que durante mi trayectoria en este viaje de profesionalización acompañaron de algún modo estas reflexiones. En primer lugar, quisiera agradecer al Posgrado en Historia del Arte de la UNAM por el gran compromiso y calidad académica que ofrecen a sus estudiantes. De igual forma, al CONACYT por la beca otorgada durante estos dos años de vida académica, sin la cual esto no hubiera sido posible.

Las reflexiones aquí vertidas se han fortalecido gracias al gran acompañamiento que tuve con mis tutores. Mi asesor principal, el Dr. David Gutiérrez, cuya presencia ha sido fundamental para el impulso, replanteo y constante movimiento de esta investigación. Y, por supuesto, a los dos tutores que aceptaron subirse en este barco: la Mtra. Sol Henaro y el Dr. Rafael Mondragón, quienes con sus agudos comentarios, señalamientos y gratas charlas supieron darle fuerza y sustento a las ideas aquí planteadas.

Para la materialización de este trabajo fueron fundamentales el acceso y la consulta que me brindaron en el Centro de Documentación Arkheia del MUAC. Quisiera agradecer especialmente a Elva Peniche y Alejandra Moreno, quienes siempre estuvieron presentes y aclararon cualquier duda durante las revisiones de los fondos documentales.

Por otro lado, quiero externar la gran admiración que me provocaron mis compañeros de estudios curatoriales en este tiempo académico y profesional. Por su gran compromiso, amistad y rigurosidad académica, pues este camino no hubiera sido lo mismo sin su presencia: Cati, Getse, Andrea y Jaime.

También quiero agradecer a los profesores del Posgrado, especialmente a los del campo de conocimiento en Estudios Curatoriales. Ellos fueron maestros con quienes pude

tener diálogos y encuentros, y además alentaron dentro de sus seminarios, no sólo la investigación que ahora presento, sino esa inquietud constante de interrogar, de profundizar y de generar pensamiento crítico en el campo profesional.

Finalmente quiero agradecer a mi Mamá y mi Bala, quienes siempre han estado ahí para darme su apoyo incondicional y amor infinito. A toda mi familia del Norte, mi padre, tíos, primos, abuelos, amigos y esa tierra sonoreense que siempre me llama.

Esta serie de repeticiones, de anunciaciones falsas, que es la vida te debería hacer sentir muy cómodo y sin embargo te angustias.

Metido en un parchís previsible, conoces, menos la fecha de tu muerte, hasta el tipo de mármol y el color de las coronas y las frases, en letras doradas, con los nombres de aquellos que no te olvidan.

Me las arreglo para encontrarle a cada paso el sabor de la primera vez.

Hacer que cada cosa sea la primera experiencia del hombre...

Rodrigo García

*Aftersun*

## **A propósito de abrir la investigación**

Durante la trayectoria de investigación y práctica que he llevado en el Posgrado en Historia del Arte de la UNAM y, concretamente, en el campo de Estudios Curatoriales, me he acercado de manera teórica e intuitiva a lo que significa la investigación curatorial. Uno de los impulsos que me llevó a querer profesionalizarme y profundizar en este campo de estudios fue la revisión del fondo documental de Grupo Proceso Pentágono que resguarda el Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM.

La investigación práctica y académica que he experimentado en la trayectoria hasta ahora recorrida me ha sugerido preguntas y desplazamientos respecto a lo que significa “lo curatorial”. Dichos cuestionamientos han girado en torno a ideas como: ¿Qué significa la investigación curatorial? ¿Cómo se articula? y ¿Cómo es que se dibuja el concepto o declaración que conducirá todo el trabajo?

Para acercarme a estas preguntas, desmenuzarlas y movilizar los propios cuestionamientos sobre la labor curatorial he decidido revisar el trabajo de un grupo artístico de los años setenta en México, estudiando especialmente una de sus obras bajo la lectura de las teatralidades. El desafío historiográfico que ha implicado este trabajo ha partido de la activación del fondo documental de Grupo Proceso Pentágono: agrupación de la década de los setenta que, en gran medida, desplazó su búsqueda e investigación artística del llamado arte oficial hacia una constante experimentación, ruptura de formatos y un diálogo constante con los acontecimientos sociales y políticos de la época.

La naturaleza del presente ensayo me ha disparado a la búsqueda, relectura, reconfiguración, entrevistas y diversas consultas textuales que no necesariamente forman parte del fondo documental, pero que sí han complejizado el abordaje desde la teatralidad

en el trabajo de Grupo Proceso Pentágono. Como sugiere el filósofo e historiador del arte G. Didi-Huberman en el texto *Arde la imagen*: “Intentar una arqueología es siempre asumir el riesgo de poner, unos junto a otros, fragmentos de cosas sobrevivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas debido a que proceden de sitios separados y de tiempos separados por lagunas. Ahora bien, ese riesgo tiene dos nombres: imaginación y montaje”.<sup>1</sup>

En este sentido, me interesa poner a dialogar un abordaje artístico de los años setenta en México, me refiero a *1929: Proceso*, presentado por Grupo Proceso Pentágono en el Salón Nacional de Artes Plásticas Sección Anual de Experimentación, en el año 1979. Se trata de una obra que desafió a los espacios de exhibición de la época, cuestionó los procesos de producción establecidos y movilizó críticamente el estado político-social desde una propuesta del campo del arte. La pregunta desde la cual se abordará la reflexión en este trabajo es: ¿Es posible leer la producción de Grupo Proceso Pentágono bajo la noción de la teatralidad? Y en el acento sobre la disidencia: ¿Es posible romper y expandir lógicas de producción, circulación y visibilidad en los espacios de exhibición? El trazado de esta investigación se posiciona como un ejemplo en donde sí es posible ver la teatralidad dentro del trabajo del grupo, y también como una reflexión sobre una obra que –dentro de un circuito del arte– genera fisuras y otras formas de mirar la producción artística. Como menciona Néstor García Canclini en el catálogo que da cuenta del espacio y contexto donde se presentó por primera vez *1929: Proceso*: “(...) hoy se trata de cuestionar la organización productiva del arte, las instituciones que la manejan, las estrategias simbólicas de las clases dominantes. Las modificaciones formales de las obras

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen* (México: Serieve, 2012), 20.

son verdaderas rupturas cuando expresan un cambio radical en las relaciones entre artistas, obras, intermediarios y público, y de todos ellos con la historia social”.<sup>2</sup>

La sugerente provocación durante la consulta del fondo documental de Grupo Proceso Pentágono fue arrojándome ideas e imágenes para articular una forma de leer la producción del grupo mediante la noción de teatralidad. Me interesa poner a discusión este tema como una forma de aparecer de los cuerpos en un espacio determinado, ya sea cerrado, abierto, público o privado. Pero con la particularidad de que los cuerpos que se presentan activan relaciones, debaten, modifican e interfieren el propio espacio donde aparecen. En otras palabras, la idea de teatralidad nos dirige el pensamiento a la toma de palabra y la activación de cuerpos reunidos en un espacio, con el propósito de transformar, intervenir o modificar el contexto que los atraviesa. Por otro lado, me interesa subrayar esta teatralidad alejada de la idea convencional de teatro para ubicarla en una práctica artística que establece otras formas de construir narrativas y otras formas de pensar su operatividad. Para acercarme a esta postura y establecer esta reflexión la voz de la investigadora Ileana Diéguez apunta lo siguiente sobre la teatralidad y uno de sus posibles despliegues: “Al insistir en la teatralidad como práctica remarco su condición de suceso, de actividad inserta en el tejido de los acontecimientos de la esfera vital y social”.<sup>3</sup>

Dentro del trabajo de investigación que ha rondado el engranaje de este ensayo se encuentra la idea de la movilización de los espacios de exhibición, su cuestionamiento y sus discursos oficiales y periféricos. Esta inquietud me llevó a proponer el acento de disidencia en la lectura de la teatralidad de Grupo Proceso Pentágono. Establecer la diferencia y abrir otros panoramas de la práctica artística nos coloca en el punto de la acción de la disidencia, pues se activan posturas en desacuerdo, se abre el debate y la

---

<sup>2</sup> Néstor García Canclini, “¿A dónde va el arte mexicano?” en *Catálogo del Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de Experimentación 1979* (México: INBA, 1979), 7.

<sup>3</sup> Ileana Diéguez Caballero, *Escenarios Liminales: Teatralidades, Performatividades, Política* (Buenos Aires: Atuel, 2007), 10.



desavenencia entre formatos de exhibición, sus procesos de creación y sus diálogos en el campo social. En 1979 se llevó a cabo la Sección Anual de experimentación en el Salón Nacional de Artes Plásticas, hecho que hizo evidente la urgencia de dar visibilidad a prácticas artísticas experimentales y no convencionales para responder la pregunta de qué tanto las instituciones culturales son capaces de sostener y abrir espacios a poéticas divergentes. Traer a cuenta la presentación de Grupo Proceso Pentágono en aquel Salón es un aporte a la discusión sobre la pertinencia de los espacios de exhibición y las posibilidades de transformación a partir de su propia operatividad, pero también es el reflejo y las conexiones con los contextos donde se inscriben. Tal como se menciona en la introducción de *Contradecirse a una misma. Museo y mediación educativa crítica*: “Recordemos que la posibilidad de disidencia, las versiones confrontadas son condiciones necesarias para una imaginación democrática y radical sobre ¿cómo habitar las instituciones culturales? ¿cómo afectarlas desde los deseos colectivos? ¿cómo se relacionan con las preocupaciones locales y de la vida cotidiana?”<sup>4</sup> Esto último moviliza la forma en que se pueden plantear los procesos artísticos con y desde los aparatos culturales, pues el hecho de interrogar las maneras en que se trabaja en esos espacios posibilita imaginar diversos acercamientos, investigaciones, resultados y, quizá también, transformaciones de los circuitos culturales. Por otro lado, señalar la producción de Grupo Proceso Pentágono desde el eje de la disidencia sugiere considerar la idea de cuestionar constantemente nuestro entorno, ya sea como ejercicio político en el panorama social, o como forma de desafío al campo del arte:

Hay que ir todos los días con la pregunta en el bolsillo: ¿De dónde ha venido, por qué y cómo ha entrado en casa este viento adormecedor? ¿Cómo se ha instalado este quemante silencio en la imagen plástica de nuestro país? [...] Hay necesidad de decir la verdad como la

---

<sup>4</sup>Alejandro Cevallos y Anahí Macaroff, Introducción a *Contradecirse una misma. Museos y mediación educativa crítica*, ed. Alejandro Cevallos y Anahí Macaroff (Quito: Mediación comunitaria Fundación Museos de la ciudad-hdk Zurich University of the Arts Institute for Art Education, 2014), 1.

creemos, aunque nos equivoquemos, y más hay que decir la verdad que sabemos y decir cómo estamos aprendiendo a perseguir la realidad nacional aún en el error.<sup>5</sup>

Para trazar esta investigación y lanzar los cuestionamientos que este ensayo propone, he planteado los siguientes ejes que profundizarán y darán contexto al desdoblamiento de la reflexión:

1) Grupo Proceso Pentágono. Idea de grupo como respuesta a un contexto artístico y social.

2) *1929: Proceso*. Contexto de la obra, su forma de operación, algunos acercamientos a su teatralidad y la disidencia que se puede leer en el trabajo.

3) Apunte curatorial con guiño de teatralidad.

La primera sección se propone como un trazado cartográfico sobre el trabajo de Grupo Proceso Pentágono. Aquí se enfatiza el surgimiento del grupo, la forma de operar que lo distinguió, así como su labor crítica y contestataria frente a las políticas establecidas dentro de la esfera del arte, y también frente a las políticas represivas del estado mexicano de los años setenta. Se delinean algunas de las formas con las que incidieron en este contexto crítico conforme a sus propuestas, a la especificidad del trabajo en grupo que los ha caracterizado, las complejidades que esto implica y algunas resonancias que se hacen presentes en la actualidad.

La segunda sección se enfoca en la obra *1929: Proceso*, con el fin de desarrollar y analizar el escenario que provocó la creación de esta pieza, el espacio de exhibición donde se presentó y algunas de las posiciones tanto del grupo como de la respuesta que suscitó la creación de este trabajo. Aquí se enfatiza la noción de teatralidad disidente que se puede leer en el propio despliegue de la muestra de esta obra.

---

<sup>5</sup>Documento “Respuesta a Capdevilla”, Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

Y como aporte a la idea de teatralidad, en la tercera sección se abordan de manera puntual algunos acercamientos y posturas desde donde entender este tratamiento. Se menciona el material de archivo que hizo posible esta reflexión y la exposición que se realizó en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM sobre Grupo Proceso Pentágono en el año 2015, con el fin de apuntar sobre la reactivación de una pieza y sus posibles conexiones desde la curaduría y la teatralidad. Esta última sección tiene el propósito de ahondar en torno a la pregunta: ¿Es posible leer la producción de Grupo Proceso Pentágono bajo el principio de la teatralidad, y expandir lógicas de producción, circulación y visibilidad en el espacio de exhibición?

## **Grupo Proceso Pentágono. Idea de grupo como respuesta a un contexto artístico y social**

Ante todo, nuestro presente tiene una fecha de nacimiento: 1968. Un momento en el cual, atravesando el mundo, el deseo de libertad y la experiencia utópica de la emancipación de la pobreza se hicieron cuerpo. Por supuesto, esta época fue derrotada en lo inmediato; anulada en la publicidad; objeto de mofa en la cultura... Pero la memoria no se borra.<sup>6</sup>

Parecería como si acontecieran dos cosas a la vez: por un lado, una apertura de la práctica y la especificidad artística como espacio que hace posible la irrupción de lo político en tanto instante de redistribución y reconfiguración de lo sensible, esto es, se suspende la lógica de los papeles y emerge una distribución diferente de espacios, tiempos y sujetos.<sup>7</sup>

En la década de los años setenta en México se generaron varias iniciativas de agrupaciones de artistas que buscaban exponer en su trabajo otras formas de producción, intervención y circulación de sus procesos artísticos; tanto en espacios de exhibición como fuera de ellos. Uno de los referentes sociales que antecedieron a estas iniciativas fue el movimiento estudiantil de 1968. Hablar de un momento clave como lo ha sido el levantamiento en cuerpo y voz de los estudiantes de 1968 supone pensar en varios asuntos que resonaron durante los siguientes años en la escena social, artística y política de México. Incluso hoy, a poco más de cincuenta años, el movimiento sigue siendo tema de discusión.

Para tener un mejor acercamiento al contexto en el que surge el movimiento estudiantil de 1968 habría que poner atención en las formas de operación del Estado mexicano a lo largo de esa década y la subsecuente. El gobierno que entonces estaba en turno intentaba enunciar un discurso en relación a las movilizaciones y los

---

<sup>6</sup>Antonio Negri, "Construyendo lo común. Performance como praxis" en *Perform. Cómo hacer cosas con [sin] palabras*, ed. Chantal Pontbriand (Madrid: Centro de Arte dos de Mayo-Comunidad de Madrid-Sternberg, 2014), 37-38.

<sup>7</sup>Susana Draper, *México 1968 Experimentos de la libertad. Constelaciones de la democracia* (México: Siglo XXI, 2018), 168.

enfrentamientos entre estudiantes y los cuerpos policiacos. Uno de estos discursos apuntaba que las revueltas y las movilizaciones tenían una fuerte influencia de agentes internacionales como el gobierno comunista cubano. Esta situación, en la que participaban algunos agentes de la política mexicana, pretendía desviar la crítica sobre la situación interna de México y, de esta manera, responsabilizar a los sectores fuera del país respecto al conflicto que se estaba gestando. Pero, en realidad, los enfrentamientos y provocaciones en el movimiento estudiantil provenían del propio Estado mexicano. Carlos Montemayor en su texto *La violencia de Estado en México. Antes y después del 68*, publicado por primera vez en el año 2010, menciona que el discurso oficial de grupos políticos se puede identificar de dos formas: “explícito” y “encubierto”. Mientras que el primero entraría en disputa con las manifestaciones y posicionamientos de distintos grupos sociales, el segundo intentaría cubrir esos malestares o síntomas, y le haría ver a toda la sociedad mexicana una “verdad inobjetable”.<sup>8</sup> Focalizar la mirada en este tipo de estrategias hace posible repensar el estado de la cuestión de ciertos relatos históricos y, por supuesto, de los mecanismos de enunciación de la política imperantes en el Estado.

Varios de los grupos artísticos de la década de los años setenta manifestaban una militancia política y aguda sobre la situación que se vivía en México. La movilización estudiantil de 1968 permite entender la postura que algunos de estos grupos expresaban, pues varios de los artistas colaboraron de alguna manera en esa coyuntura. Analizar el movimiento estudiantil de finales de la década de los sesenta permite esclarecer la injerencia y las estrategias que el gobierno mexicano puso en marcha para contrarrestar la fuerza y las demandas del movimiento bajo el mando del presidente Gustavo Díaz Ordaz: intervención violenta a estudiantes y profesores, construcción y manipulación de discursos oficiales (como el que planteaba la responsabilidad de los infiltrados del

---

<sup>8</sup> Carlos Montemayor, *La violencia de Estado en México, antes y después del 68* (México: Debate, 2010), 181.

gobierno de Cuba o de la unión soviética en el movimiento), o el uso de grupos de choque introducidos en el movimiento –los llamados porros–, que tenían el propósito de desviar información, generar conflictos, provocar divisiones y demás acciones violentas. El texto de Montemayor hace una narración esclarecedora que deja ver los discursos oficiales sostenidos por el gobierno ante la movilización estudiantil y los intereses políticos envueltos en ese contexto. Y aunque “Ahora sabemos que fueron comandos del Estado Mayor presidencial y del Departamento del Distrito Federal los que atacaron a estudiantes y al ejército la tarde del 2 de octubre de 1968”, lo cierto es que, tanto esta movilización como otras tantas antes y después del 68, en su mayoría posicionadas pacíficamente para defender los derechos humanos, laborales, educativos o de denuncia a las precariedades económicas, fueron gestando distintos levantamientos desde la sociedad civil con el propósito de enfrentar a los agentes y la política del Estado mexicano.<sup>9</sup>

Desde otro lugar, y hablando específicamente de los grupos artísticos de la década de los setenta y el contexto en que se desarrollaron, el planteamiento del trabajo artístico se volcó hacia posturas dibujadas desde lo colectivo. Durante la movilización de los estudiantes se generó una demanda por entender y aplicar una democracia en la escena social mexicana que partiera de lo común, es decir, que se alejara de circuitos cerrados y elitistas como lo dejaban ver las autoridades políticas que gobernaban el país. Se exigía por parte de la sociedad civil, y en su gran mayoría por los jóvenes universitarios, una demanda por la libertad e igualdad. Dentro de las manifestaciones y encuentros que se llevaron a cabo durante el 68, existió una forma autogestiva de relacionarse y articular las

---

<sup>9</sup> “El 18 de mayo de 1967, en Atoyac, en la sierra de Guerrero, la represión de la manifestación pacífica de los padres de familia de la escuela primaria Juan Álvarez produjo la guerrilla de Lucio Cabañas. Ese mismo año, en agosto, la masacre de 27 copreros en Acapulco desencadenó las acciones de la guerrilla de Genaro Vázquez Rojas. La represión policial y militar desplegada del 26 al 29 de julio de 1968 no frenó las pugnas estudiantiles, sino que dio origen al movimiento estudiantil de 1968. La represión del 10 de junio de 1971 en la Ciudad de México y en el estado de Nuevo León no detuvo la inconformidad popular; por el contrario, provocó el surgimiento de la Liga Comunista 23 de Septiembre y de las fuerzas de Liberación Nacional (FLN), organización que en las décadas finales del siglo XX aportó la base de trabajo de la que surgió en 1994 el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN)...”. Consultado en: Carlos Montemayor, *La violencia de Estado en México, antes y después del 68* (México: Debate, 2010), 251.

ideas. Esta forma de autogestión se propagó por varias latitudes del movimiento estudiantil, y potenció la forma de entender y llevar a la práctica lo colectivo. El intercambio constante de ideas, diversas formas de organización, el hecho de replantear y alejarse de los aparatos únicos de autoridad y la constante búsqueda y experimentación de hacer lo común son características que durante la década de los años setenta se pueden apreciar en varias agrupaciones de artistas.

En el texto *México 1968 Experimentos de la libertad. Constelaciones de la democracia* Susana Draper menciona un momento en donde se pueden localizar los orígenes de los encuentros y colaboraciones entre los artistas, la sociedad civil y los estudiantes. Esto se enuncia como un espacio fundamental para entender las formas de operar de los grupos de los años setenta: “El trabajo de organización en comités de lucha, asambleas participativas, brigadas, mimeógrafos, cocinas, diseño de imágenes, festivales, transformó a los centros educativos en espacios de experimentación democrática colectiva que atravesaban el mundo de los afectos y la capacidad de hacer en colectivo”.<sup>10</sup>

La escena que se experimentaba y que se fue creando en el contexto del 68 resultó como un laboratorio donde se ponían a prueba y se aplicaban distintas formas de entender lo político. Había un interés por lo autogestivo, el diálogo y la colaboración entre distintos agentes. Como menciona Susana Draper al respecto de este constante hacer y actuar casi “performativamente” en la escena social que se vivía: “(...) una diferencia fundamental del momento remite a la posibilidad de abrir la experiencia de lo político a lo que no era considerado político”.<sup>11</sup>

Otro referente importante de este contexto social fue el cambio en los formatos tradicionales de enseñanza en las instituciones oficiales como la Escuela Nacional de

---

<sup>10</sup>Susana Draper, *México 1968 Experimentos de la libertad. Constelaciones de la democracia* (México: Siglo XXI, 2018), 46.

<sup>11</sup>Draper, *México 1968 Experimentos de la libertad. Constelaciones de la democracia*, 134.

Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La esmeralda” (ENPEG) del INBA, pues los artistas de la década de los setenta buscaban más una experimentación en su trabajo que una forma habitual de representación artística.<sup>12</sup> Respecto a la postura que tenían algunos artistas sobre la enseñanza en las escuelas de arte, Víctor Muñoz –integrante de Grupo Proceso Pentágono–, al referirse a una conferencia que dictó un antropólogo francés sobre el trabajo de unos murales en Bonampak<sup>13</sup> realizados por varias personas, apunta lo siguiente: “Me parecía que eso ponía en tela de juicio la idea en la que nos educaba la escuela, que era la idea individualista, personal, subjetiva”.<sup>14</sup>

Ya en la década de los setenta se pueden rastrear algunas iniciativas que dibujaron espacios para que diversos agentes se encontraran y decidieran trabajar en grupo, por ejemplo: el seminario “Taller de arte e ideología”, impartido dentro de la UNAM y fundado por Alberto Hajar; el Taller de pintura mural en la ENAP a cargo de Ricardo Rocha; o el coloquio de Zacualpan –realizado en la casa del artista Zalathiel Vargas con el propósito de debatir intereses en común sobre la práctica artística que se estaba desarrollando–; o la convocatoria para participar en la X Bienal de jóvenes de París en 1977.<sup>15</sup> Las características con las que se pueden identificar a las iniciativas grupales de

---

<sup>12</sup>Algunos grupos de la década de los setenta, además de buscar una experimentación en su trabajo, se distinguieron de organizaciones de años anteriores por su diálogo e interés en plantear “una producción vinculada a las luchas populares”. Tenían un compromiso por entretejer su práctica con problemáticas sociales, razón que manifiesta (en el caso específico de Grupo Proceso Pentágono) su respuesta crítica y contestataria ante políticas represoras del estado mexicano en la década. Se consultó: Grupo Proceso Pentágono “Cronología de las convergencias” en *Catálogo del Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de Experimentación 1979* (México: INBA, 1979), 195.

<sup>13</sup>Sitio arqueológico del Estado de Chiapas, México. Lugar donde se aprecian algunos de los murales mejor conservados de la cultura Maya.

<sup>14</sup>Entrevista inédita a Víctor Muñoz (Integrante de Grupo Proceso Pentágono) realizada en el marco de esta investigación, marzo 2018.

<sup>15</sup>En esta bienal participaron colectivos y no artistas individuales. La iniciativa de que fueran grupos y no un artista fue a partir del conocimiento que Alberto Hajar tenía sobre la producción y panorama del arte que había en la década, y por la sugerente complicidad con Helen Escobedo (directora en aquella época del MUCA de la UNAM). Participaron los grupos: Suma, Tetraedro, Taller de arte e ideología y Grupo Proceso Pentágono. La participación de los grupos propició que se generaran redes, conexiones y encuentros con diversos creadores latinoamericanos y europeos. Al regreso a México, Grupo Proceso Pentágono, junto con otros colectivos y organizaciones, fundó el Centro Proceso Pentágono y el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura. Se consultó: Julio García Murillo, “Grupo Proceso Pentágono. Fragmentos de azar y de guerra sucia” en *Grupo Proceso Pentágono Políticas de la intervención 1969-1976-2015*, eds. Pilar García y Julio García Murillo (México: MUAC-UNAM, 2015), 95.



esta década son las que Cristina Hajar recopila en el texto de *Siete grupos de artistas visuales de los setenta. Testimonios y documentos*: “Creo que algo importante fue que ninguno de ellos lanzó el gran manifiesto trascendental, ontológico y metafísico, sino que todos estaban convencidos de que debíamos evitar la “verborrea”, la demagogia y más bien hacer propuestas que evidenciaran una nueva posición política y una concreción del nuevo poder en los signos visuales”.<sup>16</sup>

Algunos de los grupos que trabajaron en este contexto fueron: El colectivo, Germinal, TAI (Taller de arte e ideología), Tetraedro, Grupo Mira, Grupo Suma, TIP (Taller de investigación plástica), Grupo Proceso Pentágono, No-Grupo, Fotógrafos independientes y Grupo Março. Gran parte del trabajo de estos grupos se caracterizó por la resistencia, la lucha y la denuncia política ante acontecimientos de violencia, los aparatos burocráticos y las luchas populares que se vivían en el país durante los años setenta. Pero también se basó en una búsqueda constante de nuevas formas, en la experimentación plástica y en plantear distintas maneras de comunicar sus ideas, tanto al interior de los circuitos del arte como fuera de ellos.

Esta breve revisión de la trayectoria de los grupos de los años setenta arroja señales sobre sus formas de colaboración. En este sentido, podemos encontrar la idea de *proceso de trabajo*. Quiero decir con esto que hubo una gran apuesta en varios de los grupos artísticos de esta época por entender su producción como un proceso y no como la obra de arte acabada. Me interesa señalar la idea de proceso artístico como una recurrente formulación, investigación y un constante cuestionamiento sobre lo que se plantea. El pensar el trabajo desde lo procesual y no desde un resultado fijo era también un desafío a la tradición plástica y, por su puesto, a los espacios de exhibición. El trabajo en proceso al que apelaban los artistas de esta época se refería al trabajo de manera

---

<sup>16</sup>Cristina Hajar, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta. Testimonios y documentos* (México: UAM-CONACULTA-INBA, 2008), 84.

colectiva en sus producciones. Esto significa que había una colaboración, un diálogo y una incidencia de cada uno de los individuos creadores al momento de conceptualizar sus trabajos. Esta manera de pensar la labor artística como un proceso, como obra abierta en constante movimiento y en absoluta libertad de colocarse y dialogar en distintos formatos, es una característica que se puede rastrear desde el movimiento del 68, como apunta nuevamente Susana Draper:

(...) un efecto del 68 sobre las reflexiones sobre la libertad desde la autogestión remite a una forma de desaturización o desacralización de lo libre como instancia separada del mundo, como idea distante. En tanto proceso abierto que teje una colectividad desde las palabras, la imaginación, los cuerpos, los tiempos y las formas de hacer lo social en común, lo libre implica un proceso de transformación radical en la experiencia de lo político.

Ahora bien, hablando específicamente sobre Grupo Proceso Pentágono; uno de los primeros rastros que nos dirigen a pensar específicamente en su origen es la colaboración entre tres de sus integrantes: Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio Hernández Amezcua. Ellos se formaron en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La esmeralda” (ENPEG) del INBA y, además de compartir el mismo espacio académico, tenían inquietudes similares respecto a la enseñanza del arte. Una idea que cuestionaban de manera contundente era la formación individualista en el campo artístico, que imperaba tanto en su escuela como en el panorama general del país. Al respecto del quehacer entre estos tres colegas y artistas Víctor Muñoz menciona: “Había una manera de hacer un trabajo, que no era individualizado sino que era colectivo. Después ya fuimos entendiendo que no era sólo un asunto de hacer algo en colaboración con otros, sino que ese algo tenía que ser, desde el principio, discutido por todos, porque si no, no tenía sentido”.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Entrevista inédita a Víctor Muñoz (Integrante de Grupo Proceso Pentágono) realizada en el marco de esta investigación, marzo 2018.

Uno de los primeros trabajos en conjunto que hicieron Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio Hernández Amezcua fue *A nivel informativo*,<sup>18</sup> presentado en el Palacio de Bellas Artes en el año 1973. Fue un proceso donde se puede leer un acercamiento al trabajo colectivo que caracterizaría a Grupo Proceso Pentágono en los años siguientes. Antes de inaugurar esta exhibición se colocó un espacio abierto al público en donde los artistas, sentados en unas sillas delante de una mesa, tenían un debate sobre las ideas que les interesaba trabajar en este proyecto. Es fundamental mencionar este ejercicio, porque nos habla del propio proceso artístico en el que siempre se interesaron estos artistas. Abrir el proceso de creación, pensamiento y articulación en el espacio de exhibición desafía el propio concepto de galería o museo destinado para mostrar una obra acabada. En este trabajo, aunque colaboraron de manera conjunta, cada uno de ellos planteó un resultado. Carlos Finck presentó *El automóvil (o deshuesadero) y el hombre atropellado*, José Antonio Hernández *La tele y la calle*, y Víctor Muñoz *La carta y el ring*. Carlos Finck menciona sobre estas tres piezas: “Si no lees el catálogo, la expo de *A nivel informativo* no se entiende, porque ahí está la idea. Primero hicimos unos textos. No es la descripción de las piezas, pero ahí nacen las ideas y está la cuestión conceptual”.<sup>19</sup> Esta nota nos habla de la urgencia e inquietud que tenían sobre su aproximación al trabajo artístico, cuyo planteamiento partía de darle un peso sobresaliente a la idea o concepto que estaban poniendo sobre la mesa. Y aunque el resultado formal de las tres piezas fue distinto (por un lado, un coche con un atropellado; por el otro, un hombre amarrado frente a un televisor; y, finalmente, un ring con zapatos, periódicos y rodeado con alambre de púas), la conexión de estos trabajos giraba en torno a la alienación del individuo, su

---

<sup>18</sup> A raíz de una presentación que tuvieron José Antonio Hernández Amezcua, Víctor Muñoz y Carlos Finck, a pocos años de haber egresado de la ENPEG, en las Galerías Peralvillo, fueron invitados por Jorge Hernández Campos (Jefe del departamento de Artes Visuales del INBA) para realizar una exposición en el Palacio de Bellas Artes. La característica que los identificó y que llamó la atención del sector cultural fue la experimentación de diversos formatos en la creación de obra y la relación que proponían a partir de su trabajo con el contexto social en el que vivían.

<sup>19</sup>Entrevista inédita a Carlos Finck (Integrante de Grupo Proceso Pentágono) realizada en el marco de esta investigación, marzo 2018.

relación con la urbanización y el trabajo. Una de las declaraciones que se puede apreciar sobre *A nivel informativo* en los textos escritos por los artistas es la siguiente:

Es aquí donde deben analizarse los factores que intervienen en la formación emocional del individuo [...] las diferentes formas de moral que rigen los actos del individuo pretendiendo alienarlo y establecer en él un comportamiento determinado que elimine la deliberación consciente que pueda poner en peligro el funcionamiento de una sociedad, en la cual la producción a todos los niveles, incluyendo la creación artística, rige las relaciones sociales y el modo y las prácticas de la vida.<sup>20</sup>

A raíz de la participación que tuvo en la X Bienal de Jóvenes de París en 1977, Grupo Proceso Pentágono se conforma de manera más oficial, pues Felipe Ehrenberg se une a Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio Hernández Amezcua. Entonces surge el grupo como tal, cuyo nombre los identificaría en la posteridad. El origen del nombre se puede trazar de la siguiente manera: *Grupo* porque así decidieron trabajar: juntos y con la interferencia de cada una de sus individualidades; *Proceso* porque la forma de acercarse a sus trabajos era una constante formulación, una prueba y un cuestionamiento, y nunca pensando en una obra acabada; *Pentágono* porque su posicionamiento crítico y artístico respondía a las políticas represoras, hegemónicas e ideológicas imperantes en toda Latinoamérica por parte del otro Pentágono, el departamento de defensa de los Estados Unidos de América, cuya arquitectura tiene precisamente forma de un pentágono. Pero también eran pentágono porque dejaban al azar la intervención o participación de alguien más, ya que en ese momento eran cuatro integrantes.

Para contextualizar el primer trabajo que realizaron, una vez conformados de manera más contundente y visible como colectivo, es fundamental revisar el proyecto que llevaron a cabo en la X Bienal de Jóvenes de París. En esta edición se convocó a una serie de artistas para que participaran de manera colectiva y no como artistas individuales. Esto

---

<sup>20</sup> Catálogo *A nivel informativo*, Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

respondía, en gran medida, a que en la escena local mexicana se apreciaba una gran producción artística desde lo colectivo.

El contexto en el que se desarrolló la X Bienal de Jóvenes de París nos permite entender varias aristas que delinearon las preocupaciones y acciones de los colectivos que participaron en ella, particularmente, de Grupo Proceso Pentágono. Los grupos que participaron en esta bienal (Grupo Suma, Taller de Arte e Ideología, Tetraedro, Grupo Proceso Pentágono y No Grupo<sup>21</sup>) cuestionaron de manera crítica y directa a Ángel Kalenberg (coordinador de la sección latinoamericana de la Bienal), por su posible relación con la dictadura Uruguaya. Les parecía inaceptable que una persona que quizás estaba relacionada con el gobierno dictatorial de ese país fuera el responsable de coordinar la representación de los artistas que se presentarían en la Bienal. El panorama que atravesaban podía haberles dirigido hacia dos caminos: participar a pesar de la situación que se presentaba o rechazar su intervención. Al final decidieron participar, pero sin abandonar su postura política y poniendo en evidencia la coyuntura en la que estaban involucrados. Dentro del catálogo para la Bienal que realizaron los artistas en complicidad con algunos agentes culturales se puede ver el manifiesto de cada uno de los grupos y su particular interés sobre la producción artística y posicionamiento político. Grupo Proceso Pentágono, por ejemplo, menciona lo siguiente:

Se necesita realmente ser idiota para insistir en que un catálogo presente a los autores y su obra que nos diga de su técnica y sus dimensiones. Pero hace mucho, estas corbatas de velorio fueron descubiertas. Habría que escribir en todo caso de lo acalladas que están las voces. Decir de la palabra e imagen callada a fuerza de fuego y palo, de las bocas limpias amordazadas a fuerza de oscuridad. Decir de las manos trabajadoras ahora mutiladas. Decir también cómo la voz y la palabra, la imagen y la mirada, las manos en fin, avanzan subterráneas para emerger justo a la mitad del alba, para que la

---

<sup>21</sup>No-Grupo, recién conformado justo en el año de realización de la X Bienal de París, participó de manera extraoficial, pues mandó máscaras para que los espectadores las usaran a su antojo en el transcurso de la Bienal. Apunte que da cuenta de la “guerrilla paródica que sacaba provecho tanto de la solemnidad de los artistas comprometidos como de la torpeza de las instituciones culturales”. Se consultó: Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, eds. *La era de la discrepancia. Arte y Cultura visual en México 1968-1997* (México: UNAM, 2006).

palabra e imagen de tanta voz y tanta mirada salten incontenibles, incorporándose en los actos del amanecer.<sup>22</sup>

Esta declaración del grupo hace evidente la postura política en la que estuvieron inmersos en gran parte de su procesos, así como el posicionamiento crítico hacia los contextos de producción cultural. También les parecía fundamental señalar las problemáticas que se vivían en la escena social y política que atravesaban, tanto dentro de su trabajo como dentro de los circuitos en donde participaban. Estas líneas propuestas por el grupo nos hablan de la represión dictatorial, la violencia, los enmudecimientos, torturas y conflictos sociales dentro del Estado mexicano y latinoamericanista. Una declaración que emerge como militancia político-artística dentro de sus intereses y procesos artísticos.

El posicionamiento que Grupo Proceso Pentágono asumió al participar en la Bienal, como bien señaló Gabriel García Márquez dentro del mismo catálogo, fue: “(...) participar dentro de un espacio físico y político propio”,<sup>23</sup> característica que se verá más adelante en la obra *1929: Proceso*, ya que también en ese momento se puede apreciar su postura crítica en torno a la plataforma cultural donde se presentaban, pues en este trabajo plasmaron su preocupación sobre los temas urgentes –políticos y sociales– por los que atravesaba el país.

Grupo Proceso Pentágono decidió realizar para esta X Bienal de Jóvenes de París la obra *Pentágono*, que constaba de una superficie de aproximadamente 20 metros cuadrados como mínimo, y máximo de 25 metros cuadrados, con una altura de 2.50 metros con forma de pentágono. Dentro del pentágono que presentó el grupo se encontraban diversos objetos: cuchillos, tijeras, fotografías, elementos de tortura,

---

<sup>22</sup> Grupo Proceso Pentágono, “Para escribir en un catálogo”, en *Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma, Grupo Tetraedro, Taller de arte e ideología. Presentación de México en la X Bienal de París* (México: INBA-MUCA-UNAM, 1977).

<sup>23</sup> Gabriel García Márquez “Sin título”, en *Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma, Grupo Tetraedro, Taller de arte e ideología. Presentación de México en la X Bienal de París* (México: INBA-MUCA-UNAM, 1977).

leyendas como “Genaro Vázquez no ha muerto” (en referencia al líder sindical del magisterio guerrerense que se oponía a las políticas y al gobierno del Estado), objetos y frases que intentaban mostrar la violencia política y social que se vivía en México y Latinoamérica.<sup>24</sup> El espacio creado en forma de pentágono se puede leer como una construcción espacial-escenográfica que funciona como contenedor de dichos elementos, pero también como espacio propicio para que el espectador o visitante recorra y habite este lugar. Esta experiencia que adquiere el espectador frente a la obra también se puede apreciar en la pieza *1929: Proceso*, la cual se analizará más adelante. Finalmente otra mención que hizo Grupo Proceso Pentágono dentro del mismo catálogo de la Bienal nos deja ver que el trabajo colectivo que realizaban respondía a una postura desafiante, disidente y sumamente crítica ante los aparatos culturales y políticos hegemónicos de México en los años setenta. Ellos se presentaron como agentes culturales que, desde el interior del sistema (social y artístico), cuestionaban, señalaban, criticaban y ponían a discusión sus formas de operación: “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 mafias elitistas que consciente e inconscientemente reproducen la ideología dominante”.<sup>25</sup>

Grupo Proceso Pentágono desarrolló su práctica, aproximadamente, desde 1973 y hasta 1990. En este lapso de tiempo colaboraron en distintas temporalidades los artistas: Carlos Finck (de 1968 a 1990); José Antonio Hernández Amezcua (de 1968 a 1981); Víctor Muñoz (de 1968 a 1990); Felipe Ehrenberg (de 1976 a 1981 y de 1983 a 1985);

---

<sup>24</sup> “(...) Grupo Proceso Pentágono generó un marco latinoamericanista de enunciación en el que los procesos de violencia en Argentina, Brasil, Chile, Cuba y Nicaragua fueron constantemente impugnados, socializados y convocados como espejos discursivos de fenómenos de violencia sistemática incorporados en México”. Se consultó: Julio García Murillo, “Grupo Proceso Pentágono. Fragmentos de azar y de guerra social” en *Grupo Proceso Pentágono Políticas de la intervención 1969-1976-2015*, eds. Pilar García y Julio García Murillo (México: MUAC-UNAM, 2015), 94.

<sup>25</sup> Grupo Proceso Pentágono en *Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma, Grupo Tetraedro, Taller de arte e ideología. Presentación de México en la X Bienal de París* (México: INBA-MUCA-UNAM, 1977).

Miguel Ehrenberg (de 1977 a 1985); Lourdes Grobet (de 1978 a 1981 y de 1983 a 1990); Carlos Aguirre (de 1979 a 1981); Rowena Morales (de 1979 a 1980) y Rafael Doniz (de 1989 a 1990).

Para completar el propósito de este primer apartado quisiera mostrar un pequeño mapa de ideas y aproximaciones de algunos de los integrantes a quienes me pude acercar para conocer de primera mano su experiencia. Estas ideas sugieren, inspiran y provocan nuevas formas de confrontar y desarrollar la manera en que podemos pensar un proceso artístico. Por un lado, son reflexiones sobre el trabajo en grupo, el proceso y la experiencia al momento de conceptualizar las ideas. Y por otro lado, son evocaciones que sugieren el escenario donde se hacen presentes los cuerpos al momento de reunirse, debatir y manifestar sus deseos:

VM: El trabajo colectivo es siempre conflictivo,  
hay que reconocer que hay relaciones de poder.

JA: Era entendido como un grupo. Pero era falso,  
cada quien tenía su espacio.

CF: Éramos más bien amigos.

VM: (...) no sólo ayudábamos en la idea del otro, sino que la complementábamos, la  
modificábamos y aquí empezaban las tareas colectivas.

JA: Lo primero que decidimos fue poner una mesa y cuatro sillas.

CF: (...) ellos me ayudaron, yo les ayudé,



hicimos equipo. Pero no éramos grupo (...)

aunque tal vez ya lo éramos.

JA: Yo acepto que cada quien percibe de diferente manera.

Mis compañeros hacían ruido.

VM: Ya éramos un grupo, pero no nos concebíamos como tal.

Ni nos importaba.

CF: Cualquiera cosa la podías decir, esa era la libertad.

CA: Idealmente se trataba de hacer una obra en conjunto,

en donde no hubiera un solo autor.

JA: Inmediatamente hicimos *click* y empezamos a platicar.

CA: Para mí eso fue muy importante porque me enseñó a discutir.

Y también porque me enseñó a ver cómo eran las ideas de cada quien.

JA: Hay toda una manera ahí para protagonizar y liderar una propuesta (...)

CA: Ahí nos dimos cuenta que los grupos

funcionan en un determinado tiempo.

\*Fragmentos escogidos de entrevistas realizadas  
a algunos integrantes de Grupo Proceso Pentágono:  
Victor Muñoz (VM), Carlos Finck (CF),  
Carlos Aguirre (CA) y José Antonio Hernández Amezcua (JA).  
En el marco de esta investigación.  
Marzo-abril de 2018, Ciudad de  
México.

## ***1929: Proceso***

Para comenzar con este punto del proceso de investigación que he realizado, quisiera exponer el acercamiento que tuve cuando revisé diversos documentos que testifican la producción de Grupo Proceso Pentágono, específicamente los que dan cuenta de la obra *1929: Proceso*. Durante las primeras consultas fui descubriendo ciertas lecturas, signos y escenarios que vislumbraban un panorama donde se posibilitaba leer el trabajo de Grupo Proceso Pentágono desde el acento de la teatralidad. Al acercarme a los documentos, mirar las imágenes de registros y leer posturas de la obra se presentaron algunas primeras claves para tejer la declaración que articula el presente ensayo. Hilando y siguiendo pistas, así como provocando la imaginación mientras tocaba, sentía y percibía esas huellas que me hablaban de una obra y un momento específico, fue que empezó a esbozarse una idea. Este primer momento de investigación fue abriendo una puerta a un mundo quizás no explorado sobre el trabajo de Grupo Proceso Pentágono y su respectiva teatralidad. Como señala el historiador G. Didi-Huberman: “Pero, para saber todo esto, para sentirlo, es preciso, atreverse, es preciso acercar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, por debajo, vuelva a producir su calor, su resplandor, su peligro”.<sup>26</sup>

El contexto socio-político en el cual se inscribió *1929: Proceso*<sup>27</sup> fue el año 1979. Para entender un poco del panorama que se vivía en ese momento es crucial y necesario

---

<sup>26</sup> Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen* (México: Serieve, 2012), 43.

<sup>27</sup> Obra presentada en el Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de Experimentación. El INBA, bajo la dirección de Juan José Bremer y Óscar Urrutia en el departamento de Artes Visuales, lanzó la convocatoria de este primer salón de experimentación. La intención de abrir este espacio fue mostrar la producción de otros formatos y procesos artísticos (como experimentación con distintos materiales, diversas formas de exhibir, acercamientos procesuales y resultados alejados del llamado arte oficial como la pintura, escultura y grabado). El comité seleccionador de este salón estuvo conformado por Teresa del Conde, Néstor García Canclini, Jorge Alberto Manrique, Armando Torres Michúa y Raquel Tibol. Los grupos que participaron en este Salón fueron: Peyote y la compañía, El colectivo, Grupo Yolteotl, Grupo BaoBab, Alberto Gutiérrez Chong y Humberto Guzmán, Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma. Y los artistas que estuvieron de manera individual fueron: Moisés Peña, Mariano Rivera Velazquez, Marcos Kurtycz y Zalathiel Vargas. El salón se llevó a cabo en la Galería del Auditorio Nacional de la Ciudad de México de

pensar en los levantamientos y los movimientos sociales por parte de varias instancias del país, que exigían y demandaban a las autoridades respuestas ante situaciones económicas, de desigualdad, precariedades en contextos rurales, violencia y represión. Los levantamientos se manifestaron en varios sectores: en los frentes magisteriales, los ferrocarrileros, los médicos y los estudiantes universitarios. Muchas de estas movilizaciones, ante la falta de respuesta por parte de las autoridades, pero sobre todo a raíz de los enfrentamientos violentos que el estado mexicano organizaba para controlar las demandas, respondieron de igual forma, pues también tomaron las armas para protestar. Respecto a estas movilizaciones Carlos Montemayor menciona: “(...) constituyeron el referente nítido para muchas organizaciones obreras, campesinas y estudiantes de que la lucha no podía ser pacífica”.<sup>28</sup> Algunos de los líderes que organizaban y que estaban al frente de las movilizaciones fueron blanco de persecuciones violentas, y se vieron inmersos en enfrentamientos político-sociales que los convirtieron en presos políticos. El panorama en México durante estas décadas se conoce como el período de la guerra sucia.<sup>29</sup> No obstante, si se revisa la historia de algunas movilizaciones, levantamientos y guerrillas de estos años, es posible esclarecer que estos acontecimientos se configuraron dentro de su propia lógica y momento histórico. En este sentido, no sería del todo cierto enunciar que el movimiento estudiantil del 68 es el referente único desde donde se puede entender el panorama complejo de guerrillas, enfrentamientos y levantamientos sociales que sucedieron esos años.<sup>30</sup>

---

enero a marzo del año 1979. Se consultó: *Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de Experimentación 1979* (México: INBA, 1979).

<sup>28</sup> Carlos Montemayor, *La violencia de Estado en México, antes y después del 68* (México: Debate, 2010), 15.

<sup>29</sup> “A esta manera terrorífica de enfrentar a los guerrilleros se le conoce como guerra sucia. En esta guerra sucia que implementó el gobierno, desplegó múltiples prácticas, como el encarcelamiento ilegal, la desaparición forzada, la detención de familiares de guerrilleros y la tortura” Se consultó: Jorge Mendoza García, “La tortura en el marco de la guerra sucia en México: Un ejercicio de memoria colectiva”, *Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial* 2 (2011): 139-179.

<sup>30</sup> Sobre algunas movilizaciones y guerrillas en el texto de Carlos Montemayor se menciona que: “El crecimiento y el fortalecimiento de esta fuerza social fue independiente del movimiento estudiantil de 1968 y ajeno a la intervención de agentes soviéticos o cubanos”. Y también reitera que: “(...) su transformación en sucesivas organizaciones armadas durante el siglo XX y los inicios del siglo XXI prosiguieron sin conectarse orgánicamente con ninguna de

Ahora bien, para desarrollar y marcar de manera más precisa el contexto socio-político de los años setenta en México, es fundamental traer a cuenta el fenómeno de violencia de Estado que Carlos Montemayor menciona:

La violencia de Estado abarca un amplio espectro de intensidad y de modalidades según los procesos concretos por los que atraviese la sociedad en la que surge. Los golpes de Estado, las dictaduras resultantes, la guerra civil, son un inmenso espacio donde la violencia alcanza niveles impredecibles. Un estado sometido a un proceso de guerra actuará de manera diferente según vayan sucediéndose algunos estados previsibles: la insurrección general, los combates de ejércitos, la fase del triunfo provisional o definitivo de un ejército o de una facción, la consolidación de un nuevo Estado.<sup>31</sup>

El sentido que menciona el autor sobre la violencia de Estado me parece clave para subrayar que cada levantamiento o movilización social tiene su propio significado y respuesta ante el contexto en el que surge. Por otro lado, y de forma más precisa, es primordial tener en cuenta que “Un estado sometido a un proceso de guerra actuará de manera diferente”; esta noción permite entender estos distintos procesos que surgen como dinámicas sociales. Montemayor marca una diferencia de percepción con la que se puede identificar a los movimientos o levantamientos sociales. Al enunciarlos como “dinámicas sociales” que responden a contextos específicos –como precariedades, desigualdades, inconformidades o desacuerdos a políticas imperantes que se viven en determinado contexto–, las autoridades competentes deberían tratar estas problemáticas justamente como dinámicas sociales en donde se puede modificar, dialogar, profundizar y proponer alternativas para conciliar intereses de ambas partes (tanto del Estado como de algún determinado grupo social). Sin embargo, la violencia de Estado a la que se refiere es precisamente aquella que no reconoce y que no dialoga con dichos levantamientos o guerrillas. Y, por lo tanto, el hecho de responder con violencia por parte del Estado y no

---

las etapas sociales del movimiento del 68”. Consultado en: Carlos Montemayor, *La violencia de Estado en México, antes y después del 68* (México: Debate, 2010), 67.

<sup>31</sup>Carlos Montemayor, *La violencia de Estado en México, Antes y después del 68*, 177.

reconocer ni atender las problemáticas sociales es la causa de que ellas permanezcan más allá de los momentos históricos en que surgen: “Una cosa sería la paz alcanzada por la negociación y el cambio social; otra, la paz alcanzada mediante el exterminio de las bases sociales y los núcleos insurgentes. De acuerdo con la experiencia mexicana, podemos afirmar que cada vez que se ha optado por el exterminio de las bases sociales se han sentado las condiciones para la recurrencia de la guerrilla”.<sup>32</sup>

En este contexto de la década de los años setenta se inscribe la obra *1929: Proceso*. Gran parte de la situación que se vivía en el país era invisibilizada por el partido oficial en esos años (PRI). Y aunque el gobierno pronunciaba un discurso alejado de la represión y la violencia, varios sectores de la sociedad civil, así como los artistas e intelectuales, denunciaban los síntomas que se respiraban. En el año 1979 se cumplía el cincuentenario de la fundación del Partido Revolucionario Institucional, y el diálogo que proponía Grupo Proceso Pentágono con su pieza tenía claras resonancias relacionadas con esta coyuntura. El nombre de la pieza nos habla de esta conexión: *1929* por ser el año de la fundación del partido, y *Proceso* porque era un intento que proponía dar cuenta del sistema imperante que se vivía bajo esas políticas del contexto del Estado mexicano.

Ahora bien, la propuesta del grupo con la obra *1929: Proceso* fue realizar una construcción que funcionó a manera de recorrido. La operación principal de esta pieza era que las personas transitaran diversos cuartos y pasillos en donde podían realizar alguna tarea. Me parece primordial señalar que este tratamiento fue medular para poder leer esta obra bajo la idea de las teatralidades, y aunque esta declaración se irá desarrollando más adelante, ahora me interesa señalar el planteamiento de la obra para ir desentrañando esta inquietud. Dentro del recorrido que se planteaba en la obra se encontraban algunos objetos, documentos, luces y señalamientos que intentaban evocar

---

<sup>32</sup>Carlos Montemayor, *La violencia de Estado en México. Antes y después del 68*, 118.

la violencia represiva del Estado, los aparatos burocráticos y los desaparecidos políticos en México. La forma como se hacía referencia a estas situaciones era, por ejemplo: mostrar en algunas habitaciones construcciones que representaban oficinas de gobierno en donde se podían ver papeles sobre los escritorios, máquinas de escribir, teléfonos, cuestionarios, y todo tipo de documentos que se pueden encontrar en este tipo de lugares. También en otros espacios se representaba alguna situación violenta, por ejemplo: un muerto tirado al centro del espacio (figura construida de cartón, papel, alambre), o ambientes oscurecidos que representaban salas de tortura. Todos los elementos aquí señalados nos hablan de una construcción que opera como detonador de situaciones o escenas concretas: una oficina de gobierno o de tortura, unos pasillos o una calle con un muerto. Y si a este ambiente se suma la presencia del espectador que transita toda esta construcción y que interviene de alguna manera –escribiendo y llenando cuestionarios, escuchando, leyendo, sentándose, atravesando de cuarto en cuarto, respondiendo o tomando alguna postura ante lo que ve–, entonces aparece la clave que provoca la teatralidad en esta obra de Grupo Proceso Pentágono: el cuerpo del espectador accionando, tomando la palabra e interviniendo el espacio.

Me interesa pensar en esta particularidad de la obra como un montaje escenográfico donde el público participa. Considerarla como una suma de elementos que representan alguna situación en concreto: oficinas de gobierno, cuartos de tortura, un muerto en medio de la calle. Por ello, el espectador era una pieza fundamental para que funcionara la propuesta artística de *1929: Proceso*. Él era quien estaba siendo atravesado por las imágenes que ahí se encontraban y también funcionaba como el operador del espacio. Como ya se ha mencionado, una de las finalidades de ese trabajo que presentaba el Grupo Proceso Pentágono era la participación del público: que la gente entrara a los

diferentes cuartos, contestara algún cuestionario, recorriera pasillos, llenara formatos, oyera, viera y respondiera ante esa construcción espacial.

El trabajo propuesto por el grupo es un ejemplo de uno de los intereses que los integrantes tenían sobre las temáticas en sus producciones. Su práctica artística era planteada mediante un diálogo directo a las situaciones sociales y políticas que se vivían en el momento. Prueba de esto son las claras referencias que aparecen en la obra: recortes de periódico con agentes del Estado mexicano como economistas y empresarios, la imagen que representaba al presidente de México en una fotografía, o la señalización que se hacía sobre los desaparecidos políticos en el país mediante una encuesta que el público respondía.

Marque con una "X" el significado presente de la palabra

**DESAPARECIDO**

<input type="checkbox"/> Persona que no se encuentra o evaporada como por arte de magia	<input checked="" type="checkbox"/> Persona secuestrada por los cuerpos policiacos y confinada a cárceles clandestinas
---	--

¿Alguna vez vió usted sonreír al profesor Inocencio Castro Arteaga? ¿Recuerda el color de su cabello? Sí  No

¿Sabía usted que 1979 es el año de la presentación de los desaparecidos? Sí  No

Fragmento del cuestionario número 3 realizado por Grupo Proceso Pentágono para el proyecto *1929: Proceso*. [Cat.1]

En esta imagen podemos apreciar los puntos centrales sobre los intereses que se proponían representar dentro de *1929: Proceso*. Durante el recorrido el espectador iba encontrando señales, referencias, imágenes o cuestionarios como el que se muestra. Estos

papeles hablaban directamente del ambiente que se vivía y hacían evidente que en el país existían presos políticos y desaparecidos. Al dar la opción de marcar como respuesta en el significado de la palabra DESAPARECIDO a “alguien que se evapora por arte de magia” frente a “alguien secuestrado por los cuerpos policiacos y llevado a cárceles clandestinas” se hace evidente la postura política y el propósito de denuncia que la obra adquiere, pues señala y denuncia a las autoridades mexicanas como responsables de las personas desaparecidas.

Los años setenta en México estaban sumergidos en diversos conflictos armados, violencia y represión. Las estrategias del gobierno mexicano en esos años develan un sistema construido según la lógica del doble discurso. Por un lado, aparece la violencia de Estado que se ejercía como medio de control, y por otro lado, el hecho de enunciar y presentar un panorama donde aparentemente no pasaba nada. Un rastro que sitúa de manera contundente el ambiente que imperaba entonces se puede apreciar en la figura del presidente Luis Echeverría Álvarez (presidente de México de 1970 a 1976), cuyos actos fueron descritos en palabras de Montemayor: “Hoy disponemos de otras claves para explicar esas trampas aparentemente opuestas del político que en los foros públicos e internacionales apareció como un hombre nacionalista y de avanzada, y en la acción encubierta impulsó la represión”.<sup>33</sup> Estos dobles discursos o acciones que se implementaban inundaban gran parte de la escena política y social de México en estas décadas. Y el gesto del cuestionario dentro de la obra *1929: Proceso* se puede leer como una fisura a estos dobles discursos, pues dirige la responsabilidad de la violencia y los desaparecidos hacia el Estado mexicano mediante la operación de los “cuerpos policiacos”. También este cuestionario, al ser manipulado por el espectador, arroja otra

---

<sup>33</sup>Montemayor, *La violencia de Estado en México. Antes y después del 68*, 157.



pista de la acción y participación que el cuerpo del visitante jugaba dentro de la obra, pues era él quien lo respondía.

Para retomar el panorama de los desaparecidos en el contexto mexicano es clave traer a cuenta la figura del escritor y activista político José Revueltas. Este personaje estuvo encerrado como preso político en la cárcel de Lecumberri<sup>34</sup> por la participación que desempeñó durante el movimiento estudiantil de 1968. La acusación injusta y sin fundamentos por parte del gobierno mexicano hacia José Revueltas da una clave de las situaciones que se vivían en el territorio mexicano en este momento. Aunque no había una dictadura declarada, la situación es que en México encerraban injustamente a figuras políticas que inquietaban a las autoridades del país. Para contribuir al análisis de la problemática del territorio mexicano durante los años sesenta y setenta habría que identificar el “modus operandi” que se realizaba con el fin de llevar a cabo las desapariciones forzadas, los enfrentamientos violentos con la sociedad civil o los encierros injustificados. Las características de la violencia de Estado, que ya se ha relatado líneas atrás, permiten vislumbrar los recurrentes mecanismos o modos de operar que el Estado mexicano ha implementado para desarrollar este tipo de violencia: creación de comandos como fuerzas de choque y enfrentamientos con movimientos populares, acciones coordinadas entre el Ministerio Público y los jueces para enjuiciar y castigar de manera irregular a individuos, desapariciones forzadas de líderes o agentes disidentes para el gobierno, y un largo etcétera. Estos ambientes de represión, terror, masacre: “(...) son un signo de la insuficiente labor de las instituciones responsables de prevenir o anticipar conflictos sociales y no solamente, al actuar como fuerzas reactivas, responsables de planear la represión selectiva o indiscriminada”.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup>El palacio de Lecumberri, ubicado en la delegación Venustiano Carranza de la Ciudad de México, fue una penitenciaría establecida en el gobierno de Porfirio Díaz que permaneció hasta finales de la década de los años setenta, cuando se decidió ubicar en sus instalaciones al Archivo General de la Nación.

<sup>35</sup>Carlos Montemayor, *La violencia de Estado en México. Antes y después del 68*, 250-251.

Otro referente muy importante respecto a la violencia de Estado en el territorio mexicano está configurado por las movilizaciones por parte de algunos familiares y personas cercanas a desaparecidos y presos políticos en el país. Ejemplos de estas movilizaciones son el comité Pro-libertad de Presos Políticos (creado en 1975-1976) y el Comité Nacional Pro Defensa de Presos, Perseguidos, Desaparecidos y Exiliados fundado en 1978,<sup>36</sup> ahora conocido como el comité Eureka. Referente a las movilizaciones de familiares es sustancial mencionar a la activista Rosario Ibarra de Piedra, figura principal del surgimiento de este último comité y agente activo en la década de los setenta. Ella y otras movilizaciones hacen visible y manifiestan la desaparición, tortura y encarcelamiento por parte del Estado mexicano.

Al iniciar el año 1979 se presentaba la obra *1929: Proceso*, y los conflictos sociales y políticos en el país eran tema de discusión. Como bien se señalaba en el cuestionario: “es el año de la presentación de los desaparecidos”. El movimiento de los familiares jugó en ese momento un papel fundamental que hizo visible y manifestó la problemática sobre los desaparecidos. Aunque el gobierno mexicano evadía responsabilidades y mantenía una imagen distinta frente al mundo respecto a la violencia que se vivía en el territorio nacional, la manifestación y la denuncia pública de los familiares fueron puntos clave para hacer visible esta situación.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup>A finales de la década de los sesenta se presenta con más fuerza un ambiente de guerrillas en diversos sectores del país que expresan un deseo abierto de generar una nueva revolución ante urgencias y precariedades político-sociales que atraviesan sectores populares como los ferrocarrileros, estudiantiles, magisteriales, etcétera. Ante este contexto el Estado Mexicano responde con una especie de contrainsurgencia frente a esos levantamientos populares. Este hecho demuestra claramente que las tácticas de control por parte de las autoridades se enfocan a sistemas de represión, tortura y desaparición. En este ambiente surgen a finales de la década de los setenta nuevos movimientos de grupos de familiares de desaparecidos y torturados que demandan y hacen pública la problemática por la que atraviesa la sociedad civil. Camilo Vicente Ovalle (Doctor en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México), en conversación con el autor, febrero 2019.

<sup>37</sup> Meses antes de que se presentara la obra *1929: Proceso*, el 28 de agosto de 1978 se llevó a cabo una huelga de hambre por un grupo de mujeres enfrente de la Catedral Metropolitana del Centro Histórico de la Ciudad de México. Una de las iniciativas que desde la sociedad civil desafían la imagen implantada por el gobierno mexicano de tranquilidad, seguridad y supuesto orden público. Manifestación que se sumó, a finales de la década de los setenta, a la visibilización pública de los desaparecidos. Inicio de organizaciones familiares y comités de lucha en pro de defensa de los derechos humanos. Camilo Vicente Ovalle (Doctor en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México), en conversación con el autor, febrero 2019.

Otro dato que se puede ver en el cuestionario es el nombre del profesor del estado de Guerrero, Inocencio Castro Arteaga, quien estuvo involucrado en el encuentro y enfrentamiento entre el senador y precandidato del PRI a la gubernatura del estado de Guerrero, Rubén Figueroa Figueroa y Lucio Cabañas (maestro rural egresado de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, líder estudiantil y jefe del partido de los pobres). La desaparición, hasta ahora no esclarecida en su totalidad, del profesor Castro Arteaga sucedió cuando se involucró para contactar a estos dos personajes (Cabañas y Figueroa).

El ejemplo del profesor Castro Arteaga que aparece dentro del cuestionario habla de la situación violenta y armada que rodeaba al país. Este ambiente de incertidumbre, de interrogantes y de impunidad es lo que Grupo Proceso Pentágono pone a discusión como eje principal dentro de su obra. Una observación que hace Carlos Finck respecto a esto es: “Los desaparecidos, ¿qué pasa con ellos? Los agarran, los llevan a una oficina burocrática y luego ¿qué pasa? Y así empezamos a crear el recorrido y nace *1929: Proceso*”.<sup>38</sup> Esta anotación muestra la pertinencia de generar un formato que se basara en un recorrido, donde el espectador habitara esos ambientes de represión y de violencia. Y donde el espectador contestara, se interrogara y arrojara alguna respuesta ante la situación en la que se encontraba, que por supuesto era reflejo de la realidad nacional en la que vivía.

Otra de las revisiones de los documentos sobre la obra *1929: Proceso* que se encuentra en el Fondo Documental de Arkheia es la propuesta inicial que presentaron para su participación en el Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de Experimentación. Aquí se expone un fragmento de esa propuesta que realizó inicialmente Grupo Proceso Pentágono.

---

<sup>38</sup>Entrevista inédita a Carlos Finck (Integrante de Grupo Proceso Pentágono) realizada en el marco de esta investigación, marzo 2018.

AREA SENSORIAL (1) \*

EN ESTA SECCION SE PRESENTAN CUATRO ELEMENTOS VISUALES QUE ENTRE SI CONFORMAN UN DISCURSO. SON PRESENTADOS AL PUBLICO EN ESTA PRIMERA SECCION PERCEPTUALMENTE DE ACUERDO AL TACTO, OIDO, GUSTO Y OLFATO. PARA ESTO SE REQUIERE DE UN PASILLO CERRADO A LA LUZ DENTRO DEL CUAL SE LE PIDE AL RECEPTOR ACTIVO TOQUE Y SIENTA LOS OBJETOS ENCONTRADOS A SU PASO. LOS ELEMENTOS VISUALES QUE INTEGRAN ESTA PARTE PROVIENEN DE UN DISCURSO VISUAL PRESENTADO CON ANTERIORIDAD O SIMULTANEAMENTE EN CONTEXTOS URBANOS Y RURALES.

RECEPCION DE INSTRUCTIVOS Y FORMULARIOS (2)

A LA ENTRADA DE ESTA RECEPCION SE HACE COLA Y ANTESALA. EN ESTE ESPACIO SE RECOGEN INSTRUCTIVOS, FICHAS Y FORMAS POR LLENAR.

AREA CUESTIONAMIENTO DE PERCEPCION (3)

AQUI EL RECEPTOR ACTIVO CONFRONTARA LO QUE CREYO PERCIBIR EN EL AREA SENSORIAL (1) CON LO QUE EN REALIDAD SE PRESENTO. ORDENARA CONCEPTUALMENTE LAS PARTES O ELEMENTOS PRESENTADOS PARA ESTRUCTURAR SU DISCURSO, ES DECIR, HARA UNA LECTURA VISUAL.

DEPOSITO DE FICHAS (4)

EN ESTE ESPACIO SE REALIZARA EL LLENADO Y DEPOSITO DE FICHAS. ESPERARA LA SEÑAL INDICADORA PARA PASAR AL SIGUIENTE ESPACIO.

\* CONSULTAR DIAGRAMA TOPOLOGICO

Fragmento de la propuesta inicial de Grupo Proceso Pentágono para la obra *1929: Proceso*. [Cat. 2]

Me interesa hablar sobre este detalle que refuerza la idea del recorrido y de los distintos momentos dentro de la obra, que son los espacios en donde el espectador va atravesando y siendo partícipe de la situación planteada para evocar la violencia de Estado. Esta propuesta que realiza el grupo sugiere pensar en cómo es que la obra funciona y qué operaciones presenta para que se active, en este caso, la participación del espectador. Como bien señala el investigador Óscar Cornago sobre la teatralidad: “La pregunta ante una representación, es decir, ante una obra artística o un determinado

fenómeno social ya no es, por tanto, el qué significa, sino el cómo funciona”.<sup>39</sup> Y si se piensa en ese fragmento de la propuesta inicial del grupo se puede ir desentrañando cómo es que funcionó dicha obra. Por un lado, hay una inquietud por delimitar espacios concretos dentro de la pieza: área sensorial, recepción de instructivos, cuestionarios de percepción y depósito de fichas. Esta organización del espacio de exhibición revela cómo es que los artistas están pensando la experiencia del espectador, pues hay una clara decisión sobre cómo es que se quiere que se transite y se viva la propuesta artística. La decisión inicial que tomaron los integrantes del grupo para llevar a cabo su proyecto revela cómo es que un espacio de exhibición puede ser atendido y trabajado desde otra forma. Es decir, no se propuso que lo que se exhibiera en el espacio fuera simplemente para contemplar, sino que existieran lugares para involucrar la participación del visitante. Esto fue posible gracias a elementos como los formularios que se respondían, las áreas sensoriales que se detallan en el documento o simplemente el recorrido que realizaba el espectador dentro de la propia obra.

Siguiendo con este análisis quisiera ahora apuntar el acento de la disidencia en la obra *1929: Proceso*. Me parece esencial encuadrar este aspecto dentro del contexto específico en que operó la obra, pues responde a un territorio concreto, en este caso, el fin de la década de los años setenta. El contenido que mostraba el trabajo nos habla de posturas en desacuerdo con ciertos agentes políticos. Ejemplo de esto es la clara señalización que los artistas hicieron en la construcción de una oficina burocrática donde se podía apreciar una fotografía que representaba al presidente de México. Al hablar de represión dentro de la obra, recorrer los pasillos donde se representaba la violencia que se vivía en el país, cuestionar al espectador sobre los desaparecidos políticos y tener como

---

<sup>39</sup>Óscar Cornago, “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad”, *Telón de fondo*. Revista de teoría y crítica teatral (2015): consultado el 30 de abril, 2018, disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>

referencia la imagen del presidente; inmediatamente se plantea y señala de manera directa a los responsables de la situación que se presenta en ese contexto. Por otro lado, dentro del recorrido había un lugar donde estaba una escena construida en la cual los espectadores podían ver desde una butaquería un cuerpo de un muerto tirado en el centro del espacio, y al fondo, una imagen de periódico con algunos dirigentes de la banca en la cámara de diputados.



Grupo Proceso Pentágono (Carlos Finck, Felipe Ehrenberg, Miguel Ehrenberg Lourdes Grobet, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz en colaboración con Carlos Aguirre) *1929: Proceso*, 1979. Ambientación en la Galería del Auditorio Nacional. [Cat. 3]





Grupo Proceso Pentágono (Carlos Finck, Felipe Ehrenberg, Miguel Ehrenberg Lourdes Grobet, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz en colaboración con Carlos Aguirre) *1929: Proceso*, 1979. Ambientación en la Galería del Auditorio Nacional. [Cat. 4]

Referencias como las que se muestran evocan la postura disidente y crítica que el grupo planteaba dentro de su obra en esos años. Se puede leer esta desavenencia de los artistas al introducir en su trabajo temáticas represoras que aludían al contexto en el que vivían, y que claramente funcionaban como una crítica al sistema de gobierno mexicano. El hecho de no estar de acuerdo con la forma en que se manejaban las políticas del Estado, y convertir la disidencia en una propuesta de experiencia a través de una obra, es una manera clara de mostrar su postura contestataria.

Como ya se ha mencionado, cuando se presentó la obra en el Auditorio Nacional se conmemoraban los cincuenta años de la fundación del PRI, partido oficial que había

estado en el poder de manera ininterrumpida en México. Una de las actividades de la conmemoración del cincuentenario del PRI se realizó en el mismo lugar donde estaba la obra. La disidencia y posicionamiento que exponía el trabajo del grupo provocó que momentáneamente se cerrara el espacio de exhibición. Referente a esto uno de los integrantes del grupo menciona lo siguiente: “(...) sobre el pasillo en donde terminaba el recorrido, veías los carteles que las organizaciones de defensa de los presos políticos y desaparecidos habían logrado publicar en México. Supongo que este punto preocupó a las autoridades del INBA y fue cerrado los tres días que duró la actividad oficial del PRI”.<sup>40</sup> Para sumar a este detalle otro de los integrantes de Grupo Proceso Pentágono comenta sobre este cierre temporal del espacio de exhibición: “Cuando se hace el aniversario del PRI en el Auditorio Nacional (...) Bueno, primero mandan a checar a ver si no hay bombas. Cuando pasan algunas autoridades y ven la exposición, cerraron todo. Cerraron todo el salón de experimentación tres días. No se le vaya a ocurrir entrar al presidente y verse retratado ahí”.<sup>41</sup>

Para seguir y reforzar la idea de disidencia en este ensayo, me interesa tratar la forma en que se posicionaron los artistas respecto a su propio trabajo, pero también respecto al lugar de exhibición donde estuvieron inscritos. Quiero traer a cuenta una postura que el grupo manifestó respecto a su participación dentro del Salón:

El grupo proceso pentágono participa en el Salón Experimental fuera de concurso por dos razones: a) porque el tema, la denuncia de la represión, los desaparecidos y los presos políticos no pueden ser evaluados en forma estética b) como observadores desde dentro para poder evaluar críticamente la forma en que Artes Plásticas realiza el Salón Nacional de Artes Plásticas en su totalidad.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup>Cristina Hajar, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta. Testimonios y documentos* (México: UAM-CONACULTA-INBA, 2008), 71.

<sup>41</sup>Entrevista inédita a Carlos Finck (Integrante de Grupo Proceso Pentágono) realizada en el marco de esta investigación, marzo 2018.

<sup>42</sup>Documento “(Más) Proceso (Más)”, Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.



En esta declaración que hace el grupo hay un interés por tomar una postura crítica dentro de su propio trabajo y dentro de la misma plataforma en donde se presentan. Qué agente debería desempeñar el artista dentro de un espacio de exhibición, cuál debería ser la forma de llevar a cabo su proyecto artístico. Pareciera que responder estas preguntas en la actualidad es un tema menor. Pero si nos detenemos a analizar el trabajo artístico dentro de las instituciones (la producción acelerada, el cumplir agendas, número de exposiciones y proyectos durante el año), o si vemos la cantidad de eventos dentro del circuito cultural; podemos pensar que hay muy poco, o casi un nulo, ejercicio crítico respecto al trabajo que se realiza, tanto de parte de los artistas como por parte de las instituciones. Es evidente que Grupo Proceso Pentágono se apegó a ser un agente crítico, no sólo respecto a la temática de su obra, sino también respecto a la forma en que responde y opera la propia institución cultural que brinda el espacio de exhibición.

Carlos Finck, uno de los integrantes de Grupo Proceso Pentágono, respecto a esta mirada crítica que dirigieron ante la propia organización del Salón menciona que: “Ese Salón de Arte experimental fue un dolor de cabeza para el INBA desde que empezó (...) se dieron cuenta que eran unas loqueras que no estaban acostumbrados a ver en un museo”.<sup>43</sup> Desde otro lugar, el anuncio del grupo sobre participar fuera del concurso cuestiona al propio lugar donde se muestra el trabajo artístico. Pues, ¿este espacio debería ser idóneo para “evaluar de forma estética” represiones, violencia, desapariciones y las temáticas claras que presentan los artistas dentro de su proyecto?, ¿O sólo debería de funcionar como espacio para reflexionar sobre los acontecimientos que se viven en el entorno y visibilizar dichas problemáticas? Es crucial traer a cuenta esta pregunta, pues la disidencia que generaron los artistas con *1929: Proceso* genera este tipo de reflexiones imprescindibles.

---

<sup>43</sup>Entrevista inédita a Carlos Finck (Integrante de Grupo Proceso Pentágono) realizada en el marco de esta investigación, marzo 2018.

Quiero señalar en este momento que una de las inquietudes y cuestionamientos que surgieron al momento de realizar el presente trabajo de investigación y, sobre todo, cuando se fueron articulando las líneas que rigen este proceso (teatralidad y disidencia), fue subrayar si los espacios de exhibición y el trabajo artístico pueden cuestionar, desde el interior de los propios circuitos culturales, su propia razón de ser y los contextos en los cuales se ubican. Traer al presente estas movilizaciones hechas en *1929: Proceso* hace pensar qué tan pertinentes son los espacios de exhibición hoy en día, y de qué manera las producciones artísticas pueden generar fisuras en el campo social.

Finalmente, y en relación a cuestionar los espacios de exhibición, quiero traer a cuenta de nuevo la idea de disidencia. Una disidencia política que genera preguntas, interviene, propone debates, manifiesta posturas en desacuerdo y señala síntomas. Estas desavenencias me parecen centrales que se realicen dentro de los espacios de exhibición, ya que en esos espacios se hacen presentes los desacuerdos de manera directa a los aparatos políticos culturales. Pensando en el trabajo que propuso Grupo Proceso Pentágono, pero también reflexionando sobre los aparatos culturales en la actualidad, me parece indispensable cuestionar constantemente el trabajo curatorial, los formatos de exhibición, los circuitos artísticos, e interrogar a los agentes involucrados en estos escenarios.

## Apunte curatorial con guiño de teatralidad

El ejercicio que pretende esta última sección es desmenuzar la idea de la teatralidad en el trabajo que se ha analizado a lo largo de estas páginas. Y ya que el territorio de la obra de Grupo Proceso Pentágono es el espacio de exhibición como la galería o el museo, la intención que se irá sugiriendo en estas líneas es el cruce entre un acercamiento curatorial y el gesto de su teatralidad. Para empezar con el eje medular del ensayo, me parece que una buena introducción es el sentido y la provocación que suscita pensar la teatralidad en la obra de *1929: Proceso*. Es decir, hay un ejercicio de movilizar los marcos de producción, circulación y representación en el campo del arte para exponer y visibilizar otras formas en su ejecución. El investigador José Sánchez señala a propósito de esta situación: “Los marcos pueden ser removidos, las situaciones pueden ser reencuadradas para producir otras experiencias de realidad. Y si esas experiencias de realidad son efectivas, la realidad misma habrá sido transformada”.<sup>44</sup> El marco que construye la teatralidad aplicada en la revisión de *1929: Proceso* propone una construcción de la mirada hacia otras formas de leer la obra del grupo. Poner el acento en este otro marco de referencia para acercarnos a la producción de Grupo Proceso Pentágono dirige la atención y la construcción de sentido hacia el participante o espectador como el actor principal de la obra. Pues, como ya se ha mencionado anteriormente, la operación que los artistas realizaron al decidir hacer un recorrido, cuartos, espacios para transitar o intervenir pone al visitante como el sujeto activo de este universo. Por otro lado, la noción de la teatralidad aplicada a *1929: Proceso* también sugiere provocar y pensar interferencias dentro de los espacios de exhibición que generen

---

<sup>44</sup>José A. Sánchez, “Nosotros: Marcos para instituir el plural” en *Componer el plural*, ed. Victoria Pérez Royo y Diego Agulló (Barcelona: Ediciones polígrafa, 2016), 38-39.

múltiples formas de acercarnos a ellos, de habitarlos y construirlos en conjunto. Como bien anota la investigadora Ileana Diéguez sobre la teatralidad: este ejercicio posibilita abrir “una percepción capaz de configurar mundos y desatar otros imaginarios”.<sup>45</sup>

Ahora bien, quiero traer a cuenta la idea de archivo que ha sido fundamental en la construcción de esta mirada con guiño en la teatralidad. De manera intuitiva y en un campo formativo como lo ha sido la maestría en Historia del Arte con énfasis en Estudios Curatoriales, el proceso que fui llevando desde las primeras consultas de los documentos que dan testimonio sobre la producción de Grupo Proceso Pentágono ha significado un proceso curatorial. Ya que el ejercicio de revisión y consulta de dichos documentos fue lo que construyó la declaración y el eje principal bajo los cuales leer la estrategia de la teatralidad en la obra *1929: Proceso*. El fondo documental de Grupo Proceso Pentágono se encuentra resguardado en el Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM. El museo en cuestión tiene bajo su resguardo dos colecciones: artística y documental. La artística corresponde a un grupo de obras realizadas desde 1952 a la fecha, estas obras se pueden identificar formalmente como instalaciones, pinturas, esculturas, etcétera. Por otro lado, el acervo documental corresponde a una serie de archivos que contienen materiales diversos: fotografías, documentos personales, folletos, catálogos, hemerografía, juguetes y diversos artefactos. El territorio donde se encuentran dichas colecciones corresponde a la UNAM, por lo tanto, el museo se ha posicionado como el referente principal que contiene un acervo público de arte contemporáneo en México.

La estrategia bajo la cual se ha conformado la colección documental del museo se basa en la consideración de que es un acervo con calidad de patrimonio universitario, lo

---

<sup>45</sup>Ileana Diéguez Caballero, “Escenarios y Teatralidades Liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas” en *Inquietando*, consultado el 9 de octubre del 2018, disponible en: <https://inquietando.wordpress.com/textos-2/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas>

que permite “enriquecer los relatos historiográficos del arte en México y fortalecer la política de la memoria”. Los archivos que tiene Arkheia se han orientado en los siguientes ejes: artistas, museografía/museología, colectividades, espacios, críticos/curadores, publicaciones, libros de artista, movimientos sociales e instrumentos de investigación.<sup>46</sup> El fondo documental de Grupo Proceso Pentágono se encuentra dentro del eje de colectividades, en donde también se pueden encontrar los de Grupo Mira, No-Grupo, entre otros.

Al mencionar en este momento los fondos documentales me parece clave decir que la convocatoria para la cohorte en Estudios Curatoriales 2017-2019 tuvo el propósito de que los aspirantes hiciéramos una revisión de los archivos resguardados por el museo y, a partir de ello, lanzáramos una propuesta de “investigación y curaduría con los materiales del Centro de Documentación Arkeia”. Los aspirantes teníamos que tomar una capacitación para poder consultar los fondos y después revisarlos con detenimiento para poder proponer nuestro proyecto. Esa primera consulta que me acercó al archivo fue lo que detonó que tuviera acceso a Grupo Proceso Pentágono y, con ello, advertir y señalar la teatralidad que encontraba en algunos documentos del trabajo del colectivo.

Uno de los propósitos de los archivos resguardados en Arkheia es poder consultarlos, conocer las narraciones, los testimonios y las producciones artísticas de una época determinada. Pero, por otro lado, los archivos también juegan un papel determinante en la producción de conocimiento, ya que a través de ellos se pueden generar investigaciones académicas, producción de textos, seminarios o proyectos curatoriales. Respecto a esto último el museo realiza aproximadamente dos exposiciones anuales a partir de la colección documental. Uno de los trabajos medulares de Arkheia es resguardar los archivos, tenerlos disponibles para consultarlos y levantar proyectos de

---

<sup>46</sup>Para tener un panorama más detallado de cada uno de los ejes que conforman los archivos de Arkheia del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM se puede revisar su página web: <https://muac.unam.mx>

distinta naturaleza. Por ello, la catalogación que hacen en torno a ellos es fundamental. Con el propósito de tener un acercamiento al territorio de donde emanó la noción de teatralidad en Grupo Proceso Pentágono, hablaré ahora sobre la herramienta de catalogación en donde se organiza el universo de los fondos documentales.

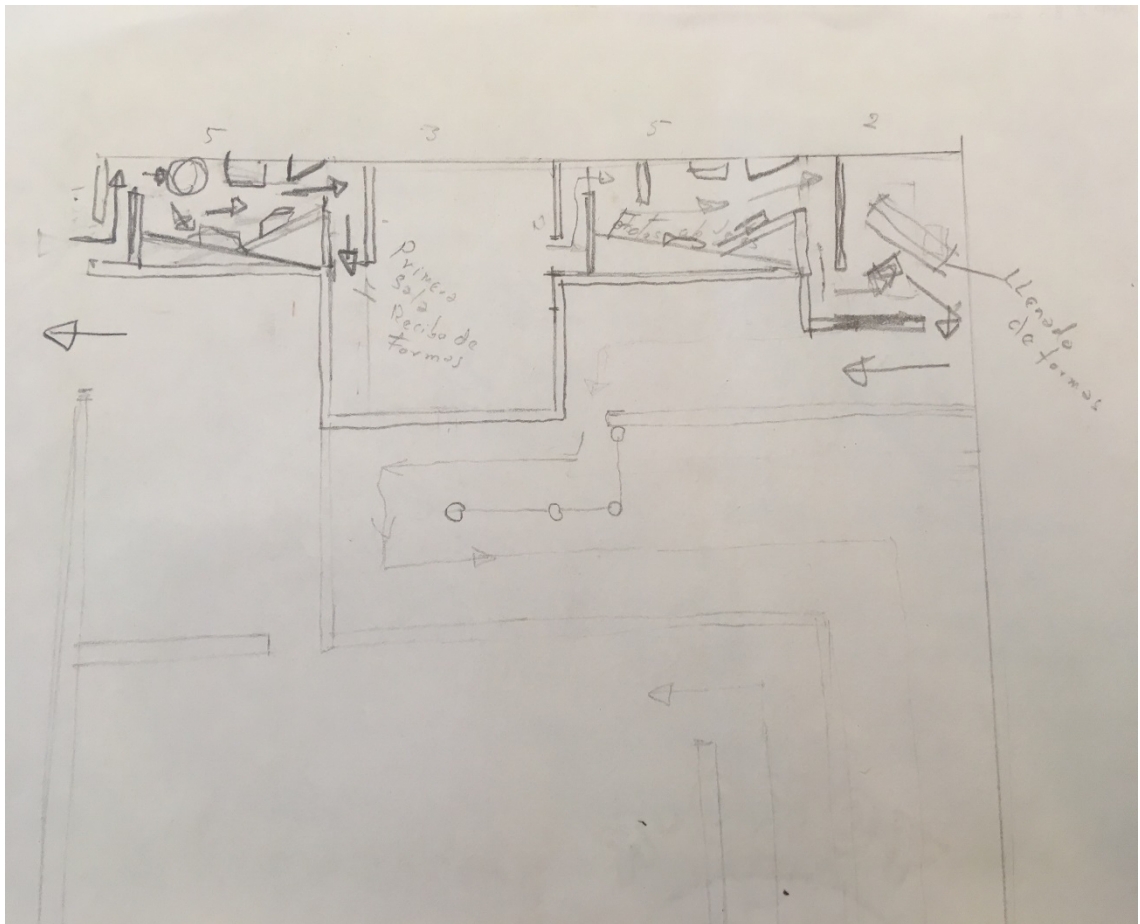
Cuando llegan los archivos a Arkheia el personal del museo se enfrenta a una tarea enorme y un reto fundamental: revisar con detalle el material, clasificarlo y resguardarlo para el acceso y la consulta de futuros agentes interesados en él. La herramienta que se utiliza en este trabajo es una tabla de Excel con rubros específicos que van dándole orden y lectura a los materiales de cada archivo: clave, folio, fecha de entrada de material, fecha de registro de material, ubicación actual, número de caja, título/carpeta, tipología documental, formato, género, apellido, nombre, título, fuente, fecha, año, editorial/institución, ciudad, país, idioma, páginas, ejemplares, soporte, técnica, medidas, número de elementos, imagen, blanco y negro/color, encuadernación, digitalización, estado de conservación, comentarios de estado, temas/palabras clave, descripción, condiciones de acceso, procesado por... etcétera.<sup>47</sup> Estos son los ejes que van ubicando y dándole sentido a cada registro documental. Al navegar en el catálogo de Grupo Proceso Pentágono me encontré con diversos materiales: fotografías, catálogos, planos, correspondencias, manuscritos de los artistas, notas de prensa, impresiones, carteles, en fin, una cantidad enorme de documentos que da testimonio de la producción de este colectivo de los años setenta. En el capítulo anterior presenté dos fotografías y un fragmento de un cuestionario que fue utilizado en la obra *1929:Proceso*, y son

---

<sup>47</sup>Para tener un conocimiento profundo de los catálogos se recomienda solicitar cita o información a Arkheia en el MUAC de la UNAM. Los archivos que están disponibles para consulta pública regularmente son los que están totalmente catalogados. Cada casilla que va describiendo al documento depende de la naturaleza del propio archivo, pero se intenta mantener un esquema base para todos los fondos, y así poder tener acceso y localizar efectivamente cada documento.

precisamente estos elementos los que han sido fundamentales para aplicar la operación de la teatralidad en este trabajo del grupo.

A través de ellos se puede ver la arquitectura escenográfica que se concibió para la obra, así como algunos elementos que construyeron el ambiente (como la oficina burocrática), o la participación del público al llenar el cuestionario. Pero también he hablado constantemente del recorrido, pues considero que es el mecanismo fundamental de esta obra, ya que el espectador-visitante realiza la acción de entrar a un lugar, caminarlo, habitarlo y, por lo tanto, se convierte en el sujeto activo de ese universo. A propósito de esto quiero mostrar la siguiente imagen:



Fragmento de la propuesta inicial de Grupo Proceso Pentágono para la obra 1929: *Proceso* [Cat. 5]

La imagen muestra un trazado inicial sobre la conceptualización del proyecto aterrizado al espacio. Es decir, en esa imagen se puede apreciar el interés del grupo por realizar un recorrido con la pieza de *1929: Proceso*. Este propósito que los artistas tenían es un ingrediente clave para entender la teatralidad que se puede leer en su trabajo, pues los trazos en el papel que muestra la imagen evocan claramente los pasillos, los cuartos, las entradas y las salidas a distintos espacios. Al desentrañar la operación que funciona con la obra *1929: Proceso* aparecen las circunstancias fundamentales para pensar su teatralidad: la construcción espacial (museografía), la luz y los elementos incluidos en él. Cuando vemos una obra de teatro tradicional, es decir, montada en un foro donde los espectadores, desde las butacas, ven la función; vemos en el escenario escenografía y utilería que evocan la representación: muros, árboles, sillas, mesas y diversos objetos. También el dispositivo teatral se va construyendo con luces especiales para crear el ambiente de lo representado: luz azul para ambientes fríos, o roja para escenas con intenciones dramáticas fuertes. ¿Qué pasa si se traslada esta operación a un espacio como el museo o galería? La construcción espacial que presenta *1929: Proceso* es la que simula el espacio de las oficinas de gobierno, las salas de tortura y los pasillos. La museografía (en el caso de espacios de exhibición) y escenografía (en el de los destinados para las representaciones teatrales), funcionan, en este caso, de forma análoga. Ambos recursos construyen un espacio concreto. La particularidad de la obra analizada en este trabajo de investigación es que el espectador/visitante es el cuerpo que habita la representación, es el participante activo de la escena construida con los recursos museográficos o escenográficos que crean un ambiente determinado. En pocas palabras, es el actor de la propuesta artística.



La idea de la museografía y escenografía<sup>48</sup> al momento de pensar la teatralidad en el trabajo de *1929: Proceso* estuvo presente desde el momento en que revisé el fondo documental resguardado por el Centro de Documentación Arkheia del MUAC: “El grupo decidió sumarse a la campaña en pro de los torturados y desaparecidos por motivos políticos, y para ello armó un espacio arquitectónico-escenográfico, donde el verdadero actor es el visitante que se desplaza por oficinas, cubículos y cámaras de interrogatorio y tortura”.<sup>49</sup> Esta anotación que hizo Raquel Tibol a propósito del trabajo realizado por el grupo me sugirió, en primera instancia, pensar en la noción de la teatralidad. Y como ya he mencionado, algo que siempre estuvo presente al momento de articular la pregunta: ¿Es posible leer la producción de Grupo Proceso Pentágono bajo la perspectiva de las teatralidades? fue la idea del cuerpo del visitante o espectador. Y esto me llevó a pensar sobre el espacio, los elementos que lo conforman y las personas que realizan acciones dentro de ese determinado lugar.

En el texto *Estética de lo performativo* de Erika Ficher se apunta la noción de realización escénica como forma en donde el hacer una acción responde al momento mismo en que se ejecuta. Es decir, no se trata de una representación hecha con anterioridad, ni se trata de unos códigos representacionales ya dados –como ocurre en el teatro tradicional donde se genera una ficción a partir de un texto dramático–. En todo caso, esta noción de acción o realización escénica responde al aquí y ahora, al cuerpo que hace en el presente una determinada tarea. Sumando esta aproximación a la idea de teatralidad, los cuerpos que se presentan y realizan una acción, lo hacen en un espacio determinado y en respuesta a ciertos elementos colocados en ese lugar. Por ejemplo, hablo

---

<sup>48</sup>La etimología de museografía nos dice que su significado, en pocas palabras, es escribir o construir el museo. La palabra también tiene implicaciones propias de los espacios museales, ya que se tienen que tomar en cuenta elementos de conservación al realizar el espacio para mostrar las obras de arte, como la luz y la humedad. Por otro lado, el significado de la palabra escenografía es la decoración o construcción de la escena, habitualmente de una obra de teatro, pero también se puede hablar de escenografía para televisión o producciones cinematográficas.

<sup>49</sup>Raquel, Tibol. “Evocaciones con motivo del Salón de Experimentación”, *Proceso*, 12 de febrero, 1979, 52-53.

de la teatralidad como ese momento en donde los cuerpos –en este caso, los de los espectadores– se hacen presentes, dialogan, interfieren y manifiestan sus deseos, pero como señala Erika Fisher, esto ocurre en un espacio performativo: “(...) el espacio en el que tiene lugar una realización escénica hay que considerarlo como espacio performativo. Brinda singulares posibilidades para la realización entre actores y espectadores, para el movimiento y la percepción, que además organiza y estructura”.<sup>50</sup>

La consideración de ese espacio que nos señala Erika Fischer posibilita pensar en ese sitio como detonador de acciones o realizaciones escénicas. La teatralidad a la que me he acercado en este caso es precisamente la que provocan esos espacios que abren posibilidades del acontecimiento o la intervención. Por un lado, está la construcción del cuerpo arquitectónico o escenográfico; por otro lado, el contenido visual, textual o sonoro que pueda tener dicho espacio; y, finalmente, el cuerpo del espectador que atraviesa el espacio y realiza algunas acciones. La conjunción de estos tres momentos provoca una teatralidad que abre paso a un acontecimiento que ocurre en el momento mismo en que se vive esa experiencia, como se vuelve a señalar en el texto mencionado líneas arriba: “Con la metáfora del contagio vuelve a dejarse claro que cuando hablamos de experiencia estética en el contexto de una realización escénica no la referimos a una obra, sino a lo que surge a partir de aquello que acontece entre los que toman parte en ella”.<sup>51</sup>

En este sentido me interesa poner a dialogar la idea de teatralidad con el espacio de exhibición donde se hace presente. Ya que el análisis que he realizado a partir de esta noción de teatralidad lo he dirigido hacia una obra que se manifestó en un espacio de exhibición. *1929: Proceso* puede ser un ejemplo de cómo se puede entender esta teatralidad y cómo es que se articula con un ejercicio expositivo. El investigador Óscar

---

<sup>50</sup>Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo* (Madrid: Abada editores, 2011), 220.

<sup>51</sup>Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, 74.

Cornago nos habla al respecto de lo que la teatralidad es, en relación al espacio de la obra y el público:

Aunque la pieza siga teniendo un principio y un final claramente delimitados, el interés se desplaza a ese otro espacio, el del público, donde esos límites van a entrar en un proceso abierto, vivo e indeterminado de negociación. En otras palabras, la obra somos nosotros, los que estamos ahí en ese momento, formando parte de un espacio social en el que los papeles de actor y espectador, artista y no artista, obra y no obra, sin dejar de existir, entran en una relación dinámica.<sup>52</sup>

Siguiendo las líneas de Cornago, en donde el visitante-público es el generador, o, más bien, el provocador y el agente activo, e incluso es la obra misma, me interesa delinear esta reflexión a partir del trabajo de Grupo Proceso Pentágono desde la lectura de su teatralidad operada dentro del espacio expositivo. Este planteamiento es fundamental, ya que la experiencia de la teatralidad en el trabajo del grupo se articula mediante la disposición espacial de sus elementos y el recorrido que se propuso para el visitante.

Respecto a este punto quiero traer a cuenta una aproximación de la investigadora Ileana Diéguez sobre este tema: “Utilizo la palabra teatralidad como dispositivo que se configura en el acto de la mirada, a través del cual se semiotizan prácticas espontáneas que tienen una funcionalidad simbólica inmediata”.<sup>53</sup> Me interesa pensar la idea de la teatralidad como ese dispositivo, o mecanismo curatorial, que organiza el espacio de exhibición para que el acontecimiento de la escena suceda. Es decir, la operación de la museografía o escenografía articulada desde un mecanismo curatorial en un espacio de exhibición puede construir el espacio para que, al momento de que el visitante-espectador entre en la propuesta artística, se convierta en el actor-participante de esa obra. Por ejemplo, en el caso de *1929: Proceso*, el espacio organiza y ordena una serie de

---

<sup>52</sup>Óscar Cornago, “La teatralidad de lo público” en *Manual de emergencia para prácticas escénicas*, coord. Óscar Cornago (Madrid: Continta Me Tienes, 2014), 103.

<sup>53</sup>Ileana Diéguez Caballero, *Escenarios Liminales: Teatralidades, Performatividades, política* (Buenos Aires: Atuel, 2007), 180.

operaciones en la sala para que las personas transiten, habiten e intervengan dicha propuesta. Ubicar la teatralidad en un despliegue expositivo coloca directamente al público como el actante principal dentro de ese universo. Otra reseña de la obra de Grupo Proceso Pentágono menciona de manera puntual: “La atmósfera creada a lo largo y ancho del ambiente que se propone al público es, posiblemente, uno de los mayores logros en cuanto a la obtención de una participación activa del espectador”.<sup>54</sup>

Para continuar con la línea de la teatralidad, el espacio de exhibición y la resonancia que existe de estos elementos en la obra de *1929: Proceso*, quisiera traer a cuenta la exposición que se llevó a cabo en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM de septiembre de 2015 a febrero de 2016. La exposición en cuestión fue *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015*. Durante la gestión de Pilar García en el año 2013 como curadora responsable del Centro de Documentación se adquirió el archivo de Grupo Proceso Pentágono, que en su gran mayoría tenía Víctor Muñoz, uno de los integrantes del grupo. La gestión para adquirir el archivo respondió a un interés curatorial por resguardar y construir el eje de archivo correspondiente a colectividades. La exposición sobre Grupo Proceso Pentágono se realizó justamente porque se había adquirido el archivo del colectivo, y también porque antes no se había hecho una exposición de la historia y el trabajo del grupo. Cuando se llevó a cabo este proyecto la colección artística del museo adquirió piezas icónicas, como las realizadas en *A nivel informativo* (trabajo mencionado en el primer capítulo de este ensayo). La intención curatorial de la exposición, como lo menciona Pilar García, fue: “(...) que las piezas y el archivo dialogaran mucho más que en otras exposiciones; la idea

---

<sup>54</sup> Francisco Hernández, “En busca de la participación total del público en la obra artística”, en *El gallo ilustrado*, suplemento de *El Día*, 4 de febrero de 1979, p. 9.

era ubicar las producciones más importantes que habían hecho como grupo y, a partir de eso, poner el archivo”.<sup>55</sup>

Las estrategias y decisiones curatoriales que llevaron los responsables de la exposición (Pilar García en colaboración con Julio García Murillo y Elisa Schmelkes) fueron las siguientes: primero se propuso el ejercicio de revisión y catalogación del archivo recién adquirido. Esta tarea fue una de las herramientas principales para la reconstrucción historiográfica de Grupo Proceso Pentágono, pues con la consulta a fondo de los documentos se pudo rastrear la trayectoria que recorrió el colectivo durante su trabajo, además de reconstruir obras clave que a los curadores les resultaron interesantes para volver a mostrar en la exposición. Pero también, este trabajo de investigación involucró a los artistas, ya que una estrategia que propuso Pilar García fue convocar a algunos integrantes de Grupo Proceso Pentágono en el proceso de investigación y producción del proyecto. La intención fue fortalecer el relato sobre el trabajo de este colectivo y reconstruir algunas obras mediante entrevistas, charlas y los propios recuerdos que los artistas tenían de su trabajo.

La exposición realizada en el MUAC finalmente se construyó a partir de una cronología<sup>56</sup> exhaustiva sobre el trabajo de Grupo Proceso Pentágono que daba cuenta de todas las producciones realizadas por el grupo y las intervenciones en las que se involucraron. También esta línea de tiempo da testimonio de los años en que entraron y salieron algunos artistas, gesto que visibiliza el movimiento interno que los caracterizó como grupo de trabajo. Por otra parte, la exposición mostraba obras icónicas realizadas por el colectivo. El despliegue que se hizo en el espacio de algunos de los trabajos

---

<sup>55</sup>Pilar García de Germeños (Maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana), en conversación con la autora, marzo 2019.

<sup>56</sup> Para tener un panorama más puntual de los acontecimientos relatados en la cronología de Grupo Proceso Pentágono se recomienda consultar el catálogo de la muestra: García, Pilar y Julio García Murillo, eds. *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015*. México: MUAC, UNAM, 2015.

realizados por Grupo Proceso Pentágono consistió en mostrar documentos originales (fotos, planos, escritos, etcétera) que servían como referentes textuales y visuales que acompañaban la obra exhibida.



Registro de la exposición *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015*. En el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM. Vista parcial de la cronología y el archivo. Septiembre 2015 a febrero 2016. [Cat. 6]



Registro de exposición *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015*. En el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM. Vista de instalación *1929: Proceso*. Septiembre 2015 a febrero 2016. [Cat. 7]

Las imágenes aquí mostradas permiten observar parte de la exposición realizada en el MUAC. La primera hace referencia a la cronología que intentó ser el eje conductor del discurso vaciado en el espacio de exhibición. También en esta primera imagen se muestra una mesa de trabajo donde se alcanzan a ver documentos, fotos y escritos. Este gesto, como bien se ha dicho, intentaba ahondar en el relato histórico-visual que se tiene en el archivo de Grupo Proceso Pentágono sobre las obras que realizaron. La segunda imagen es un registro de uno de los cuartos de la obra *1929: Proceso*. Como se puede apreciar en esta última fotografía, la disposición y los elementos que se observan son una muestra de la réplica que se intentó hacer con esta pieza en específico. Las reconstrucciones que se volvieron a mostrar en el MUAC intentaron ser lo más parecidas a lo que hizo el grupo en sus años de trabajo. Sobre esta obra Pilar García comenta que: “El recorrido de la pieza fue una réplica lo más fiel posible, quizá los tamaños no, pero la

secuencia sí. Primero pasas por un lado, luego por otro y así”.<sup>57</sup> Este aspecto me interesa subrayarlo, ya que señala el propósito que la obra tiene para involucrar al visitante y sumergirlo dentro de un espacio específico mediante el recorrido. Es importante señalar en este momento dos puntos centrales en la conceptualización y construcción de *1929: Proceso*. La obra de 1979 presentada en el Auditorio Nacional se adaptó al espacio que le tocó ocupar al grupo. Y como ese lugar no era propiamente de exhibición (museo o galería), los artistas se enfrentaron al problema de usar la arquitectura y la construcción que ya tenía en sí mismo ese lugar. Por ejemplo, los baños o cuartos que ya estaban ahí fueron habitados por la propuesta. Por lo tanto, la operación que funcionó en este sentido fue la de ir construyendo la pieza con base en lo que el espacio les permitía. A diferencia de esto, la reconstrucción del 2015 en el MUAC sí se hizo en un museo propiamente. Lo que me interesa señalar de este aspecto es el mecanismo curatorial que decidieron mantener con esa re-activación. Es decir, se construyó toda una museografía con el propósito de evocar la obra de *1929: Proceso* dentro de un cubo blanco; se mantuvo la idea de recorrido, de habitar un ambiente específico como los cuartos de tortura, las oficinas burocráticas, los pasillos y los espacios oscurecidos. En pocas palabras, la réplica o re-actualización de esta obra respondió al concepto central que la pieza propuso en su momento, es decir, conforme a la idea que a los artistas les interesó desde un inicio: que el espectador transitara ese ambiente de represión y violencia que se vivía en los años setenta mediante el recorrido por la obra presentada. Para reforzar esto último Julio García Murillo menciona: “Tu experiencia en el espacio era muy particular, porque entrabas a una parte tipo cubo blanco en donde te recordaban que lo que estabas viendo era un réplica con los documentos, pero luego entrabas a un lugar donde ya no se reconocía ese museo,

---

<sup>57</sup>Pilar García de Germeños (Maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana), en conversación con el autor, marzo 2019.



entrabas al ambiente”.<sup>58</sup> Ese ambiente a donde entra el espectador es justamente el espacio que provoca pensar la teatralidad dentro del trabajo realizado por Grupo Proceso Pentágono, ya que el espectador se vuelve el actor o el personaje central de la construcción de dicho espacio.

Una referencia intuitiva que pude percibir en el trabajo de Grupo Proceso Pentágono relacionada con la idea de las teatralidades fue la manera como se organizaban. Su forma de trabajo me sugería pensar en ellos como una suerte de laboratorio en donde los cuerpos sentados ante una mesa hacían aparecer sus humores, sus disensos, sus deseos y, en el mejor de los casos, sus acuerdos entre los individuos integrantes del grupo. Como ellos mismos mencionan sobre su forma de trabajo: “Para finalizar, diremos que no planteamos lo grupal como ausencia de individuos, quienes esto pregonen están jodidos”.<sup>59</sup> Y justo en el aparecer del cuerpo de las individualidades es donde se abre el escenario para que las teatralidades ocupen espacio, abran preguntas e interfieran el campo artístico y social.

Quisiera cerrar este apartado recuperando al archivo como ese espacio detonador que posibilitó dar la lectura de la teatralidad en Grupo Proceso Pentágono. Al consultar los documentos que me generaron esta reflexión fui encontrándome con ciertos espacios, rupturas y momentos que descolocaban la propia idea de registro guardado en un fondo documental. También se presentó un desborde que insistía una y otra vez en señalar otros espacios, otras lecturas y otras razones de ser de los propios documentos. Por eso mismo apareció la teatralidad en el registro documental, y esta otra mirada que se le puede dar a Grupo Proceso Pentágono y a la obra aquí tratada. Como menciona Jacques Derrida en su texto *Mal de archivo*: “(...) Se trata de ese performativo por venir cuyo archivo no

---

<sup>58</sup> Julio García Murillo (Egresado de la Maestría en Historia del Arte/Estudios Curatoriales de la UNAM), en conversación con el autor, marzo 2019.

<sup>59</sup> Grupo Proceso Pentágono, “De los frío a lo caliente”, *Artes Visuales* 23 (1980) 23-27. Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

tiene ya ninguna relación con el registro de lo que es”.<sup>60</sup> Este acontecimiento *por venir* es lo que se presentó al sacudir y re- visar los documentos resguardados en el fondo documental: este acceso a los documentos propició leer la teatralidad en la obra *1929: Proceso*.

---

<sup>60</sup>Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (Madrid: Editorial Trotta), 79.

## Conclusiones

Esta noción de colaboración como trabajo compartido o colaborativo y del trabajo como un recurso producido socialmente, nos proporciona los medios para volver a imaginar el tipo de trabajo en que se ha convertido el arte, así como el papel y función que el Museo del futuro podría jugar dentro de esa re-imaginación.<sup>61</sup>

Esta reflexión ha significado plantear un camino que ha implicado varios puntos intercomunicados entre sí. Por un lado, mi trayectoria en el campo de estudios curatoriales ha posibilitado replantear, formular y mirar desde diversos ángulos lo que ha significado este trabajo de investigación. Al decidir plantear la línea de análisis de la teatralidad aplicada a Grupo Proceso Pentágono, concretamente a su obra *1929: Proceso*, se expandieron reflexiones desde diversos puntos: la idea de la teatralidad en un espacio de exhibición, qué implica analizar desde esta postura una obra enmarcada en la década de los setenta en México y qué posibilidades de crítica desata esta reflexión. Por supuesto, el escenario que se presentó con la obra en cuestión potenció esta idea de las teatralidades en espacios de exhibición; pues la construcción espacial que se puede apreciar en la obra y, sobre todo, el visitante-espectador como sujeto activo fueron las ideas que me permitieron desarrollar el análisis presentado .

Cuando me acerqué de manera directa a los documentos resguardados en el Centro de Documentación e Información Arkheia del MUAC en la UNAM, se abrió un escenario que me permitió discurrir sobre la teatralidad en una obra de los setenta. Me parece fundamental traer a cuenta en este momento que el primer contacto que tuve con los fondos documentales fue cuando me postulé a la maestría en Historia del Arte con énfasis en el campo de Estudios Curatoriales. Y ese primer acercamiento con el archivo propició

---

<sup>61</sup>John Byrne, "Becoming constituent" en *The constituent museum. Constellations of knowledge, politics and mediation. A generator of social change*, Ed. John Byrne et al. (Amsterdam: Valiz L'i-Middlesbrough Institute of Modern Art-CC, 2018), 27.

que se fuera construyendo el eje que finalmente se vació en este texto. En los últimos años la figura del archivo ha estado presente en distintos debates y circuitos del arte. Una plataforma que se dedicó a tocar el tema fue *Archivos Fuera de Lugar. Circuitos expositivos, digitales y comerciales*, encuentro internacional organizado en 2015 en el Ex Teresa Arte Actual de la Ciudad de México. En el texto publicado a propósito de ese encuentro Gustavo Buntix menciona que: “La actualidad del documento debe redefinirse tanto en su concepto como en su materialidad. Percibirlo no sólo como un instrumento referencial, sino como un fragmento específico de la referencialidad aludida”.<sup>62</sup> Creo que este apunte ha resonado en la trayectoria que tuve al consultar los documentos sobre Grupo Proceso Pentágono, pues ese camino de redefinición del documento y su singularidad puede provocar otras lecturas, conexiones y resonancias al momento de acceder al propio documento. Aunque no hay una anotación firme, explícita y directa sobre la teatralidad en el fondo del grupo, sí hay gestos, pistas y fragmentos que pueden ir construyéndola.

Creo que las posibles líneas que se pueden seguir en un trabajo de investigación siempre pueden reformularse, tomar diversas direcciones y abordar campos de reflexión que no necesariamente son los que se plantean desde un inicio. Pero cuando encuentras esa línea o declaración sugerente y vibrátil que la propia investigación te arroja, aparecen los cuerpos, los signos, las voces y las imágenes que construyen la escenografía ideal para plantear esa postura. Fue exactamente así que la teatralidad apareció como noción de análisis documento tras documento, imagen tras imagen; y así se fue construyendo una escenografía idónea para hablar de este tema.

---

<sup>62</sup>Gustavo Buntix, “Poéticas del resto” en *Archivos fuera de lugar. Circuitos expositivos, digitales y comerciales del documento*, Coord. Joaquín Barriendos y Sofía Carrillo Herrerías (México: Taller de Ediciones Económicas, 2017), 104.

Al consultar los materiales, las huellas y los rastros que encontré sobre *1929: Proceso* fue posible entender de qué forma operó esta pieza dentro de un espacio de exhibición. Esta operación fue una clave para entender cómo es que los cuerpos que atraviesan el espacio de la sala se hacen presentes, toman la palabra e interfieren el universo propuesto por los artistas. En este sentido es que me ha interesado reflexionar sobre el aparato de exhibición como agente movilizador y movilizad por y desde un proceso artístico. Esta movilización del marco o contexto de sala de exhibición ha sido posible gracias al interés personal y profesional en el que me he desarrollado desde que salí de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Mi profesión en el campo del teatro ha navegado desde distintas aproximaciones mediante las cuales es posible entender la construcción y la conceptualización de la escena propiamente dicha. Pensar diversos procesos desde la idea del teatro ha abierto el horizonte a repensar constantemente cuáles son los recursos, los actores, los espacios y los momentos para que el hecho teatral aparezca, se reconfigure, o incluso se ponga en crisis. Y la plataforma en que se ha inspirado este ensayo ha disparado la reflexión de un pensamiento teatral aplicado al ejercicio de la curaduría con la obra *1929: Proceso*. Pensando en este tema, expongo la idea de la crítica e historiadora del arte Sibylle Omlin en su reflexión dentro del texto *Perform the space: performance art (re) conquers the exhibition space* en donde menciona: “Tanto la instalación como el performance ya no están satisfechos con el espacio acostumbrado para el arte (museo o espacio de exhibición). Ambas formas tienden a expandirse hacia el espacio público, a habitar un espacio de intervención social”.<sup>63</sup> Me parece que al encadenar la idea de la teatralidad dentro de un espacio de exhibición se expande y se moviliza la forma de conceptualización, producción y, por supuesto, el lugar donde se muestra la obra o el proceso creativo.

---

<sup>63</sup>Sibylle Omlin, “Perform the space: Performance Art (Re)Conquers the exhibition space”, *Performing the exhibition OnCuratin.org* 15 (2012): 6.

La curadora e investigadora Mónica Hoff señaló en una ponencia realizada en el marco del Coloquio Internacional “El museo foro” (realizado en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM en 2018): “Pensar los museos implica pensar colectivamente y no siempre por y desde el consenso”.<sup>64</sup> Reflexión que ha estado presente durante el proceso de investigación de los documentos sobre la obra *1929: Proceso*. Pero también este pensamiento me ha causado tener en mente el desacuerdo, las negociaciones, las críticas y las distintas posturas que necesariamente hay que introducir dentro de los espacios de exhibición.

Las ideas de colectividad y proceso, que también se han reflejado en este ensayo cuestionan de manera crítica las formas en que nos acercamos al trabajo artístico y a los formatos en que se exhiben. Grupo Proceso Pentágono plantea en su forma de trabajo un espacio para que aparezcan las individualidades, discutan, lleguen a algún acuerdo y vuelvan a repensar sus ideas al momento de imaginar un proyecto. Actualmente pareciera que esta forma de trabajar de manera colectiva es un tema ya conocido y probado. Pero, ¿realmente ya no tiene nada que decir en nuestro contexto, en la forma en que trabajamos con los otros, en la forma en que opera un museo? Creo que volver a pensar y poner en práctica constantemente la idea de colectividad dentro de un trabajo curatorial, dentro de los procesos artísticos y los espacios de exhibición, provoca que se abran lugares diversos de estas prácticas e investigaciones. Pero también que se generen fisuras dentro de las maneras en que se trabaja, tanto dentro de una institución como dentro de un colectivo artístico.

Los ejes que plantea *1929: Proceso* han significado también una reflexión pertinente sobre el contexto y el tiempo en que se ha escrito este ensayo. Los

---

<sup>64</sup> Mónica Hoff, “Si el museo es una escuela ¿de qué tipo de escuela estamos hablando?” (ponencia presentada en el Coloquio Internacional “El museo foro. Espacios museales para un mundo intolerante”, MUAC-UNAM, México 13 de marzo 2018).

desaparecidos, los presos políticos y el panorama de violencia que se vivió en la década de los setenta son asuntos que actualmente en México siguen presentes. Las preguntas ante estas situaciones que se han apuntado en la reflexión me parecen vigentes: ¿Quién o quiénes son los responsables de la situación de violencia que se vive en el Estado mexicano?, ¿Cómo se deberían visibilizar estas problemáticas y cómo se deberían de discutir? *1929: Proceso* también ha significado pensar en qué tipo de estética estamos hablando cuando se presentan esta serie de acontecimientos sociales dentro de la obra misma y en los circuitos del arte: qué formas de representación desatan.

Quisiera cerrar con una postura que la teatralidad me ha sugerido y me sigue provocando al momento de pensar su operación en el campo del arte. Como he dicho anteriormente evocar la teatralidad como ese momento de aparecer de los cuerpos, donde se genera un espacio para el diálogo, la confrontación y manifestación de los deseos; posibilita que esos cuerpos en un lugar como la caja negra o el cubo blanco instituyan otra forma de relacionarse dentro de estos aparatos. Este eje que ha atravesado la investigación me permitió movilizar y expandir la cuestión: ¿Es posible leer la producción de Grupo Proceso Pentágono bajo la noción de las teatralidades? Ello me llevó a pensar en un espacio de exhibición como lugar abierto para provocar procesos y acciones instituyentes, tanto del visitante, de los artistas o del propio museo o galería; con el fin de transformar e interrogar constantemente las lógicas operativas del trabajo curatorial o artístico.

## Fuentes

### Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2013. “Elogio de la profanación” en *Profanaciones*, trads. Flavia Costa y Edgardo Castro. Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Agulló, Diego y Victoria Pérez Royo, eds. 2016. *Componer el plural*. Barcelona: Mercat de les Flors-Institut del Teatre-Ediciones Polígrafa.
- Barenblit Ferran y Medina Cuauhtémoc. 2017. “Una estética libre de estética” en *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*, coord. Ed. Ekaterina Álvarez y Clara Plasencia, 23. México-España: MUAC-UNAM-MACBA.
- Barriandos Joaquín y Sofía Carrillo, coords. 2017. *Archivos fuera de lugar. Circuitos expositivos, digitales y comerciales del documento*. México: Taller de Ediciones Económicas.
- Belvis, Esther y José A. Sánchez, eds. 2015. *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes*. México: Paso de Gato.
- Bishop, Claire. 2016. *Infiernos Artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Trad. Israel Galina Vaca. México: T-e-eoria.
- Byrne, John. 2018. “Becoming constituent” en *The constituent museum. Constellations of Knowledge, politics and meditation*, ed. por John Byrne, Elinor Morgan, November Paynter, Aida Sánchez de Serdio y Adela Zeleznik, 26-29. Ámsterdam: Valiz L’i-Middlesbrough Institute of Modern Art- CC.
- Cevallos Alejandro y Macaroff Anahi. 2014. Introducción a *Contradecirse una misma Museos y mediación educativa crítica*, ed. Alejandro Cevallos y Anahi Macaroff. Quito: Mediación comunitaria Fundación Museos de la ciudad-hdk Zurich University of the Arts-Institute for Art Education.



- Chevallier, Jean-Frédéric. 2011. *El teatro hoy. Una tipología posible*. México: Cuadernos de Ensayo Teatral PASO DE GATO.
- Cometti, Jean-Pierre. 2014. “La performance como experiencia” en *Perform. Cómo hacer cosas con [sin] palabras*, ed. Chantal Pontbriand, 54. Madrid: Centro de Arte dos de Mayo-Comunidad de Madrid-Sternberng.
- Cornago, Óscar. 2014. “La teatralidad de lo público” en *Manual de emergencia para prácticas escénicas*. Madrid: Continta Me Tienes.
- \_\_\_\_\_. “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad”. *Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral* (2015): citado el 30 de abril, 2018. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antiguos/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>
- Debroise, Olivier y Cuauhtémoc Medina, eds. 2006. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México: UNAM.
- Derrida, Jacques. 1971. *Firma, Acontecimiento, Contexto*. Montreal: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- Didi-Huberman, G. 2012. *Arde la imagen*. México: Serieve.
- Diéguez, Ileana. 2007. *Escenarios liminales. Teatralidad, performance y política*. Buenos Aires: Atuel.
- \_\_\_\_\_. “Escenarios y Teatralidades Liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas” en *Inquietando*, consultado el 29 de abril del 2018, <https://inquietando.wordpress.com/textos-2/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>

- Eder, Rita. 1980. "El arte público en México: Los grupos". *Artes visuales* 23: 33.
- \_\_\_\_\_. 2010. *Tiempo de fractura. El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*. México: UAM-UNAM-MUAC.
- Foucault, Michel. 2002. "El a priori histórico y el archivo" en *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_. 1999. "Espacios diferentes" en *Estética ética y hermenéutica*. trad. Ángel Gabilondo. Barcelona: Paidós.
- García, Pilar y Julio García Murillo, eds. 2015. *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015*. México: MUAC-UNAM.
- Grüner, Eduardo. 2005. *La cosa política o el acecho de lo real*. Buenos Aires: Paidós.
- Guattari Félix, y Suely Rolnik. 2006. *Micropolítica Cartografías del Deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Hernández, Francisco. "En busca de la participación total del público en la obra artística", *El gallo ilustrado*, suplemento de *El Día*, 4 de febrero de 1979.
- Hijar, Cristina. 2008. *Siete grupos de artistas visuales de los setenta. Testimonios y documentos*. México: UAM-CONACULTA-INBA.
- Liquois, Dominique. 1985. *De los grupos los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*. México: Museo de Arte Carrillo Gil-INBA.
- Mendoza García, Jorge. 2011. "La tortura en el marco de la guerra sucia en México: un ejercicio de memoria colectiva". *Polis: Investigación y análisis sociopolítico y psicosocial* 2: 139-179.
- Montemayor, Carlos. 2010. *La violencia de Estado en México. Antes y después de 1968*. México: Debate.

- Negri, Antonio. 2014. "Construyendo lo común. Performance como praxis" en *Perform. Cómo hacer cosas con [sin] palabras*, ed. Chantal Pontbriand, 37-38. Madrid: Centro de Arte dos de Mayo-Comunidad de Madrid-Sternberg.
- Omlin, Sibylle. 2012. "Perform the space: Performance Art (Re)Conquers the exhibition space" *Performing the exhibition OnCuratin.org* 15: 6-12.
- Ortiz, Rubén. 2015. *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI. El amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*. México: INBA.
- Rancière, Jacques. 2005. "Políticas estéticas" en *Sobre Políticas estéticas* de Jacques Rancière. Barcelona: Museu d' Art de Barcelona y Servei de publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rogoff, Irit. 2011. "El giro", *Arte y políticas de identidad*, Vol. 4: 253-266.
- Rolnik, Suely. 2010. "Archivo-Mania", trad. Damian Kraus en *Espectografías Memorias e Historias*. Coord. Ed. Ana Laura Cué Vega y Katnira Bello, 35-38. México: MUAC-UNAM.
- Sánchez, José A. 2016. *Ética y representación*. México: Paso de Gato.
- \_\_\_\_\_. 2016. "Nosotros: Marcos para instituir el plural" en *Componer el plural*, eds. Victoria Pérez Royo y Diego Agulló. Barcelona: Ediciones polígrafa.
- Terán, Karina. 2015. "¿Qué es la teatralidad?". *Proceso*, consultado el 20 de septiembre de 2018 en: <https://www.proceso.com.mx/421021/que-es-la-teatralidad>
- Tibol, Raquel. 1979. "Evocaciones con motivo del Salón de Experimentación", *Proceso*: 52-53.
- Turner, Victor. 1974. *Dramas sociales y metáforas rituales*. Nueva York: Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_. 1987. *The Antropology of performance*. Nueva York: PAJ Publications.

## **Entrevistas**

Camilo Vicente Ovalle (Doctor en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México). Entrevista realizada por Luis Daniel Pérez en el marco de esta investigación, febrero 2019.

Carlos Aguirre (Integrante de Grupo Proceso Pentágono). Entrevista realizada por Luis Daniel Pérez en el marco de esta investigación, abril 2018.

Carlos Finck (Integrante de Grupo Proceso Pentágono). Entrevista realizada por Luis Daniel Pérez en el marco de esta investigación, marzo 2018.

José A. Hernández (Integrante de Grupo Proceso Pentágono). Entrevista realizada por Luis Daniel Pérez en el marco de esta investigación, abril 2018.

Julio García Murillo (Egresado de la Maestría en Historia del Arte/Estudios Curatoriales de la UNAM). Entrevista realizada por Luis Daniel Pérez en el marco de esta investigación, marzo 2019.

Pilar García de Germenos (Maestra en Estudios de Arte por la Universidad Iberoamericana). Entrevista realizada por Luis Daniel Pérez en el marco de esta investigación, marzo 2019.

Víctor Muñoz (Integrante de Grupo Proceso Pentágono). Entrevista realizada por Luis Daniel Pérez en el marco de esta investigación, marzo 2018.

## Catálogo

Las siguientes imágenes pertenecen al Fondo Grupo Proceso Pentágono del Centro de Documentación e Información Arkheia del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM.

1.- Fragmento del cuestionario número 3 realizado por Grupo Proceso Pentágono para el proyecto *1929: Proceso* mecanoescrito sobre hoja de papel bond.

2.- Fragmento de la propuesta inicial de Grupo Proceso Pentágono para la obra *1929: Proceso* mecanoescrito sobre cartoncillo.

3.- Grupo Proceso Pentágono (Carlos Finck, Felipe Ehrenberg, Miguel Ehrenberg, Lourdes Grobet, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz en colaboración con Carlos Aguirre) *1929: Proceso*, 1979. Ambientación en la Galería del Auditorio Nacional. Registro fotográfico para esta investigación.

4.- Grupo Proceso Pentágono (Carlos Finck, Felipe Ehrenberg, Miguel Ehrenberg, Lourdes Grobet, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz en colaboración con Carlos Aguirre) *1929: Proceso*, 1979. Ambientación en la Galería del Auditorio Nacional. Registro fotográfico para esta investigación.

5.- Fragmento de la propuesta inicial de Grupo Proceso Pentágono para la obra *1929: Proceso*. Registro fotográfico para esta investigación.

Fotografías proporcionadas por la curadora Pilar García dentro del proceso de investigación del presente trabajo.

6.- Registro de la exposición *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015*. En el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM. Vista de parte de la cronología y archivo. Septiembre 2015 a febrero 2016.

7.- Registro de exposición *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015*. En el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM. Vista de instalación *1929: Proceso*. Septiembre 2015 a febrero 2016