

CAPITULO 3

ANÁLISIS HISTORICO. TRES MOMENTOS CLAVE
EN LA INSTALACIÓN, AMBIENTACIÓN Y ARTE OBJETO,
GENERACIÓN DE LOS GRUPOS.

CAPITULO 3

ANÁLISIS HISTORICO. TRES MOMENTOS CLAVE EN LA INSTALACIÓN, AMBIENTACIÓN Y ARTE OBJETO, GENERACIÓN DE LOS GRUPOS.

Desde finales de la década de los 60's observamos cambios en los métodos de creación en nuestro país. Lo más evidente es el trabajo en grupos y el uso de espacios urbanos. La formación simultanea de grupos artísticos en la década de los 70's, la generación de los Grupos, nos deja ver la preganancia e importancia de esta metodología de trabajo en el arte. Estas prácticas generaron cambios estructurales en el arte en nuestro país generando un nuevo campo artístico donde podemos observa características especificas de arte conceptual de nuestro país.

En este tercer capítulo, analizo el desarrollo la generación de los Grupos en la década de los 70's, lo cual nos permite encontrar los momentos más importantes en los últimos cinco años de esa década y realizar tres cortes históricos que plantean, definen y edifican este nuevo campo artístico. Además establecer las agrupaciones más importantes en la producción de arte objeto, instalación y ambientación.

3.1 Período de consolidación de la generación de los grupos (1975-1980).

Existen tres momentos importantes, entre 1975 y 1980, que detonan y muestran las características de los Grupos: Las reuniones organizadas por Juan Acha en 1976, la X Bienal de Jóvenes de Paris de 1977 y El Salón de Experimentación de 1979. En estos tres sucesos, se muestran las representaciones artísticas más destacadas de los jóvenes en nuestro país, siendo estos los períodos donde podemos definir y dar las primeras conclusiones de las aportaciones artísticas de la generación de los Grupos.

Los primeros cinco años de los 70's son el momento de retomar experiencias previas, el movimiento estudiantil del 68, el mural efímero realizado en CU⁸⁷ o Salón Independiente, donde se entiende que es necesario agruparse en colectivos artísticos para seguir nuevos caminos políticos y artísticos. Los principales objetivos, son una nueva forma de definirse y funcionar como artistas a partir de retomar el arte político y urbano desde la investigación estética. Se comienza a trabajar en colectivo desde la calle, para y con la gente. Pensado el arte como parte fundamental de la sociedad y como tal debe de convivir directamente con ella.

⁸⁷ Mural realizado sobre lamina acanalada que cubría una estatua de Miguel Alemán en Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre los artistas participantes están Manuel Felguerez, Lilia Carrillo y José Luis Cuevas.

Los Grupos surgen de las necesidades de los barrios, comunidades y las propias necesidades de cambios en las estructuras artísticas. Su campo de acción dejan de ser las galerías y los museos, y como tal sus piezas dejan de objetos mercantiles convirtiéndose en símbolos colectivos capaces de crear conciencia.

Llegada la mitad de los 70's, se contaba con algo de experiencia y trayectoria en el arte colectivo, social y político. Algunos de los integrantes de los Grupos de este periodo tenían cerca de 5 años realizando instalaciones, ambientaciones, arte objeto y performance en las calles de la ciudad de México. Y existían algunas actividades como la muestra El arte conceptual frente al problema latinoamericano en enero de 1974 en la explanada de rectoría en la UNAM. En esta ocasión, algunos jóvenes que posteriormente pertenecerían a la generación de los Grupos presentaron la instalación América Latina. Siendo un claro ejemplo del contexto previo a la efervescencia de los Grupos.

Las reuniones con Juan Acha hacen conciencia de lo que se está haciendo y se organiza hacia dónde dirigir los nuevos planteamientos del arte joven mexicano, siendo un catalizador para asentar los nuevos parámetros de la experimentación centrado en el arte conceptual, así Juan Acha funge como un promotor del desarrollo del conceptualismo en México. "Un nuevo tiempo más dinámico se instalaba en el campo del arte, propiciado por lo que Acha llama las tendencias extremistas de las artes visuales que reclaman obras inmateriales e invendibles postuladas por guerrilleros culturales. El objetivo de Acha es señalar la desjerarquización de las artes, la gran participación del espectador y transformación de la sociedad del tercer mundo".⁸⁸

La Bienal de Jóvenes de Paris viene a resumir esta primer etapa grupal, deja en claro su importancia y las repercusiones que ya se dejaban ver en los cambios de concepción del arte en los nuevos jóvenes artistas, en general estudiantes aún, que se estaban incorporando a la escena cultural. La convocatoria de Helen Escobedo da cohesión a los colectivos que antes de la Bienal aun no se encuentran bien desarrollados dando inicio al primer evento formal donde aparecen en primer plano grupos de artistas jóvenes.

Desde finales de la década de los 60's, se toman de la escena internacional el arte conceptual para ejercerlo desde la realidad nacional. En periodo de 1970 a 1975, se ejercen nuevas disciplinas artísticas como la instalación, ambientación, performance y arte objeto desde nuevos formatos de creación como el arte urbano, social, político, efímero y colectivo.

⁸⁸ Op. Cit. Rita Eder, p 57.

De este primer ejercicio, la Bienal de Jóvenes de Paris, se sientan las bases de lo que quiere y entienden los jóvenes mexicanos como arte grupal y conceptual, apareciendo características propias. Se establece un nuevo campo artístico.

Los siguientes cinco años, de 1975 a 1980, son el perfeccionamiento de estas nuevas formas de crear y generar arte, desde su bien cimentada ideología para enfocarse en la estética de las nuevas propuestas del arte conceptual como Instalación, Arte Objeto, *Performance* y Ambientación. La segunda parte de la década de los 70's funciona ya no como el ejercicio del arte conceptual sino como su adopción, siendo el período donde se comienza a ejercer el nuevo campo artístico. Como consecuencia se produce el Primer Salón de Arte Experimental de 1979 que resume y da las primeras conclusiones de estas nuevas propuestas estéticas, realizadas de forma grupal.

3.1.1 Antecedentes, Simposio de Zacualpan, Morelos 1975.

El primer intento por reunir a los jóvenes es encabezado por Juan Acha, en 1975. Son citados a varias reuniones los jóvenes integrantes de colectivos de artistas para realizar una muestra de arte conceptual, la cual nunca se pudo llevar a cabo. Sin embargo, queda como el primer esfuerzo por aglutinar los grupos desde un punto de vista de análisis e investigación estética de las nuevas manifestaciones artísticas conceptuales.

A pesar de no poder concluir las actividades de arte público plantadas, el resultado más importante son los primeros acercamientos de los diferentes grupos a las experiencias teóricas formales del conceptualismo. Estos foros fueron el lugar donde se muestra las piezas realizadas para ser discutidas en conjunto. Se conocen las diferentes propuestas estéticas, identidades e ideologías y planteamientos de los grupos.

Es aquí donde se sienta el primer pilar para definir qué es el arte conceptual, colectivo y qué intereses tenía dentro de lo estético. Existían ya algunos artistas que trabajaban en grupos, sin embargo, ejercían algunas de las nuevas manifestaciones conceptuales intentando de manera intuitiva adaptarlas a la realidad social de nuestro país. En las reuniones de jóvenes con Acha, es el primer momento en plantearse de manera estructurada la investigación estética a realizar. Así Juan Acha viene a darle forma a esta generación al planear las bases teóricas donde se desenvolverían los jóvenes. "En cierta forma puede verse a la distancia que su trabajo teórico era representativo de algunos planteamientos que intentaban una definición latinoamericana del arte conceptual [...]".⁸⁹

⁸⁹ Op. Cit. Rita Eder, p 59.

En estos foros, los jóvenes participantes definen qué es el arte colectivo, público, social, efímero y conceptual en nuestro país. Entienden en qué camino están y el rumbo que deben seguir.

Este esfuerzo que emprende Juan Acha es decisivo, ya que los únicos planteamientos, hasta el momento, eran de carácter político. Con esto, Acha vino a dar forma y rumbo a los intereses de perfil estético, estableciendo lo que sin duda es la década de los 70's, uno de los momentos de mayor experimentación artística en el arte contemporáneo mexicano.

La aparición del grupo *El Colectivo* es el resultado de las reuniones de la Coalición, convirtiéndose en el laboratorio de todo lo estipulado en las muestras de arte conceptual convocadas por Acha. Los integrantes de *El Colectivo* realizan una serie de piezas de arte Público, dejando clara su postura al ser sus piezas de carácter comunitario, urbanas y con una estética e intereses sociales. Se pone en práctica el arte colectivo, público, conceptual además del arte efímero.⁹⁰

3.1.1.1 Planteamiento de un nuevo campo artístico.

De 1970 a 1975, se plantean nuevas formas de creación artística: arte colectivo, público, social, efímero y político. Estas nuevas representaciones conceptuales se difunden y se convierten en una constante dentro de la joven escena cultural de la ciudad de México.

El teórico Juan Acha convoca a una serie de reuniones que se llevan a cabo varias en la Ciudad de México y en Zacualpan, Morelos. Se plantea dentro de la teoría del conceptualismo lo público, social y la temporalidad en el arte ya que las piezas se desechaban al terminarse el evento, enfocándose al registro de la acción y su proceso creativo. Dicho proceso es deliberadamente modificado con respecto a lo académico al ser colectivo, al ser realizado de forma coautoral entre la sociedad (emisor) y los artistas (receptor). El arte como producto económico desaparece, quedando la experiencia del contacto colectivo con la gente y los creadores buscando nuevas propuestas que satisfagan sus nuevas necesidades de expresión urbana.

Las formas tradicionales de creación, publicación, distribución y recepción del arte se modifican. Los jóvenes crean una diferente concepción del arte que trae como consecuencia un nuevo campo artístico.

⁹⁰ Mónica Mayer, Rosa Chillante mujeres y performance en México, CONACULTA-FONA, Pinto mi raya, México, 2004, p 13.

El planteamiento del teórico de Juan Acha en 1976 y el Colectivo, la Coalición vienen a dar solides a estas nuevas estrategias artísticas.

3.1.2 X Bienal de jóvenes de París, 1977.

En el año de 1977, se realiza la décima edición de la Bienal de París. En esta ocasión se invita a jóvenes para participar en la sección latinoamericana cuya organización recae en el Sr. Ángel Kalenberg⁹¹. En México, se designa como coordinadora de la sección de obra de vanguardia mexicana a la entonces directora del Museo Universitario de Ciencias y Artes MUCA, Helen Escobedo⁹².

La invitación está hecha para artistas individuales. Sin embargo, Escobedo decide convocar a cuatro grupos artísticos: *SUMA*, *Proceso Pentágono*, *Taller de Arte e Ideología* y *Tetraedro*. El cambio, del individuo al colectivo, como participación oficial de nuestro país, responde a los intereses estéticos de los jóvenes artistas. Posterior a las experiencias del SI, desde 1975, Escobedo declara: “[...] creía que ante los problemas de la ciudad, era imperioso que los artistas independientes se agruparan [...]”.⁹³ Dejando ver el seguimiento que da a estas nuevas estrategias artísticas que a partir de la Bienal de París confluiría en la generación de los Grupos. La convocatoria hacia colectivos muestra el intento por otorgar un lugar en la escena artística nacional a las nuevas representaciones artísticas.

Como lo deja ver Gabriel García Márquez, en su texto del catálogo de la Bienal, los jóvenes artistas son reticentes a participar, ante la desconfianza de la apertura en los temas y propuestas de la convocatoria, al ser declarado un evento apolítico, con la clara intención de evitar críticas a los gobiernos latinoamericanos en un foro internacional. La decisión afirmativa por parte de los jóvenes, es en respuesta a la necesidad de hablar y mantener una actitud combativa ante los regímenes fascistas existentes. Estos grupos proponen con sus piezas representar la realidad opresora del gobierno en México y, en igualdad de circunstancias, de América Latina. Desde el mismo catálogo es presentado como una explicación a la participación y los verdaderos intereses, mencionándolo el mismo García Márquez como *catálogo de aclaración*⁹⁴.

⁹¹ Catálogo PRESENCIA DE MÉXICO EN LA X BIENAL DE PARIS, 1977, SEP/INBA, México, 1977.

⁹² Helen Escobedo dirigió durante diecisiete años el MUCA y posteriormente de 1982 a 1984 el Museo de Arte Moderno. Espacio donde siempre privilegio la inclusión del arte contemporáneo y de los jóvenes artistas.

⁹³Op Cit. Graciela Schmilchuk, p 35.

⁹⁴ Op Cit. Catálogo PRESENCIA DE MÉXICO EN LA X BIENAL DE PARIS, 1977.

Los temas políticos tratados y el formato de colectivo causan una serie de desacuerdos por parte de Kalenberg. Además ante el clima áspero se generó la protesta que encabezó Felipe Ehreberg contra el crítico Ángel Kalenberg por su supuesta pertenencia al régimen militar uruguayo. Dejando cuenta de esto una carta enviada a Felipe desde Montevideo que se encuentra dentro del catálogo de la Bienal, donde se omite el nombre del emisor de la carta para salvaguardar su integridad. Debido a estas dificultades, se decide presentar en la exposición el envío de México de forma separada de la sección latinoamericana.

Las piezas que se envían son obras realizadas ex profeso por los Grupos para la Bienal. *Tetraedro* muestra una propuesta escultórica geométrica, siendo el único colectivo que no manejó temática política, enfocándose al discurso estético tradicional, *Proceso Pentágono* con *Pentágono* hace la recreación de una sala de tortura y mecanismo de represión social, el grupo *Suma* envía su *Retablo* de técnica mixta, donde hace alusión a la reforma política y *Taller de Arte e Ideología* su ambientación *Export-Import*, toca el tema de la miseria que enfrentan los países tercermundistas latinoamericanos.

Dentro del catálogo, *Proceso Pentágono* da su negativa a que sea un espacio exclusivo a la descripción estética de su pieza y hace hincapié en la necesidad de utilizar esos espacios como voz denunciante de injusticias. Subraya la importancia del trabajo en colectivo como método de resistencia a la actitud burguesa del arte y sus instituciones, además de la importancia como propuesta artística. Presenta una instalación con una gran claridad y contundencia conceptual.⁹⁵



IMAGEN No. 28 Pentágono, del grupo Proceso Pentágono, del libro *La era de la discrepancia*, 2007, UNAM.

⁹⁵ Op Cit, Felipe Ehreberg, p 118.

El grupo *Suma* con su característico estilo urbano presenta su *Retablo México Sociedad Anónima (imágenes crónicas de una ciudad)*. Pieza de gran formato donde utilizan diferentes técnicas, tanto pictóricas, fotográficas y de collage. Hace alusión a las reformas políticas, intentando trasladar sus lenguajes y formas urbanas como medio estético y de expresión⁹⁶. Dentro del catálogo, se encuentra el texto sobre el grupo, haciendo una precisa relatoría de su formación y desarrollo.

Tetraedro, grupo preocupado por una arquitectura más amable con sus habitantes, basa su participación en este mismo interés por el orden racionalizado de las formas, presentando esculturas geométricas.

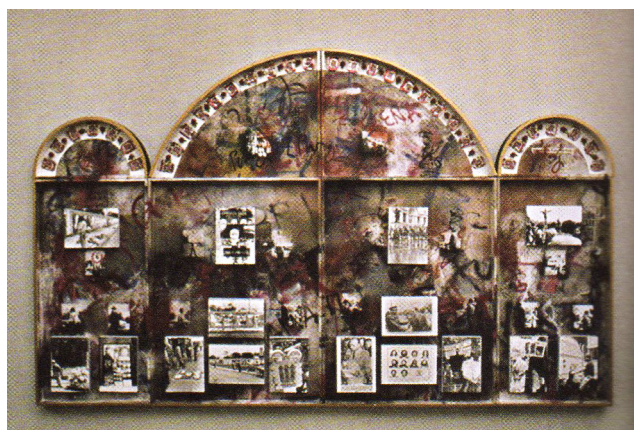


IMAGEN No.29 Retablo, del grupo Suma, del libro: Tiempo de fractura, *El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*, UAM, UNAM, México, 2010.

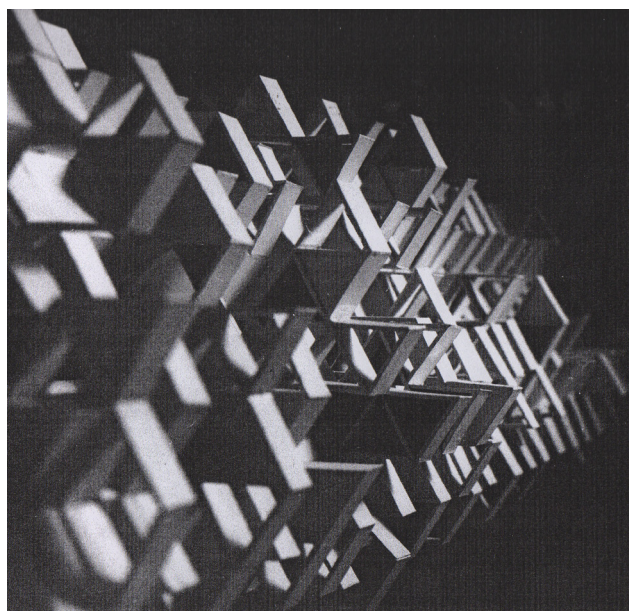


IMAGEN No.30 *Tetraedro*, del grupo Tetraedro, del Catalogo Bienal de Jóvenes de Paris, 1977.

⁹⁶ Op Cit, Alma B. Sánchez, p 13.

La ambientación del *Taller de Arte e Ideología*, realizada de forma colectiva, busca hacer referencia a las viviendas de los cinturones de miseria de las ciudades latinoamericanas. Adentro, encontramos una serie de objetos cotidianos que representan el pasado y presente de los hombres en extrema pobreza. Todo contenido en empaques para embalaje de productos de importación y exportación. Intentando, en el contexto de la Bienal, un diálogo con los demás participantes que generen nuevas ideas y propuestas.



IMAGEN No.31 Import Export, del grupo Taller de arte e ideología, del libro *Siete grupos de artistas visuales de los setentas*, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008.

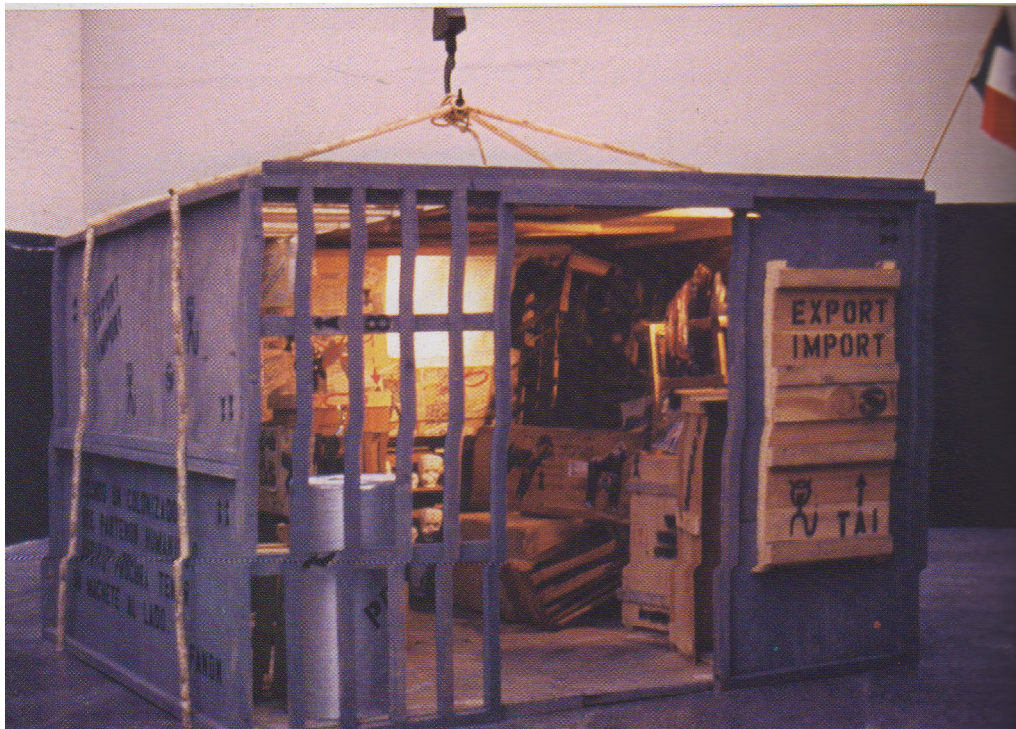


IMAGEN No.32 Import Export, del grupo Taller de arte e ideología, del libro *Siete grupos de artistas visuales de los setentas*, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008.

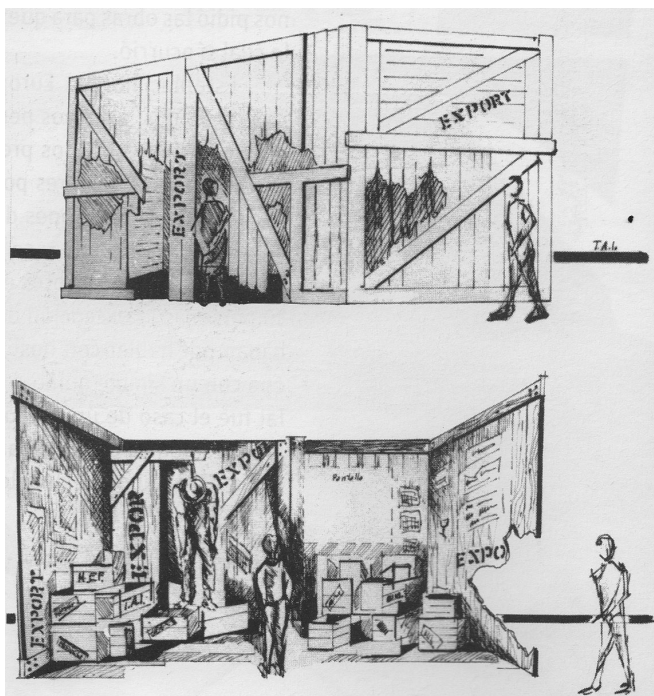


IMAGEN No.33 Import Export, del grupo Taller de arte e ideología, del libro *Siete grupos de artistas visuales de los setentas*, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008

Tres de los cuatro colectivos participantes envían piezas de carácter conceptual ya sea insolación, ambientación o arte objeto. *El T.A.I.* y *Proceso Pentágono* envían una ambientación y una instalación respectivamente y *Suma* arte objeto. Entendemos que el uso de lenguajes conceptuales es de suma importancia por el número de piezas enviadas y por su calidad. Esto demuestra el dominio que se alcanza para 1977 de estos lenguajes artísticos.

Dentro de la X Bienal de jóvenes en París, también se presentaron trabajos de franceses realizados en colectivo de *Untel* que presentó la instalación titulada *Vie quotidienne*⁹⁷. Sin embargo, son trabajos colectivos y el envío de México corresponde al trabajo grupal.

3.1.2.1 Definición del arte grupal y conceptual.

Los primeros siete años de la década de los 70's se conforman y definen la mayoría de los grupos a partir de las Bienal de París. De ese periodo, los primeros cinco años funcionan como la recolección de experiencias previas, como los salones del SI, algunas acciones como la de Ehreberg, donde se exhibe en una caja de vidrio cerca de 7 horas⁹⁸, el mural efímero de CU donde se plantean ideologías, el desapego al gobierno, desinterés por la industria cultural y la clara ruta de la colectivización de la creación artística. *El arte y su oficio se redefinen*.

A partir de este momento, permean las necesidades de compartir las ideas, los conceptos y sobre todo la ideología y los momentos íntimos de los procesos plásticos, no sólo entre creadores, sino con la comunidad en general. El arte deja de ser de artistas para popularizarse. Se ejerce en México el arte social.

La Bienal de Jóvenes de París viene a situar en su lugar esta nueva forma de afrontar el arte, como el representante de nuestro país en el extranjero. Reúne a estos grupos para encomendarles obras *ex profeso* para el evento. Estos artistas no habían enfrentado una petición igual convirtiéndose en un reto que funciona como catalizador y parte aguas para la generación de los Grupos.

Las piezas realizadas pueden dar cuenta de hacia dónde se dirigen estos grupos. Las ambientaciones e instalaciones son contundentes visual y conceptualmente. Existe una nueva forma de afrontar el arte político, social y colectivo. El terreno de la experimentación visual se había ganado. Como menciona Armando Cristeto, la Bienal viene a dar mucha confianza y convicción entre los jóvenes sobre lo correcto del camino que estaban siguiendo; además,

⁹⁷ Op. Cit. Rita Eder, p 93.

⁹⁸ Álvaro Vázquez Mantecón, VIDEOTECA MACG, Los grupos: Entrevista con Felipe Ehreberg (Procesó Pentagono), 1994, casete BETA, (1), español, Clasificación N165.

fue una fuerte influencia y detonante para otros grupos que deciden formar y formalizar otros colectivos:

“Con Hellen (Escobedo) en el MUCA Adolfo (Patiño) y yo asistimos y junto mucha gente a lo que se llamaba el envío de México para la Bienal de jóvenes de París, se presenta previo a enviarlo propiamente.

Es realmente como la caja de resonancia, el detonante para lo que sigue después y, además, como muchas cosas la UNAM viene a la cabeza y el INBA a partir de ese asunto ya no se quiere quedar atrás, ya no se quiere quedar rezagado y entonces comienza a organizar ciertas cosas. [...] nos infundió mucho entusiasmo y, a partir de ese momento, me acuerdo muy bien, que Adolfo dice: “Nosotros como Peyote y la Compañía podemos hacer mejores cosas que esto y es como el acicate, el estímulo para comenzar a trabajar lo que después trabajamos como Peyote y la Compañía porque habíamos trabajado hasta ese momento Cine Súper 8; era Cine Súper 8 y algunas cosas mínimas verdaderamente de arte objeto, pero es a partir de ese momento que se formaliza y que se amalgaman todas estas preocupaciones y se empiezan a concretar en producto de instalación; es un detonante la Bienal, es un detonante sin duda”.⁹⁹

Quedaba pendiente el ejercer al máximo este nuevo ese territorio. Los artistas entendían y manejaban este lenguaje surgido en los Estados Unidos, apenas hace poco más de diez años, aproximadamente.

Posterior a la Bienal de Jóvenes de París en enero de 1978, se crea el *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura* (FMGTC) conformado por catorce asociaciones culturales entre las que se encontraban *El Colectivo*, *Germinal*, *el Taco de la Perra Brava*, *Mira*, *Proceso Pentágono*, *El TAI*, *El TIP* y *Suma*. El Frente funciona como coordinador de eventos culturales y manifestaciones de sus miembros, así como el análisis crítico sobre la cultura. Las muestras más importantes organizadas entre 1978 y 1979 por el Frente son: *Muros contra muros* en Morelia, Michoacán, *América en la mira* en la UNAM y *Arte y luchas populares en México y América Latina* en el Museo Universitario de Ciencias y Artes MUCA de la UNAM. A finales de 1979. Se desintegra el *Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura* por falta de acuerdos ideológicos y presupuesto, fundamentalmente¹⁰⁰; además de la carencia del ejercicio grupal de los procesos creativos, ya que el ejercicio gremial predominó como foro de protesta. Debido a esto, los Grupos mantenían una separación al ser una actividad creativa-colectiva.

La programación de actividades logra acuerdos sobre el contenido y forma de elaboración de las piezas en consenso. Esto permitió dar seguimiento y el ejercicio de las actividades grupales sus métodos de trabajo, ya que los Grupos siguieron en activo.

⁹⁹ Op. Cit. Entrevista a Armando Cristeto.

¹⁰⁰ Op. Cit. Dominique Liquois, p 36.

Esta sería la principal aportación del FMGTC, más allá de posturas políticas, el aglutinante de los Grupos participantes en la Bienal de París y algunos de reciente formación del ejercicio y la continuidad en la elaboración colectiva y anónima dentro de un formato público y efímero.

3.1.3 Salón nacional de artes plásticas, Sección anual de experimentación, 1979.

El Salón Anual organizó por primera vez la sección de experimentación en enero de 1979 a través del Instituto Nacional de Bellas Artes para reunir las nuevas tendencias del arte en nuestro país. El INBA, con esto, intentó favorecer las corrientes actuales y reconocer la presencia de una *vanguardia* ya aceptada internacionalmente desde la Bienal de París.

Se intenta reconocer las nuevas formas de creación, distribución y comunicación del arte. La generación de artistas de los 70's logra amalgamar la experimentación y los temas políticos dentro de la lucha social. Se integran a las corrientes internacionales, afrontándolas sin entregarse dócilmente ni negarse bajo falsos patriotismos. Proponen, en busca de lenguajes propios, nuevas mecánicas internas y externas del arte.

El formato del Salón fue el convocar a los artistas a presentar sus propuestas para ser seleccionadas veinte de ellas y, a su vez, patrocinadas por el INBA. Finalmente, el jurado solo eligió once proyectos, tanto colectivos como individuales. Las propuestas seleccionadas por el jurado integrado por Rita Eder, Francisco Fernández, Néstor Gracia Canclini y Carlos Jurado¹⁰¹ fueron: *Aflorando* del grupo *Baobab*, *Ambiente de papel* de Moisés de la Peña, *Arte espectáculo* del grupo *Peyote y la Compañía*, *Carta Monumental* de Mariano Rivera Velazquez, *El Circuito interno del grupo El Colectivo*, *Creación comunicativa el grupo Yoltéotl*, *Laberinto* de Marcos Kurtycz, *Libro objeto* de Alberto Gutiérrez y Humberto Guzmán, *1929: Proceso de Proceso Pentágono*, *Movi-comics* de Zalathiel Vargas y *Trabajo Colectivo* del grupo *Suma*.

En un inicio, la muestra se presentaría en el Plació de Bellas Artes¹⁰² cambiando la sede al Auditorio Nacional, lo cual causó molestia y desconcierto entre los participantes. Algunos de los proyectos tuvieron que ser modificados, siendo los más afectados *1929: Proceso* y *Laberinto*. Esta modificación dio pie a diferentes interpretaciones, desde la negativa de abrir uno de los máximos recintos del arte a la experimentación hasta un asunto de logística.

¹⁰¹ Según el acta del comité de selección del Salón Anual de artes plásticas en su sección anual de experimentación en el Catálogo: Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979.

¹⁰² Según las bases de la convocatoria del Salón en la sección de experimentación en su apartado VII en el Catálogo: Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979.

En este Salón, el grupo *Peyote y la Compañía* presentó una serie de *performances* y su pieza mejor lograda: *Artespectáculo: Tragodia Segunda*, donde uno de sus integrantes, Adolfo Patiño, propone “[...] nuevos sistemas de creación”.¹⁰³ *Peyote y la Compañía* se distingue por la contraposición cultural de símbolos antiguos y modernos enfrentados para crear nuevas lecturas propias de lo contemporáneo. El mexicano como producto de las diferentes invasiones y la posterior absorción de culturas extranjeras. De ahí, el contraste de elementos y utensilios mostrando el proceso de asimilación y apropiación.

Como parte de la instalación y de la muestra del Salón de experimentación, este grupo presentó una serie de *performances* o *Transformance*, como presentan al tratar de latinizar su denominación. El primero de ellos *Libertad* donde buscaban implicar de forma activa al espectador, el *microteatro* donde se manejan ideas espontáneas en movimiento en periodos muy cortos de tiempo. *Orejas de Van Gogh* planteado según las ideas de Juan José Gurrola, al igual que otros dos *transformances* buscando las experiencias cotidianas como los elementos principales. El acto final fue un *Photoformance* en el hemiciclo a Juárez, el cual consistió en una interpretación visual del poema Av. Juárez de Efraín Huerta a cargo del grupo fotógrafos independientes.

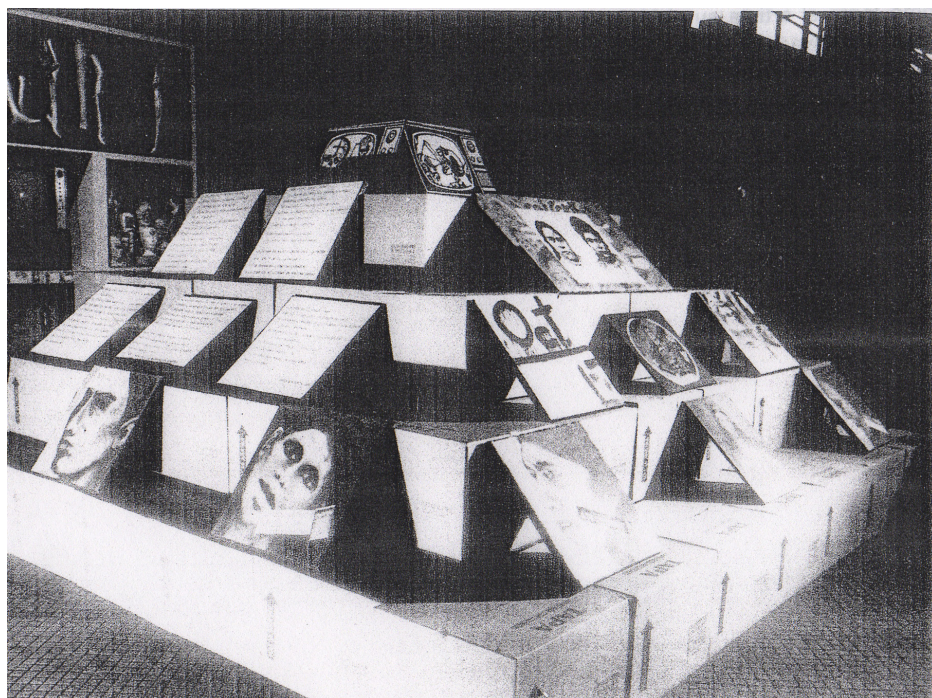


IMAGEN No.34 Artespectáculo: *Tragodia segunda*, del grupo *Peyote y la compañía*, del Catalogo: Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979.

¹⁰³ Álvaro Vázquez Mantecón, VIDEOTECA MACG, Los grupos: Entrevista con Adolfo Patiño (*Peyote y la compañía*), 1994, casete BETA, (1), español, Clasificación N168.

Proceso Pentágono con 1929 Proceso muestra una serie de espacios característicos de la burocracia policiaca y para-militar, donde el público podría adentrarse en 900 m2 de laberintos oscuros llenos de luces y sonidos de patrullas que nos hacen sentir un ambiente agresivo con claros elementos políticos que nos hablan de la realidad represiva de nuestro país. Esta ambientación es producto de los trabajos de investigación, teóricos, técnicos de los integrantes del grupo que les permitió adquirir un método de trabajo no solo experimental sino una línea de trabajo.

A la par de la muestra del Salón Nacional de Artes Plásticas, se llevaron a cabo en el Auditorio Nacional tres días de festejos por el cincuenta aniversario del Partido de la revolución Institucional (PRI) por lo que la instalación fue cerrada al público.¹⁰⁴

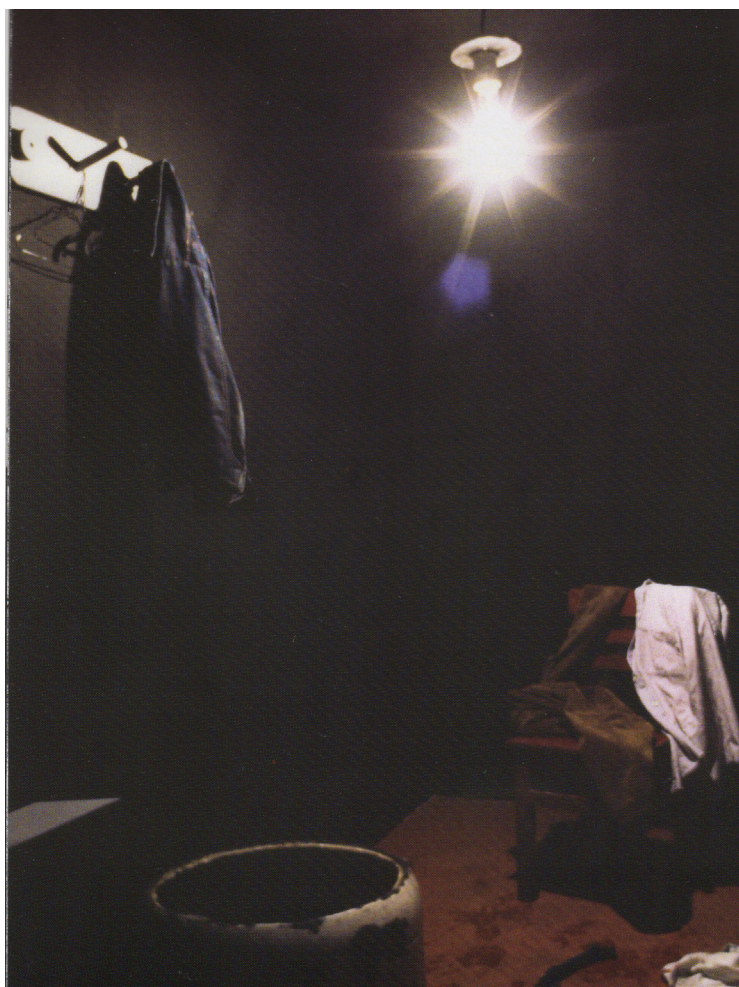


IMAGEN No.35 1929: Proceso, del grupo Proceso Pentágono, del libro *Siete grupos de artistas visuales de los setentas*, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008.

¹⁰⁴ Centro de Documentación Ex Teresa Arte Actual, Carpeta Proceso Pentágono I, Proceso 1929, No. 34.

El grupo *Baobab* presentó una ambientación textil de una canoa con tres figuras. Su propuesta va más allá de los cánones tradicionales buscando la expresión del intelecto de los artistas. Su pieza es el cúmulo de distintos materiales sin gran manipulación, dejando de lado la tarea manual.



IMAGEN No.36 *BaoBab*, del grupo Bao Bab, del Catalogo: Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979, INBA, SEP, México, 1979.

El resumir las experiencias previas de investigación artística desde 1976, realizadas dentro de una sola obra *la calle*, fue lo presentado por *Suma*. Nos muestra un catálogo de sus murales urbanos con símbolos representativos de la cotidianeidad citadina latinoamericana. A partir de plantillas, los *transfers* dejan ver la confusión, angustia, represión y conflictos a enfrentar cotidianamente en las avenidas de la ciudad de México.

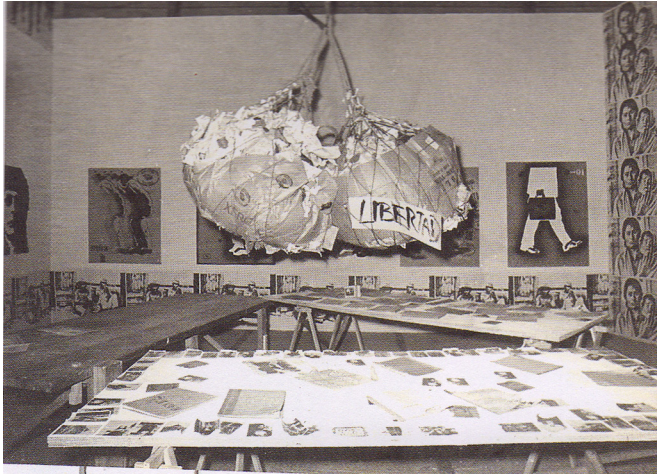


IMAGEN No.37 *Calle*, del *Suma*, del libro *Siete grupos de artistas visuales de los setentas*, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008



IMAGEN No.38 *Calle* (detalle), del *Suma*, del libro *Siete grupos de artistas visuales de los setentas*, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008

El Colectivo es otro de los colectivos participantes que intentó generar una muestra de su trabajo anterior, sin conseguirlo del todo. Al enfrentarse a un espacio cerrado sin las condiciones de la ciudad al aire libre, perdió fuerza e importancia su pieza. Se convirtió en un registro de acciones urbanas realizadas previamente.

Su proyecto *El Circuito interior* con sus *talleres de autoexpresión plástica*, propone el recuperar la ciudad como espacios vivibles y no como una cárcel llena de contaminación, automóviles, rejas y malos gobernantes. Este Grupo presentó el resultado del trabajo realizado en “[...] una unidad habitacional popular del barrio de la portales, donde se buscó ofrecer elementos liberadores a las capacidades de autoexpresión y comunicación comunitaria”.¹⁰⁵ Recodificar y descontextualizar la ciudad creada para los automóviles y socializar el arte modificando a la sociedad por medio de la *socioestéticas* y a partir de la *autoorganización base* fue el objetivo. La preocupación de este proyecto y el grupo fue pugnar porque el arte fuese una experiencia integral para el artista, buscando que la gente y su resultado sea vivible en armonía con el entorno. Es importante contextualizar el cambio que sufría el Distrito Federal al construir grandes avenidas que fraccionaron los barrios y la ciudad entera, así como el clima de represión presente en las autoridades, en especial las policíacas, durante el sexenio del presidente José López Portillo, donde el jefe de la policía fue Arturo Durazo quien se destacó por proteger a la delincuencia organizada y permitir delitos contra la población civil como la extorsión, privación ilegal de la libertad, tortura, etc.¹⁰⁶

El taller consistió en organizar a los habitantes de dicho lugar (niños, jóvenes y adultos) y realizar pinturas, dibujos, monotipos, etc. La conclusión de dichos talleres fue un mural itinerante sobre quince cajas de cartón en diferentes técnicas pictóricas y gráficas.

La decisión de *El Colectivo* por participar dentro de la Sección Anual de Experimentación fue recuperar espacios que el Estado está obligado a otorgar y debe asegurar promover como el derecho a la cultura y en contra de la cultura represiva.

¹⁰⁵ En el diario Excélsior del 17 de enero de 1979.

¹⁰⁶ Mauricio Katz, Verdaderamente Durazo, Once TV, 1 x 82 min. 55 seg., 2010



IMAGEN No.39 *El Circuito interno*, del grupo El Colectivo,
del Catalogo: Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección
Anual de experimentación 1979.

PERIODOS DE DEFINICIÓN Y CONSOLIDACIÓN DE LOS GRUPOS											
EL ARTE Y SU OFICIO SE REDEFINE 1970-1977					CONSOLIDACIÓN DE LAS NUEVAS REPRESENTACIONES 1975-1980						
	GRUPOS	IDEOLOGÍA	ARTE		GRUPOS	ARTE		GRUPOS	ARTE		
M O V I M I E N T O E S T U D I A N T I L 1 9 6 8	Tepito Arte Acá (1973)	independencia del gobierno	Arte social	R E U N I O N Z A C U A L P A N 1 9 7 6	La Coalición (1976)	Arte social	B I E N A L D E P A R I S 1 9 7 7	Proceso Pentágono (1976)	Arte social	S A L O N E X E R I M E N T A L	
	Taller de Investigación Plástica Tip (1974)	desinterés por la industria cultural	Arte político		El Colectivo (1976)	Arte político		Arte colectivo	Arte político		Arte colectivo
	Taller de Arte e Ideología Tai	ruta de la colectivización	Arte colectivo			Arte colectivo		Arte Conceptual	Arte colectivo		Arte Conceptual
						Arte independiente		Arte Conceptual	Arte Público		Arte Público
						Arte Público		Germinal (1977)	Arte independiente		
						Arte independiente		Mira (1977)	Arte Efímero		
						Arte Efímero		No-Grupo (1977)			
								Peyote y La Compañía (1978).			

TABLA No. 1, Periodos de definición y consolidación de los grupos, autor Rodrigo Meneses.

Existió mucho recelo acerca del patrocinio de las piezas por parte de Bellas Artes, ya que esto confrontaba la lucha e independencia obtenida años antes. El ejemplo es la negativa de participar y recibir el estímulo por parte de *Proceso Pentágono*, quienes presentan su pieza de forma paralela al Salón. De igual manera, *No Grupo* no participa de forma oficial, mostrando *La Lonchera*, caja que contiene diversos objetos referentes al arte conceptual y *Pop* como una imagen de Marcel Duchamp, una vaca, una coca cola y una tarjeta con labios pintados, haciendo referencia a *souvenirs* en franca crítica a los eventos realizados por el INBA. Esto genera nuevas formas de afrontar la situación; de ahí las tensiones entre los grupos y la institución. *Suma* resultó ser el ganador del Salón. Sin embargo, expresó su descontento realizando las pintas sobre su trabajo: “Muera el INBA, Jurado Chafa”.¹⁰⁷ Estos nuevos medios artísticos aún eran difícilmente calificables según los jurados al considerar que las propuestas presentadas no son de carácter experimental. Esto debido a las condiciones propias de la convocatoria y el evento, causando el empobrecimiento de los proyectos. Además, los grupos no supieron adaptarse a estas nuevas condiciones sin dejar de lado importantes recursos y calidad de su trabajo anterior. Por lo anterior, dentro del acta del Salón, el jurado menciona su dificultad para otorgar los premios; dejándonos ver la separación aun existente entre las instituciones y los intereses de los Grupos, sugiriendo el permanente alejamiento por las propias características de las obras. Cualquier adaptación propicia el empobrecimiento o pérdida del carácter social, independiente y político, elementos que dieron forma a esta generación.

En general, es el momento de consolidación, de síntesis de los todos los grupos participantes. Ya planteado el nuevo campo artístico se programa el ejercicio del mismo dentro de la institución gubernamental. La presencia de los Grupos en un evento institucional da cuentas de la nueva visión de ellos. Se vislumbra la desintegración de los colectivos al oficializarse e integrarse al mercado del arte, ya adentrado al arte conceptual. Esto los aleja poco a poco de los principios *socioestéticos*.

¹⁰⁷ Álvaro Vázquez Mantecón en: Oliver DEBROISE, *La era de la discrepancia en México 1968-1998*, UNAM, México, 2007, p 196.

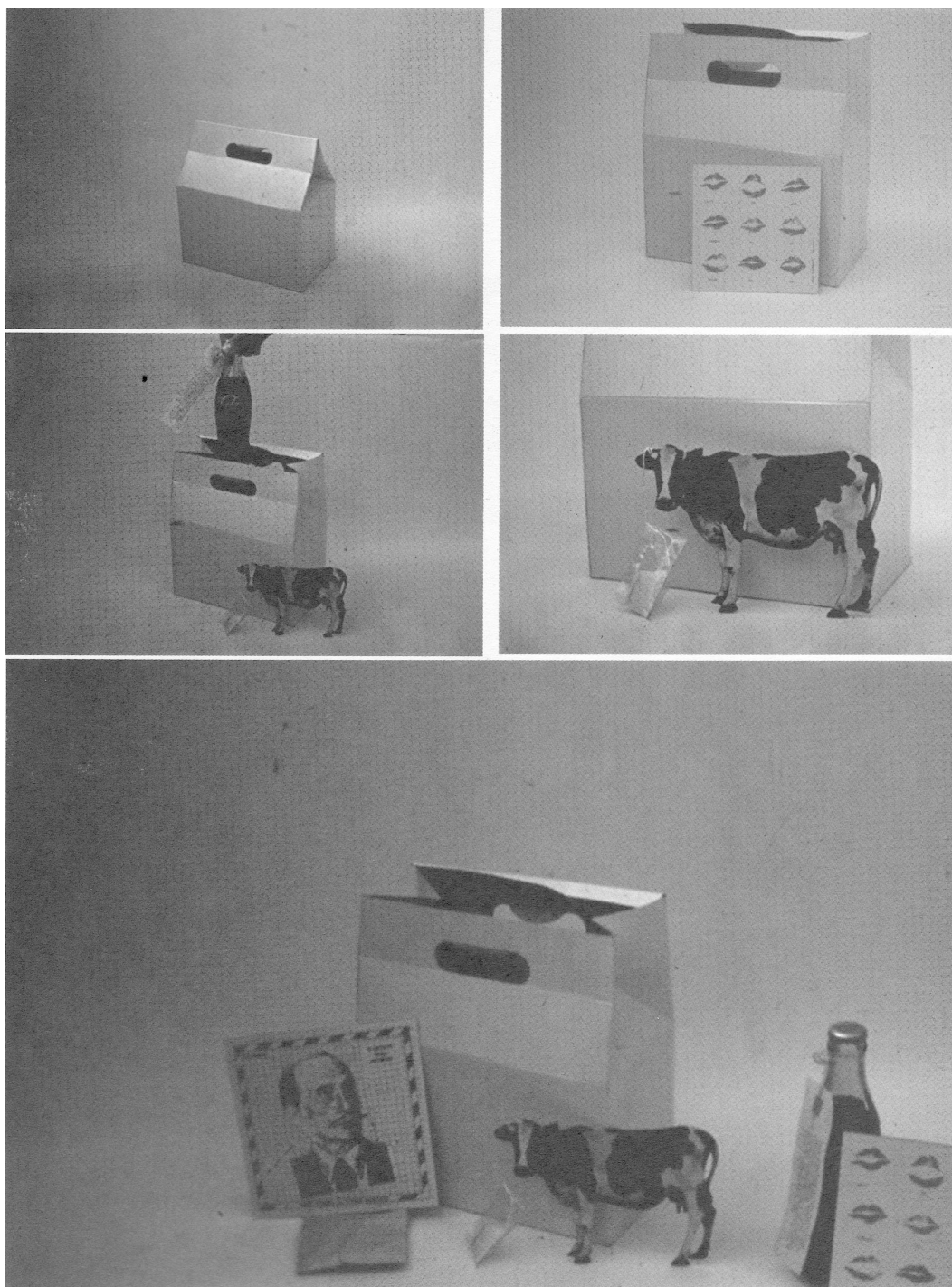


IMAGEN No.40 *La Lonchera*, del grupo No Grupo, del Catalogo: NO GRUPO, un zangoloteo al corsé artístico, Sol Henaro, Museo de arte moderno, 2011.

3.1.3.1 Primera conclusión del arte grupal.

El Salón de Experimentación fue el espacio donde los grupos mostraron en sus piezas un resumen de su trabajo realizado desde su creación hasta ese momento; además, fomentó la aparición de nuevos grupos para integrarlos a este nuevo lenguaje grupal y de propuestas conceptuales; por ejemplo, los colectivos *Baobab* y *Yolteótl* “[...] donde asociaciones efímeras creadas probablemente para exponer en el Salón, ya que no volvieron a aparecer públicamente después”.¹⁰⁸ Esta afirmación deja ver la preganancia entre los jóvenes del fenómeno de los Grupos para el momento de la convocatoria del Salón. La poca duración de algunos de los grupos participantes y el no existir otro evento posterior fuera del Salón que siguiera fungiendo como aglutinante vislumbra el término de la Generación de los Grupos.

Para 1979, ya se encuentran definidas las características del arte conceptual en México: un arte dirigido y surgido de la sociedad, independiente de instituciones, con claridad absoluta en su ideología, abordando el arte desde estos otros flancos nunca antes explorado en México que permite abrir los anquilosados caminos académicos. Estas nuevas representaciones dan respuesta y sentido a los momentos políticos y sociales. Logra conjuntar a la sociedad en un mismo objetivo para así poder entenderse y comprender que la salida a sus problemáticas es el trabajo artístico colectivo, donde se plantea que el poder de decisión y exigencia está en la gente común. El mejor resultado son las obras públicas con temáticas y fines para el barrio, realizadas por artistas jóvenes y la gente común, que dan el poder de crear y generar por igual.

Para este momento, los primeros grupos tienen ya un lenguaje bien definido y con claridad en sus propuestas, tanto sociopolíticas como *socioestéticas*. Se ha pasado la etapa de la experimentación, para encontrarse en la solidez de sus lenguajes. Esto da la posibilidad de inclusión en las políticas culturales de nuestro país, del arte conceptual con la intención de tomar estas representaciones alternas y oficializarlas. Todo esto al ser claro que los nuevos lenguajes artísticos abren clasificaciones en el arte anteriormente no existentes, viéndose obligados tanto críticos, gremio artístico e instituciones a reflexionar, redefinir el arte y sus posibilidades. Comienzan a generarse espacios para las nuevas propuestas que respondan a los propios intereses de los grupos. Así, surge la convocatoria del Salón Experimental, espacio que propone el marco que establece cuáles son las artes experimentales y ejercerlas. Encontramos ya una nueva clasificación dentro del arte al denominarlo Experimental. Esto habla del entendimiento claro de la existencia de nuevas formas de creación.

¹⁰⁸ Op. Cit. Dominique Liquois, p 44.

“Antes de ir a la Bienal, se referían a ellos como pintores [...]”¹⁰⁹ contrastando como apenas escasos 3 años antes del Salón; no tenían una clara definición clara sobre su producción artística.

En ese momento, no prevalece la búsqueda política e ideología, que ya se tiene y se ha trabajado. Ahora se plantea la investigación de nuevos lenguajes estético visuales, territorio donde se define una expresión propia; momento de lidiar y acordar nuevas formas de actuar en la escena artística establecida, decidir si son reconocidos por las instituciones como la vanguardia, posteriormente, como el nuevo camino en el arte. Es momento de comenzar a limar asperezas.

Este Salón resume las actividades artísticas de los grupos durante casi una década; momento de reflexión sobre los logros obtenidos: nuevos campos artísticos, recuperación de la *socioestéticas*, apropiación de lenguajes extranjeros, autonomía artística. Sin embargo, existen puntos por perfeccionar dentro de sus propios intereses: la comunicación con las masas. Explorar nuevos canales y vías de comunicación para lograr un acercamiento integro.

Poco a poco, la balanza se inclina hacia el ejercicio de los nuevos lenguajes planteados en los setentas: instalación, *performance*, ambientación, arte objeto, etc. El terreno de estos nuevos lenguajes ya está definido, ahora la nueva generación de artistas de los ochentas le toca difundirlos, ejercerlos y establecerlos. A partir de 1981,¹¹⁰ la generación de los grupos se desvanece poco a poco; su objetivo fue cumplido: modificar la estructura del arte, establecer nuevos cánones y clasificaciones en el arte de nuestro país.

La convocatoria multidisciplinaria denominada “*la calle, a donde va....*” del MAM, en 1983,¹¹¹ es la muestra donde podemos constatar la clara intención, tanto institucional como de los artistas, del ejercicio pleno de los nuevos lenguajes conceptuales del arte. El grupo *Atte. La Dirección* quienes a partir de esta invitación se reúnen para participar teniendo el único interés de la búsqueda estética. Este evento funciona como el parteaguas de estas nuevas artes para ser consideradas disciplinas ya establecidas y aceptadas dentro del mundo artístico del país. Los intereses, no sólo de los artistas sino de museos y galerías, voltean al arte conceptual. El periodo de lucha por aceptación y consolidación visual terminó para ser una realidad estética.

¹⁰⁹ Op Cit. Fondo Discrepancia, Carpeta Estrategias urbanas, p 00018.

¹¹⁰ Op Cit, Álvaro Vázquez Mantecón, VIDEOTECA MACG, Los grupos: Entrevista con Adolfo Patiño.

¹¹¹ Op Cit, Álvaro Vázquez Mantecón en: Oliver Debroise, p 240.

Falta la oficialización por parte de las instituciones culturales, quienes aún no consideran crear recintos que muestren expresiones conceptuales. Es necesario dejar un tiempo para que la población en general comience su familiarización. No es coincidencia que uno de los integrantes de *Atte. La Dirección*, Eloy Tarcisio, fuera uno de los principales promotores y primer director de Ex Teresa Arte Alternativo fundado en 1993, recinto perteneciente al INBA dedicado a mostrar arte conceptual.

3.2 Principales exponentes de la instalación, ambientación y arte objeto entre 1975 y 1980: Proceso Pentágono, No Grupo, El peyote y la compañía y Suma.

Los últimos cinco años de la década de los setentas fueron el escenario donde los artistas se apropian del arte conceptual para generar un lenguaje visual en nuestro país. Para llegar a crear el contexto de los últimos cinco años de la década de los 70's, es necesario tomar como gran antecedente el movimiento estudiantil de 1968 y visualizar tres cortes históricos: la coalición 1976, Bienal de jóvenes de París un año después y el Salón Experimental de 1979. En cada una de estas etapas, ya con una trayectoria individual previa, podemos ver la presencia constante de algunos de los artistas de la generación de los grupos, como es el caso de Felipe Ehremberg, Ricardo Rocha, Víctor Muñoz, entre otros, quienes tiraron los cimientos, fundaron y se encargaron de desarrollar la obra que define a la generación de los Grupos y el esquema del arte conceptual en nuestro país.

En la segunda mitad de los setentas, crece de forma importante la aparición de colectivos de jóvenes artistas y su producción en instalaciones, performances, ambientaciones, arte objeto, etc. Se diversifican los espacios de presentación generando nuevas áreas y públicos. Percibimos un álgido movimiento cultural dirigido hacia el conceptualismo con especiales características, siendo la más notoria, la producción pública en colectivo. Su importancia no es la cantidad de piezas sino la destacada propuesta así como sus nuevas formas de producción, distribución y consumo del arte, no existiendo en nuestro país antecedentes de estas características y forma de expresión artística.

Desde las reuniones en Morelos, con Juan Acha, se dejan ver los futuros fundadores de la generación de los Grupos. Es a partir de ahí donde se crean, entre otros, los grupos *Suma* y *Proceso Pentágono*. Estos dos grupos son participantes en la primer etapa de definición cuando son convocados por Helen Escobedo a la Bienal de Jóvenes de París de 1977; prolongando su

su vida productiva hasta principios de la década de los 80's. Podemos encontrar un hilo conductor en todo el proceso de consolidación de la instalación, arte objeto y ambientación al ser estas las disciplinas que ejercieron *Suma y Proceso Pentágono*.

Estos dos grupos siempre fuertemente ligados con la gente por su conciencia de la realidad. Su obra se caracteriza por su tendencia de denuncia social y política utilizando elementos cotidianos. Esto hace que desde un inicio se puedan encontrar los elementos sociales y simbólicos colectivos que representen el contexto, la vida cotidiana y los intereses del común de la gente de nuestro país. Existe un rencuentro con la conciencia por el entorno, creando una profunda convicción, compromiso e ideología. Los Grupos entendieron que el arte experimental no está peleado con la crítica social; al contrario, lo consideran una de las bases de sus obras y su medio de difusión al insertarlas en las expresiones sociales.

La búsqueda por encontrar nuevos caminos artísticos los encuentran en las ya existentes representaciones de arte conceptual y *arte pop* que, al combinarse con la sólida ideología social y política, crean las condiciones de un arte propio. Es la primera ocasión en la historia del arte mexicano que nos encontramos prácticamente a la par con los movimientos internacionales con representaciones propias y planteamientos nuevos en su creación, promoción y consumo.

Proceso Pentágono y *Suma* participan en el planteamiento de una nueva forma de ver y entender al arte, no únicamente de forma estética. El proceso creativo, los elementos de la obra son generados a partir de un pensamiento social. El arte parte de un movimiento colectivo que busca transformar la realidad y mejorarla. El público y los espacios a los que se enfrentan, por consecuencia, no son oficiales y al ser en muchos de los casos obras efímeras no son parte del mercado del arte, alejándose de las galerías y lugares privados.

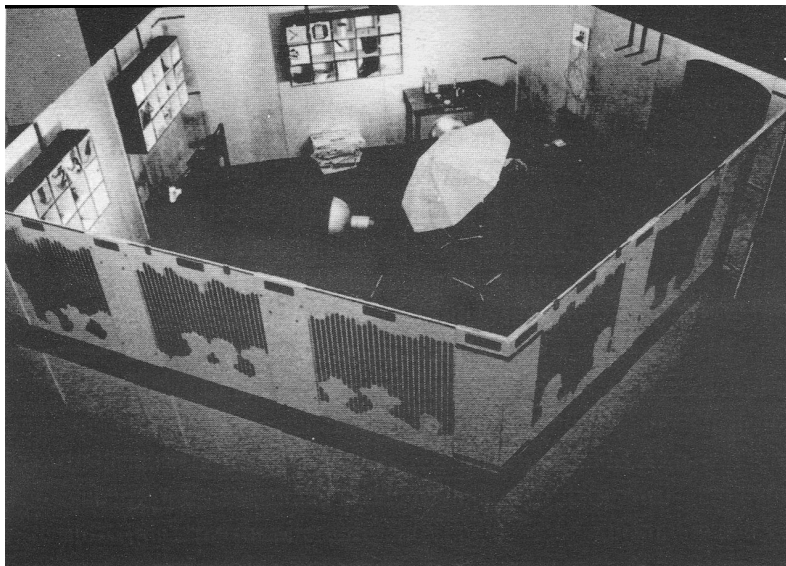
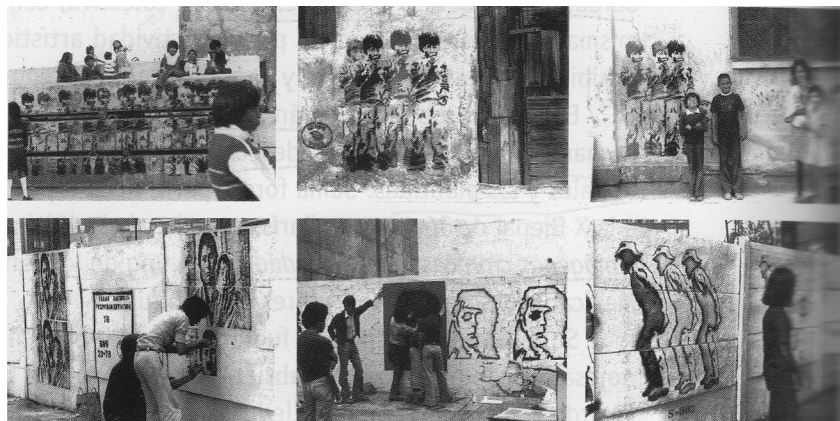


IMAGEN No.41 Pentágono, del grupo Proceso Pentágono, del libro: Cristina Hajar, *Siete grupos de artistas visuales de los setentas*, 2008.

Estos colectivos de principios de los 70's crean un nuevo campo artístico.¹¹² El público al que se dirigen no conocedor de arte, pero sí de su pensamiento y ya que comparten la denuncia. El proceso creador ahora es en grupo e involucra al ciudadano como un artista siendo parte activa de la pieza. Los objetivos, como mencioné, son ideológicos y experimentan con nuevas formas creativas y de representación artística, lejano esto de lo que era en aquel momento de los 70's el arte establecido. Las galerías y museos no contaban con la infraestructura necesaria para albergar dichos eventos ni estaban preparadas para enfrentar obras para espacios abiertos y dinámicos.



MAGEN No.42 Grupo Suma, , del libro: Cristina Hajar, *Siete grupos de artistas visuales de los setentas*, 2008.

La ideología, formas creativas, públicos, intereses estéticos son totalmente diferentes a lo planteado anteriormente en el país. La generación de los Grupos genera nuevos actores del arte: públicos, procesos creativos, representaciones artísticas y formas de promoción y consumo que modifican la industria cultural.¹¹³ Estos son claros elementos de un nuevo campo artístico.

¹¹² Pierre Bourdieu, *El sentido social del gusto*, Siglo veintiuno, Argentina, 2002, p 11.

¹¹³ Néstor García Canclini, *La producción simbólica*, siglo XXI editores, México, 2010, p 70.



IMAGEN No.43 pinta callejera del Suma, del libro *De los grupos los individuos Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1985..

El No Grupo es fundamental para entender en su conjunto el arte conceptual en nuestro país, ya que maneja ideas de arte no objetual como el *performance*, apegándose a las tendencias internacionales. Esto hace que se separe de las propuestas de los demás grupos. Al existir en nuestro país una tendencia a materializar los conceptos de manera plástica, la cosificación del arte pierde importancia *El No Grupo* se destaca por su profunda investigación filosófica e intelectual del arte. Su actividad artística es fruto de la racionalización de los procesos creativos, llegando a definir sus piezas como momentos plásticos.¹¹⁴ El lapso en medio del objeto y su concepto son los momentos plásticos. La importancia en su trabajo radica en el tránsito intermedio entre el concepto racional y su ejecución artística, ya sea objetual o no. Los integrantes del *No Grupo* no son técnicos sino filósofos del arte.

No Grupo busca aislar el momento de creación artístico antes de su materialización para conservar las cualidades de la *idea* de forma intacta y convertirlas en un símbolo conceptual de nuestra identidad. Son los encargados de concebir el plan de cómo el arte conceptual occidental no se adopta sino se absorbe para hacerlo propio y aportar al arte universal nuevas formas de crear y pensar el arte. Definen e intelectualizan cuál es el proceso creativo del mexicano y el uso que le da al arte para apropiarse de nuevas visiones estéticas y ejercerlas con claridad.¹¹⁵ El No Grupo nos da la posibilidad de visualizar y depurar claramente los símbolos pertenecientes a nuestra cultura.

¹¹⁴ Álvaro Vázquez Mantecón, VIDEOTECA MACG, Los grupos: Entrevista con Maris Bustamante (No Grupo), 1994, casete BETA, (1), español, Clasificación N173.

¹¹⁵ Deborah Cullen, Arte ≠ Vida Actions by artistas of americas 1960-2000, Tremaine Foundation, p 263

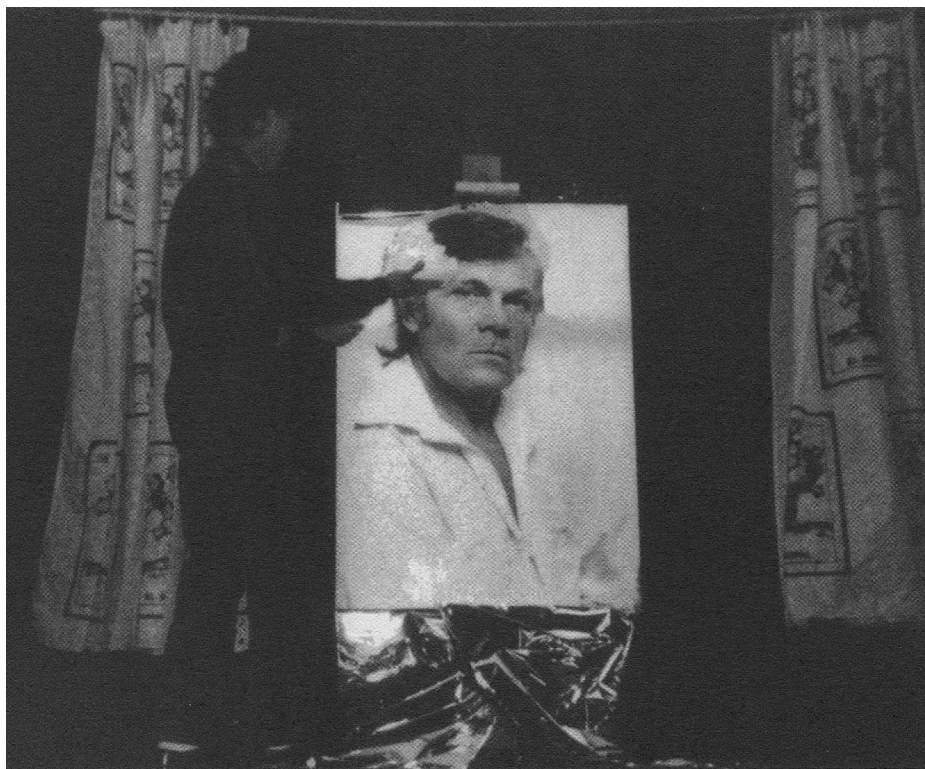


IMAGEN No.44 *Atentado al hijo prodigo*, del grupo No Grupo, del Catalogo: NO GRUPO, un zangoloteo al corsé artístico, Sol Henaro, Museo de arte moderno, 2011.

Son los encargados de plantear y establecer el arte como proceso intelectual y transmisor de ideas. Romper con lo que “[...] por tradición e inclinación el arte del país es muy matérico [...]”¹¹⁶ y sienta las bases de un arte no objetual. Plantean el arte como proceso y el registro a partir de fotografías o documentos como el medio para mostrar dichos momentos plásticos o lo que posteriormente conoceremos como arte procesual.

Podemos entender cómo al llegar la convocatoria del Salón Experimental, de 1979, se tiene una clara postura ideológica, artística con los primeros planteamientos y aportaciones de una nueva estética nacional. “La realización del Primer Salón Nacional de Experimentación es un reconocimiento de estos cambios a la plástica mexicana [...]”.¹¹⁷

Peyote y la Compañía es un grupo apenas nacido poco antes de este evento convocado por el INBA, lo cual le da una visión renovada. Toma la idea de compromiso con el entorno, sin dejar de lado el objeto artístico por la denuncia política; entendiendo claramente cuál es la simbología perteneciente al común de la gente, sacados de ese acervo inconsciente del colectivo de un pueblo. Recordemos que Adolfo Patiño fue el primero en tomar la bandera nacional en este sentido.¹¹⁸

Esta nueva generación de grupos y, en específico, *Peyote y la Compañía* logran avocarse a un ejercicio estético visual; ya no la experimentación, sino la ejecución de los lenguajes conceptuales con una profunda claridad ideológica y simbólica. Proponen formas específicas de crear arte efímero, de proceso, colectivo, público que logra dar forma a una expresión propia de la instalación, arte objeto y ambientación.

Peyote y la Compañía, ya con un campo artístico desarrollado por grupos anteriores, lleva su obra objetual dentro de una investigación simbólica de la colectividad del mexicano. Encuentra cuales son los atributos que muestran la realidad y el pensamiento del común de la gente. Se aleja de la denuncia política para entender la social. Como menciona Teresa del Conde: “La plataforma teórico-mental que apuntala su quehacer artístico es concisa y fácil de explicar: él (Adolfo Patiño) trata de activar la herencia mexicana del juego urbano y popular con la mira de proponer una visión sobre el mestizaje que absorba los valores urbanos”.¹¹⁹

¹¹⁶ Entrevista con Carla Rippey realizada vía correo electrónico, 30 de noviembre del 2009.

¹¹⁷ Néstor García Canclini en Catálogo: *Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979*, INBA, SEP, México, 1979, p 03.

¹¹⁸ Op Cit, Álvaro Vázquez Mantecón, VIDEOTECA MACG, Los grupos: Entrevista con Adolfo Patiño.

¹¹⁹ Centro de documentación Ex Teresa Arte Actual, Carpeta Adolfo Patiño 1954-2005, Texto Teresa del Conde, 1983.

Adolfo Patiño y su grupo logran madurar el ejercicio de la instalación al poder incorporar elementos cercanos al *Kitsch*¹²⁰ y al humor negro, encontrando en lo popular su fuente creativa. Plantean un escenario donde el ejercicio del arte conceptual se dé con identidad propia al usar elementos, símbolos y procesos creativos pertenecientes a nuestro país. Bajo estas normas es que replantean el *dadaísmo* como *neorididadaísmo*¹²¹, dentro de una práctica muy particular de su proceso creativo. Así Peyote y la Compañía asientan la personalidad del conceptualismo mexicano.

¹²⁰ El arte Kitsch es aquel que retoma ciertas características de lo popular o el mal gusto. En un inicio el término fue usado de forma peyorativa, como opuesto al arte de vanguardia. Por su cercanía con las masas se consideraba un arte que podría solo cumplir con dar ocio y divertimento a las masas. Posteriormente se consideró el arte que se apropia de formas estéticas del mal gusto, retomando valores de lo popular. Convirtiéndose el término en un sentido positivo.

¹²¹ Op Cit. Fondo Discrepancia, Carpeta Estrategias urbanas, p 00028.