

ANEXOS

TABLAS

| DÉCADAS | | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1960 | 1970 | 1980 | 1990 |
| HECHOS HISTÓRICOS ¹⁶⁹ | | | |
| <p>1961.</p> <p>1.-Bahía de Cochinos, invasión norte americana frustrada en Cuba.</p> <p>2.-Construcción del muro de Berlín.</p> <p>3.-Joseph Beuys comienza a dar clases en Düsseldorf.</p> <p>1962.</p> <p>1.- Crisis de los misiles en Cuba.</p> <p>2.-Warhol realiza su primer muestra en solitario.</p> <p>1963.</p> <p>1.-Nelson Mandela condenado a cadena perpetua.</p> <p>2.-La cámara fotográfica polaroid sale a la venta.</p> <p>3.- Davin Flavin produce sus primeras esculturas de luz fluorescente.</p> <p>1964</p> <p>1.-Estados Unidos en Vietnam</p> <p>1965</p> <p>1.-Asesinato del líder Malcom X</p> <p>1966</p> <p>1.-Comienza la Revolución Cultural en China.</p> <p>2.-Primeros alunizajes.</p> <p>1967</p> <p>1.-Guerra de los 6 días</p> <p>2.-Muere el Che</p> <p>3.-Nacimiento del arte povera</p> <p>1968</p> <p>1.-Asesinato de Martín Luther King</p> <p>2.-Disturbios estudiantiles en París y Tlatelolco.</p> <p>3.-Christo envuelve el Kunsthalle, Suiza.</p> <p>4.-Olimpiadas en México.</p> <p>1969</p> <p>1.-Retirada de las primeras tropa de Vietnam</p> <p>2.-Festival Woodstock</p> | <p>1970</p> <p>1.-Salvador Allende elegido presidente.</p> <p>2.-exposición "Conceptual art, arte povera, Land Art, en Turín.</p> <p>3.-Mundial en México.</p> <p>1971</p> <p>1.-Derecho del voto femenino en Suiza.</p> <p>2.-Retrospectiva de Bacon en París.</p> <p>3.-Exposición sobre metamorfosis del objeto, Bruselas.</p> <p>1972</p> <p>1.-11 miembros del equipo olímpico israelí son acecinados.</p> <p>1973</p> <p>1.-Allende es acecinado.</p> <p>2.-Primera fotocopiadoras.</p> <p>1974</p> <p>1.-Joseph Beuys interpreta Coyote en Nueva York</p> <p>1975</p> <p>1.-Muere el dictador Francisco Franco</p> <p>2.-Lanzamiento al mercado de primer PC</p> <p>1976</p> <p>1.- Exposición Women artist 1550-1950, en los Ángeles.</p> <p>1977</p> <p>1.-Primeras elecciones democráticas en España.</p> <p>2.-Primeras víctimas de SIDA.</p> <p>3.-Inauguración del Centro Pompidu</p> <p>1978</p> <p>1.-Elegido a Juan Pablo II</p> <p>2.-Exposición Bad painting en MAC NY</p> <p>1979</p> <p>1.-URSS invade Afganistán</p> <p>2.-Primeros Cd.</p> <p>3.-Retrospectiva de Joseph Beuys Guggenheim NY</p> | <p>1980</p> <p>1.-Irak invade Irán</p> <p>2.-George Baselitz y Anselm Kiefer triunfan en la Bienal de Venecia.</p> <p>1981</p> <p>1.-Se publica Camera Lucida de Roland Barthes</p> <p>1982</p> <p>1.-Exposicion Transvanguardia en la Galería Cívica, moderna, Italia.</p> <p>2.-Video Are en museo de NY</p> <p>1983</p> <p>1.-Julian Schnable conquista la escena artística neoyorquina.</p> <p>1984.</p> <p>1.-Descubrimiento de huellas dactilares genéticas en DNA</p> <p>1985</p> <p>1.-Terremoto en la Ciudad de México.</p> <p>2.-Se descubre agujero en la capa de ozono.</p> <p>1986</p> <p>1.- Explota Challenger</p> <p>2.-Primer Ordenador portátil</p> <p>3.-Muere Joseph Beuys</p> <p>1987</p> <p>1.-Gorbachov desmantela misiles</p> <p>1988</p> <p>1.-Surge cometer art</p> <p>1989</p> <p>1.-Se proclama el fin de la Guerra Fría.</p> <p>2.-Caída del muro de Berlín</p> | <p>1990</p> <p>1.-Yelsin elegido presidente de Rusia.</p> <p>2.-Se reconoce la amenaza del calentamiento global.</p> <p>1991</p> <p>1.-Desestabilizacion final de la URSS</p> <p>2.-Expone Damien Hirts</p> <p>1992</p> <p>1.-Clinton es elegido presidente.</p> <p>1993</p> <p>1.-Estados Unidos inicia ataque contra Irak</p> <p>2.-Internet tiene 5 millones de usuarios</p> <p>1994</p> <p>1.-Alzamiento del EZLN</p> <p>1995</p> <p>1.-Damien Hirts gana premio Turner</p> |

¹⁶⁹ LUCIEN-SMITH Edward, Artes Visuales en el siglo XX, Könemann, Singapore, 1996.

GRUPOS

| | | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1.- Los Hartos (1961). 2.-Nueva Presencia (1961). 3.-Arte Colectivo en Acción (1961). 4.-Salón Independiente (1968, 1969 y 1970). 5.- Arte Otro.</p> | <p>1.-Arquitectura y Autogobierno (1972) 2.-CLETA (1972) 3.-Tepito Arte Acá (1973) 4.-Taller de Investigación Plástica (1974) 5.-Tetraedro (1974) 6.-El TACO de la Perra Brava (1975) 7.-Taller de Cine de Octubre (1974) 8.-Taller de Arte e Ideología (1975) 9.-La Coalición (1976) 10.-El Colectivo (1976) 11.-Proceso Pentágono (1976) 12.-Grupo Suma (1976-1982) 13.-Código (1977) 14.-Germinal (1977) 15.-Mira (1977) 16.-No-Grupo (1977) 17.-Taller Siqueiros (1977) 18.-Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (1978) 19.-Peyote y la Compañía (1978) 20.-Libro Objeto (1979) 21.-Marco (1979) 22.-Narrativa Visual (1979)</p> | <p>1.-Taller de Gráfica Monumental (1980) 2.-Taller de Documentación Visual (1984) 3.-Núcleo Post-Arte (1985) 4.-Ojos de Lucha (1985) 5.-Escuela de Cultura Popular Revolucionaria "Mártires del 68" (1988)</p> | <p>1.-Comité de Cultura Popular (1995) 2.-Convención Metropolitana de Artistas y Trabajadores de la Cultura (1995) 3.-Arte Correo (1980-1990) 4.-Performance (1980-1990) 5.-Neza Arte Nel (1990) 6.-Colectivo La Ira del Silencio (1994) 7.-Grupo SEMEFO (1994)</p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

HECHOS HISTÓRICOS DE LOS GRUPOS.

| | | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1.-movimiento estudiantil, Gráfica del 68. 2.-exposición del Centro Cultural Isidoro Fabela del 15 de octubre de 1968. 3.- exposición del Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM del 16 de octubre de 1969.</p> | <p>1.- exposición del MUCA UNAM, en diciembre de 1970. 2.- Reuniones con Juan Acha 1976 en la Ciudad de México y Zacualpan, Morelos. 3.-Bienal de Jóvenes de Paris 1977. UNAM. 4.- Salón Anual de Experimentación 1979. INBA</p> | <p>1.- Bienal de Sao Paulo (1982....) 2. Desintegración de los grupos.</p> | <p>1.Creación de CONACULTA 2. Ex Teresa Arte Actual y CDXT (1993) 3. CENART (1994)</p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|

ESPACIOS ARTÍSTICOS INSTITUCIONALES, ALTERNATIVOS, INDEPENDIENTES Y PRIVADOS¹⁷⁰

| | | | |
|--|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | <p>1.- Centro de investigación y experimentación plástica. CIEP.</p> <p>2.-Foro de Arte Contemporáneo.</p> <p>3.-Centro Cultural Santo Domingo.</p> | <p>1.-Galería de autor Archivero</p> <p>2.- Galería de autor La Agencia.</p> <p>3.- Galería de autor Frida Kahlo. (1985)</p> <p>4.-El Barandal (1985)</p> <p>5.-Galería de autor El Archivero (1984-1993) fundado por Macotella.</p> <p>6.- Galería de autor La Agencia (1987-1993) De Adolfo Patiño</p> <p>7.-La Quiñonera (1988-1990)</p> <p>8.-El Ghetto (1989)</p> | <p>1.- Galería de autor Pinto mi Raya (1990) Víctor Lerma y Mónica Mayer.</p> <p>2.- Galería de autor El Departamento (junio-agosto 1990)</p> <p>3.- Galería de autor El Observatorio (1990-1992)</p> <p>4.- Galería de autor Salón Aztecas (1990) su antecedente Grupo Suma. Evento la Toma del Balmori.</p> <p>5.- Galería de autor Temístocles 44, su antecedente Grupo Suma. Surgió a partir de la reflexión teórica.</p> <p>6.- Galería de autor Zona (1993) Germán Venegas</p> <p>7.- Galería de autor Café la Gloria, Boria Viskin.</p> <p>8.- Galería de autor Circuito Cultural Condesa.</p> <p>9.- Galería de autor Casera Caja 2. Importante para el Performance.</p> <p>10.- Galería de autor Casera Obra Negra. . Importante para el Performance.</p> <p>11.- Ex -Teresa Arte Actual (1993) a iniciativa de Eloy Tarcisio.</p> <p>12.- Museo Ambulante Tacuba. (1995). Museo Móvil.</p> <p>13.-Museo Salinas</p> <p>14.- Galería de autor El Espacio. Adolfo Patiño, Carla Rippey.</p> <p>15.- Galería de autor La Panadería (1996-2002)</p> <p>16.- Acceso A (1999)</p> <p>17.- El Epicentro (1999-2003)</p> <p>18.- Galería de autor La casa de Nahum en Tenango del aire. Principiodes los 90.</p> <p>19.- Galería comercial de autor Expsitum de Sebastian. Principios de los 90.</p> <p>20.- Galería comercial de</p> |
|--|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

¹⁷⁰ Mónica Mayer, Escandalario, los artistas y la distribución

| | | | |
|--|--|--|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | | | <p>18.- Galería de autor La casa de Nahum en Tenango del aire. <u>Principios</u> de los 90.</p> <p>19.- Galería comercial de autor <u>Expositum</u> de Sebastian. Principios de los 90.</p> <p>20.- Galería comercial de autor La Out <u>Galery</u>.</p> <p>21.- Museo Peatonal (2004)</p> |
|--|--|--|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

| |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| GRUPO NO GRUPO (1977-1982) |
| <p>INTEGRANTES: Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Alfredo Nuñez, Rubén Valencia, Katya Mandoki.</p> |
| <p style="text-align: center;">DEFINICIÓN DEL GRUPO: En un inicio realizan cine súper 8. [...] plantea una rama disidente del proyecto político de los Grupos [...] sacaba provecho tanto de la solemnidad de los artistas comprometidos, como de la torpeza de las intituciones culturales y mitos sociales sobre el artista [...]¹⁷¹.</p> |
| <p style="text-align: center;">Performance más importante. Maris Bustamante. TÍTULO: Instrumento de trabajo, para el performance Caliente-Caliente. DISCIPLINA: Ambientación- instalación. MEDIDAS: 42.5 x 25 cm. AÑO: 1982</p> |
| <p style="text-align: center;">DESCRIPCIÓN:</p> <p>Máscara utilizada durante el performance Caliente-Caliente que se presentó en el Museo de Arte Moderno en 1982, Impresión fotográfica sobre cartón recortado, Colección privada</p> |

¹⁷¹ Oliver Debroise, La era de la discrepancia en México 1968-1998, UNAM, México, 2007, p 226.

| |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| GRUPO PEYOTE Y LA COMPAÑIA (1978-1984) |
| <p>INTEGRANTES: Alejandro Arango, Esteban Azamar, Enrique Guzmán, Adolfo Patiño, Armando Cristeto, Carla Rippey, Ramón Sánchez Lira "Mongo" y Rogelio Villarreal</p> |
| <p style="text-align: center;">DEFINICIÓN DEL GRUPO: En un inicio realizan cine súper 8.</p> <p>Trabajando principalmente para eventos. "Pretende cotidianizar el objeto artístico a través de montajes eclécticos y acciones efímeras (microteatro, transformances), utilizando un lenguaje humorístico e irónico"¹⁷²</p> <p>Su unión es por la búsqueda de la investigación y experimentación a partir de sus experiencias personales y el rechazo al concepto solemne de arte. De tendencias claras al Kitsch, despertando el imaginario popular.</p> |
| <p>Su obra colectiva más importante.</p> <p>TÍTULO: Artespectáculo: Tragodia Segunda</p> <p>DISCIPLINA: Ambientación- instalación.</p> <p>MEDIDAS: 200 cm x 360 cm x 360 cm</p> <p>AÑO: 1978, Salón Nacional de Artes Plásticas.</p> |
| <p>DESCRIPCIÓN: Documentación de la instalación presentada en la Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas en la Galería del Auditorio Nacional. Documentación fotográfica de la acción diseñada por Adolfo Patiño en el Labertinto de Marcos Kurtycz[...] un montaje de objetos encontrados (maniqués, exvotos y milagritos, esculturas populares, figuras de plástico, envases de refresco, y otros productos alimenticios industriales de marcas estadounidenses, televisores descompuestos, etc) así como monotipos de Carla Rippey, dibujos de Esteban Azamar, pintura y esculturas de Alejandro y Sara Arango, fotografías de Patiño, su hermano Armando Cristeto y Rogelio Villarreal. Concebido como un espacio teatral [...] pretendía ser un altar popular denunciando en tono paródico el imperialismo cultural.¹⁷³ Hubo performance, música.</p> |

¹⁷² Oliver Debroise, La era de la discrepancia en México 1968-1998, UNAM, México, 2007, p 220.

¹⁷³ Oliver Debroise, La era de la discrepancia en México 1968-1998, UNAM, México, 2007, p 234.

| |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| GRUPO PROCESO PENTÁGONO (1976-1983) |
| INTEGRANTES: Víctor Muñoz, José Antonio Hernández, Carlos Fink, Felipe Ehreberg, Lourdes Grobet, Carlos Aguirre, Rowena Morales, Miguel Ehreberg. Colaborador: Jorge Reygadas. Pioneros del arte conceptual. |
| DEFINICIÓN DEL GRUPO: realizaban trabajo colectivo, sus trabajos son un proceso. Sus principales propósitos la investigación y experimentación visual, utilizando como medios las ambientaciones, instalaciones, gráfica. |
| TÍTULO: Pentágono. DISCIPLINA: Ambientación- instalación. MEDIDAS: 200 cm x 360 cm x 360 cm AÑO: 1977, X Bienal de Jóvenes de Paris. |
| DESCRIPCIÓN: Ambientación de múltiples elementos. 1977. Presentada simultáneamente en la X Bienal de Jóvenes de París y en el Museo Universitario de Ciencias y Are de la UNAM, MUCA. [...] “un cuarto delimitado por cinco paredes regulares, en cuyo interior se encontraban diversos objetos que aludían a los proceso políticos y la vida cotidiana en America Latina. Particularmente importante era el hecho de que la instalación aludía a la guerra sucia y al uso de la tortura [...]” ¹⁷⁴ Réplica de la ambientación presentada en la Sección 5: Estrategias urbanas en la exposición La Era de la Discrepancia, UNAM, 2007. |

¹⁷⁴ Oliver Debroise, La era de la discrepancia en México 1968-1998, UNAM, México, 2007, p 220.

| INFLUENCIAS INTERNACIONALES ¹⁷⁵ | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ARTE CONCEPTUAL INTERNACIONAL. | ARTE POP. |
| El conceptualismo de Marcel Duchamp. | “El arte no está ya frente a nosotros, nosotros estamos en él” ¹⁷⁶ |
| <p>Documento Kassel, Alemania.</p> <p>Documenta se realiza desde 1955 cada cinco años desde la edición de 1972. Considerada uno de los eventos más importantes del mundo.</p> <p>Documenta 6, 1977.</p> <p>Se hace un énfasis en las representaciones como Cine, Video y Fotografía.</p> <p>En el teatro de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, el Doctor Detlef Noak uno de los curadores generales del Documenta e ideólogo del Performance y Happening, lleva acabo la conferencia sobre Documenta. La primer experiencia de primera mano sobre que son las artes vivas.</p> <p>Artistas Clave:</p> <p>Josep Beuys</p> <p>Grupo Fluxus</p> | <p>El arte pop representado por Andy Warhol¹⁷⁷</p> <p>Claes Oldenburg</p> <p>Documenta Kassel 1977,</p> |
| Accionistas Catalanes. | |

¹⁷⁵ <http://www.universes-in-universe.de/car/documenta/espanol.htm>, 28 noviembre 2009, http://www.documenta12.de/d13_info.html?L=1

¹⁷⁶ Jorge Juanes, *Pop Art y sociedad del espectáculo*, UNAM, México, 2008.

¹⁷⁷ Entrevista Carla Rippey.

TEPITO ARTE ACÁ (1973)

| INTEGRANTES | DEFINICIÓN DE GRUPO | OBRA REALIZADA |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Daniel Manrique, Alfonso Hernández, Carlos Placencia, Virginia Gutiérrez, Brisa Ávila, Abigail Gómez, Fidel Reyes, Ma. Elena Gómez, Armando Ramírez, José Cerezo, Mario Alcántara, Julián Ceballos, Carlos Johnson, Ma. Teresa Guzmán, Antonia Guerrero, Gustavo Bernal. 1977. | Surge a partir de la necesidad de modificar su entorno El Barrio de Tepito por medio del arte y cultura dentro de una situación crítica de la realidad cotidiana. | Periódico informal, audiovisuales, murales comunitarios, teatro, música, literatura y planes de remodelación urbana. |

TALLER DE INVESTIGACIÓN PLÁSTICA TIP (1974)

| INTEGRANTES | DEFINICIÓN DE GRUPO | OBRA REALIZADA |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|
| Fundadores: José Luis Soto, Isabel Estela Campos. Juan Manuel Olivos, Eleazar Soto, José Luis Gutiérrez, Ariadne Gallardo, René Olivos, Ma. De Jesús Soto Campos, Luis José Soto, Sidhartha Vladimir Soto, Crecencia Méndez Gaspar, René Salgado, Mara Soto, Gustavo Aceves. | Su principal campo de acción son las zonas rurales. Buscan retomar los conceptos fundamentales del muralismo en su aportación colectiva actualizados al momento, las necesidades y dirigido a las minorías. | Murales. |

TALLER DE ARTE E IDEOLOGÍA TAI (1975)

| INTEGRANTES | DEFINICIÓN DE GRUPO | OBRA REALIZADA |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------|
| Luis Acevedo, Armando Castellanos, Francisco Certillo, Adriana Contreras, Andrés Luna, Ana María Escalera, Ana Cecilia Lazcano, Miguel Rodríguez, Morris Savariego, Atilio Tuis, Elías Zonzein, Felipe Leal. | Su principal campo de acción son las zonas rurales. Buscan retomar los conceptos fundamentales del muralismo en su aportación colectiva actualizados al momento, las necesidades y dirigido a las minorías. | Arte multi y transdisciplinario. |

LA COALICIÓN (1976)

| INTEGRANTES | DEFINICIÓN DE GRUPO | OBRA REALIZADA |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| Felipe Eheremberg, Ruben Valencia, Alfredo Nuñez, Daniel Manrique, Gustavo Bernal, Armando Ramírez, Víctor Muñoz, Carlos Fink, Armando Villagrán, Raúl Tovar, Francisco Marmata, Zalathiel Vargas, Aarón Flores, César Espinosa, Morris Savariego, Mieguel Fermatt, Juan Acha, entre otros. | Se produce intercambios de opinión y discusiones alrededor del trabajo artístico y cultural. | Varías reuniones. Tuvo algunas acciones en general fallidas. |

EL COLECTIVO (1976)

| INTEGRANTES | DEFINICIÓN DE GRUPO | OBRA REALIZADA |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| César Espinoza, Araceli Zúñiga, Antonio Álvarez Portugal, Roberto Cebada, Aarón Flores, Francisco Marmata, Blanca Noval, Pablo Espinosa. | “Su objetivo consiste en impulsar un programa socio-estético de tipo comunitario urbano y proponer alternativas de autoexpresión popular, inscribiéndose dentro del arte público” ¹⁷⁸ | Acciones de vinculación de la actividad artística con la vida cotidiana. |

PROCESO PENTÁGONO (1976)

| INTEGRANTES | DEFINICIÓN DE GRUPO | OBRA REALIZADA |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|
| Víctor Muñoz, José Antonio Hernández, Carlos Fink, Felipe Ehremberg, Lourdes Grobet, Carlos Aguirre, Rowena Morales, Miguel Ehremberg. Colaborador: Jorge Reygadas. | Sus principales propósitos la investigación y experimentación visual. | Ambientaciones, instalaciones, gráfica. |

¹⁷⁸Alberto Híjar Serrano, *Frentes, Coaliciones y Talleres, Grupos Visuales en México en el siglo XX*, CONACULTA, México, 2007. p 301.

| GRUPO SUMA (1976-1982) | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| INTEGRANTES | DEFINICIÓN DE GRUPO | OBRA REALIZADA |
| Oscar Aguilar Olea, José Barbosa, Paloma Díaz Abreu, René freire, Oliverio Hinojosa, Armandina Lozano, Gabriel Macotella, Ernesto Molina, Alfonso Moraza, César Nuñez, Hiram Ramírez, Armando Ramos Calvario, Mario Rangel Faz, Santiago Rebolledo, Jesús Reyes Cordero, Ricardo Rocha, Jaime Rodríguez, Arturo Rosales, Patricia Salas, Guadalupe Sobrazo, Alma Valtierra, Luis Vidal. | Su obra se concentra a la investigación plástica urbana, dentro de una sociedad subdesarrollada y dependiente. Buscando la difusión y alcance a nuevos sectores de la sociedad dentro de los acontecimientos cotidianos que la obra formal restringe. | Pintas callejeras. La investigación de los murales fue un intento de reconciliar el arte por la sociedad y la necesidad colectiva. |

| CÓDICE (1977) | | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|-----------------------|
| INTEGRANTES | DEFINICIÓN DE GRUPO | OBRA REALIZADA |
| Mariano Rivera Velázquez, Enrique Estrada, Ismael Vargas, Juan Manuel de la Rosa, Carmen Parra. | Surge como la parte oficial de los grupos. | Arte Plásticas. |

GERMINAL (1977)

| INTEGRANTES | DEFINICIÓN DE GRUPO | OBRA REALIZADA |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| Mauricio Gómez, Carlos Ocegüera, Yolanda Hernández, Joaquín Conde, Orlando Guzmán, Silvia Ponce. | Grupo surgido de La Esmeralda como alternativa a los planes oficiales. | Carteles, plantillas y sobre todo las mantas. |

MIRA (1977)

| INTEGRANTES | DEFINICIÓN DE GRUPO | OBRA REALIZADA |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|
| Arnulfo Aquino, Melecio Galván, Eduardo Garduño, Rebeca Hidalgo, Saúl Martínez, Salvador Paleo, Silvia Paz Paredes y Jorge Pérez Vega. | Colabora con el movimiento chicano en obra mural, realizo la recopilación y publicación de la gráfica del 68. | Obra mural, realizo la recopilación y publicación de la gráfica del 68 |

NO-GRUPO (1977)

| INTEGRANTES | DEFINICIÓN DE GRUPO | OBRA REALIZADA |
|-------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|
| Maris Bustamente, Melquiades Herrera, Alfredo Nuñez, Rubén Valencia, Katya Mandoki. | Rescatar el trabajo individual y se define como un taller de critica abocado a la investigación de problemas plásticos y examinar la función del arte en México. | Arte Objeto, Instalación y Performance. |

PEYOTE Y LA COMPAÑÍA (1978)

| INTEGRANTES | DEFINICIÓN DE GRUPO | OBRA REALIZADA |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| 1.- 1978, Rogelio Villareal, Alejandro Arango, Mongo, Armando Cristeto, Carla Rippey, Enrique Guzmán, Xavier Quirarte, Ángel de la Rueda y Adolfo Patiño. | La búsqueda de la investigación y experimentación a partir de sus experiencias personales y el rechazo al concepto solemne de arte. | Arte Objeto, Instalación, fotografía, Artes Plásticas y Performance. |
| 2.- 1980, Adolfo Patiño, Armando Cristeto, Carla Rippey, Ángel de la Rueda, Terry Holiday, Alberto y Jorge Pergón, Xavier Quirarte, Ramón Sánchez Lira. | | |

IMÁGENES

Grupo Proceso Pentágono

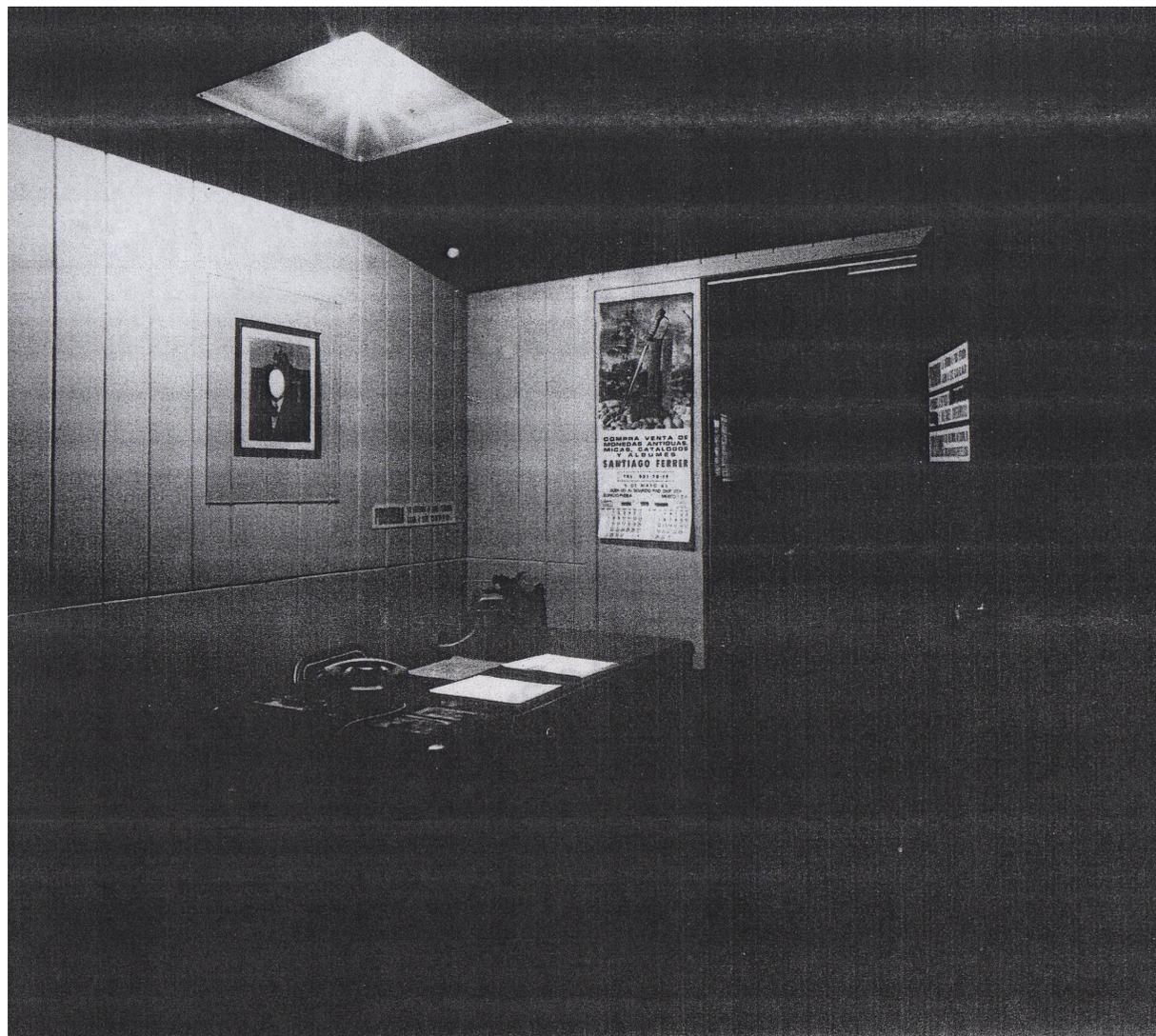


IMAGEN No.58 1929: *Proceso*, del grupo Proceso Pentágono, del Catalogo Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979, INBA, SEP, México, 1979.

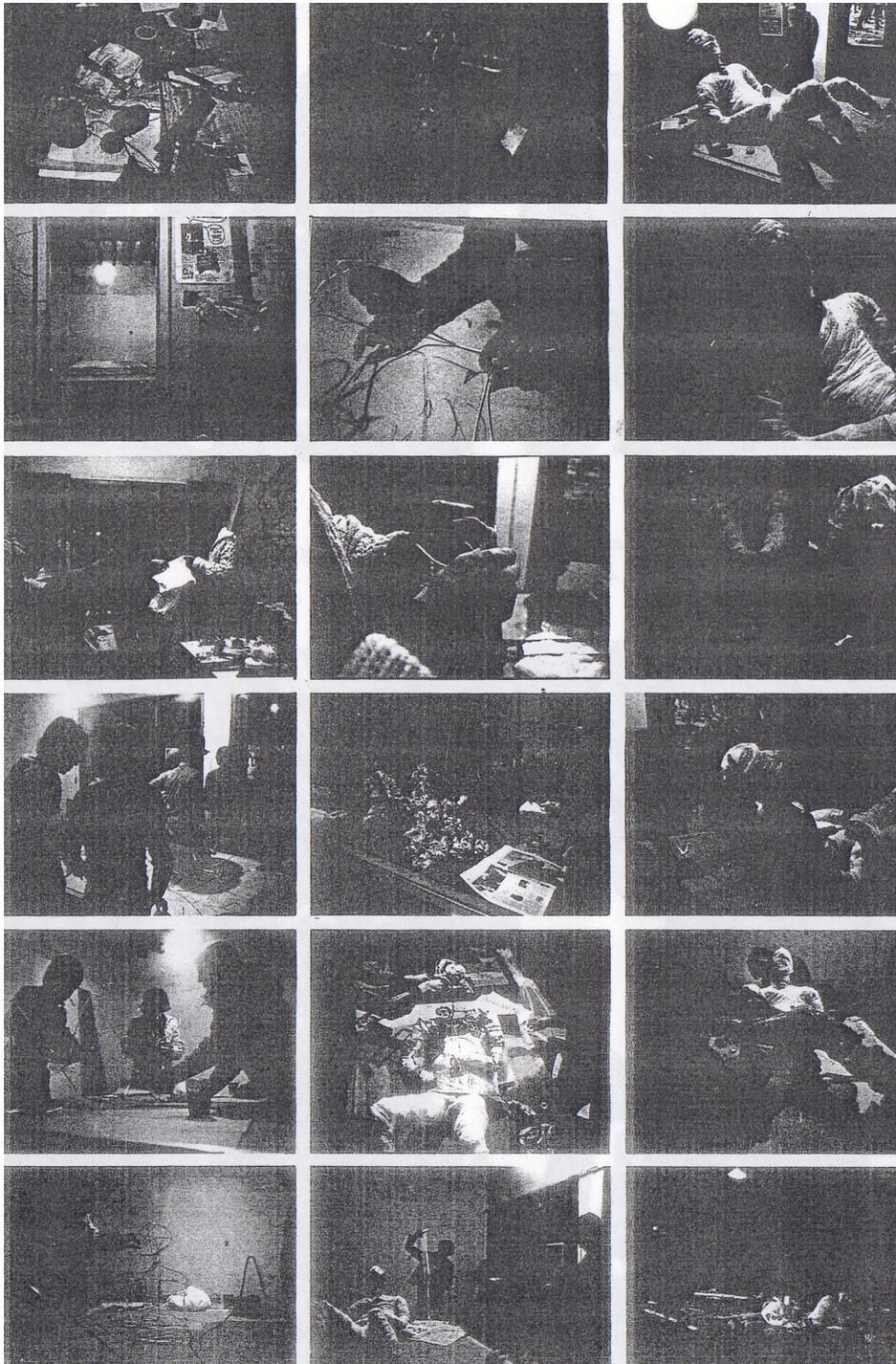
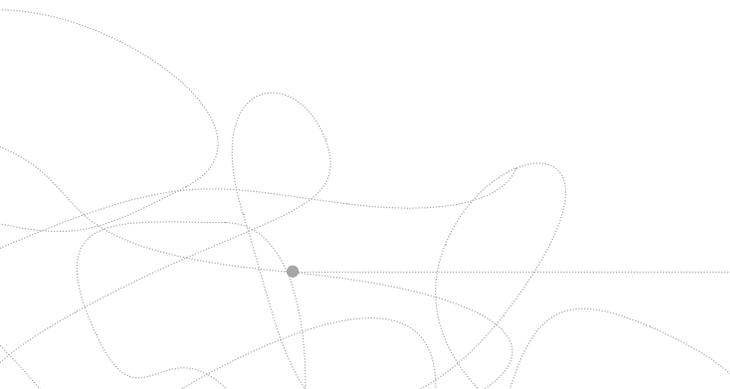


IMAGEN No.59 1929: *Proceso*, del grupo Proceso Pentágono, del Catalogo Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979, INBA, SEP, México, 1979.



Grupo Suma

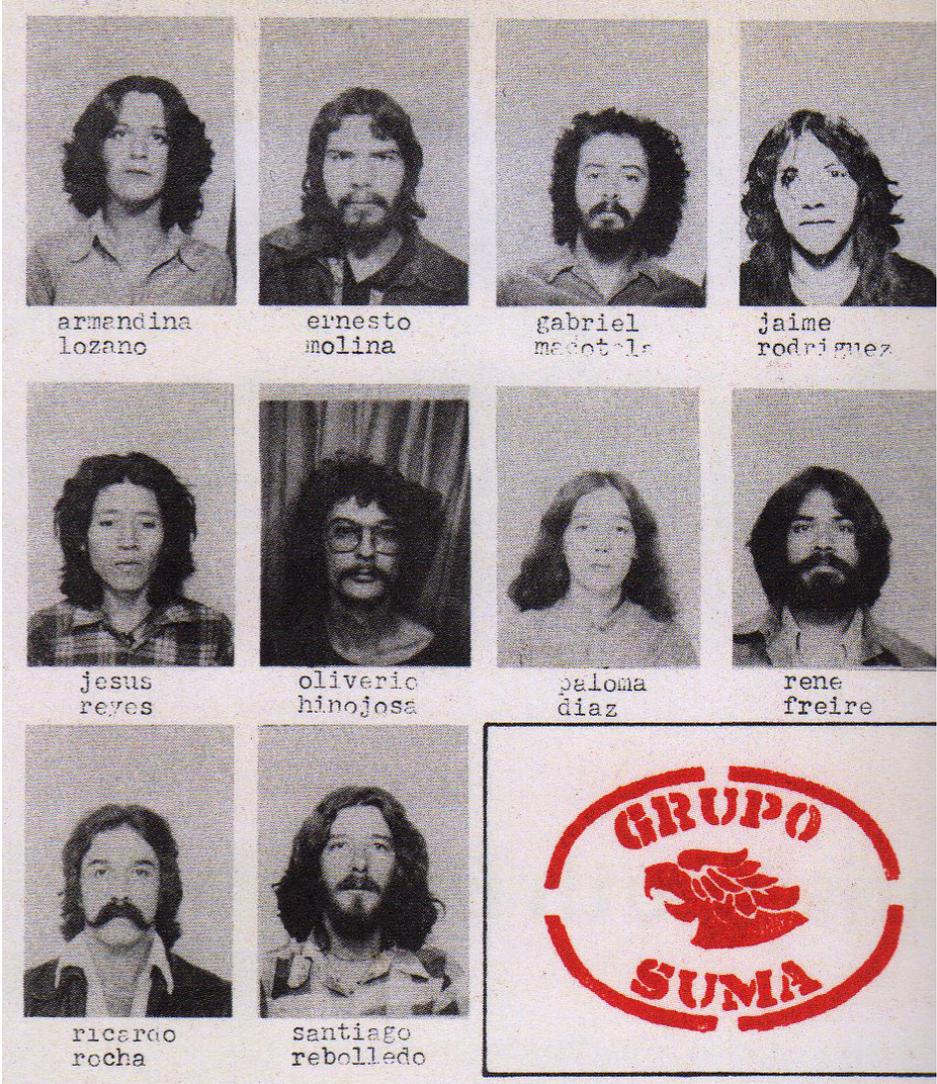


IMAGEN No.60 *Grupo Suma*, del libro *Siete grupos de artistas visuales de los setentas*, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008.

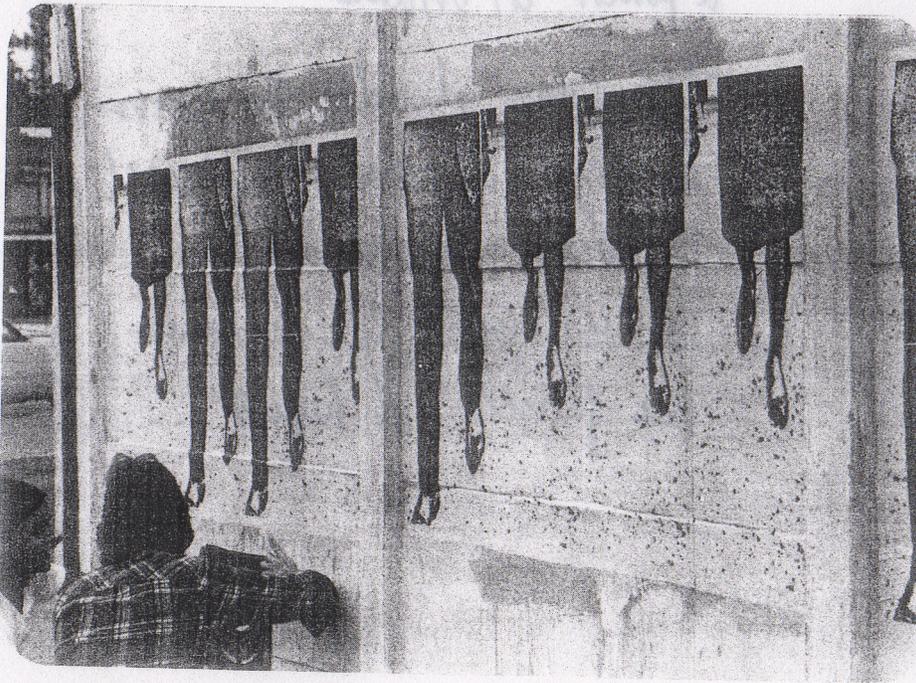
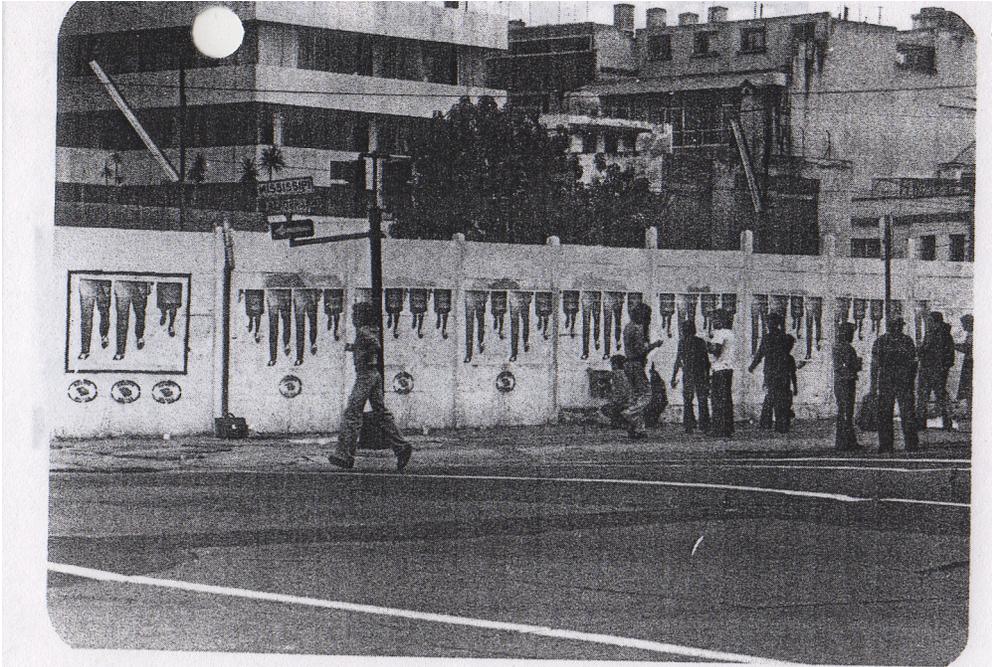


IMAGEN No.61 *Registro fotográfico de actividades artísticas en la calle.* Grupo Suma, del Catalogo Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979, INBA, SEP, México, 1979.



IMAGEN No.62 Registro fotográfico de actividades artísticas en la calle. Grupo Suma, del Catalogo Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979, INBA, SEP, México, 1979.



IMAGEN No.63 *Registro fotográfico de actividades artísticas en la calle.* Grupo Suma, del Catalogo Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979, INBA, SEP, México, 1979.



IMAGEN No.64 *Registro fotográfico de la exposición La era de la discrepancia MUCA, UNAM, Grupo Suma del libro La era de la discrepancia, 2007, UNAM*



IMAGEN No.65 *Sin título*, técnica mixta, Grupo Suma del catalogo Beuys y más allá, El Enseñar Como Arte, MARCO, MUAC, 2010.



IMAGEN No.66 Sin título, técnica mixta, Grupo Suma del catalogo Beuys y más allá, El Enseñar Como Arte, MARCO, MUAC, 2010.



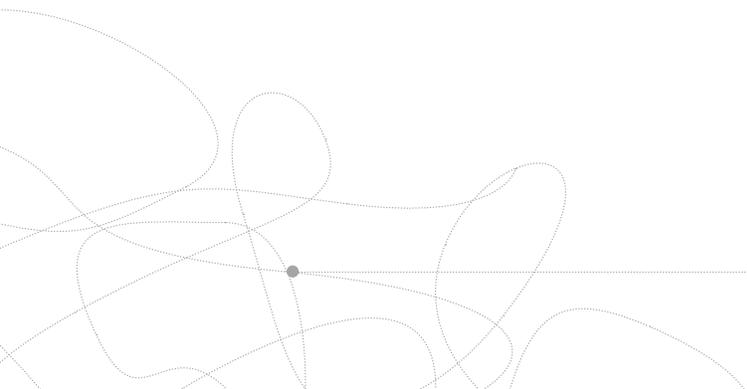
IMAGEN No.67 *Sin título, técnica mixta, Grupo Suma del catalogo*
Beuys y más allá, El Enseñar Como Arte, MARCO, MUAC, 2010.



IMAGEN No.68 *Sin título, técnica mixta, Grupo Suma del catalogo*
Beuys y más allá, El Enseñar Como Arte, MARCO, MUAC, 2010.



IMAGEN No.69 *Sin título, técnica mixta, Grupo Suma del catalogo*
Beuys y más allá, El Enseñar Como Arte, MARCO, MUAC, 2010.



No Grupo

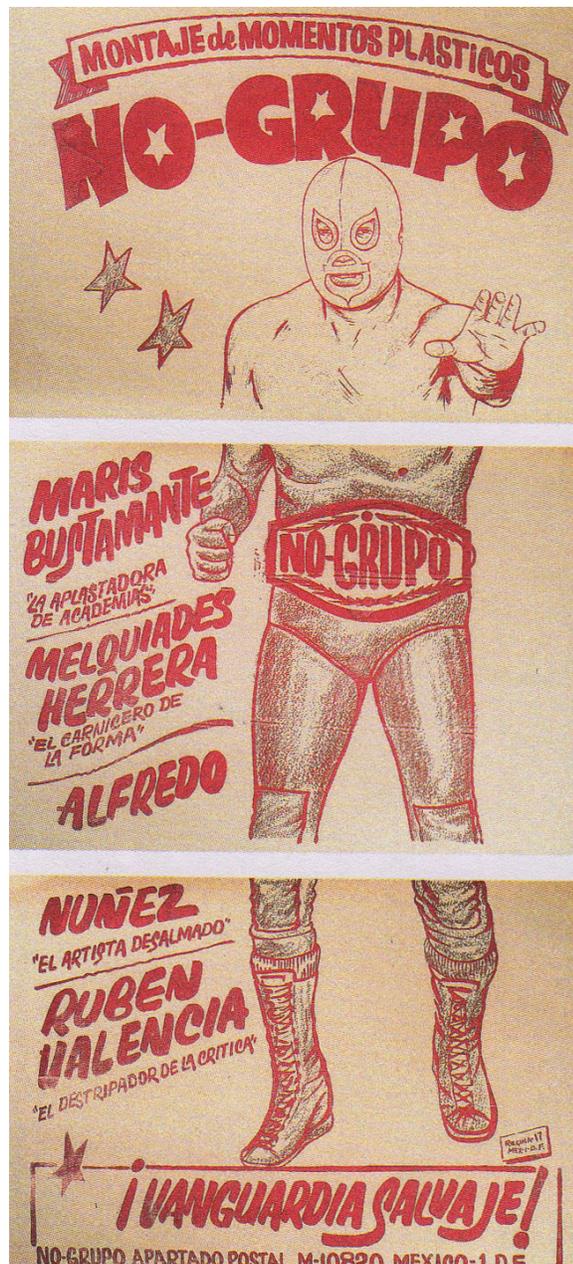


IMAGEN No. 70 Cartel Montaje de momentos plásticos del No grupo, del libro *La era de la discrepancia*, 2007, UNAM.

Gunther Gerszo es Tomado Como Simple Material de Trabajo por el "No Grupo"

- ★ Las Academias, "Lambisconas o Copionas"
- ★ Al Desmenzuar un Personaje se le Afirma
- ★ Contribución del Nuevo Género Arte-Crítica

Por RAQUEL DIAZ DE LEON

Hoy, en la Sala Manuel M. Ponce, una nueva manifestación de relaciones humanas se podrá apreciar en una reunión que organiza el NO GRUPO para presentar la obra de Gunther Gerszo. Curiosamente el NO GRUPO niega con

su nombre el acercamiento, pero así afirma y agrupa atención, amistad, interés, análisis, sensibilidad, porque el organismo obedece a necesidades flexibles y dialécticas, abierto y actuante, y además

SIGUE EN LA PAGINA ONCE

EXCLUSOR, 15 Julio, 1978



Gerszo es Tomado

Gunther Gerszo

SECUESTRO PLÁSTICO

COMUNICADO DEL NOGRUPO A LA OPINION PUBLICA//////////
COMUNICAMOS:

Que el Sr. Gunther Gerszo, ha sido secuestrado y que habiendo él decidido quedar con sus captores, hemos acordado asesinarlo para ofrecerlo en sacrificio; me riré por sus piedras en lo alto del templo mayor de Palenque....

Su cuerpo quedará así para siempre en su bello Chiapas.....
//////////

CO
MU
NI
CO:

COMUNICADO:
Soy Gunther Gerszo: —me encuentro bien de salud, en plena integridad y uso de mis facultades intelectuales: —
ORGANISMO BIEN TODOS: NO DESEO SER RESCATADO: no deseo volver a ese mundo empobrecido y fallido donde nunca pasa nada fuera de la mediocridad programada.//////
QUEDARE CON MIS CAPTORES COMO LA UNICA MANCHA DE PROPIETAR con mi ejemplo, el surgimiento de los NUEVOS JOVENES.//////
la próxima generación salvadora del México de mis piedras, que es el México sólido de mis planos que han mostrado lo que hay más allá de sus colores/texturas — y transparencias —

Díganle ustedes a mi mujer, a

mi esposa de toda la vida, que por mis sudores exhumados aquí en el cautiverio, he pensado he pensado.////// HE PENSADO.//////
DÍGANLE QUE HE PENSADO EN LO BELLO QUE ES CHIAPAS

IMAGEN No. 71 *Secuestro plástico del No grupo*, del libro *La era de la discrepancia*, 2007, UNAM.

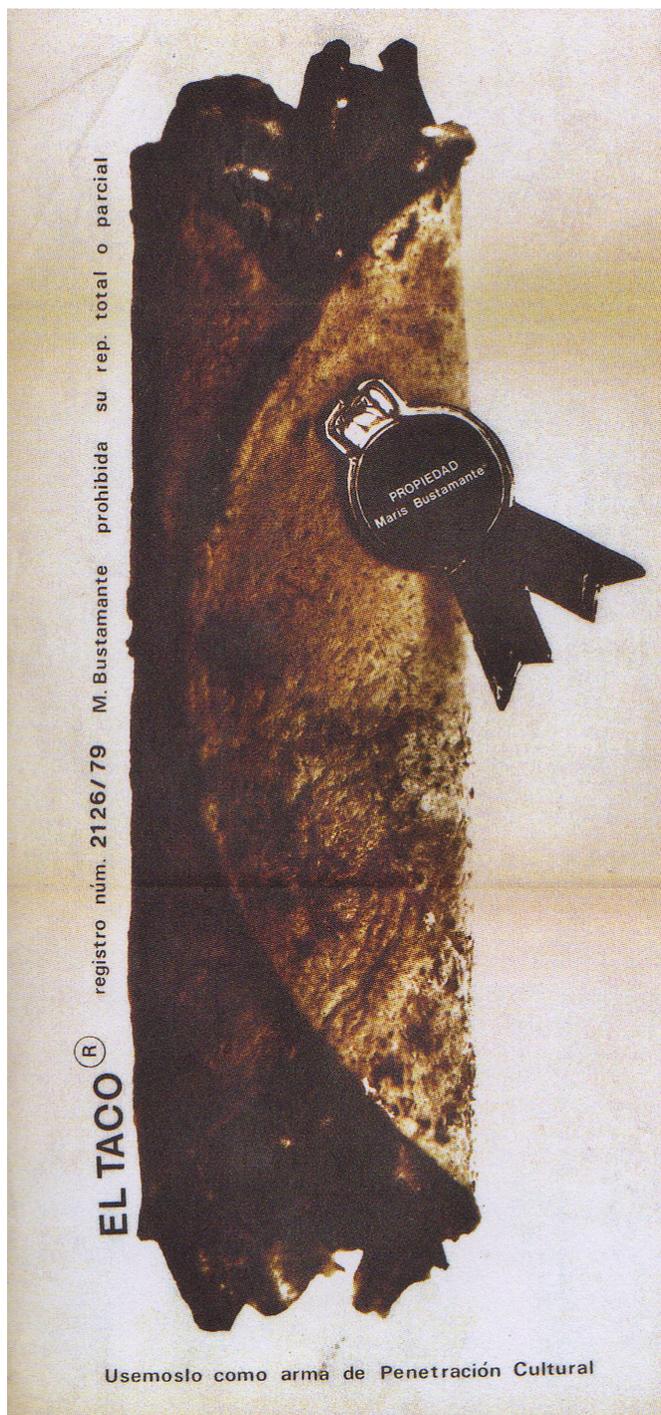


IMAGEN No. 72 *El Taco*, Maris Bustamante para el No Grupo del libro *La era de la discrepancia*, 2007, UNAM.



IMAGEN No. 73 Instrumento de trabajo, Maris Bustamante para el No Grupo del libro *La era de la discrepancia*, 2007, UNAM.



30



31



IMAGEN No. 74 Tres primeras imágenes de arriba hacia abajo Museo de la pornografía y el erotismo. Cuarta imagen *El hijo prodigo*. Última imagen Museo de arte redondo. *El No Grupo del libro La era de la discrepancia*, 2007, UNAM.

Peyote y la compañía.



IMAGEN No. 75 *Tragodia II (Fragmento) del Grupo Peyote y la Compañía*, libro *La era de la discrepancia*, 2007, UNAM.



IMAGEN No. 76 *Tragedia II (Fragmento)* del Grupo Peyote y la Compañía, libro *La era de la discrepancia*, 2007, UNAM.

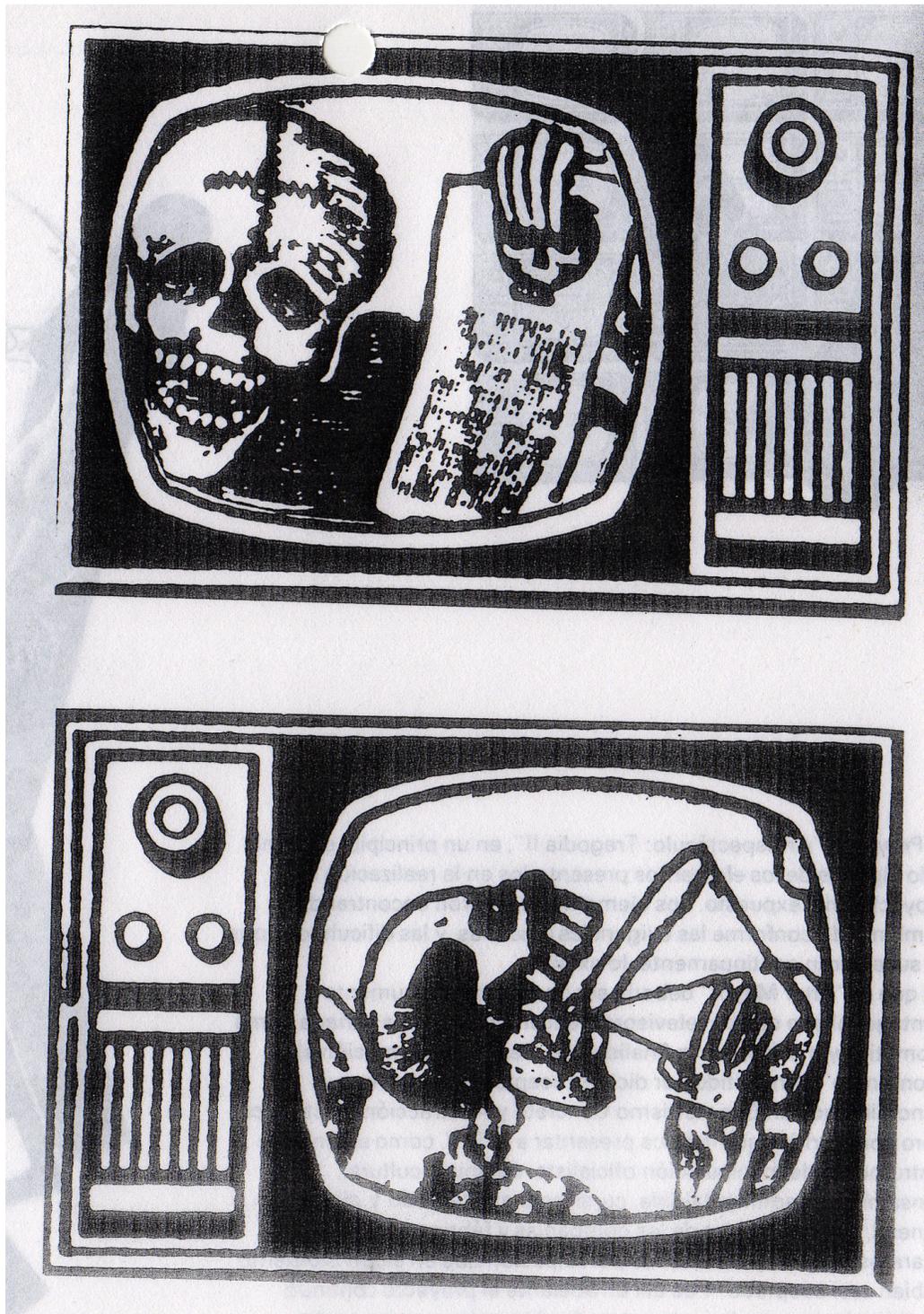


IMAGEN No. 77 *Tragedia II (Fragmento)* del Grupo Peyote y la Compañía, del Catalogo Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979, INBA, SEP, México, 1979.

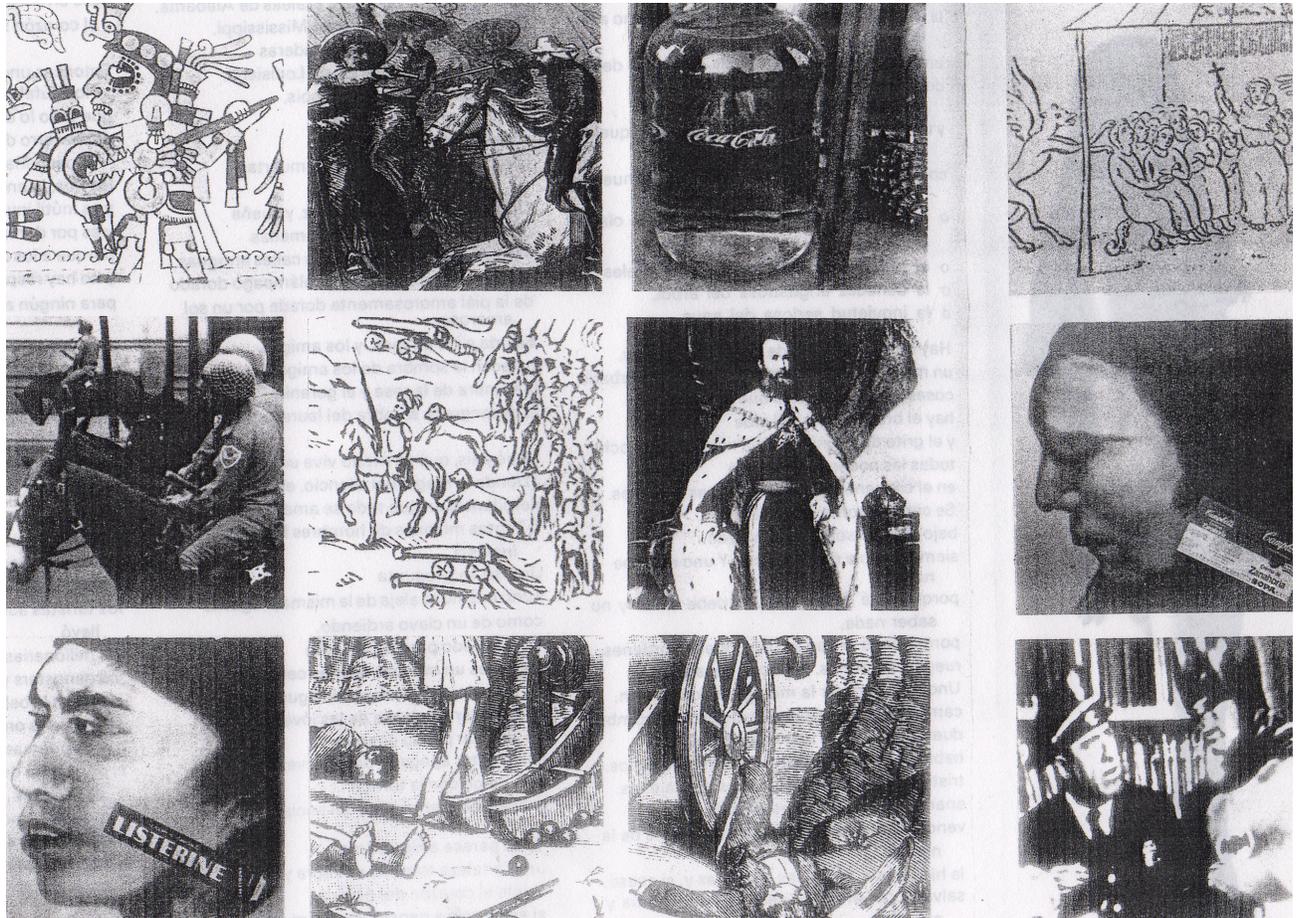


IMAGEN No. 78 *Tragedia II (Fragmento)* del Grupo Peyote y la *Compañía*, del Catalogo Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979, INBA, SEP, México, 1979.



IMAGEN No. 79 *Tragodia II* invitación del Grupo Peyote y la Compañía, del Catalogo Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979, INBA, SEP, México, 1979.

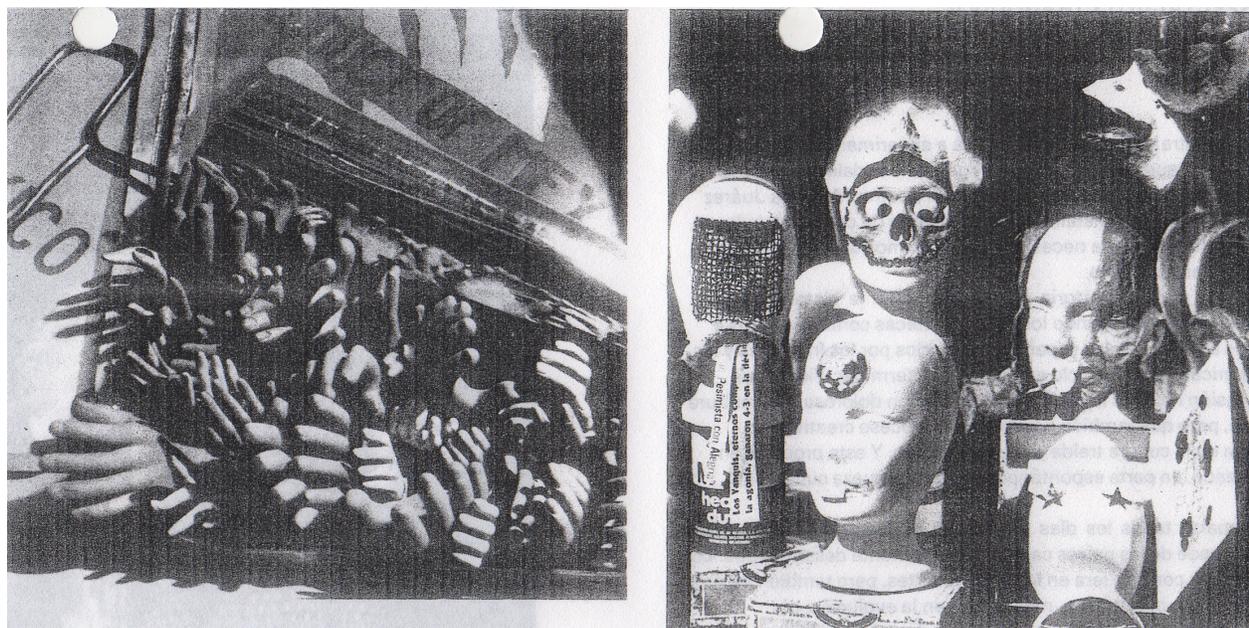
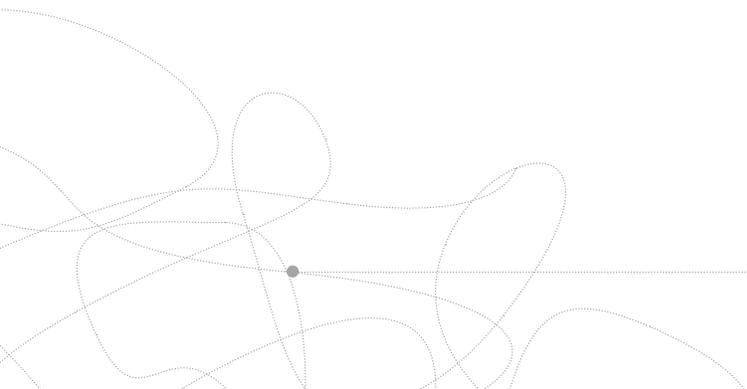


IMAGEN No. 80 *Tragodia II* (Fragmento) del Grupo Peyote y la Compañía, del Catalogo Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979, INBA, SEP, México, 1979.



SIGLAS

CENIDIAP: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas.

CNH: Consejo Nacional de Huelga.

CU: Ciudad Universitaria.

IIE: Instituto de Investigaciones estéticas.

INBA: Instituto Nacional de Bellas Artes.

IPBA: Instituto Potosino de Bellas Artes.

La Esmeralda: Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda, INBA.

MACG: Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil.

MAM: Museo de Arte Moderno.

MUCA: Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM.

MUAC: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM.

PIAS: Siglas de Performance, Instalación y ambientación.

PP: Proceso Pentágono.

PRI: Partido Revolucionario Institucional.

SI: Salón Independiente

TAI: Taller de arte e ideología.

TIP: Taller de investigación plástica.

ENTREVISTAS

Entrevista - **Armando Cristeto Patiño**

Ex integrante del Grupo Peyote y la Compañía.

16 de Septiembre del 2009, Instituto Potosino de Bellas Artes, San Luis Potosí, S.L. P., 10 a.m. aprox.

ARMANDO: en el libro de “La era de la discrepancia” Olivie en el texto de “me quiero morir” apropósito de Julio Galán, el ya vez que habla de que a el interesaba mucho este proyecto de mexicanismo y preparaba un libro, creo que se iba a llamar así 2 me quiero morir” teniendo un poco como eje, como motivo primero el interés sobre julio Galán pero también esto que se había generado de los símbolos patrios de aquella vuelta a la mexicanidad reconocible en las pinturas bueno de las obras perdón y además hay que recordar que Olivie el era, es un, era, me cuesta trabajo, este.. era un gran conocedor de la pintura mexicana de principios de siglo XX de la primera mitad de siglo XX, entonces de repente le apasiona uno por que había unos ecos con la pintura de Frida, con la pintura de Diego, con la pintura de Corsito, con la pintura... pero eran ecos más que en el tratamiento como en el asunto temático pero de repente cuando dice en este texto que le dejo de interesar por que se tomo como un producto comercial como un producto mercantil, y entonces que el artista sucumbió ante esto y como que manipularon los galeristas , a ver esto lo iba a embonar con el asunto del mercado hay que tomarlo muy, de una manera muy importante por que hoy día todos estos chavos de instalación y de objeto están pero en el mercado fuertes, muy fuertes, yo te puedo comentar esto que de los treinta y tanto años que yo tengo en esto nunca una joven generación fue tan dominante en la escena y por lo tanto o en la escena no se como poner esto, los ordenes aquí por el asunto económico, por el asunto de la economía que no tuvieron o sea nunca una joven generación y yo creo que en décadas anteriores también fue e poseyó y pudo manejar una cantidad de dinero tan grande a través de la venta de sus piezas de la venta con colecciones coleccionistas, colecciones privadas publicas, ante todo privadas obviamente y concibiendo presencias internacionales y puente de vía internacional, si entonces este, digamos que Debrouse le dejo de interesar no tanto por que se corrompió pero en un momento de desvirtúo pero finalmente eso es como la punta de lanza que asoma a lo que una década después con una gran plenitud se ve es el asunto del mercado, de las ventas millonarias y demás, pero a ver este....

RODRIGO: todo eso del mercado empieza por los 80's, no?

ARMANDO: el mercado siempre existió pero lo interesante ahorita de que el mercado hasta antes de el neomexicanismo como que estaba si no vedado, pero muy limitado y muy focalizado a ciertos autores jóvenes, estamos hablando de jóvenes no?, de el mercado siempre ha existido pero ha gozado mas bien del mercado gente que ya a tenido una media trayectoria, de media trayectoria, que había aguantado ya todos los avatares de estos años para llegar con una media trayectoria a tener una obra ya madura, una obra ya conocida, que ya los coleccionistas de una manera ya volteaban por que bueno siempre han volteado algunos coleccionistas, algunas personas a comprar gente joven pero eso no era, no significaba que esos fueran ingresos importantes y sin duda el que yo recuerdo en la época así este reciente y vivo todavía el que gozo por eso por un marketing por una estrategia mercadológica muy fuerte que se hizo desde jovencito fue Cuevas, Mizraqui le hizo, hay creo que el propio Cuevas lo dice, Mizraqui le hizo una estrategia publicitaria muy fuerte entonces creo mira lo escuche hace muchos años pero la primer exposición así como fuerte individual y que era muy comentada de Cuevas la hizo Alberto Mizraqui, aho en su galería en la zona rosa ahí donde durante mucho tiempo la tuvo la galería, como la conocían Mizraqui y este cuando abre la exposición la venta de los cuadros ya están vendidos de una manera falsa y una manera autentica, en el sentido que si había vendido algunos a algunos de sus clientes y les puesto vendido y otros no se les vendido como apartado a clientes así como con la confianza de cliente coleccionistas apartado fulano vendido fulano entonces llega la gente y dice bueno hombre ya casi toda esta vendida entonces yo también quiero comprar, este asunto de que es una obra y que es algo interesante y que ya se esta interesando en ella pues y no me tengo que quedar atrás yo también tengo que comprar, entonces fue una estrategia que le funciono muy bien y también Toledo, con la aparición de Toledo en la escena viene un poquito más tarde entonces también Toledo y bueno con aquella calidad y todo comienzan a comprar pero no fue una estrategia tan marcada como la que utilizo Cuevas que fue mas agresiva, entonces yo creo que son dos casos muy sintomáticos de que de jóvenes empezaron a vender pero la gente esperaba que estuvieran mas serios, serios en un sentido del trabajo un poco mas consistente y mas continuo como para comprar, entonces cuando hacen aparición los grupos, los jóvenes son los 70 y los 80 entonces las ventas son muy esporádicas, muy focalizadas, a unos cuantos, a ciertas obras y tampoco son ventas de muchos pesos, y con lo de los neomexicanistas creo que si como una generación que de temática ya comienzan a vender de una manera sostenida a muy buenos precios y a buenas condiciones a aparte de verse en el mercado no, pero de verse en la escena en la escena publica de la participación de las galería importantes y obviamente y consecuente repercusión en los medios, a ver pero eso lo iba a embonar con,.... Ahhhh... que después viene la generación otra que ya capitaliza y goza de todo este tipo de situaciones que se generaron

otra que ya capitaliza y goza de todo este tipo de situaciones que se generaron a partir de los ochenta ahh pero te decía que de hay tres cosas interesantes quizá del periodo del 90 y del 2002 se podía empezar Álvaro Vázquez (Mantecón) en el canal 11 o 22 y este mmmm es un enfoque mucho más político, mucho más político, bueno es otro enfoque realmente, estos dos programas (de Álvaro y Clío) hablan de la misma circunstancia , de los mismos hechos, de los mismos autores, de las mismas piezas pero le da una visión un tanto diferente eeeeeee pero como te decía Álvaro da una lectura mucho más politizada y creo que Clío le da lectura mucho más sociologiaza no.

RODRIGO: Politizada como se manejaron los grupos con respecto a la política y como?

ARMANDO: si la inserción de eee bueno por que de repente había una cosa que se manejaba que era muy cierta y lo que asa es que había ciertos matices es algo como real de que los grupos teníamos como una... voy a utilizar toda la nomenclatura toda la terminología de aquel momento. En aquel momento hay que recordar que todavía el 68 estaba muy fresco pero no tanto por que el asunto era reciente ósea había pasado una década o menos de una década del 68, haber permíteme CELULAR SONANDO, (Pausa) El 68 estaba fresco en tiempo pero lo que estaba mas fresco y vigente y actual era que todavía había mucha represión, todavía había mucho asunto represivo quizá no se sentía de una manera tan manifiesta como en la década de los 60's o posterior al 68, pero bien había mucha represión, como las desigualdades económicas seguían y ahorita a 30 años de distancia esta muy parejo el asunto no, las desigualdades económicas entonces ehh y daba por resultado toda esa desigualdad en cosas extrema lo que de Nicaragua y El Salvador, estaba la guerra Sandinista, el Frente Sandinista de Liberación Nacional en la guerra de Nicaragua, en esta revolución No, como dicen, que es mas buen cuando es intestino como es?, Guerra Civil, no es revolución es guerra civil pero....permíteme CELULAR SONANDO, (Pausa). Y bueno ahí que recordar que esto el asunto del Salvador y la guerra civil de Nicaragua como que en un momento dado volvió a recordar pero parte avivar este asunto, yo no se de tu generación hasta que punto lo vivió, bueno si lo vivió sin duda con el zapatismo pero desde estos asuntos políticos, míticos de la guerrilla de los guerrerenses de la Liga 23 de septiembre, perdón ante todo Genaro Vázquez Rojas y Lucio Cabañas o sea en los años 50's 60's por ahí que hay todas estas iniciativas este como se le llama guerrilla si verdad, entonces en el imaginario colectivo de mi generación era muy fuerte eso ehh, muy muy fuerte que cuando había un problema y la gente gritaba manifestación o gritaban un mitin o una cosa chiquita, Ya que venga la revolución, que venga otra revolución que venga no se que.. eso fue muy constante, yo crecí con eso entonces derepente el imaginario y en todo el asunto de la idea colectiva de que venga otra revolución de que no están bien las cosas de que

ya estos priistas ya degradaron todo y que venga otra revolución y entonces cuando vienen las revoluciones estas de Centroamérica se aviva este asunto en México, se aviva este asunto muy fuerte en México y bueno no se no recuerdo bien si hay un nacimiento o si la historia lo marca de que en los 70's y 80's hay un nacimiento de ciertas cuestiones, pero el nacimiento o no de grupos específicos de grupos nuevos, si verdaderamente Marcos el sub mediante Marcos, sub Comediante Marcos, pues también vive estas cosas, que también se le comienzan a gestar esas cosas que bueno todo este tipo de cosas, que después viene a dar.. y había todo un discurso político de izquierda entre los intelectuales y obviamente los jóvenes artistas lo retomamos, y era lo que te iba a decir la terminología era de posiciones libertarias, de las reivindicaciones, de la como ahora la palabra...., ahora la palabra que tienes que soltar en la cultura y en el arte es la estrategia cultural, o las estrategias de la posibilidad de no se que, y hay ahorita cuatro, cinco palabras que tienes que soltar y a parte los famosos no lugares y no espacios son conceptos que tienes que soltar ahuevo casi si no?. Entonces en aquel momento si eras joven tenias que soltarlo....pero a parte soltarlas yo no se ahora si son convencimiento o pues yo creo que la mayoría lo puede ser o también una ola que te domina, en aquel momento si estábamos convencidos con mayor o menor grado por ejemplo a ver te digo lucha de libertades soltaban mucho esos términos y que un momento dado no eran huecos si encerraban la propuesta y de mayor o menos medida.... pero a ver este.... El asunto de la política era existente, no se puede comprender casi la obra de los grupos sin estas corrientes de izquierda que prevalecían en aquel momento.

RODRIGO: Si también eso tu decías encerraba y también aglutinaba realmente el convencimiento generacional.

ARMANDO: aja si era un asunto generacional, como muchos asuntos generacionales, de comunión, de que aun que no te conocieras pero eso estaba ahí en el espacio y además se generaba nuevas ideas y a parte de nuevas ideas propuestas publicas volvían y estaban incrementando el asunto. Pero comenta y Adolfo lo comentaba ahí en el programa (de Álvaro Vázquez Mantecón) de que es cierto que después de ese como periodo de lucha y demás bueno por nivel humano crece sus necesidades entonces el estado no apoyaba como ahora, apoyaba mínimamente y el en lo que si apoyo y era su obligación apoyar estas iniciativas de estos productos y sus foros como eran los museos y galerías eso si apoyo, si apoyo y fue sensible pero la presión era fuerte o sea no haberlo echo hubiera sido un gran error cultural pero este.... Lo hicieron, lo hicieron y lo instrumentaron bien, quizá no hubo una ayuda como para que siguiera eso, no hubo una ayuda, es que lo que pasa es que hay que ver la retrospectiva siempre esta engarzado con el asunto de la posteridad, vamos siempre va con el asunto de la

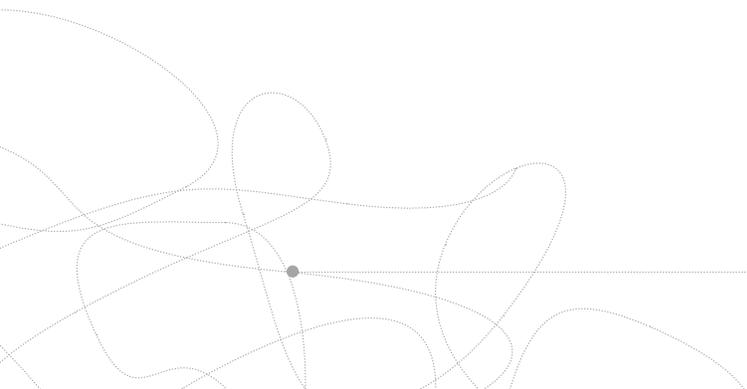
posteridad, por que comparado a la ayuda que FONCA da a partir de los 80 bueno todo lo demás resulta pálido ehh pero al mismo tiempo también lo que se dice y es muy cierto, ehh que yo estoy absolutamente convencido de que la estrategia de FONCA es estrategia de Salinas, Zedillo y todo, salio muy bien, de darle el plato a los artistas y no condicionarlos de ninguna manera expresa y sutil, pero lo que es mas grave los artistas se condicionaron se auto censuraron

RODRIGO: Yo tengo esa impresión no se que tanto sea cierto de que por un lado en estos momentos de los 70's había toda esta represión toda esta parte como del estado de encuadrar las cosa a una forma, lo artistas buscan abrir y tener más libertad en muchos sentidos y cuando se les da el plato en los 70's (80's) ahora los artistas son los que cuadran, censura dan los lineamientos de cómo es y debe ser un artista en México, no se que tanto ahora quien restringe sean los propios artistas através de CONACULTA y....

ARMANDO: si claro la jugada salio súper bien en el sentido de que auto censuraron por que bueno es que curiosamente los artistas ehh..como se llama... gozan entre comillas o sin comillas, no se como decirlo, de lo que la oficialidad priista genero durante décadas y que aquella famosísima frase lo resume de que “el que se mueve no sale en la foto” bueno eso no tanto, no tanto aquello de que, seguro tu lo has escuchado mucho “vivir fuera del presupuesto es vivir en un error” eso se a escuchado mucho osea se buscaba un puesto en el gobierno para que tuvieras una manutención quincenal y todo y después las consecuentes como le dicen que me choca la palabra.... Son las Canonjías, pero como le dicen... prestaciones, no se por que me choca tanto la palabra, ehh tener la quincena y las famosas prestaciones solucionadas y tu consecuente jubilación, retiro, etc, etc, etc, El artista no había gozado de eso nunca, nunca había gozado de eso el artista, al contrario era toda la antípoda como la libertad para decir todo lo que se quería y que el gobierno no te atac.. no es atacar, quiero decir... maniatara por que como no estabas generalmente en el presupuesto, y podias estar en el presupuesto pero generalmente lo estabas de manera transitoria y de alguna u otra manera pero... se fueron generando todo eso para que en los ochenta con estos aires internacionales, mundiales con esto de un aire más intimista mas subjetivo y de mayores exploraciones individuales y obviamente en las exploraciones individuales esta todo pero derepente como que se soslaya la política y además es un mecanismo dual de que al mismo tiempo de que los artistas quieren acceder a los grandes foros internacionales tienen presupuesto fijo o casi fijo del gobierno y entonces no hay que atacar y meterse a la política por que para seguir manteniendo tu beca seguir manteniendo tus privilegios y además es un asunto que no interesa en el foro internacional entonces finalmente sale redondito y yo creo que hay una gran asignatura pendiente en estas

generaciones de que no retoman este hilo político que bien que mal se había dado desde siglo XIX en México con la caricatura de Posada y la caricatura de Manilla y todo, que había tenido como ciertos baches o ciertos aletargamientos pero finalmente había tenido un continuo, ahora hay una especie como de ruptura y que bueno fuera que dijeras es que la sociedad mexicana, la política y la economía mexicana ya finalmente llega a los tan famosos y anunciados fulgores de la modernidad y la estabilidad económica y entonces no necesitamos insistir tanto en esto pues por que ya tenemos una holgura, pues no no es cierto todo lo contrario, entonces si se extraña que los artistas visuales, yo no se de las otras áreas no estoy tan embebido, pero parece que también es una cosa muy generalizada, de que estén haciendo toma de conciencia, otra terminología de aquella época, toma de conciencia de y para... habla de los problemas actuales es que el.... A mi me gusta mucho el concepto de Raquel Tibol de que dice "yo estoy preocupada por que el arte mexicano e esta desvinculando cada vez mas de la sociedad se esta volviendo de unas lecturas muy privadas muy criticas y esta olvidando una comunicación de la sociedad y con la comunicación quiero decir los problemas que la sociedad le aquejan y que tiene cotidianamente y es que de veras entras a un museo hoy día y parece que estas entrando a...un muse mexicano con artistas mexicanos y parece que entras a un museo estadounidense o europeo ehh... o sea de que afuera del museo las cosas van muy bien y adentro del museo también las cosas van muy bien y hay como una reflexión interiorista y de asuntos filosóficos y de asuntos emocionales y todo, y que bueno como afuera las cosas están bien pues no hay que estar incidiendo ni hay que estar criticando, ni reconsiderando las cosas de afuera, no no no pero aquí en México hay un desfase completo como se dice... como una esquizofrenia ya casi lo diria como una esquizofrenia, afuera las cosas estan terribles y entras a un museo y todo esta en calma, todo esta bien, no muchos problemas salvo ahora me dio gusto en el MUAC en la exposición inaugural la gran instalación de Miguel Ventura de que si habla de muchas cosas pero entre otras cosas de la pederastia, de los problemas de militares como estas cosas... asi... regimenes totalitarios o voluntades aplastantes de los militares, pero muchas de las cosas no no no hablan simplemente como de un asunto como muy esotérico que se yo.

RODRIGO: como lo que estaba pensando como explicar que precisamente en esta generación de los grupos de los 70's que empiezan a tener mucha conciencia social y quiere trabajar con esos temas y tener una búsqueda de apertura de pues si abrir diferentes espacios y formas, que empieza a evolucionar y se logra pero por otro lado se logra como la apertura en el mercado en lo económico, lo político se maneja como a tener esa supuesta libertad y que al fin acabo como que ahorita un poco el resultado es como al revés, es como limitado por tener esas prestaciones con cuestiones de un mercado con mucho dinero en la búsqueda de eso y que



se asienta un poco o un mucho en toda esa cuestión y se ha dejado de lado la parte social, política de crítica y autocrítica, no se si una de las respuestas sean esos baches donde Posada esta Manilla un lapso y luego los muralistas luego No se si esto se como una especie de bache o que son ciclos o ya no.

ARMANDO: Pues no se ehh... como yo digo a mi no me gustan muchas quimeras a futuro por que como me acuerdo Abraham Zabloudosky el periodista Abraham Zabloudosky dijo "la futurología es un de las ciencias mas practicadas pero se ha demostrado que es una de las ciencias mas inexactas" y en México somos expertos de que todas las este.. los propios mexicanos somos expertos en hacerlos el harakiri en ese sentido de que todas la proyecciones económicas triunfalistas de mas algo hacemos para que no lleguen, entonces en ese sentido no lo se, a mi me gusta hablar mas de lo que acontece y lo que aconteció a lo que de que quizá por que realmente es una fantasía, no lo se ojala y que si allá una respuesta y que si allá un repunte si perdón un repunte, a mi me parece por ejemplo la fotografía que ya sabes que es lo que mejor manejo por que en la fotografía están conviviendo y coexistiendo las dos cosas la mismo tiempo el mayor número de autores que a habido en la historia de la fotografía pero así mismo que eso seria un numero como así grandote seria como un asunto medio engañoso oficialero pero lo que me parece en lo que se traduce y que es de mucha salud para la fotografía es el mayor numero de tendencias y le mayor número de temáticas y le mayor número de estilos fotográficos ahorita ehh... en la pintura no lo se pero lo que si se y esto es grabe para las otras áreas y para los otros productores que si existen muchas preocupaciones en la pintura no así en los foros, en los foros hay dos otros asuntos, los fotógrafos como si hemos sido combativos todos tienen espacio mayores o menores pero todos tiene espacio es una ganancia y este... que en un momento yo extraño por ejemplo que esa parte que a sido muy propia no nada mas de lo grupos, que a sido muy propia del arte político, yo extraño que tenga su presencia y que tenga su... en principio que tenga sus practicantes y por consecuencia su presencia n la escena nacional por que ahorita no la tiene.

RODRIGO: en la cuestión política?

ARMANDO: si en la cuestión política y casi quedaría reducido la cuestión del arte político a la fotografía documental y a la fotografía de prensa, si en un momento buscamos,... bueno miento, si hay algunos instalacioncitas y algunos este... algunos artistas de técnicas mixtas y todo que de alguna manera... no recuerdo ahorita hay dos o tres nombres importantes de que si!! Están vinculados con los asunto sociales y con asuntos hasta políticos, ósea sociales quiero hablar como una arte como más sutil de la política propiamente, que si!! Pero son los

menos ehh que si tienen foro pero son los menos y que en un momento los otros artistas como que... de su propia generación y todo como que los están soslayando, como que ahh!! los tachan como de anticuados, ósea no en la forma pero en las motivaciones son como ahh! Anticuados estos no

RODRIGO: Estaba pensando en lo que te preguntaba de cómo hacia futuro todas estas cuestiones que se fueron abriendo y que si esta postura bueno viendo hacia el pasado esta postura del gobierno como empezar a tratar de abrir algunos espacios y estas posturas como de crítica que mencionas, cuando se da en el 77 lo de la bienal de París que llaman a los grupos, los grupos son los que participan.

ARMANDO: bueno más que llamar a los grupos, la invitación se le hace Hellen Escobedo y Hellen Escobedo viendo todo este asunto y conociendo como son las diferentes vocaciones de los diferentes espacios es de que ella hace la invitación, incluso, es incluso por que por ejemplo grupo SUMA que había ciertas cuestiones cierto y todo, su primera gran obra esa a través de la invitación que Hellen Escobedo les hace para la Bienal de Jóvenes de París

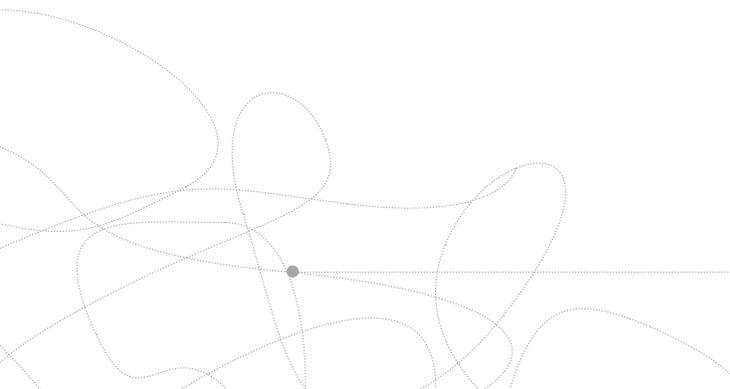
RODRIGO: con el retablo...

ARMANDO: con el retablo, exactamente con el retablo, si entonces si sabes...ja ja ja, si te has informado si si. Y además lo que pasa es que antes de eso eran como los preparativos o cosas pequeñas y partir de eso infunden mmm como la confianza de que ahh!! Nos infunde mucho la confianza y la mismo tiempo la convicción de que estamos en un buen camino ..

RODRIGO: entonces no fue tanto como una convicción del Estado, si no el Estado le dice a Hellen Escobedo que organice

ARMANDO: es que en ese momento Hellen Escobedo es la directora del MUCA y realmente el protagonista no es el estado sino la universidad es la UNAM, no es realmente le Estado, ósea la invitación le llega a Hellen, o quizás no se muy bien, quizás la invitación le llega la INBA, pero quizás el INBA la turna a la UNAM o yo creo que... yo no se muy bien pero quizá sería interesante hay gente que sabe eso, pero es Hellen Escobedo quien despacha quien organiza la invitación.

RODRIGO: Y partir de esa muestra no se si hay un poco mas de apertura



ARMANDO: si!! Sin duda y Hellen en el MUCA Adolfo y yo asistimos y mucha gente presenta lo que se llamaba el envío de México para la Bienal de jóvenes de París lo presenta previo ahora si a enviarlo propiamente en el MUCA y realmente si como la caja de resonancia como el detonante para lo que sigue después y adema como muchas cosas la UNAM viene a la cabeza y el INBA a partir de ese asunto ya no se quiere como quedar atrás, ya no se quiere quedar como rezagado y entonces comienza a organizar ciertas cosas y traía como una aceptación hacia estas posturas hacia estos resultados y incluso te puedo comentar que Adolfo y yo fuimos y también nos infundio mucho entusiasmo y e ahí que 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 como el estímulo para comenzar a trabajar lo que después trabajamos como Peyote y la compañía por que habíamos trabajado hasta ese momento lo que El Peyote y la compañía había trabajado es 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, es un detonante sin duda.

RODRIGO: si lo que he leído es que habían trabajado más cien súper 8 y luego había me acuerdo Ying Yang

ARMANDO: es Yin Yang la película se trabajaron, ósea dos películas súper 8 pero sin duda el producto mas así y además era una súper producción para el momento fue Yin Yang y se presento en varios foros y Adolfo poco antes de su muerte la volvió a proyectar y de más

RODRIGO: y ya después es la instalación la que este...

ARMANDO: Arte Espectáculo Tragodia si exactamente si es el máximo resultado que se obtiene y otras instalaciones mas pequeñas y otros objetos, por ejemplo fijate que ya no me acordaba, ni yo me acordaba que armamos algo que podría ser también como el intercisio, el cruce de caminos de varias preocupaciones, que armamos un objeto que al mismo tiempo que era un objeto era un libro objeto era una.. ahora podríamos decir una micro instalación.. que se yo que se llamaba... para la Bienal de Sao Pulo como Peyote y la compañía de que se llamaba “the last poem el libro de los libros”, pero era un féretro, era un féretro de bebe de esos tradicionales de madera con blanco todas... todos los féretros de bebe son blancos con tela de esta brillante como raso algo así muy brillante y como escarolas y cosas por el estilo y tenia un momento que se habría y se le puso un filo de gas neón y se pusieron libros, libros de diferentes... pequeños libros de diferentes narrativas de diferentes estilos anudados con

listones entonces era el libro de los libros entonces un poco como aquello como la muerte del libro que bueno era una ironía de nosotros que creíamos en el libro pero también en aquel avasallamiento fuerte de la televisión, no existía el Internet, ahora la pieza misma es muy fácil re construir la pieza, si la pieza se puede reconstruir y montar sería como una crítica o una crítica o un comentario hacia el Internet y todo el asunto es decir un gran féretro y adentro están contenidos libros y fue la presencia.... Pero me acuerdo que pero guardamos muchas cosas... pero por todo el trajín y que no lo embalaron bien regreso roto el pequeño féretro y muchos de los libros los habían tomado los habían saqueado, el gas neón estaba hecho polvo y demás cosas no...

RODRIGO: Pero si participo dentro de la Bienal de Sao Pulo....

ARMANDO: sí!!! Era muy oficial ehh.. ya el INBA ya despacho la invitación y nos invito a nosotros y hubo como participación pero de grupos de la Bienal de Sao Paulo que no se recuerda mucho pero.... SONIDO DE CELULAR

Bienal de Sao Paulo creo que fue en el 82 en e 82 para no variar se hizo un catalogo, pero para no variar no nos llego el catalogo ahorita no recuerdo con exactitud pero creo que estuvieron como invitados grupo Marzo con sus poemas visuales, Peyote y la compañía que fue este objeto de féretro The las poem el ultimo poema el libro de los libros yo no se si Proceso Pentágono pero también algo que no se menciona, no se si tu lo sepas no se menciona con especial relevancia pero creo que la tiene es que al mismo tiempo que existían estos salones lo concursos estaban divididos por categorías como mas o menos prevalece ehh pintura, escultura, medios alternativos, gráfica, tapiz, que más había grafica, fotografía por supuesto que ehh... ante todo como que el salón mayor por obvias razones era el salón de pintura y se efectuaban en el Palacio de Bellas Artes con lo que la influencia, la resonancia y la jerarquía del Palacio tiene, conserva, tiene quise decir conserva hasta la fecha en un salón de pintura Proceso Pentágono que también es importante hacer notar esto como que los grupos rompen esa individualidad eso del entronamiento de una persona como que se comparte se diluye o como bolivarianamente se hermana la producción entre muchas cabezas entre muchos autores no? No hay un autor es una creación colectiva compendio de muchas mentes según esto...Proceso Pentágono hace un pintura que representa a un amarrado a un cuerpo digamos cubierto por que esta con una tela un plástico y amarrado. Hoy día si se viera la pieza o si se ve la reproducción de la pieza hoy día se leería como un asunto de lo del narco en aquel momento estamos hablando de principios de los ochenta, quizá 1981 82 del Salón que se dio, era una clara lectura de los desaparecidos políticos que derepente aparecían muertos así de esa manera y amarrados cubiertos cuando aparecían ora si que eran los desaparecido y otros

nuca aparecían ni siquiera muertos el caso de los hijos de la señora Ybarra de Piedra este ehh.. oye y muchos mas los que no aprecian ni los cadáveres, y de repente había por ahí otros símbolos pero si dominaba el cuadro como de metro y medio por metro y medio o dos metros por dos metros no recuerdo y además ehh.. hecho un poco con aerosol echo un poco con tintas pigmentos, clásico pero con cosas como onda de graffiti y por ahí creo que tenia un mecate puesto algo así como un asunto objetual dentro de toda esta tradición de la pintura y que los pintores hacían eco a nuevas temática pero no a cuestiones técnicas y mucho menos cosas políticas tan abiertas como esto, ehh.. uno de los tres premios de adquisición en ese momento que era en igualdad de circunstancias jerárquicas y económicas le dan el premio a esa pintura de Proceso Pentágono que es completamente consecuente, completamente compatible con ese hilo conductor que manejaba de los desaparecidos de la política y todo y se premia como pintura y realmente con un soporte de tela y pigmentos y todo utilizando este asunto de clásico y se premia como lo que es como una pintura entonces realmente molesto mucho pintores jóvenes y ante todo no tan jóvenes que veían en el Salón en su máximo vehiculo para mostrar los trabajos.. hay! esto no tan solo en el objeto si no también en las cosas hegemónica sin no en las practicas hegemónicas como la pintura.

RODRIGO: era como una invasión

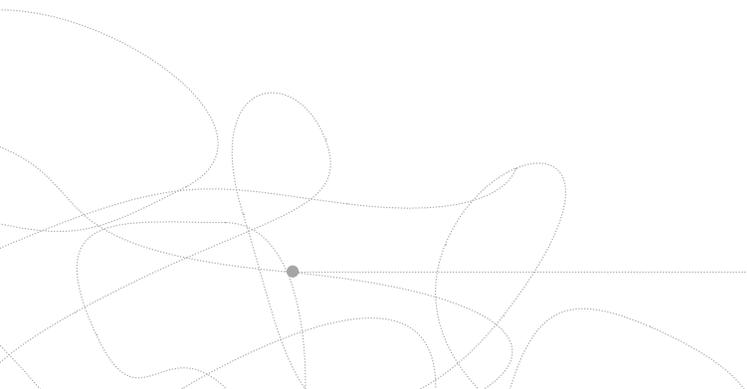
ARMANDO: era como una invasión también no? si pero además el jurado fue muy sensible y le dio uno de los tres premios y eso también en le momento vino a solidificar el asunto que pocos años después fue como rompimiento pero en ese momento y que bueno se accedía a los foros, a los premios a los reconocimiento a todo eso, si te digo esto poca gente lo anota pero en el momento fue un golpe como dicen, fue un reconocimiento muy importante

RODRIGO: Bueno y este salón de pintura que bueno me imagino que organiza el INBA..

ARMANDO: si el INBA máximo rector... rector en las artes

RODRIGO:y lo que menciones de la Bienal de Sao Paulo que son principios de los 80's a comparación de lo de la Bienal de París que fue la UNAM eso ya seria como que el INBA retoma esta idea como que comienza a ser participes de esta representaciones de los grupos, leerlo así como que el INBA empieza a invitar a premier o a incluir.

ARMANDO: no ósea finalmente podemos decir que la UNAM fue la que inicio en aquel momento pero quien tomo la estafeta y la explayo y la potencio de alguna manera fue el INBA



habrá que decirlo en todos sus foros del INBA y también este.. importantísimo con Arte Joven fue un ariete importantísimo con Arte Joven entonces realmente se habla de que en ese periodo creo que realmente se habla de aquel periodo que real mente podemos constreñir en apenas un lustro se viene el mayor numero de logros y el mayor numero de apoyos que comparado con otros momentos fue un periodo muy corte pero un periodo muy intenso y además bueno la repercusión en los medios con la consecuente repercusión en los medios de que en un momento dado estos artistas, nosotros, ocupábamos las planas de los medios, de los periódicos que era buen la fuente ehh.. mediática mas importante, la televisión casi nunca ha habido muy discretamente en toda la década pero el asunto de los periódicos y la de las revistas por supuesto a eso si se ocupaba, hay mucha literatura de esta ante todo en hemerográfica no tanto en revista pero si en periódico, todos los periódicos hacían la cobertura, todos.

RODRIGO: Entonces podría ser que estos grupos pasaban por así decir como tres etapas la primera como SUMA los primero antes de la Bienal que s empiezan a dar como tratando de buscar esa apertura y esa cuestión social como a tener mas contacto con lo social , se sigue con el Peyote y la compañía pero ahí me d la impresión que hay como más como que se consolida y como que adema las representaciones ya son mas sólidas mas...

ARMANDO: Sí!! lo que pasa es que esta primera parte por ejemplo hay grupos como TAI y Tetraedro que realmente no cuajaron habrá que decirlo no cuajaron, hablo yo, se habla y creo que hay un libro, perdón que yo no conozco sobre los resultados creo que Tetraedro tuvo en comunidades indígenas de Michoacán, que es no menos importante eso pero finalmente no pudieron los resultados y los productos que habían conseguido vaciarlos de una manera , vaciarlos o convertirlos transfórmalos de una manera objeto artístico que pudiera pararse por si mismo no por la experiencia en si misma sino como un resultado objetual tan necesario y bueno nos movemos en el mundo de los objetos en el mundo de las piezas toc, toc, toc estoy tocando un cuadro, este como se llama... no pudieron no hicieron ese hee... brinco y entonces se quedo como una experiencia social con algunas cosas de amarre de artes visuales pero finalmente no pudieron consolidar, consolidar es la palabra y en esta segunda etapa el estado cobija ya si se consolidan hee... narrativas lenguajes propuestas se consolidan ya de una manera clara concreta en el mundo de los objetos de las artes visuales y por ejemplo ehhh. Es también un resultado muy claro e de que muchos de los miembros de los grupos se consolidan también como artista individuales, digámoslo así de esta manera, pero ojo!! Muchos de ellos no puede entenderse su producción ni sus temáticas sin ehh... sin volver los ojos a la parte de los grupos y ahí se encuentra como que el crisol, las improntas y las hee... de cómo se llama

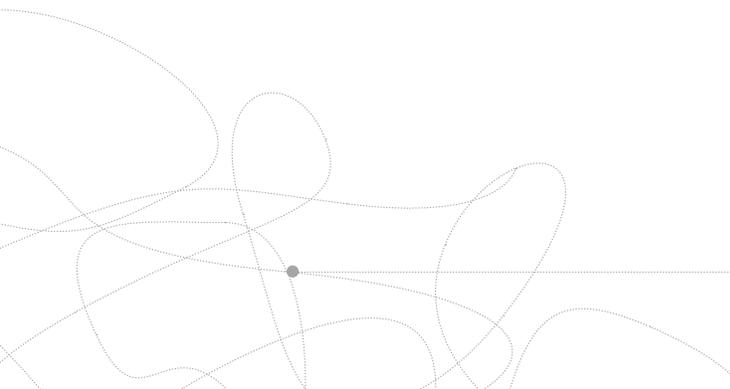
ehh... las explicaciones para sus consecuentes producciones no? Sin duda y además hasta incluso lenguajes como la pintura como Magali Lara ósea la pintura de Magali Lara no se podría comprender a plenitud sin este paso de Magali por los grupos aja este rompimiento de la nueva figuración lo de Carla Rippey también la nueva figuración y todo ehh... lo de Lourdes también Lourdes Godet perdón, es clarísimo ella realmente tenía toda una visión previa pero que de repente volcó y afinó en los grupos y todas esas actitudes de Lourdes hoy día de hacer foto performances, instalaciones lenguaje del cuerpo y todo bueno las vino a perfeccionar con su paso con Proceso Pentágono

RODRIGO: estaba pensando en eso que te planteaba de las etapas en una primera etapa y luego empezando esta segunda cual fue o por que empezar a tomar objetos y por que esas representaciones, cual fue la necesidad y por que no seguir por un camino planteado como la pintura...

ARMANDO: Ahh bueno!!! Eso es una necesidad como muy humana no? Del rompimiento, del rompimiento y la búsqueda de nuevas formas y de la inconformidad de que es como la parte más sana de la juventud esa inconformidad como este... pues es que ahorita se me salta esto Rodrigo de que hay como una inconformidad como muy hueca como de querer replantear que todo está mal y la verdad es que hay muchas cosas que no están mal pero si hay otra parte, en esta parte de la inconformidad de la gente cuando nos volvemos adultos o nos volvemos viejos como que nos volvemos ora si la palabra conformistas como que aceptamos muchas cosas todo este asunto de replantear, de cuestionar ciertas estructuras que son posibles de cambiar y más que de cambiar como de ... afinar o como de interseccionar no? Entonces ese es un ímpetu de la juventud que bueno creo que es de las mejores cosas que tiene el ser humano de perseguir, definiendo, inventando o este.. agregando, perfeccionando las cosas

RODRIGO: y tu, el grupo de el Peyote y la Compañía y en particular tu que veían o que en cuestión de que leían, de que se estaban nutriendo que hizo también como....

ARMANDO: éramos me acuerdo que éramos así como conocidos, hay una cosa que nos caracterizaba que nos devorábamos toda la información toda la información que podíamos acceder a ella y ante todo en ese momento era por revistas por revistas nacionales y extranjeras devorábamos toda la información, sabíamos muy bien lo que se estaba haciendo en otras partes del mundo obviamente dominada por la escena neoyorkina, la escena estadounidense lo que habíamos hecho en México lo que se había hecho en México, sabíamos de pintura mexicana podíamos hablar de una manera muy fluida de pintura mexicana y de arte mexicano



mucho mucho podíamos hablar de una manera muy fluida pero ante todo estábamos muy, bueno entonces nos gustaban muchas cosas trabajábamos con lo que nos gustaba peor ante todo estábamos muy imbuidos en estas corrientes en estas nuevas novedades en estas nuevas practicas internacionales, me acuerdo mucho yo que por ahí de la ahh de veras!! No se si la conozcas no no es que es difícil de conocerla la Tesis de Dulce María de Alvarado es de entrevistas y de consideraciones, es que no se ha vuelto libro desgraciadamente esta, ah estado o estuvo a punto de volverse libro la tesis pero no, y hay muchas consideraciones importantes de esa época y somos entrevistados como treinta y tantos que somos los que estuvimos en ese momento. Le decía ahí en la tesis, y lo digo yo asistí a una presentación en el MUCA en teatro de arquitectura propiamente pero que mucha había organizado de uno de los principales curadores de Documenta no me acuerdo que número de Documenta es pero era la Documenta que venia como de 77, 78 y lo que recuerdo fonéticamente, auditivamente es era el Dr. beclaf Nuc o Noc que se escribía Noak un alemán y derepente dio una presentación que apenas estuvimos ocho diez gentes una presentación matutina perdí ahí una que bueno este.... Yo estudiaba en la UNAM en aquel momento y deje las clases de medicina para ir, ya había escuchado de Documenta y había visto, pero había visto si acaso tres o cuatro fotografías de cosas y en ese momento muy fresquecito la Documenta que había pasado hace unos cuantos meses el doctor este que era uno de los curadores nos presenta cientos de transparencias y todo, tubauman, una cosa de vía directa de curador y todo, nos mostró transparencias y bueno entonces yo lo compartí con los compañeros y bueno este... una información de primera mano y también me acuerdo que presento un performance Antonio Montadas el español en el MUCA y que fuimos muy muy poquitos entre ellos Adolfo y yo y hay un momento que Montadas juega con el fuego y nosotros participamos y derepente se nos estaba yendo de control el asunto del fuego pero por fortuna no no salio. Y un performance tambien que en aquel momento "Le mutas" creo que no tubo mucha repercusión en la prensa pero uno que si tuvo mucha repercusión en la prensa el de Martha Binojin la argentina ahh.. y de esas cosa cosas que también te nutrían es que en el conceptualismo los argentinos estuvieron a la cabeza en aquel momento en América Latina y el MUCA me acuerdo yo que de una manera muy temprana también previo a todo este fulgor fuerte de los grupos creo que el 75, 76 puso una exposición de conceptualismo argentino en el MUCA y creo que Martha Bintojin vino con eso y era... hizo el performance que se llama naranjas que Raquel Tibol lo cuestiono muy fuerte mente de que ese no era un performance, eso no era un performance realmente, ni un happening ni nada que era una humarada y esos asuntos incluso hay una foto de la propia Raquel Tibol tomando una naranja y casi aventándosela a Matha Binojin y también medio compatriotas y demás y si la exposición venia del ICAIC del Instituto Cultural Argentino de Arte Contemporáneo que se yo... era una exposición muy bien puesta. Todas esas cosa que estábamos muy con el radar muy

bien puesto para dar para perseguirlas para verlas ahh.. otro antecedente importantísimo!!! De verdad que se me olvida muchas veces pero últimamente me a surgido a la mente una exposición del 73, 74 y me acuerdo que eran, estuvieron muy juntitas en el museo de arte moderno la de Francis Bacon la de pintura de Francis Bacon que nos apasionó Adolfo y a mi y una muy juntita antes después que se llamo Made in Chicago una estadounidense de puro objeto entonces también el asunto es de que si las autoridades habrá que reconocerlo no hay que lanzar puras pedradas sino también algunas flores se preocupaban en mantener cierta información internacional de buena Bacon pues!!! Bacon!!!! De buena talla en el museo, lo que pasa es que también ahorita tratar el tema ahhh... los 70's 80's también el anquilosamiento educacional que se estaba dando en las escuelas de arte en la UNAM y en la Esmeralda estaban verdaderamente perdidos en el espacio pero si había una buena información o una aceptable información en originales de piezas originales del museo de arte moderno o del palacio de bellas artes, pero esto de Made in Chicago fue también muy publicitado y había mucho objeto, ante todo era objeto, de objeto, de objeto de técnicas mixtas y también en aquel momento, me estoy acordando de la UNAM, trajo esta exposición del chicanismo y de lo latino en los estados unidos se llamaba "Antiguas nuevas visiones" en ingles como era Ancient ruted new visions y me acuerdo que traía aquel automóvil, un automóvil convertible pequeñito, compacto que estaba cuajado de cuentas, de cuentas de bisutería como de collares cuentas de collares y cosas de concha nácar y todo y fueron en aquellos tiempos también, fue a finales de los setentas entonces si había una información ósea la gente cree que no había, no si había información!!! ósea incluso la revista y todo había que buscarla un poquito mas pero las exposiciones ahí estaban en los museos y muy publicitadas por cierto, muy publicitadas entonces si había un fluir de estas situaciones no? Lo que pasa es que se tenia que ser un poco sensible paraaa... comprenderlas, para que es la visión de ella y te generara un universo mental, te generara imaginación para tus obras

RODRIGO: entonces todo este ambiente social y político que platicábamos que preparo ciertos terrenos, toda esta información también ayuda a preparar los terrenos en cuento a la obra, poner como antecedentes, información como que lo preparan y lo generan. No se que tanto, no se creo que es un poco antes o el ya eran un poco mas reconocido cuando todos estos grupos, Felipe Ehremberg que el había estado en Londres

ARMANDO: si Londres, Inglaterra. No, el hizo una primera exposición a su regreso de Londres en el 74 en la galería José María Velasco del INBA, creo que la exposición era homónima así Felipe Ehremberg, no tenia un nombre, pero ahí presento como la documentación de sus FLUXUS, que FLUXUS es como el hijo mas directo del happening y como el precursor del

performance o sea el FLUXUS no gozo de tanto éxito y de tanta practica como el happening o como el performance pero sin duda es la genealogía: happening, fluxus, performance entonces eso era realmente eso de Fluxus allá en Inglaterra, ...yo no recuerdo si también en la exposición lo hizo pero por ejemplo había una documentación y hubo un catalogo pequeño pero lo hubo de todas estas actitudes que ya el artistas era la obra de arte, una obra de arte efímera, una obra de arte interactiva con el espectador sin duda y fue en el 74, 75 y te digo todo eso con los antecedentes y vino a abonar lo que bueno en un momento dado si hay una fecha que hay que utilizar es la presentación de la obra del envío para la Bienal de Jóvenes de Paris que de repente se redondea y se catapulta mucho más por el salón de experimentación que se habrá en el 79 en la galería del auditorio nacional y también el INBA abre la galería del auditorio nacional como un nuevo espacio y un nuevo espacio para todas estas manifestaciones las y graficas y todo que la galería permaneció muchos años y también hay que recordar que por ejemplo te digo que la pieza victoria colectiva de Proceso Pentágono que habla sobre los desaparecidos políticos y todo e dio en palacio de Bellas Artes.

RODRIGO: si y todos estos cambios que se van dando y se van generando y que ustedes van proponiendo y bueno como simplemente se utiliza mucho la palabra vanguardia generadores de estos cambios ustedes creen que se podrían considerar una vanguardia mexicana.

ARMANDO: que bueno lo que pasa es que entran como si los que son muy especialistas en todas esta corrientes y términos que la vanguardia es un termino acuñad en Europa después de la primera posguerra no? Y la vanguardia como tal se apoderaron, se adueñaron, se apropiaron del termino ellos y que derepente y que esto se extiende por el propio valor propio de la palabra misma y se extiende a todas estas manifestaciones momentos en otras circunstancias en otras latitudes entonces como tal extendiendo erogando la palabra y también tomándola como su sentido primigenio si es una vanguardia pero no es una vanguardia primera, primera ósea las vanguardias primeras primeras se dieron en México con el movimiento estridentista con los años 20 con otras actitudes por ejemplo de este grupo de los interioristas que no esta tan estudiado, el grupo de los interioristas eran: José Luis Cuevas, Pedro Coronel, Arnold Elkin, el escultor... hay.... Se me olvida este escultor importantísimo que hacia con chatarra y todo la obra... se me olvida, se me olvida Cervantes, Pedro Cervantes y Nacho López , ojo no esta tan estudiado esto Pedro Cervantes luego hacia ciertos animales escultóricos, un gallo, el famoso gallo con chatarra de automóviles y todo y derepente iba Pedro Cervantes y Nacho López con el gallo cargando y lo ponían en frente de Palacio de Bellas Artes también y entonces de alguna u otra manera y también Pedro Cervantes...Permíteme.... (sonido celular) cargaban el gallo cargaban otras piezas escultóricas y las traían frentes de Palacio de Bellas Artes y además es

muy curioso por que no era una forma de retar al Estado no, por que? Por que Pedro Cervantes y Nacho López y todos lo del grupo y todo estaban adentro de Bellas Artes de la salas entonces eran una elongación de arte urbano sin duda y lo ponían afuera si la gente hoy día tiene miedo de entrar a Bellas Artes creen que cobran mucho, creen que se necesita invitación que se yo... este.. y en aquel momento estamos hablando de los años 60, 61, 62 pues más y entonces era una pieza de arte y entonces toda la gente se juntaba y decían por que está esta cosa aquí y además no era un gallo preciosista era un gallo grotesco con las piezas y todo u otras piezas la cargaban y las ponían en Avenida Juárez las ponían en Paseo de la Reforma como un arte urbanista como una neo escultura urbanista y la gente se acercaba a veía y Nacho López tomaba la documentación de toda la reacción y provocación que ello llevaba entonces por ejemplo hay muchas actitudes de vanguardia en este caso de Cervantes de Nacho López poquito después viene el famosísimo mural efímero de Cuevas en el corazón del arte o la difusión de en la ciudad de México como es la zona Rosa de los intelectuales la Zona Rosa que creo que hubo una, creo que si, transmisión en vivo por la televisión del mural efímero de Cuevas entonces en todas esas cosas totalmente en continuo no, hay en lo de la vanguardia una acción tan mayoritaria colectiva y sostenida sino hasta los 70 bueno ósea también el tema de la vanguardia hay dos vanguardias de Salón Independiente perdón pendiente obviamente el salón independiente de todo esto pero si podemos hablar y estirlo de que hay una actitud vanguardista continua que en algunos momentos dados cobra mayor fulgor por el numero de practicantes, el numero de productos y su consecuente repercusión en el asunto publico, el asunto d los espectadores no? Entonces bueno si finalmente concluyendo hablar de una vanguardia es bueno este... es meternos en camisa de once varas entonces hay que buscarle nuevas como renovaciones, de aportaciones que se yo. Por que bueno la vanguardia es una actitud que por fortuna en México si se a presentado a lo largo del siglo XX y obviamente en el XXI

RODRIGO: Estaba viendo de cómo un antecedente de lo que fue el Peyote y la Compañía que habían tenido, me parece que Adolfo el Grupo Cultural Javerá...

ARMANDO: Todas esas son cuestiones de que fueron como generando toda la profesionalización que después Adolfo y yo tuvimos en las artes, el grupo Javerá bueno son dos grupos realmente, el Grupo "Javerá" en el colegio de ciencias y humanidades de Naucalpan donde Adolfo hizo su bachillerato y "El integración comunicativa", si ahí lo tienes.... El Integración Comunicativa en la prepa dos donde yo estudie el bachillerato y entonces ahí realmente hubo concursos de fotografía, hubo proyecciones de cine experimental de súper 8 ehhh hubo presentaciones de películas de industriales, hubo conferencias y todo eso realmente fue abonando y constituyendo

el camino para la profesionalización pero sin duda estas cuestiones si bien estaban totalmente vinculadas en el arte pero si bien eran mas organizativas que productivas, que de producción sin duda, sin duda y la producción primera fui yo ante todo fue ante todo en cine súper 8, lo de Giliant y además Álvaro se especializo en súper 8 también hizo unos estudios de cine súper 8 y además decía Carl Esterbek en un artículo de la revista de artes visuales, importantísima revista de aquellos momentos de los 70 en que nos mostraba, era una ventana para el asunto de lo internacional y nuevas corrientes Carla Esterbek fundadora y escritora de la revista decia a propósito de un número del arte chicano, decia el arte chicano es mas indocumentado que los indocumentados, entonces el cine súper ocho ehh... sufre de eso, fue un movimiento de cientos de realizaciones, cientos de realizaciones que tuvo en su momento su presencia muy fuerte y un publico muy grande, pero el cine súper 8 hoy a 20, 30 años que estuvo en su esplendor una década de cientos de realizaciones de concursos, premios de un publico muy grande relativamente hablando esta muy indocumentado por los historiadores del siglo, como si no hubiera existido no? Y el cine súper 8 amerita verdaderamente una enciclopedia y libros y libros por que no se puede entender hoy día el gozo del cortometraje mexicano y el nuevo cine mexicano sin esa influencia aportación esa creencia nuevamente que de los realizadores que volcaron en el cine súper 8

RODRIGO: Me imagino que las piezas que se hicieron ustedes y lo que se hizo de cine súper 8 debe ser muy complicado conseguir no?

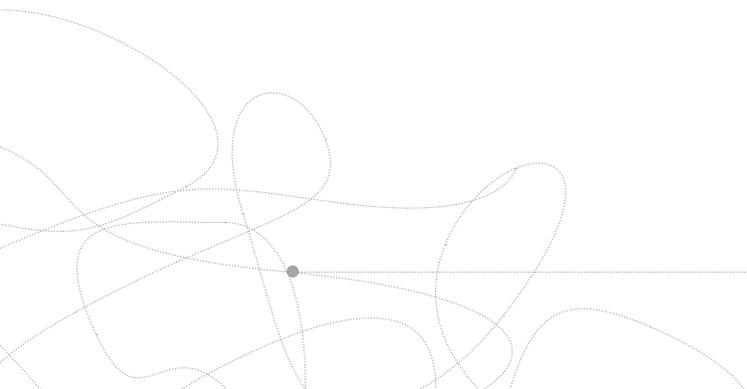
ARMANDO: muy complicado, muy complicado conseguir por que derepente los proyectores ya no existen, existen los proyectores pero los focos ya no se fabrican todo este tipo de cosas para acceder y además hay algunas... me explicaron de que es demencial el asunto de que el cine súper 8 si se puede hacer en disco pero hay que escanear cuadro por cuadro, imagínate es demencial eso es una súper producción eso y lo que se hace los transfers que se hacen de cine súper 8 en los que tiene proyector afinan lo mejor posible la proyección y con una cámara digital y vuelven a filmar, graban lo de la pantalla, y hay algunos que lo hacen muy bien pero digamos que un súper 8 para recaudar la extraordinaria calidad seria escanear cuadro por cuadro ,que bueno eso es un financiamiento brutal impresionante y pasa algo hay que recordar algo que es muy importante de lo que es el cine súper 8 era cine!! Con esta textura visual que da era cian, y también es cuando las cámaras de 8 y luego súper 8 se perfeccionan con las súper 8 se inventan y es también la primera vez que la gente puede acceder al cine de una manera muy democrática con unos cuantos pesos podías hacer una película, lo que antes era así como, una película por antonomasia es una súper producción económica entonces el cine súper 8 también eso es cuando la tecnología previo al video y demás cosas democratizas

la posibilidad de un arte como el cine, si bueno el cine súper 8 si desgraciadamente esta muy poco documentado y esta verdaderamente perdiendo, si bueno me hablaba este actor que yo conozco Armando Martín que participo en muchas películas de Jaime Humberto Hermosillo que le dijo Jaime Humberto Hermosillo que en la cinética perdieron dos rollos creo que de negativos de “María de mi corazón” que hay que recordar que María de mi corazón es la película industrial antes del advenimiento de todo este bum del nuevo cine mexicano 90-2000 María de mi Corazón es una película de finales de los 80 que es la que tuvo un mayor número de reconocimientos, premios y público internacional del cine mexicano. Si una película en presencia en Canes y no se donde del cine mexicano los que deben de custodiar perdieron dos rollos entonces imagínate cual cine súper 8!!!

RODRIGO: Y esta parte que dices que el cine súper 8 hace un poco mas accesible el poder realizarlo es uno de los factores para que ustedes empiecen a realizar cine, bueno súper 8

ARMANDO: si claro!!! Por supuesto además el movimiento de cien súper 8 amalgama todo lo que hemos hablado todos estos ímpetus juveniles, todos estos ímpetus de rebeldía, también era muy político el cine súper 8 obvio!!! Era muy político. Todos estos ímpetus hacías buenas juveniles de rompimiento de estructura, de democratización de lenguajes, de plasmar asuntos tanto políticos, íntimos, el cine súper 8 era un vehiculo muy bueno y además utilizando como el gran arte!!, el gran arte como lo quiero decir.. por que el cine hasta hoy día es el arte que llega al mayor número de espectadores, y además con esa magia verdaderamente, utilizando esta palabra tan choteada pero que esta describiendo aquella magia de entrar a una sala y estar viendo todo un mundo de sucesión de imágenes, sonidos, audio, colores todas esas sensaciones no? Te tengo que decir que yo asistí a muchas proyecciones de cine súper 8 y estaban abarrotadas casi se necesitaban auditorios o salas mas grandes, estaba abarrotado, hay un publico al que le interesaba y además hay que recordar que se da el cine súper 8 en pleno 70, cuando hay una disque renovación del cine mexicano, pero fue una renovación que fue muy chata y que el cine estadounidense empezaba con sus producciones bobas, bueno no empezaba seguía con sus producciones bobas y que había magníficos autores estadounidenses pero eran los menos y entonces derepente el cine súper 8 como que encontraba un reducto muy importante para el cinéfilo o el espectador para ver otras cosas y otras cosas que le parecían muy cercanas hechas en México por mexicanos con preocupaciones muy compartidas no? Sociales, políticas, humanas

RODRIGO: y en ese momento había otros grupo o gentes que bueno lo mencionas que había todo un movimiento de cien súper 8, de los grupos hubo quienes empezaron también....



ARMANDO: no grupos creo que hizo Melquíades Herrera no recuerdo muy bien hijole me queda un poco nebuloso hizo una de súper ocho o en video yo no recuerdo pero todo esto.. ósea el video, el video art y el video de repente es hijo directo del súper 8 casi todo mundo que empezó a hacer video en México había visto o se había fogueado como espectador o medio como colaborador de películas de súper 8 muchas, sí este... por ejemplo Sergio García es el como el que tiene el record del mayor número de realizaciones de súper 8, Sergio García, su filmografía no se cuanto incluye y además levantaba imagen documental de manifestaciones de esto y lo otro tremendo pero en súper 8, Sergio García no se te mentiría yooo diciendo un súper pero por decirte algo tiene 50 películas de súper 8 algo así y algunas son medio metrajes no son tan pequeñas, algunas son medio metrajes algunas de más de media hora y este que derepente gente que hizo cine ehh... profesional después como Alfredo Gurrola hermano de Juan José y que derepente hizo cine muy comercial profesional de 35 pero también muy comercial también hizo súper 8, hizo 16 . algunas gentes que por ejemplo no han alcanzado por desgracia hacer lo que se llama cross over ósea integrarse al cine industrial por desgracia por que bueno era una batalla muy fuerte de la vida o contra la vida, del dinero, de la economía, del diario cotidiano existir subsistir y todo el asunto entonces te habla de otra cosa ya cuando se abrieron un poco mas las puertas del cine industrial ya ellos estaban dedicándose a otras cosas, estaban desenoletados del cine pero la tirada era esa de hacer cine de todos aun que hubieran dicho que no y todo ese espíritu romántico así de rebeldía y nó no es cierto todo pero siempre obviamente existía el anhelo de hacer cine industrial de 35

RODRIGO: Y ya después de este periodo del cine con la Bienal empiezan a hacer lo de Tragodia y todo eso de ya entrar al objeto, siguen haciendo objeto y súper 8 o ya no

ARMANDO: NO, no, no es que además hay que recordar que el Súper 8 estaba cada vez más como, estaba acaro el súper 8 realmente no era tan barato , obviamente no estaba tan caro como el 35 obviamente!!! Pero no era tan barato y de repente a ver déjame ver.... Vino el video era muy caro el video pero antetodo el asunto de las economías, nos sentimos como con gran plenitud con la tridimensión con el objeto y la tridimensión nos sentimos muy cómodos de verdad entonces ya, entonces el asunto del súper 8 estaba muy caro, ya como ahora las cosas muy difíciles de conseguir este mmmm se estaba cerrando el ciclo del súper 8 y se estaba abriendo frente que el cine... había habido un fulgor de súper 8 muy fuerte, se estaba como cerrando ese ciclo y se habría la puertototota de hacia la instalación entonces bueno por obvias razones estas haciendo hay mismo ímpetu eres tu mismo no te estas traicionando no estas cambiando de cosas, estas cambiando como de lenguaje pero hablando de las mismas

cosas y bueno tienes una puestota abierta pues bueno hay que entrar por esta puerta no?, si como que muy necios nosotros.. como que muy necios o reacios a ciertos cambios no fuimos y si lo que se demostró que los que estaban como que en una trinchera de marginalidad y todo el asunto ellos mismos se auto aniquilaron, si bueno por que en el fondo había que perseguir la apertura y cuando había y se dio la apertura que nosotros mismos conseguimos pues había que aprovecharla por que era lo que pedíamos y los otros que se trataron de conservar como la marginalidad y una pureza ahí rara pues no se auto aniquilaron de todo a todo verdaderamente

RODRIGO: Y ya en esta etapa del objeto y lo tridimensional como objetos de lo cotidiano de lo tradicional y es como todo un ambiente todo esto de lo neo mexicano, empieza a haber como el retomar todos estos elementos

ARMANDO: Bueno si claro de retomar todos los elementos pero no necesariamente el neo mexicanismo tiene que ver con el asunto del Ready made de la toma de objetos existentes o preexistentes con otro uso y reciclarlos y re esquematizarlos con una nueva lenguaje hacia una nueva uso reuso este por que el neo mexicanismo también se dio en pintores pintores como se dice verdad el pleonasma esta adjetivación curiosa que hacemos en México como Julio Galán no? Que bueno también hay que recordar de una manra muy primera y muy constante a lo largo de su vida mete objeto en la pintura ehhh mete recorte collage los cinturones plenamente de uso no hechos por el comprados en una talabartería y los pone y todo el asunto este pero por ejemplo este.. no bueno se ve enriquecida la pintura también en algunos neomexicanistas sigue siendo básicamente o mayormente la pintura pintura vuelvo al válgase el regreso al termino. Venegas no por ejemplo Venegas la esculto pintura, al mismo tiempo que utiliza pigmentos y todos los soportes son propiamente bastidores y linos y telas cambas y todo eso si desborda con su aprendizaje de su familia de artesanos, el asunto escultórico propiamente de madera y enriquece el asunto de poner el pedazo de madera y demás cosas la tridimencion ehhh no pero por ejemplo en Venegas lo hace!! No lo compra o lo recicla lo hace verdaderamente entonces bueno estos son como otros caminos del asunto de estos caminos que son muy curiosos que bueno el objeto toma su camino propio, la pintura con ciertos agregados matericos, objetuales toma su camino y florece en la escultura con bueno un neomexicanistas que se hablo es Reinaldo Velazquez el realmente no retoma ni nada el hace escultor escultura de madera de piedra y todos los materiales todo de manera tradicional técnica si con cinceles y todo el asunto no? Que naun Cenil es eminentemente un dibujante pintor verdaderamente que si bien mete algunos agregados si bien en su mayoría es dibujante y todo.... Pero si bueno el asunto del objeto y del objeto encontrado si enriquece de una manera pero te digo si toma un camino muy propio quizás entre los neomexicanistas y de los objetos también el recientemente fallecido

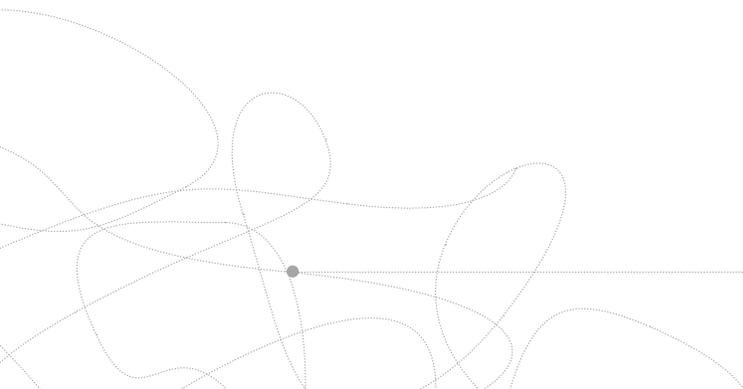
que toma mas el asunto de duchampiar y de más es este Ricardo Anguia y también muy fuertemente perdón es Melquíades Herrera que compra propiamente la cháchara y todo y lo organiza en retablos a manera de retablos de cajas y todo el asunto si son ellos, del objeto comprado propiamente del objeto existente preexistente con otro uso

RODRIGO: y siempre, bueno no siempre pero existe esta... por ejemplo en la pintura de los neomexicanistas utilizan elementos como tradicionales ahí como, tengo esa impresión que hay como la apropiación de lo que es el arte objeto de performance como que existe lo practico pero además ya me apropia y empiezo a utilizar el lenguaje con elementos como propios y expresiones propias como si hubiera ya una representación mexicana de arte objeto, performance en general de estas nuevas representaciones, que se empiezan a utilizar elementos como lo que hacia Adolfo de meter la bandera o elementos mexicanos o seria ya como esa apropiación o que ya se empiezan a generar estas representaciones de una forma ya mas propia o no?

ARMANDO: bueno el echo de tomar un emblema mexicano ya en un momento dado por ejemplo ya tiene un afincamiento geográfico o nacional no? Y este.. pero ojo hay que recordar que en la etapa post revolucionaria se utilizo mucho, se utilizo mucho con una función de una alegoría, de una alegoría nacionalista y social en gran termino y aquí obviamente eran alegorías pero tenían mucho que ver con un mundo privado, entonces por ejemplo el mundo privado no era lo que dominaba en las producciones pictóricas del post revolucionario no era lo que dominaba, la épica social eh...del pueblo era lo que dominaba en Diego Rivera y en ogorman y en todos ellos, posterior a ogorman y todo ehh... y derepente en este asunto ya se aquilata por supuesto todos estos ímpetus autobiográficos, entonces en Adolfo hay, que realmente Adolfo es uno de los representantes máximos, hay todo un asunto de consideraciones patrias pero también hay toda una serie de consideraciones biográficas de la familia y particularmente de su familia!!! Y de su experiencia personal con su pareja y de su experiencia personal como chilango urbano etc. que es una cosa que se habla tanto y que es importante, de que la obra de Adolfo tiene una profunda raíz citadina de la ciudad de México, profunda muy profunda y todo el asunto y un tanto citadina neoyorquina también este.. haber no entendí muy bien tu pregunta creo que es parte de la respuesta pero haber de vuelta.

RODRIGO: se que se vuelven a retomar como si fuera una evolución empieza afinarse todas estas nuevas expresiones que empieza con el TAI y todos estos grupos que no cuajaron del todo, y luego aparecen los grupos con forma que se establecen entonces empieza a ver ya en esta segunda etapa y luego ya como artistas individuales todos estos elementos como de la

pintura neomexicanistas, que utilizaba Adolfo, yo tengo la impresión de que ya hay una apropiación como de que se establecen estos lenguajes y ya se empiezan a usar y ya se empiezan a integrarse elementos de los cotidiano.



Entrevista **JESÚS REYES**.
Ex integrante Grupo Suma.
Zacatecas, Zac. Febrero 2009.

RODRIGO: ¿Cómo era el contexto en el que se desarrollaron como Grupo?

JESÚS: Existía una efervescencia de inquietudes. Inquietudes por el arte. Una actitud de manifestación creativa ante la adversidad. La época nos dio por fuerza estar en contra del ego, de la individualidad, trabajar juntos. La crítica a las vedettes, a la obra única. Buscábamos romper con la técnica usarla de otra manera. La obviedad de aprender de otras cosas. Involucrar el rollo social.

RODRIGO: ¿Cómo nace Suma?

JESÚS: Suma nace de un taller de arte natural con su maestro Ricardo Rocha y de pintar bardas que era algo nuevo, fuimos los que iniciamos el graffiti y (ahora) lo hacen mal no tienen idea a nivel artístico y trasfondo.

RODRIGO: ¿Cómo era el proceso creativo?

JESÚS: Ocurrentes y recurrentes. Nos juntábamos en la Condesa a ver que paredes vacías había y ver el proyecto de la siguiente pintura. Generalmente los sábados que salíamos a pintar todo el día en espacios públicos, el único propósito era salir a la calle a hacer ese número. Nosotros irrumpíamos sin permiso y abecés nos agarraba la policía y agüevo nos metieron al bote. Cambio la estética del arte, ya no buscábamos lo mismo ni lo hacíamos de la misma forma maestro!!!!

RODRIGO: ¿Qué influencias reconoces en su trabajo?

JESÚS: Cueste lo que cueste oigan lo que oigan Duchamp es su padre como el América¹⁷⁹. La idea era darle la vuelta al muralismo y toda la vuelta y toda la onda. Detestamos a los muralistas excepto a Orozco”incluso a la ruptura. La generación del 68 no influyo en nosotros ni la pintura mexicana.

RODRIGO: ¿Cuál era su ideología?

¹⁷⁹ Se refiere al equipo de fútbol profesional de México Club de Águilas del América.

JESÚS: La postura era de izquierda época contestataria.

RODRIGO: ¿Qué influencias en le arte actual de nuestro país encuentras relacionado a los Grupos como una influencia?

JESÚS: De Gabriel Orozco eso nosotros lo hicimos y no cobrábamos un solo peso. Estos Cabrones cobran miles. Y hemos pintado un chingo de mamadas y nadie nos compra un cuadro como a esos cabrones. Actualmente hay diversidad de expresiones, un eclecticismo total sobre todo por la Internet y es fantástico.

De los Grupos... en ese momento era intrascendente pero hora no, antes no había grupos. Ahora se reconoce como a Adolfo Patiño, es uno de los artistas súper talentosos uno de los artistas más grandes, así chingones.

Entrevista a **CARLA RIPPEY**

Ex integrante del Grupo Peyote y la Compañía.

Entrevista realizada vía correo electrónico

30 de noviembre del 2009.

1. Antes de pertenecer al grupo Peyote y la Compañía, ¿de qué forma te desarrollabas artísticamente?

En 1974 empecé a trabajar en el Molino de Sto. Domingo, que en ese momento fue el único taller libre de grabado en la Ciudad de México. En ese momento hubo un buen grupo trabajando que incluía a Nunik Sauret. En 1978 conocí a Adolfo Patiño en la galería de Esperanza Bolland, donde yo estaba exponiendo (mi primera expo en galería), y empecé a trabajar con el grupo Peyote. En 1974-76 también estuve colaborando con los Infrarrealistas a quienes conocí por medio de Roberto Bolaño, y contribuía ilustraciones a sus publicaciones. Participé con Felipe Ehrenberg en una organización que agrupaba los grupos (no recuerdo el nombre). Mi presencia fue una excepción porque los demás estaban en grupos, yo no más llegué (en 1977 creo).

2. ¿Cómo y porqué concibieron la creación del grupo?

El grupo fue formado por Adolfo Patiño, su hermano Armando Cristeto, Terry Holiday, el primo travestí de los Patiño, y sus amigos de la prepa, Alberto Pérgón (Pérez González y su hermano Jorge). Se llamaba Peyote y la Compañía por una convivencia de Adolfo con los Huicholes, de donde le salió el apodo Peyote. A pesar de su nombre nadie del grupo usaba drogas (ni marihuana). Estuvo por un rato Alejandro Arango y su esposa Sara. Luego entró Mongo,- Ramón Sánchez Lira, y Esteban Azamar. Estaba incluido por amistad pero no trabajó en el equipo Enrique Guzmán. En el Primer Salón de Experimentación trabajaron en el proyecto Lola Muñoz-Pons y Lucrecia Gargollo (Cuevas), además de nosotros. Cuando entré yo ya habían hecho la película Yin Yang y la barda del Centro, mi primer proyecto con el grupo fue la Tragodia en el Primer Salón de Experimentación del INBA (1979).

3. De los grupos ya existente ¿tenías contacto con algunos de sus integrantes y fueron influencia en tu obra y en la formación de tu grupo?

Anteriormente Adolfo, como Adolfofotógrafo, había formado el Grupo de Fotógrafos Independientes, que innovó la exposición de fotografía en México poniendo mecates fuera de las entradas del metro y colgando allí sus fotos con pinzas. De los grupos existentes fuimos de los más jóvenes (fui el mayor, tenía 27) y destacamos por no tener relación con las escuelas de arte, de donde muchos integrantes de los grupos habían salido.

4. ¿Existieron influencias de otras disciplinas (música, literatura, cine, etc.) en el nacimiento y la producción del grupo.

Fui la única que tenía que ver con los infras; luego buscábamos la colaboración de Juan José Gurrola en un performance pero más por la amistad de Adolfo con él que por interés en el teatro.

5. ¿Qué influencias extranjeras fueron determinantes para ustedes?

El arte pop representado por Andy Warhol y el conceptualismo de Duchamp.

6. ¿Qué factores determinaron la aparición del arte conceptual en nuestro país?

Antes de los 90 siento que no hubo influencia del arte conceptual en México, sentía que por tradición e inclinación el arte del país era muy matérico (y también tenía una fuerte tradición de gráfica comprometida con causas sociales.) Todo esto cambió en principios de los noventa, cuando el neoconceptualismo llegó con jóvenes mexicanos educados fuera del país, y con el arraigo en la capital de un grupo de jóvenes extranjeros que incluía a Francis Alÿs, Melanie Smith y Thomas Glassford entre otros, y el creciente fenómeno de la globalización.

7. Crees que los grupos fueron vanguardia, y si es afirmativo, ¿en qué momento dejaron de ser vanguardia?

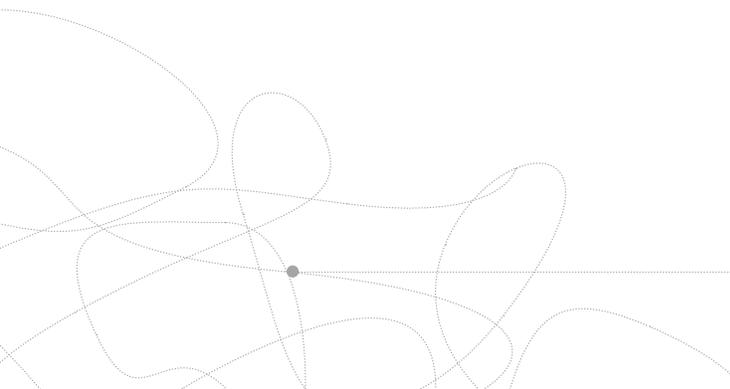
Sí fueron vanguardia en los 70, dejaron de serla cuando tomó fuerza la escena galerística en los ochenta acompañada por el fenómeno del neomexicanismo. Fue con el neoconceptualismo que quedó realmente rebasado.

8.¿El arte conceptual se ha instaurado en nuestro país?

Ya lleva 20 años instalado, en su faceta neo.

8. ¿Crees que existan representaciones de arte conceptual en nuestro país que sean netamente mexicanas y que características tiene para afirmar lo anterior?

No creo que lo conceptual sea netamente mexicano nunca, no va con la personalidad del país, que como decía está muy arraigado en lo matérico. Ha habido muchas expresiones



neconceptuales que integran elementos mexicanos, se han visto en la obra de Sylvia Gruner y Gabriel Orozco, por ejemplo, y Francis Alÿs basa una gran parte de su obra en la idiosincrasia mexicana. La mayor parte del arte neoconceptual hecho en el país corresponde a un afán de los artistas de trabajar de una manera menos netamente mexicana y más global. Con Ruptura, hace 40 años, vimos un afán parecido de romper con el muralismo (un fenómeno mexicano) y establecer una presencia mexicana moderna e internacional.

9. ¿En sus instalaciones, arte objeto las concebían como tal y la llamaban así? ¿Desde cuándo se les denomina con este nombre en México?

No recuerdo exactamente cuándo empezamos a llamarlo así, pero sé que desde 1978 hacíamos instalación y arte objeto. Adolfo en particular durante muchos años fue de los pocos artistas mexicanos que casi se dedicaba a hacer arte objeto, en un principio muy lúdico y matérico y más adelante, en los 90, menos adornado, reducido más a su esencia.

10. ¿Qué diferencia hay entre ambientación e instalación?

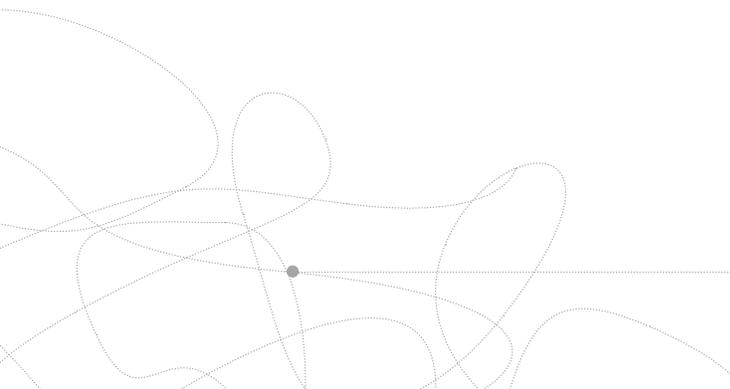
No me dedico a estas manifestaciones entonces mi respuesta es especulación. Imagino que una instalación es más específica que una ambientación.

11. En los ochentas desaparecen los grupos. ¿Por institucionalización, por agotamiento de recursos, mercado del arte individualista?

En parte fue simplemente un cambio de época. En parte tuvimos que dedicarnos más a ganarnos la vida, vendiendo obra. El ambiente en los 70 fue más de movimientos sociales, de los ochenta más de consolidación económica (y eso fue una tendencia internacional, no fue solamente México).

12. ¿Cuál fue el motivo de tu participación en un espacio independiente o galería de autor?

Quise trabajar con Peyote para ser parte del mundo del arte. Venía de Chile donde me casé con un mexicano y pasé por el último año de Allende y el golpe. Llegué a México con ganas de hacer algo que valiera la pena en cuanto a obra e incidencia social. También tuve dos hijos chicos y estaba tratando de forjarme una identidad como artista sin descuidarlos. En 1979

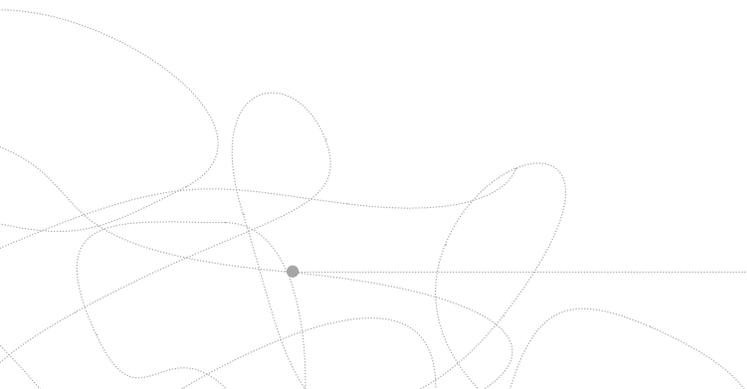


Por la misma razón fui a trabajar en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, de 1980 a 85. Adolfo fue a Xalapa un año después de mí y allí pudimos hacer algo de eventos relacionados con el grupo Peyote, y obra importante como los libros Bandera de los cuales hubo varias versiones. En algún momento esta obra (hecha por Adolfo mientras yo fungía de asistente) dejó de ser de Peyote y empezó a ser no más de Adolfo (fue gradual) De los eventos que hicimos hubo un Mano a Mano con el No-Grupo y Carlos Zerpa de Venezuela (en la Facultad) y una intervención en la calle (con carteles) con la ocasión de un congreso sobre el Estridentismo en Xalapa (pusimos una versión del escrito sobre la mujer estridentista en serigrafía – con una imagen compuesta del la Dama y el Catrín de la lotería- y fuimos acusados de sexistas).

En 1985 volvimos a México en gran parte porque no se pudo desarrollar una carrera en el arte desde Xalapa. Nunca fui exclusiva de una galería aunque Adolfo puso una (La Agencia-parte de una racha de galerías ochenteras puestas por artistas para artistas) donde por supuesto expuse mucho. En los 80 muchos de mi generación nos dimos a conocer por medio de los salones del INBA; tuve una exposición importante en Los Talleres (que fue un lugar para darse a conocer para jóvenes en Coyoacán) y en 1985 una individual en el Carrillo Gil que me dejó más establecida. Así variaba entre espacios públicos y privados según la ocasión.

13. Con la aparición de las figuras de mercado del arte e iniciativa privada ¿Cambio de estafeta del Estado a lo privado? Y esto que nuevos condicionamientos genera.

Pues como ya expliqué se pudo trabajar en los dos espacios y se complementaba. También estaba el Centro Cultural Arte Contemporánea que era una especie de museo privado, como ya no hay. En ese entonces se nos facilitaba la vida el boom económico y el hecho que la obra privilegiaba(es decir, de moda o vanguardia) también era vendible: pintura, dibujo, gráfica. Muchas veces hoy en día hay que hacer un tipo de obra para exponer y otra para vender, o vivir de becas, etc.



Entrevista: **CARLOS AMORALES**

Artista Contemporáneo mexicano.

Skype, 12 de febrero de 2012, 14:00.

RODRIGO: ¿Considera que la generación de Los Grupos es un parte aguas y precedente a tu generación?

CARLOS AMORALES: Es difícil saberlo por que por un lado es un grupo de artistas que quedo un poco olvidado por que de alguna forma en los 80's lo arrasa el Neo mexicanismo y el retorno de la pintura. Además fue una generación que no fue muy comercial. En contra posición a la pintura del Neo mexicanismo ellos no crearon un mercado, no exhibieron mucho afuera, son bastante locales e inclusive muy del DF.

Si fueron reconocidos en su momento, si tienen bastante visibilidad en México, pero yo siento que en los 80's son bastante olvidados, casi borrados del mapa. No se si es apropiado o es una cuestión de moda, por ahí hay tesis que de alguna forma fueron mermados por el Estado apoyando ciertas carreras individuales dentro de los grupos, premiándolos dándoles exhibiciones importantes al individuo y no al grupo. Lo que de alguno forma hizo que los Grupos también se rompieran por que empezaron a salir carreras individuales o si es una cosa mas general propio de la época, cambios que se dan en esos momento. Pero entra el Neo mexicanismo, entra otro grupo de gente otra generación , otros valores, un arte menos politizado, un arte más sobre la identidad que también tiene que ver con el momento global, ese retorno de la pintura que se da en los 80's que se da en Estados unidos, Europa en general y es un momento del mercado muy importante como un precedente de los años dos miles.

Y yo siento que mucha gente queda perdida, olvidada casi como queda en el fin de los Grupos y algunos de ellos que en su momento fueron muy conceptuales y muy experimentales deciden meterse a pintar y probar suerte por ahí. Otros entran en crisis y otros casi hasta los noventas resurgen que es el caso de mi padre que es cuando la instalación vuelve a tomar un lugar.

Yo no se hasta que punto es un complot o es una cosa mas mundial, por que es algo que ocurrió en otros países, es algo que ocurrió otros lugares.

En otro lado no se hasta que punto mi generación cuando empieza este muy conciente de ellos sino mas bien esta conciente de toda esta gente del Neo mexicanismo, algunas gentes de mi

generación, los mas grandes, son parte incluso del Neo mexicanismo, como Néstor Quiñones o Rubén Ortiz incluso la Quiñonera participa en esto.

Pero ahí empieza a entrar más información a México, empezamos a conocer la obra de otros artistas que no necesariamente son pintores, yo me acuerdo mucho de Chris Burden que en la Bienal del Whitney nos dieron el catalogo y empiezas a ver otro tipo de cosas que generan curiosidad de ver que se hace en otros países.

Son lenguajes que también están relacionados al Fluxus al arte correo, al performance, al video arte que también de alguna forma son los que nutrieron a la generación de los Grupos, lo que no estoy seguro es si la generación de los Grupos influyo a mi generación o el mundo que influyo a esos grupos es el que después influye a mi generación, casi el que el redescubrimiento de los Grupos sea mucho después o incluso dudaría hasta que punto se a dado.

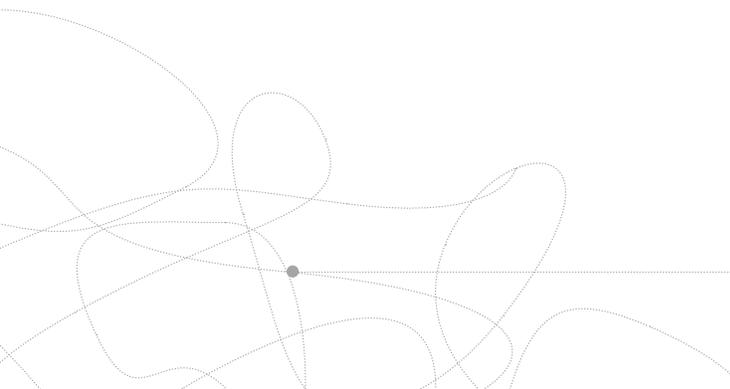
Yo nunca e oído a alguien de mi generación decir que el grupo Suma o el grupo Proceso Pentágono me fue re importante .

Hay gente como Maris Bustamante, Melquíades Herrera que educaron que fueron maestros de mi generación, tal vez ellos si pasaron esto, Mónica Mayer por ejemplo también, o alguien que estuvo dando clase. Pero otros yo siento que de alguna forma se desaparecen o reencarnan.

RODRIGO: La obra directa de un Grupo no están presente como menciona, pero quizá ciertas metodologías que se abrieron en ese momento de los Grupos como la interdisciplina y procesos del arte conceptual, ¿todo eso que practicaban los Grupos podría ser una influencia en ustedes?

CARLOS AMORALES: Si, pero por mas como volver a esa alternativa que fueron el arte el los 70's o principios de los 80's. Yo no se si fue en los Grupos, lo que si se es que Martha Hellion y Felipe Eheremberg a principios de los 70's se fueron a vivir a Inglaterra y de alguna forma se contactaron con el Fluxus y empezaron a hacer algunas cosas allá que cuando regresaron a México tuvieron mucho impacto, de alguna forma ellos introducen el Fluxus a México. Las ideas como la del arte correo ese tipo del arte conceptual, arte procesual.

Por lo que e hablado con gente de los Grupos veían a Felipe como un hippie, un cuate más grande que ellos era 5 años mayor, era alguien con ideas mas 60's, mas influido si tu quieres con Jodoroswky y los Grupos de los 70's son post 68 y son más politizados, entonces se distancian de las ideas de los Fluxus que son mucho mas experimental por experimentar, a darle un contenido politizado, mucho mas en las polémicas políticas de ese momento.



Yo siento que nosotros comenzamos a ver a esa generación a ver esos procedimientos, a mi en lo personal me fui muy temprano de México y termine estudiando en Holanda, por ejemplo de mis estudios conocí a un artista que se llama John Jonas que es justo de esa época digamos del video arte y el performance y para mi fue super importante ver esa otra alternativa por que por ejemplo yo si sentía que los discursos de la pintura ya muy establecidos, simplemente como Mexicano no sabia como relacionarme con el discurso histórico de la pintura. Yo sentía que lo que yo pintaba no tenia posibilidades podría relacionarme a Tamayo que me daba muchísima gueva irme por ese camino, no veía que podría yo contribuir. Y si intentaba comprender o relacionarme con la pintura Holandesa o europea sentía y siento que me faltaba cultura, es otra cultura que no había una forma natural de relacionarte con eso. Por ejemplo para mi ver lo John Jonas de me abrió muchas puertas por que ves otro tipo de arte.

Por ejemplo discursos como del arte feminista fueron importantes por que te puedes basar en cosas que se inventaron en los 70's, 80's en una cosa nueva y no en una tradición que viene desde el siglo XVI como para justificar lo que estas haciendo, que era lo que intentaba. Un chocolate que es escultura es una bocanada de aire fresco.

Yo no se si el trabajo que se hace en mi generación que empezamos ahí medio a formar en los 90, yo no se si es conceptual pero si se influye de ese tipo de búsquedas más de los 70's.

RODRIGO: En tu trabajo adquieres mas influencia de los que sucede en Europa y Holanda que lo que sucedía en México.

CARLOS AMORALES: Muy importante para mi es los Estados Unidos, los maestros venían con otras ideas que se sentía mas frescura, por decir John Jonas o Dan Graham que hablaba del rock que incorporaba el rock como parte de su discurso y como algo cultural importante. Yo oigo rock y con eso me e podido identificar.

Por que digamos el discurso europeo es bien formal y la pinta en Holanda es re formal y modernista, es sobre luz, color, espacio, tiempo y yo decía no son contenidos que me satisfacen, yo no se como relacionarme con eso. A mi me decían deja de pintar mamadas y pinta una casa en un paisaje y concéntrate en como lo pintas no en que estas queriendo pintar. Y a mi eso no me satisfacía por que venimos de una tradición mucho mas narrativa.

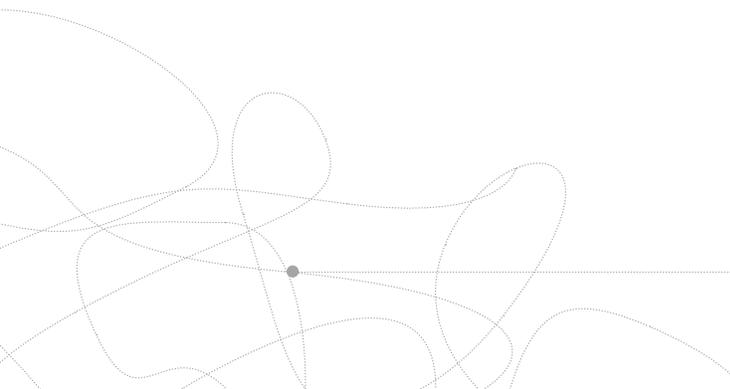
RODRIGO: Dentro de tu experiencia la apertura de espacios como La Agencia, La Quiñonera, Salón Des Aztecs, etc. en los 80's modifico las estrategias y formas de vinculación con el mercado del arte y la gestión cultural? ¿y como fue tu relación con estos espacios?

CARLOS AMORALES: Si me toca pero yo estoy muy chavo, ellos tenían veintitantos y yo tenía 18 o 19. De alguna forma me batean por mas que queremos pues ni nos pelan. Un poquito la Quiñonera es la que logra establecer relación, pero nos ven como chavitos y no nos dan chance.

Nos dejamos influir un poco por el performance, teníamos un grupo varios cuates entre ellos Jorge Juanes, pero estábamos ahí mas papaloteando. Era una banda que ya esta mas en el ajo. Yo a ellos los veo mucho mas 80's que tiene mas que ver con el underground con las ideas neoyorquinas, con ser gruesos, con echar desmadres, ser oscuros. No los veo tan racionales como después viene Temístocles, que tampoco me toco, es una banda un poco mas grande. A mi ya me toca y con la que logro relacionarme es la Panadería digamos que sin ser parte de ellos es el lugar al que voy cuando regreso a México, con los que empiezo a una discusión, me pongo a hablar con Yoshua Okón. Es la que realmente acepta a mi generación, lo un poco más chavos. Y ahí lo que entra es el pop, más irreverente, por que la generación anterior Temístocles son bien serios intentan hacer un trabajo mas tipo John Cage o Gorgon Matta-Clark es como mas pretenciosos. Son mas alta cultura quieren dividir un piano a la mitad, intervenciones arquitectónicas y a nosotros nos interesa mas el rock, lo kitché, lo jodido la irreverencia. Por ahí nos metemos, y creo que a nosotros nos da mas por el Pop. Un pop no celebratorio sino un pop mas bizarro ya mas podrido.

Por ahí es donde yo me meto con los luchadores, me hago mi propio doble como luchador, mi mejor amigo es Julián y tiene esta banda Tip Tap , Yoshua empieza a chingar policías, Miguel Calderón se caga de la risa de todo, Miguel es el primero que le pega y se vuelve rápidamente un paradigma que también romper con la generación anterior, al principio la generación de Temístocles rechaza a la Panadería. Nos ve como chavitos burgueses, ahora resulta que los fresas también pueden hacer arte.

Y en realidad son cambios de generación, yo siento que ellos buscan una seriedad y es absurdo pero la Panadería tiene mas que ver con la irreverencia de Salón des Aztecs, con la fiesta con esa obscuridad es bien distinta mucho mas noventera llámale funk. La otra es industrial, siento que tiene que ver con esos valores, es contradictorio por que en los 80's con el regreso de la pintura y una obra mucho más convencional, de mercado. Finalmente representa grupos que



son mucho más libertarios es obra gay, pues curiosamente que busca abrirse espacios. Entonces se vuelven bien importantes por que lugares como el bar 9 que era un antro gay en la calle de Londres que si nosotros podíamos ir los jueves que no era gay y dejaban entrar chavitos pero era como ver algo de verdad y no imaginártelo o leerlo en revistas que de repente llegaban aun Sanborn's. Se vuelven lugares interesantes por que se vive un cultura juvenil que es alternativo, diferente.

También recuerda que era un PRI bien aguerrido, los 80's eran de gueva, no había nada que hacer no nos llegaba nada de información. La información nos llegaba muy de cuenta gotas, que alguien se había ido a un viaje a Nueva York y comprado un catalogo y lo rolaba, había mucho intercambio en ese sentido pero también había una cosa muy pequeña muy de control de del manejo de la información.

RODRIGO. Crees que hay una relación con espacios alternativos como la Agencia que fue de los primeros con esta apertura de lugares que se van dando y que llega hasta la Panadería y que es una puerta que en cierta forma algunos de los integrantes de los Grupos empiezan a abrir y que se desarrollan.

CARLOS AMORALES. Puede ser, el más irreverente de todos fue Patiño que el decía que era el Andy Warhol mexicano y andaba con Carla Rippey y se la vivían filmando y llevaban su cámara a todas partes y se la vivían en esos antros. Que era todo lo contrario la Grupo de mi padre que eran todos serios y bien pinchés aburridos, creían que estaban haciendo una revolución y analizando todo. Traían posiciones bien antagonistas, pero yo siento que la idea de la Agencia de mezclar fiesta, estilo de vida en el fondo nos hace participar de otra forma, crea otra importancia, no es un arte tan apolíneo, tan serio, da espacios y es lo que yo siento que es bueno de la Panadería. Que el 90% de lo shows eran una mierda, valían madres pero nos congregaba a todos las ideas de todos, pasaban cosas re buenas cosas re malas, hasta exhibían los chavitos del parque. Como que no importaba en si el arte, lo que importaba era la reunión le puedes llamar el reventón por que no nos reuníamos a discutir de arte que es lo que hace Temístocles que se reúnen a ver que puede ser el arte, aquí es más rock and roll. Pero curiosamente a pesar de esa falta de seriedad crea mucha energía, influye mucho nos da muchas ideas se crea una especie de atrevimiento hay ganas de provocar, de jugar. También de ver el arte más como un juego y no algo tan solemne. Y yo siento que eso es positivo, después se pierde, cierra la Panadería. Y ya los que vienen después tiene la idea de galería de espacio corporativo o se asocia con colección no se que, es una estrategia la plataforma para acerté tu carrera. Ya es una cosa como de esposos de hacer tratos es utilitario ya lo agarran

muy claramente así, ya hay otros cálculos. Yo siento que la Panadería bien o no era más bien una escena.

RODRIGO: Y esto que sucedía en la Panadería no de forma directa si no como un proceso relacionándose con Peyote y la compañía con su intención similar de juego mas cercano al Pop irreverente, ¿existe una secuencia?

CARLOS AMORALES: Yo creo que hay una dialéctica el grupo de teatro pánico y la cuestión experimental como Felipe Ehremberg, mas relacionado a la moda, la música a ser joven y que después se borra, entra la generación re seria y llegan los 80's con esa idea lúdica. También es cierto que se capitaliza y llega Temístocles, hay una especie de dialéctica que va entrando y regresando. Para mi los dos miles es mas difícil de verla, como entra el mercado. A partir de Jumex hay una colección real y funcional y que eso genera galerías y las galerías generan un mercado y una feria y esta MACO y se generan carreras nuevas y la gente empieza a vender. Mi generación ni vendíamos yo empecé a vender en el 2004 o 2005 hace 6 años, en los 90's ni te lo planteabas. Yo siento que la gente no estaba pensando en vender la obra, si en exhibir, si en conocer, si en salir. Si pensabas en hacer una carrera pero no estabas tan en lo comercial y en los dos miles entra ya lo comercial hay un cambio muy fuerte de paradigma, ya las generaciones entran con otros pensamientos.

Cambiaron los participantes, antes eran los artistas y el Estado. el Estado tenia todo este despliegue de museo y de premios y había un atención hacia esto y de pronto cuando se empiezan a crear mercados entra el coleccionista privado ya muy poderoso como un Jumex, nunca hubo ese rol del coleccionista que hace su obra en su casa , ya se vuelve un personaje potente en la configuración. Los galeristas también de pronto de ser unos sátrapas mal vendiendo la obra, se vuelven unos comerciantes profesionales en su trabajo, entra otro juego. Se vuelve la fiesta de Jumex de negocios. Hay otro camino lúdico que entra de otra manera.

Entrevista: **MAGALI LARA**

Ex integrante del Grupo Marçó.

29 de febrero del 2012. 17:00.

Tlacopac, Ciudad de México.

RODRIGO: Antes de pertenecer al Grupo Marçó ¿de que forma te desarrollabas artísticamente?

MAGALI LARA: Yo entre a la escuela en 1976 y mi generación, Macotella y todos ellos entramos y estaban maestros jóvenes que eran sus primeros años, maestros que se habían formado en el 68 y que habían tenido la experiencia política y del fracaso del movimiento estudiantil. Por alguna razón se habían quedado no paralizados pero si como apáticos y en ese momento ya estaban trabajando como maestros y entonces había una idea del arte, no se si de avanzada pero evidentemente que proponía una visión distinta del arte por el arte, una reflexión nacional pero no como la escuela mexicana si no como una especie de acción entre poética y política. Política entendido de una manera diferente de cómo se entendió con los grupos mas de militancia, aquí si había como una irrupción de la posible significación del lenguaje y una revisión de los que formaba la obra .

San Carlos en ese entonces era una universidad que tenia maestros de muy buen nivel, estaba Juan Acha que ya estaban cuestionando el esquema del objeto del arte tal cual y a la vez que se cuestionaba, se pensaba ya en la posibilidad de este espectador que podía termina la obra. Ya sabes en esa época estaba muy la cosa del espectador de la intervención de una obra que tenia que ser completada por un público que no había una obra eterna sino que cambiaba con la historia. Y eso empezó a producir en estos maestros una necesidad trabajar de maneras totalmente diferente y atreverse a experimentar de diferentes formas. La parte mas interesante en ese sentido, antes de que se formaran los Grupos, es que todos nosotros teníamos interés por el cine, por la literatura y es por esto que tenia que ver con nuevas maneras de pensar la pieza.

Digamos se podía poner dibujos con texto o con fotos o hablar de la sexualidad, meter collage y demás.

En ese entonces todavía la idea de que la obra era cerrada casi siempre pictórica en San Carlos seguía siendo fuerte. Por ejemplo el Grupo Suma que todos eran de origen pintores e iban al taller que quedaba en la parte más alta, entonces la azotea, era de los pintores y a las mujeres no nos permitían entrar por que las mujeres no pintaban por que eran delicadas, según ellos.

Entonces el tipo de artista era el pintor, el pintor maldito fuera de la sociedad que expresaba su subjetividad. Pero con estos Grupos, son muchas coincidencias que pasan, estaba Juan Acha, luego Felipe Eheremberg a dar un curso y Néstor García Canclini también a dar un curso ahí con la idea de hacer otro tipo de trabajo. Si había habido intentos de hacer instalación, no se llamaban instalaciones se llamaban ambientaciones, sobre todo el teatro estaba Gurrola, Jodorowsky. Había estos impactos irruptivos para cambiar esta idea del arte por el arte. Pero en San Carlos en ese momento lo que había era una enorme apertura, al menos con estos maestros, para abrir campos.

Yo estaba con Aceves Navarro y yo no quería hacer los dibujos que él hacía yo quería hacer otros dibujos con texto que estaban más emparentados con la caricatura y él me dejaba hacerlos. De hecho yo tuve una exposición individual al año con esos mismos dibujos. Y se armaban broncas también, había quien le parecía que el dibujo no era la obra sino bocetos. También que hubiera un grupo de mujeres que hacía obra les parecía ridículo, de mala gusto por que trabajábamos sobre temas personales.

Ese era el ambiente que había en San Carlos. A mí me tocó increíble el que en ese punto yo pudiera participar en movimientos que tenían que ver con la calle, sobre todo alrededor de Suma. Suma trabajaba mucho, al principio de pintura mural en la calle y poco a poco fue desarrollando impresos, justo con la llegada de Felipe Eheremberg de Inglaterra, creo que en el 74, pero en el 76 fue cuando yo lo vi en San Carlos dio los cursos, entonces sabías de los impresos, los materiales baratos de la papelería podían ser parte de la obra. Sería ese momento cuando yo entro.

RODRIGO: La llegada de Felipe Eheremberg de Londres con su trabajo con Fluxus, sería una parte muy importante.

MAGALI LARA: Si por que Ricardo Rocha y Felipe eran amigos y habían participado en el Salón Independiente. Es esa generación anterior que te digo que habían tenido mucho trabajo, los de Salón Independiente, que habían trabajado con papel, con happenings muy cerca de Jodorowsky y el teatro experimental, Arnaldo Cohen había hecho cosas más minimalistas y demás. Pero que no habían llegado a otra generación quizá como producción pero se quedaban ahí. Y fue la conjunción de esta generación de Ricardo Rocha, Sebastian, Felipe, Alberto Híjar con una nueva generación que estaba en la escuela como se forman estos Grupos. Es una mezcla de dos generaciones, los que pasaron el 68 y los que no lo pasaron.

RODRIGO: Ustedes como vivían lo del 68. Por que por un lado parece que son muy políticos, pero por otro lado no tanto, mas como una sublevación ante el arte.

MAGALI LARA: Un poquito mezclado, si había en ese momento un claro resurgimiento de la izquierda culta por así decirlo. Pero también es una época donde la cuestión de Latinoamericana, la Revolución Cubana, donde había una propuesta, la guerrilla Sandinista y lo de Colombia o el exilio argentino. En realidad si había una cosa con la política de ver como era el estatus.

Es cierto que no en todos los Grupos hay esa militancia dirigida, clara pero si había en todo caso una critica y una especie de enfrentamiento a un manera de pensar el arte y sobre todo esa parte tan conservadora del objeto de la pintura.

Claro que había estas poéticas que venían de los 60's, se pensaba en un acto poético, un acto íntimo, un acto erótico también era una revolución. Un poco derivado de la liberación sexual, de la guerra entre jóvenes, del Rock también. Si había esta parte irruptiva de experimentación. La palabra mas sobre utilizada en los 70's fue experimentación, en todos los sentidos. Digamos que la gente que era muy política feminista era lo que se llamaba una lesbiana política, que se acostaba, no se acostaba con hombres aun que fuera heterosexual, por que políticamente no se podía acostar con el enemigo. La gente que se iba a la guerrilla pensando en que la única solución, inclusive como un pensamiento artístico era esta militancia o cuando menos un cierto apoyo a un movimiento contraestatario.

RODRIGO: ¿qué es lo que había en ustedes, en esa nueva generación que si pudo transmitir esas experiencias y generar toda esta experimentación, toda esta nueva forma de abordar el arte?

MAGALI LARA: Pues yo creo que ya había un cansancio, debe de haber algunas cosas sociológicas que no te puedo enumerar, pero había ya una población universitaria en la ENAP al menos, primero no todos venían de provincia por que San Carlos se alimentaba de muchachos que venían de provincia por el sueño de ser artistas famosos. Yo creo que con mi generación es la primera vez que viene gente de clase media, clase baja también pero clase media y que es mas bien un pensamiento universitario. Otra de las ultimas generaciones que las prepas del estado eran buenas.

Entonces el consumo de cultura de ver como las artes se habían complejizado estaba muy presente. Básicamente el cine, ya no solo había películas de Hollywood, estaban todas las

películas de Pasolini, Visconti, Godard que era el ídolo, estaba Umberto Eco que hablaba de la obra abierta, Roland Barthes que hablaba de cómo la obra podía ser discontinua que no podía verse todo el tiempo de la misma manera, en literatura estaba José Agustín con la cosa de la literatura de la onda.

Entonces más que pensar que había una idea del arte por el arte y esta obra realizada que se realizaba en el marco, lo que se quería era obra que hablara del momento que estábamos, con el aquí con lo que había aquí. Un poco parecido a los que Fluxus propone pero yo creo que Latinoamérica viene de otros lugares inclusive de la necesidad de hacer legítima una cultura chafa por así decirlo, la cultura popular, una cultura que las referencias no sean París sino Tepito, que las fiestas populares puedan ser integradas, la mezcla de culturas y de las cosas atávicas y las contemporáneas pudieran mezclarse. Ese es el tono en el que estamos y tiene que ver con un momento económico bueno, cuando la educación estaba bien y entonces esta generación corta este vínculo de pensar que lo bueno viene de afuera y trata de gestar algo desde dentro como algo válido. La militancia servía en el sentido de que había que ver Latinoamérica y había que sentirse de lo popular.

En mi caso lo de las mujeres, se hizo un congreso de mujeres en México y se trató de hacer una exposición de artistas mujeres y ya mi generación que ya éramos muchas daba pena ver que pensaba que hacían las mujeres. Bueno Frida Kahlo siempre está considerada como una figura menor. Llegó Oliver Debroise y muchas coincidencias que hizo su investigación sobre las figuras menores de la escuela mexicana que estaba muy cerca de lo que se llamaba el bad painting, coincidencias.

RODRIGO: ¿El retomar lo Chafa o lo popular tiene que ver con el arte Pop y una influencia en ustedes?

MAGALI LARA: Yo creo que el Pop es más de la generación de los 60's, Arnaldo Cohen. Nosotros no aquí tiene que ver con los materiales, que los materiales también dicen, que los materiales tienen expresividad en sí misma, es como la investigación del arte povera, de los catalanes que hacían un arte político pero era abstracto. Tapiés que tú veías que era dramático pero no era un soldado ensangrentado y además tenía una tradición gráfica increíble por que los catalanes tenían estos periódicos impresos donde había obras de arte en papel periódico. Gracias a las Pecanins nosotros conocimos estos artistas que se sentían esos aires y esos años del franquismo, del sometimiento a una cultura autoritaria. Con lo que nosotros nos identificábamos por que la ciudad de México era muy autoritaria, era muy dura no podías salir

de noche. Siempre que salíamos los del Grupo Suma nos detenían a Santiago Rebolledo siempre le pedían sus papeles y siempre los perdía.

Y los materiales tenía que ver con un acto de que el arte no solamente sucede en lienzos delicados y en papeles Arches. También sucede en papel de estraza, en cuadernos chafas. Entonces son los materiales, la historia de los materiales lo que nos empieza a funcionar.

RODRIGO: Esta convivencia con Suma es por una circulación de artistas en diferentes Grupos.

MAGALI LARA: Si, yo era de las mas indecisas. Yo tenía una fijación con la cosa narrativa, yo vengo de la historieta, me interesaba mucho. De echo yo fui con el Fisgón a pedir trabajo al Uno mas uno como caricaturista y a el lo aceptaron y a mi no por que las mias eran muy subjetivas.

En ese momento había algunos otros artistas que utilizaban texto en algunos dibujos. Para empezar hacer dibujos ya era una apuesta por que el dibujo se consideraba totalmente secundario, no era obra. Y unos de nosotros trabajábamos comic únicamente Carlos Aguirre, Manuel Zavala, Mónica Mayer y demás. Y entonces al principio yo hice este grupos que se llamaba Narrativa visual y nos juntábamos algunos que queríamos hacer cosas con sellos, estábamos muy cerca del arte correo. Y había no se si líos, yo tenía una relación con Sebastian que era complicada y entonces el quiso hacer otro grupo e invito otras gentes. En Narrativa Visual Manuel Zavala se quedo un rato y era un poquito así.

En realidad Março se hizo un grupo que estaba interesado en la idea de que la ciudad se podía leer como un texto, muy influenciados por la cuestión francesa, con la idea de que la obra de arte se puede leer como un texto y la obra visual se puede leer como un texto y que había una poesía implícita en la ciudad que se daba de manera arbitraria, desde los carteles, desde los recorridos del metro, yo me iba en metro desde el sur hasta el centro, entonces había toda esto de lo que veías y no veías en el vidrio y te daba una lectura distinta. Es un poco la mística de Vin Benders, que cosas pasan en la ciudad, que historias hay en la ciudad, como te mezclas poéticamente con la ciudad y casi todos éramos buenos lectores, de echo había un poeta y a Sebastian y a Mauricio les interesaba la parte de intervención urbana, ellos sabían como se organizaba la ciudad. Al final coincidimos que era un trabajo sobre la poética de la ciudad de México, sobre los lugares que no eran ni museos ni galerías sino que eran de encuentro, había un café El Alto que lo concurrían muchos artistas por que el café era muy bueno, pero tenía dos pisos y ahí hacíamos algunas piezas como una parte muy lúdica. Esto me sirve para plantear que el arte no esta en un lugar en especifico, que tu puedes convocar proyectos artísticos y

y hacerlos realmente donde quieras. Que para nuestra mentalidad estaba padre por que decía que el aquí esta aquí, que no tenias que irte a Nueva York, no tenias que ir a otra parte. Había este libro de Cundera de La vida esta en otra parte que yo creo que era la sensación que todos teníamos de que si ibas a Nueva York entonces si estabas en el mundo del arte y que si estabas en la ciudad de México no había la vida verdadera.

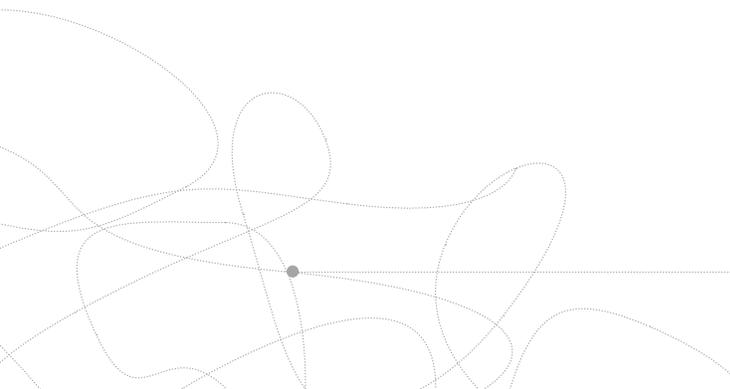
RODRIGO: Dentro de Março como eran las dinámicas como era su proceso para llegar a su trabajo.

MAGALI LARA: Pues nos llevábamos muy bien, digamos la figura mas paternal y que abecés iba y venia y que no era autoritario o como a le hubiera gustado era Sebastian, pero los demás nos llevábamos muy bien y compartíamos la literatura. Gilda Castillo estudio letras de echo tiene un sentido del humor extraordinario y tenia unas lecturas sobre un escritor Salvadoreño extraordinario muy poco conocido pero que tenia una descripción de las cosas casi irreal. Entonces nos importaban mucho las palabras, Manuel Marín tiene esta cosa de ingeniero el es una especie de esquizofrénico que tiene toda una parte que es sistémico y tiene toda una parte que delirante, entonces esto nos ayudaba mucho por que el nos podía proponer sistemas y luego de ahí irse a muchos lados y te digo con esta visión de que era alrededor de la ciudad, dentro de la ciudad, con la ciudad.

El primer proyecto que hicimos fue Poema urbano que hicimos unos letreros con muchas palabras, las palabras más comunes y además estuvo interesante ver que tantas palabras se dicen más. Llegamos al centro donde están las calles empedradas que hacían como un crucigrama y poníamos palabras que la gente completaba un poema. Iba haciendo textos, ahora hay una cosa de magnetos que eso lo hicimos nosotros, claro que no es gran cosa pero lo que nos interesaba era que la gente quería decir cosas, la gente pedía apropiarse de las palabras y decir algo sobre ella dentro de la ciudad.

RODRIGO: Que eran lo que buscaban con esta interacción con la gente, por que buscaban el contacto directo y la interacción.

MAGALI LARA. Por que para nosotros era importante la experiencia, la obra estaba puesta en la experiencia y no en el final. La experiencia de ver como la gente movía el poema, se lo apropiaba, lo alteraba es una experiencia linda de arte publico. Y también era confirmar nuestras sospechas de que había poemas dentro de la ciudad y que la gente los tenia, lo que pasa es que no lo usa. Yo pienso que ahora se ha ido mucho a las camisetas, ahora la gente



tiene camisetas con textos y que es un poco de apropiarse de un lenguaje de decir esto es lo mío.

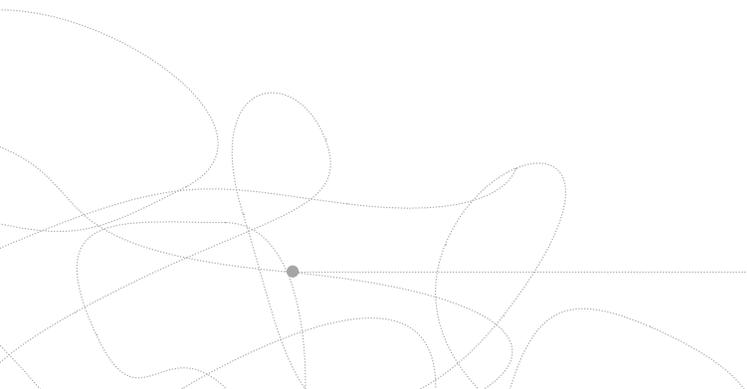
Pero yo creo que sobre todo era la necesidad de hacer un trabajo sobre la ciudad de México dentro de la ciudad de México. Nosotros lo hicimos así, por ejemplo el Grupo Suma retoman todas las fotos de identidad que es un tema por que por ejemplo en Argentina esas fotos son tomadas para denunciar las desapariciones y aquí no, aquí tenía esas cosas de jugar al absurdo con esas fotos ya sabes ponían esas fotos que te ponen para el pasaporte la fotocopiaban y la fotocopia la volvían a fotocopiar entonces era este rostro que se va reproduciendo pero que se va desvaneciendo, muchas cosas de ese tipo o Santiago que trabajaba con lo que realmente encontraba de basura de la ciudad incluyendo la caca de perro. Era ese deseo de otorgarle a este lugar que estábamos viviendo este reconocimiento de que ahí estábamos y de que pasaba arte por así decirlo.

RODRIGO: ¿Sería que los Grupos se centran en el proceso del arte que la pieza final?

MAGALI LARA: Si eso sería la característica esencia. Había variantes y luego hubo cambios. Parte del fracaso de los Grupos y así lo digo entrecorrido es que esa experimentación, el centrar la obra en el proceso te lleva a cosas cada vez más audaces y en México había una presión por que nosotros como Grupo como artistas tuviéramos objetos que pudieran ser expuestos. Ese fue un poco la dinámica que acabo con esta energía vital de experimentación que limito mucho a los Grupos.

Hay unos textos que saco la revista Curare, donde menciona muy bien Carlos Aguirre donde menciona esta pintura que hicieron donde todo el proceso fue fantástico y luego sintieron la necesidad de adornarla y que ahora él piensa que fue una tontería. Pero si era una cuestión ideológica en el sentido de que aun que fuera artística si estaba tratando de romper con una dinámica cultural que también pertenecía a una ideología autoritaria del PRI que necesitaba algo muy concreto un objeto determinado, por que lo que produce todo este tipo de trabajo es que hay una incertidumbre. Y que además el arte pareciera que era un lugar cerrado independiente que no estaba infiltrado no ensuciado por la realidad y justamente este trabajo trata de decir que no hay arte que no este vinculado a momento social. Los materiales por mas abstractos que parezcan significan.

RODRIGO: Antes de ustedes ya había ese uso específico del proceso del arte o ustedes se apropiaron de esa forma de trabajo en los procesos



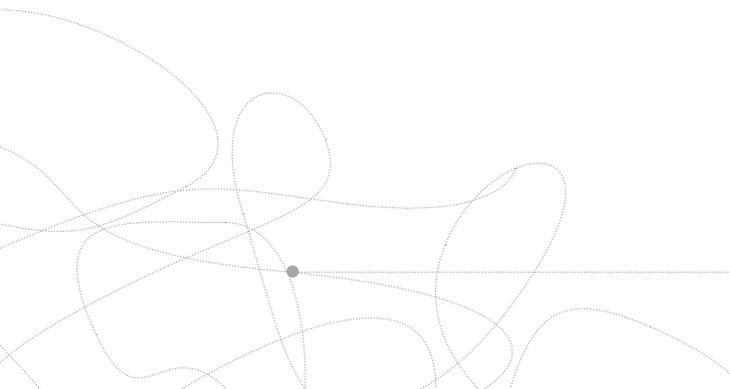
MAGALI LARA: Yo creo que es en esta generación donde se logra cristalizar como Grupo, justamente con la idea de grupo, por que en el trabajo individual no es posible esto, como Grupo hace que exista una mecánica distinta. Había diferentes mecánicas pero Peyote y la compañía que tenían esta cosa roquera fotográfica ya sabes Patiño siempre llegaba y te hacia burla pero rompía, era mas performatica. De que el grupo logro ciertas actitudes que permitían ciertas cosas mas performaticas. Aun que hubiera obra final realmente lo que sucedía alreod con el espectador era lo mas interesante, los productos de los grupos generalmente son muy pocos por que sabes que son objetos de archivo mas que como piezas.

RODRIGO: Esta dinámica de trabajar con varias personas es vivir ese proceso y eso lo lleva a ese proceso y esto una de las principales causa de que busquen en su obra el proceso.

MAGALI LARA: Yo creo que es en los Grupos y por que además hay muchos Grupos, había mucha dinámica y donde se cristalizó este paradigma de pasar del objeto al proceso. Había unos mas performaticos como del objeto artístico, lo anterior tenía que ver mas con teatro con una disrupción teatral Jodorowsky, Gurrola que tenia mas rezagos surrealistas. Todos nosotros habíamos leído mucho sabíamos de arte contemporáneo y había un anhelo de encontrar maneras distintas de producir y de pensar el arte y de pensar fuera de la institución pero también con la institución no te creas que estábamos tan tan peleados, si había como un trato. Luego viene que en ciertos Grupos si había figuras faro que si eran normalmente mas grandes, que si venían del 68 , que si tenían una postura política de izquierda mas militante y que al final ellos mismos no lograron entender su propio producto lo que estaba pasando. Entonces hubo una especie como de regresos a los objetos ya mas terminados, quizá mas emparentados con el arte popular hacer de lo popular una estética sofisticada. O trabajos que se alimentaban de otras disciplinas como el caso de Carlos Aguirre de la historia, o lo mío con literario, lo de Manuel Marin con la ingeniería o la semiótica es un procedimiento, por ejemplo el tiene un exposición de cuadros chiquitos de casita con perro , casita con paisaje, lo cuadros son bonitos pero lo increíble es que haga un sistema de todas la variante posible que venia con la semiótica.

RODRIGO: Esta convivencia intima con otras disciplina como la ingeniería, la semiótica habré mucho las posibilidades y desborda las posibilidades que vivían en San Carlos

MAGALI LARA: Si empieza a mezclarse. Yo estaba en el taller de Capdevila, y yo quería hacer una línea y me decía que eso no era un grabado, tuve una pelea y me fui. Años después le pidieron que recomendara un grabador para una colección de cartón y papel y me recomendó



a mi y me di un ternura por que tanto le molestaba como trabajaba en el taller y entonces Aceves Navarro que era mas mi amigo me decía pues ponle mas rayitas y yo no le quería mas rayitas que pareciera que no hay casi nada. Luego el mismo san Carlos cayó en una dinámica que quería cambiar el plan de estudios, imagínate en ese momento no se consideraba la fotografía como parte de las artes, parece mentira, hace poco me entere que la foto en los 80's entro al Museo de Arte Moderno. Es justamente estos años que parecen muy poquito pero muy diferentes. Entonces la foto tomo un pulso y tomar el arte como un proceso de investigación como diríamos ahora, no nada mas vas y haces tu grabadito sino que tienes que investigar conceptual y técnicamente que tienes que decidir que si y que no la parte del montaje, aparece la instalación y entonces uno ponía la basura no era un objeto dentro de un pedestal que pareciera basura era la basura.

Ese rompimiento de esquemas de cómo tendrían las cosas, de estetizar, es como cuando vas a antropología en estas cajas negra y con esta luz dirigida lo hace que parezcan joyas. De pronto el arte deja de ser una joya y se vuelve un lugar de comunicación.

RODRIGO: Como vivían ustedes y como vez ahora esa multidisciplina que trabajaban y esa separación con lo institucional y buscar hacia lo urbano la gente. Había cambios muy fuerte y a la distancia son muchos mas fuerte y toda la mecánica del arte en tangente. ¿Como vivían todo esto?

MAGALI LARA: Te digo que si había una especie de choque constante, yo creo que la sensación que tuvimos todos fue que desarrollábamos un trabajo mucho más audaz, si no hubiera habido este lugar tan conservador, restrictivo que causo una fractura rara que todos tomamos caminos distintos y que de alguna manera nos re configuramos de manera distinta. Esa es la idea que yo tenia hasta hace poquito que fui a un taller con Laura Longoni una historiadora y critica de arte argentina, y parece que eso también paso en Argentina por distintas razones.

Quiero decirte que es como si la cuestión económica, en los 80's entraron estas galerías y todos empezamos a vender obra. Yo también soy de la primera generación donde yo viví de mi obra bien durante años por que había un mercado nuevo, por que había jóvenes a los 30 o 35 años tenían un poder adquisitivo muy alto, apareció la galería OMR, tuvo el Neomexicanismo. Aparece este trabajo mercantil. Y este trabajo queda fuera y los que sobreviven se van a las universidades a las UAMS, UAM Azcapotzalco, Xochimilco o se quedan por ahí, algunos se vuelven teóricos, algunos historiadores, algunos como yo hacemos como un dialogo con el grabado y la pintura aveces mejor aveces peor, Carlos Aguirre con el dibujo. Pero toda esta

energía quedo bloqueada, todo lo que se había aprendido, no es que no siguiera existiendo pero quedo en grupos subterráneos y es hasta los 90's que viene otra generación que dicen que son ls primeros que son Francis Alys, Silvia Gruner. Hay una desconexión muy rara que por eso parece que esto quedo aislado así. Yo creo que si había muchas gente que trabajaba pero que no tuvo el reconocimiento ni la posibilidad y las instituciones mexicanas son muy rígidas y tienden a ser un solo carro, entonces cuando comenzó el Neomexicanismo todo tenia que ver con una manera y recuperaron la pintura y que se hizo como un batalla campal y llegan lo 90's y ya nadie quiere saber de pintura por que parece que eran los malos contra los buenos.

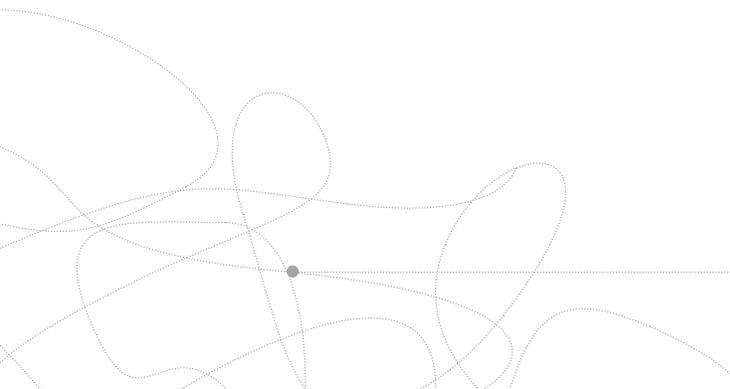
Entonces hay una manera en México de hacer esto donde es así o es asa.

Yo creo que de todas maneras este trabajo de los Grupos que se quedo ahí, lo que empezó a pasar es que muchos de nosotros comenzamos a trabajar como maestros. Y también empezamos a poder asimilar, ósea estaba la generación donde estaba Roche, Felipe estarían en sus treinta, ellos tendrían 35 años y nosotros teníamos 18 o 23 éramos muy jóvenes . Al menos en mi experiencia cuando yo cumplí 25 años yo dije estoy haciendo lo mismo de cuando empecé, con estos dibujos que causaban escándalo y me decían que lo hacia muy bien y cuando llegué a los 25 pensé si no me pongo a aprender a hacer algo técnicamente distinto me la voy a pasar haciendo lo mismo, entonces es cuando decido comenzar a pintar, sobre todo pintar que era lo mas tradicional y me puse a pintar flores que mis amigas feministas me lo dijeron. Pasamos algo muy rápido y de veras conceptualizarlo, entenderlo y ver que era el cambio a sido muy interesante.

Ahora tu distingues un artista de los 70's por que normalmente nosotros podemos organizar nuestras propias exposiciones, hemos estado en galerías, no hemos estado en galerías, sabemos hacer curaduría, sabemos escribir, ósea tu sabes organizarte. La gente que empezó con galería a la primera que los arriende la galería se sienten morir. Yo aprendí a trabajar con un presupuesto de 5 pesos, ya sabes hacíamos escenografías para Jesusa con 5 pesos. Trabajábamos como locas, y todo esto del trabajo colectivo de organizar y de gestión si te garantiza un perfil de artista, primero que es muy más ágil y que puede tener un dialogo mucho mas fuerte con los curadores y las instituciones. Eso yo que es la neta de lo que yo siento de nuestra generación.

Y además estuvimos en el olvido años y no querían saber nada de nosotros.

RODRIGO: ¿Por que había ese rechazo?



MAGALI LARA: Por que había esa fascinación por la pintura en los 80's. Entonces muchos de nosotros hicimos un dialogo con otro tipo de soportes pero con otro trabajo.

RODRIGO: Ya en los 80's cuando se empiezan a fragmentar los Grupos hay diferentes razones. Una es que desde el mismo Estado empieza a apoyar carreras individuales por medio de concursos, becas y también se empiezan a meter a galerías a vender. Es por esto que se fragmentan o por que ya se habían acabado los recursos.

MAGALI LARA: Yo creo que son muchas razones. Primero se empezó a dirigir hacia una militancia de izquierda y esta militancia en México era muy rígida y autoritaria como el PRI. La investigación formal y la representación de las ideas tenía un canon muy estricto, digamos el grupo Germinal para mí es el grupo más fallido por que repetía consignas y figuras y representaciones de la izquierda tradicional, no pudo introducir elementos distintos, eso yo creo que fue una razón. Toda esta radicalización hacía la izquierda, de una izquierda que era rígida y autoritaria no permitió valorar conceptualmente o que una militancia o una práctica artística podía ofrecer como lugar de conciencia y conocimiento, como representación de otras realidades creo que no. Se hizo cada vez más dogmático, más dogmático.

Luego sería la cuestión económica, primero vino antes de los 80's una devaluación y todo lo de los Grupos estuvo muy apoyado por la comunidad universitaria y de pronto bajaron los sueldos y de pronto la comunidad universitaria ya no tenía para ayudarte para el proyecto. Entonces nosotros mismos ya tenías otra edad, ya tenías pareja la gente ya se empezaba a tener responsabilidades.

Pero la parte fundamental es que en México la idea de arte todavía parecería que debiera tener una definición acartonada a costado mucho trabajo, ahora ya no tanto, que pueda ser inclusiva con diferentes proyectos, casi todo se ve como estas joyas iluminadas en estas cajitas de terciopelo. A habido mucho trabajo para que el arte tenga que ver con un proyecto cultural, que sirva para conocimiento y no se solamente sean estas colecciones identitarias. Digamos que si tu vas al museo de arte moderno y hay esta historia de la modernidad mexicana pero es como si hubiera una línea recta no está complejizada, como las figuras de la escuela mexicana que Olivier estuviera investigando en los 80's fueron introducidas hasta los 90's. Y las lecturas que hizo Oswaldo donde estaban todos los cuadros de Tamayo puso uno de Lozano que era tan bueno como los Tamayo pero que nunca lo habían puesto por que la lectura feminista no está implícita y todos los artistas son hombres.

Eso es lo que pasa en México con la dificultad de hacer una lectura compleja. Y con lo de los Grupos se mitificaron muy pronto. Fue una época muy intensa, ya sabes Helen Escobedo en el MUCA haciendo esas cosas locas donde invitaba a Marta Minujin en la exposición de naranjas y tiraba las naranjas o Hervé Fischer con lo de la calle y entro toda la calle al museo y corrieron a Helen. No había esta curiosidad sino toda esta cosa del control, la cultura como control, oficialidad, correspondiente a una clase dominante. Y debe de haber otras cosas más la misma escuela de San Carlos después de ser una escuela que generó tanto cayo en una cosa confusa, complicada, después de un congreso que creo que dura dos años, para cambiar el plan de estudios no pudo hacerlo sus maestros ya no eran buenos, se quedo en una cosa casi de artesanos. Fue la Esmeralda, que era mas conservadora, la que se modernizó y tuvo un discurso mas contemporáneo. Y esta dificultad de interrogarnos, cuestionarnos. Pareciera que la cultura mexicana es de estoy en contra de pero todos los males están allá y nada acá. Y también la estructura de los grupos tenia muchos defectos, normalmente había una figura faro alguien que la prensa reconocía como autor y eso era muy frustrante.

RODRIGO: En el MAM acaba de estar las exposiciones del No Grupo y después la de Neo mexicanismos y por las ediciones de los catálogos parece que es en la actualidad mas atractivo y recibe mas apoyos el Neo mexicanismo. Que esto en los 80's debió de ser mas fuerte. ¿Este apoyo al Neo mexicanismos fue una de las fuerzas que contuvo todo el moviendo de los Grupos?

MAGALI LARA: El Neo Mexicanismo arrazo con todo y bueno volviendo a lo que dices, la exposición del No Grupo es menos atractiva por que su intención es no ser atractiva es hacerte pensar, entonces es un problema por que casi siempre exposiciones echas de archivos. Y además las peliculitas que tu ves que hacían y eso que ellos eran los que mas películas hacían, por que era carísimo hacer películas. Ahora las vemos y ya con la Macintosh haces su iMovie y ves esto totalmente rudimentario. Es ese el problema de este trabajo, por que a la hora que lo vez no acabas de ver que pasaba por que responde a una experiencia mas que a un objeto determinado y la otra es que se mitifica en exceso por que como no estuviste ahí pareciera que es mas interesante o mas intenso de lo que realmente fue.

Pero si el Neo Mexicanismos sigue siendo un tema increíble, la inauguración estuvo increíble y la gente estaba fascinada. Por que es una lectura de la escuela mexicana, sigue siendo nuestra idea de nosotros mismos.

RODRIGO: En otro momento mencionabas de los 90's que con la generación de Francis Alys pareciera que ellos son los primeros que hacen este tipo de cosas y en la entrevista que sostuve con Carlos Amoraes el me comenta que no hay nadie de su generación que diga, yo me vi influenciado por algún grupo. Esto es por la energía se contuvo en los 80's, pero las piezas del juego artístico se mantuvieron para que en los 90's surgiera el neo conceptual.

MAGALI LARA: En alguna medida si. Y claro que Carlos y su generación no podía decir que estaba influenciado por los Grupos por que es la siguiente generación. Es hasta una tercera que lee la anterior. Es decir nosotros depreciábamos al grupo de la ruptura, nos parecían lo mas aburrido del mundo. García Ponce un imitador de Motherwell y Vicente Rojo un diseñador gráfico. Ahora con el tiempo te diría que es una visión un poco exagerada pero es esta especie de ímpetu que tu tienes con la generación próxima, vez esos defectos con muchas claridad. Lo de los Grupos con la cuestión de la militancia y que fue mas hacia los sindicatos y cada vez mas dogmático y perdió vitalidad.

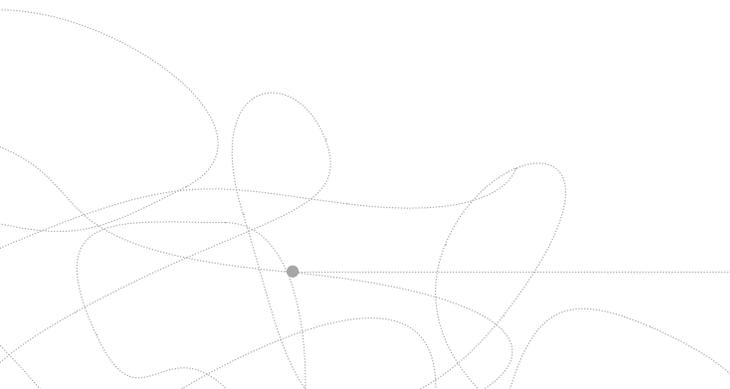
RODRIGO: ¿Muchas de las cuestiones que suceden en la actualidad son esos cambios a partir de los Grupos?

MAGALI LARA: Si ahorita estamos haciendo las revisiones del archivo de Felipe y es asombroso. Pero ahí vas a ver lo que te digo de cómo se volvieron dogmáticos y como hay cosas ahora que pudieron haberse echo al principio de los 80's y los 70's. Si vas a ver que hay muchas coincidencias con este momento.

RODRIGO: Yo creo por lo que decías que si hay que tener una generación de distancia, quizá ahora ya se tiene la distancia necesaria.

MAGALI LARA: Si por que ya la fascinación por Francis y Silvia Gruner ya esta, pero de donde viene y donde escarbar en otros lados. Por ejemplo Silvia estuvo incluida en lo de Neo Mexicanismos, ella en realidad diría que no pero sí, pero es en la parte conceptual por que el Neo Mexicanismos dio para muchas piezas de arte que eran distintos, que ya no eran cuadros sino fotos, experiencias, performances pero que siguen con esta búsqueda con el pasado, entre lo contemporáneo, lo popular que venían de los Grupos pero con una sofisticación por que ya se puede hablar de proceso mas aceptados, mas sofisticados técnicamente inclusive.

RODRIGO: Como la experiencia colectiva les dio muchas herramientas para gestionar, organizarse. Y esto es consecuencia de cómo en los 80's aparecen espacios como La Agencia



con Patiño generando espacios independientes.

MAGALI LARA: Eso yo creo que fue básico, es una mística que yo creo que compartimos muchos maestros en Cuernavaca que ha habido espacios alternativos, que duran dos o tres años, es mas o menos le promedio, pero genera un fortaleza. Las generaciones que ha organizado espacios alternativos tienen una capacidad distinta para reunirse, organizarse, aprender. Ve la Quiñonera que esta otra vez funcionando. Una generación que estuvo y después se dispersaron, los maniataron, unos fueron buenos. Pero otra vez se vuelven a reunir, y tiene un capacidad de generar, de revisar, de re plantearse eso es lo que hace el trabajo colectivo. Mas que hacer una obra sin autor como era la utopia que teníamos nosotros, es esta capacidad de escuchar a los demás.

Y volviendo a lo del taller¹⁸⁰ cuando tu logras que un grupo funcione. Cuando se hace una dinámica de grupo tu tienes una enorme ventaja por que tu aprendes de a soluciones de los demás y te las apropias. Y como es un grupo y hay afecto, no es que lo estés copiando sino que estas aprendiendo en la experiencia de los 10 en vez de tu sola experiencia. Claro que se vuelve una experiencia increíble. Igual el dialogo en la conceptualización por que tu no te vez. Es tu compañero que tu estas tratando de decirle algo y el te dice muévele aquí y se mueve. Y se resulte la pieza.

Yo creo que esas son las cosas importantes del legado de los Grupos. Esta capacidad de hacer artitas que toman palabra. Que tengan la posibilidad de argumentar con un curador, argumentar con el poder y de gestionar. Por que también pasaban en México muchas cosas, como que de pronto había invitaciones increíbles para que de pronto participáramos los artistas y el gobierno ofreció una versión sobre todo en los 90's que había esa idea de presentar a los artistas como los brasileños que tuvieron un momento súper alto y México no podía organizar una exposición que tuviera un interés por que hablaba del discurso oficialista, adentro no parecía oficialista pero que afuera era evidente que era oficialista, que no había preguntas.

Y eso es lo que es muy importante de seguir siempre generando que en la voz de un artista siempre tiene que tener la posibilidad. Es que la escuela mexicana nos dio una identidad pero también nos dio una ficción y como tal corresponde a ciertos intereses y podríamos pensar en rectificar esa versión o que mas pasaba. Desde el feminismo México y Rusia son los países que tuvieron artistas desde los años 20's. Rusia las tiene reconocida y nosotros tenemos a Frida Kahlo y la pobre de María Izquierdo se quedo ahí perdida, Lola Álvarez Bravo también hasta muy tarde en os 90's le dieron el lugar como al marido, si es un problema.

¹⁸⁰ Taller de gráfica expandida que llevo acabo en el IAGO en Oaxaca.

RODRIGO: Quizá estos espacios alternativos su parte mas importante es que los artistas tenían la palabra y eran lugar de reunión, de discusión de dialogo.

MAGALI LARA: Y de presentar tu trabajo ahí por que va a haber alguien que te diga te quedo chueco acá, por que no hiciste esta otra cosa y que tu no te sientas por que tu genio ya esta siendo maltratado pasan otras cosas. Por ejemplo la experiencia que nosotros hemos tenido en Cuernavaca, había el E21, Espacio 21, y era para la fiesta, por que no, pero había una critica, entonces había una exposición y el siguiente quería superarla y entonces lo que comenzaba a pasar es que había una practica en el trabajo que no es teoría. Y además si tu quieres aprender montar algo pon un espacio alternativo y te juro que aprendes como es que las piezas funciona o no funcionan. La parte mas bonita es que Silvia que siempre fue muy sofisticada tenia una pieza que eran 3 proyecciones y de repente el hombre orquesta ahí, me dice me acabo de dar cuenta que la pieza es en medio de las 3 piezas. Y eso solo es montando. Pero nosotros estamos acostumbraos medir y una pieza aquí y la otra aquí, eso no es.

RODRIGO: Ya en los 80's la exposición en el Museo Carrillo Gil De los Grupos a los individuos se vio como un cierre del movimiento.

MAGALI LARA: Un poco si. Sabes que el Carrillo Gil con Silvia Pandolfi fue el primer museo en México que empezó a hacer un trabajo de investigación y de curaduría, de ahí salio Cuauhtemoc Medina por cierto. Entonces esta exposición era muy bonita por que primero era muy pronto y ella había estado muy cerca de los Grupos y a lo mejor no había la capacidad ni la distancia para verlo, pero lo que ella planteaba era como cada quien había habían dialogado con el trabajo, como habían echo esta especie de transición entre el trabajo colectivo que tenía que ver mas con la experiencia a un trabajo donde ya era cada uno haciéndose cargo de esa experiencia mas sus propias neurosis y sus propias ideas. Y esta comparación era fuerte por que era todo lo que los Grupos no quiso producir como obra, ahora como estaba planteado o cuales eran las inquietudes. En el catalogo había la poquita documentación la realizo Álvaro Vázquez Mantecón, que creo que el no lo termino pero el si nos entrevisto a cada uno y es un relato muy pronto, muy vivo de esa primera experiencia. Tengo la impresión que todos estábamos todavía enojados, que todos hablan pestes de los Grupos.

En realidad yo diría que ahora sería interesante volver a reunirse y volverlo a ver, por que cada quien ya ha hecho su vida y se podría reconocer lo que pasaba. Ya sabes Carlos Aguirre siempre dice no que güeva eso ya no me importa nada, pero el no seria el artista que es sin ese Grupo. Y bueno muchos de ellos como Felipe Eheremberg que tampoco se dio cuenta, el

tenia este lugar tan increíble de conexión que cambio de pronto y el quiere que se vea su obra. Cuando la obra no son objetos eso es toda la convocatoria que logro al rededor de el.

RODRIGO: En el catalogo son mas una descripción de los Grupos y no aparecen la piezas que presentaron en la exposición, ¿como son las piezas que presentaste?.

MAGALI LARA: Ya no me acuerdo. Yo creería que fueron pinturas, por que yo empecé inmediatamente a pintar. Ya saber Teresa del Conde me dijo que por que no me iba a Nueva York a vender mis pinturas a un mercadito. Si, yo empecé a pintar.

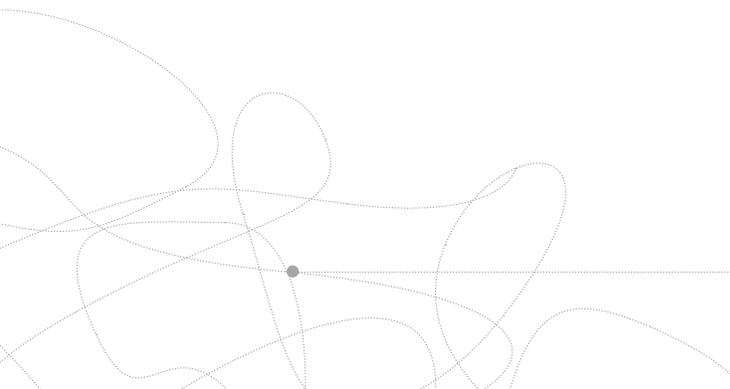
RODRIGO: Armando Cristeto me menciona que muchas de la piezas actuales de los artistas que pertenecieron a los Grupos no se pueden entender sin ese paso por estos colectivos. ¿qué reminiscencias en tu obra actual hay de los Grupos?

MAGALI LARA: Yo sigo trabajando de formas muy parecida, digamos yo siempre tengo una conversación con otros artistas, a veces de viva voz ósea yo siempre que estoy trabajando una serie tengo una artista que estoy discutiendo aun que sea de un libro y algún texto. Yo trabajo con una conversación. Luego los olvido, pero tengo una sobre Kafka muy fuerte, de Vaturi, tengo una de las primeras pinturas que hice con Susan Valadon y María Izquierdo. Y realmente de ponerme a estudiar las piezas. Esas es una es que hay que leer, hay que estudiar, hay que ser capaz de estructurar un discurso.

RODRIGO: Y todo esto la forma de transmitir a otra generaciones es através de la docencia o por medio del arte feminista. Estas son dos vertientes de cómo se ha ido transmitiendo de todas las experiencias de los Grupos.

MAGALI LARA: Creo que lo que compartían la visión de los Grupos y la visión feminista es que pone en duda el relato nacional y de la identidad nacional. Digamos desde la izquierda diciendo cual es nuestra historia, como se estructura el poder, como dirían los del No Grupo como es el PRI que llevamos dentro. A que obedece esta cosa autoritaria que tenemos, esta fascinación por la autoridad, esta fascinación por hacer trampa, por joder. La visión feminista es mas o menos lo mismo es decir lo que se describe en estas imágenes es este mundo pero este mundo no existe así. Estos son héroes pero son ficticios, existe el mundo privado y existe el mundo emotivo y creo que hay gente como José Luis Barrios que desde lo gay a podido hacer una lectura de la escuela mexicana y es sorprendente por que es una lectura del machismo. Yo creo que van juntos no es una cosa o la otra, sino que todo este trabajo de

los Grupos si había un deseo de través de esta poética política de preguntarse esta visión de la realidad que nos da el estado mexicano en particular que nosotros sabemos que es falso, como representar o incluir algo que si es una experiencia real.



Entrevista: **MÓNICA MAYER**

Ex integrante del Grupo Polvo de Gallina Negra y Artista Feminista.

Jueves 01 de marzo del 2012. 10:00.

Col. Del Valle, México, D.F.

RODRIGO: ¿Que tanto lo que abrieron los Grupos en las dinámicas artísticas también generaron la apertura del arte de genero y le arte feminista?

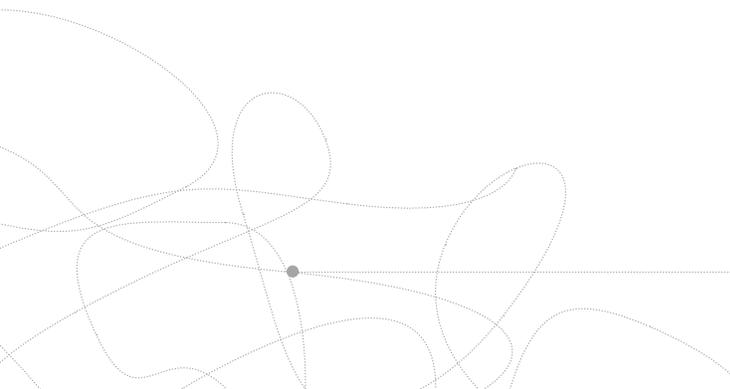
MÓNICA MAYER: Pues si definitivamente surge de esa generación, generalmente se habla de esa generación como los Grupos, como que el trabajo era colectivo y yo creo que hay otras cosas que hace esa generación. Dentro de ellos hay gente como Marcos Kurtykz que no estaba en los grupos pero habré el trabajo efímero, otro tipo de practicas que no son pintura, grabado y escultura, abre el performance, la instalación.

Estaba sucediendo en todos lados, no es que lo estuviéramos inventando aquí, son cosas que surgen simultáneamente. Por que tampoco es que no lo fuimos a copiar de otro lado. Y la otra cuestión que abre es el considerar el trabajo político no nada mas como cuestión de la luchas de clases. Yo no estaba cercana a los Grupos, Maris si estaba en el No Grupo.

La discusión de genero esta desde los 70's con trabajos que se realizaban de manera colectiva y de manera individual. Realizamos varias exposiciones, proyectos conjuntos con artistas como Magali Lara, Rowena Morales, Ana Victoria Jiménez, Carin Cordero en fin, todas las cosas que iban surgiendo. Entonces si tiene que ver con toda esa generación y movimiento.

RODRIGO: Que tanto el arte de genero abre otra discusión, lenguaje, forma de producir y de mostrarse a su generación y las posteriores totalmente diferente sin un referente dentro de la historia del arte abriendo otros rumbos nuevos.

MÓNICA MAYER: Yo pienso que el arte feminista vine a cambiar la forma en que se concibe y se piensa el arte, bueno pero que quieres que yo te diga... Por ejemplo yo no entiendo las prácticas de archivo, el arte de archivo, que hay hoy en día sin el arte feminista, no entiendo todo el trabajo de arte y comunidad que hay dentro del arte y el activismo sin los referentes del arte feminista que empezaba a cambiar no nada mas a meter la temática de genero y esa discusión, si no a cuestionar la forma en como se hacía el arte y que es lo que se considera arte.



A mi me toca a finales de los 70's que estaba estudiando en Los Ángeles en la escuela de arte feminista y me fui inmediatamente para aya, con proyectos con Susan Leslie Making and save que el proyecto artístico es vámonos 8 meses a esta comunidad por que hay un alto nivel de violencia sexual y a través del arte vamos a hacer que baje.

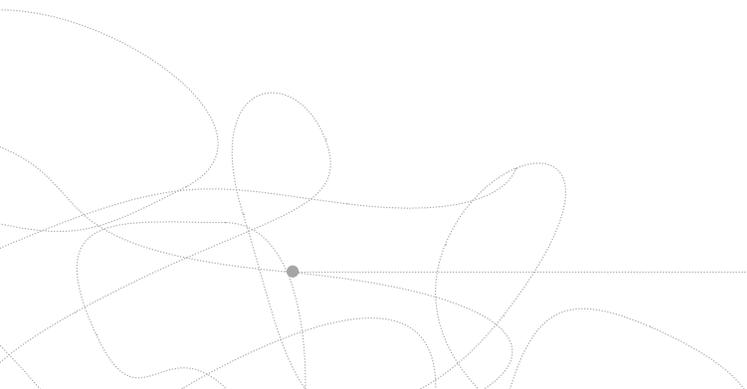
Esas cosas que hoy en día nos suenan como que es lo que se hace en la bienal esta y en esta otra bienal. Pero en ese momento es esto es arte y como es arte que cuestionamiento me tomo. Como el arte tiene que ser lo que nosotros necesitamos no lo que es hasta ahora. Entonces es un proyecto artístico donde ni siquiera tiene que ver con lo que se hablaba como performance. Por que el performance es generalmente pararte y actuar ante el público o interactuar con el público.

Y esto ya es otra cosa, el proyecto artístico era dejar volantes, era dar un taller defensa personal en un asilo de ancianos, ir a hacer una lectura de poesías sobre violación, en fin era como todos estos distintos elementos que se conjuntaban en un proyecto. Ese tipo de practicas, que además también es lo que es Pinto mi Raya viene como de esta otra concepción eso no tiene que ver con los Grupos necesariamente, eso tiene que ver con el arte feminista que estaba sucediendo aquí y en otros lugares.

RODRIGO: Todas estas prácticas conceptuales eran simultaneas, no se exportaban nada más sino que tenían características especificas ¿cuáles serían las mas importantes para decir que no se estaba copiando?

MÓNICA MAYER: Pues es simple y sencillamente cuestión de ver como se esta dando a nivel de la historia, en los momentos que se esta dando y cuando se esta trabajando conjuntamente. Yo estaba trabajando con ellas y estábamos haciendo los proyectos conjuntamente, si un poco en el papel con Susan Leslie de estudiante pero estábamos entre todas haciendo una discusión que proponía como se cambiaba y la razón por la que nos juntábamos ahí es por que queríamos cambiar estas formas de practicas. Yo creo luego luego en la contribución de aquí para allá también, en buscar otros orígenes del arte político. Es difícil explicar esas cosas no?.

Yo estoy segura que tanto me influencio en mi Susan Leslie en la forma de trabajar que yo con mi tesis de maestría en investigación que estaba haciendo también contribuí a lo que ellas estaban planteando ahí. En ese sentido son cosas que se van dando simultáneamente, que aquí no tengamos historia y no tengamos registro y no tengamos formas de ir entendiendo esas obras. Yo estaba haciendo piezas como la de Traslations Traducciones en un dialogo de



y ahora por primera vez una curadora llega y me lo pide, eso fue un viaje de una que vinieron de allá y luego fueron para allá, ni siquiera entendiéndose como arte. Entonces como se está abriendo el interés de ver ese trabajo en su contexto. No ha habido ese interés desde acá, habría que ver que tantas otras prácticas también estaban sucediendo pero por ejemplo ahora a partir del archivo de Ana Victoria Jiménez y otras cosas que se hicieron aquí y que no tenían que ver con esa forma de cambiar las prácticas. El año pasado hicimos un proyecto con Karen Cordero de arte de intervenciones en las manifestaciones, pues yo me doy cuenta que este un origen fuerte del arte contemporáneo mexicano y habría que ver por ejemplo eso en que es diferente a lo que se estaba haciendo en los Estados Unidos, aquí había trabajo artístico que estaba haciéndose en manifestaciones desde los 70's también, hay una manifestación que hacen las feministas que andaban todas vestidas de negro con una corona con los instrumentos que se usan para que las mujeres aborten de forma clandestina, hay una serie de cosas que se estaban dando acá también y no se ha hecho esa historia, no se ha estudiado ese material, yo tengo muy claro en lo que yo participaba. Pero de repente viene el archivo de Victoria me doy cuenta otras personas que estaban trabajando y intervenciones que se hacían, la primera manifestación de 1971 una de las primeras acciones del Grupo mujeres en acción solidaria, es una intervención en la glorieta del metro Insurgentes que además debe de haber sido muy nueva que ponen un mono ahí que tiene que ver con el día del padre. Todo eso no se ha estudiado en cuanto a la historia de aquí y es 1971, cuando es el origen del feminismo aquí y en todos lados.

RODRIGO: En los 80's cuando se fragmentan los Grupos ¿una de las posibles causas puede ser el que el estado apoya a individuos o simplemente se desgastó el discurso?

MÓNICA MAYER: Hay muchas razones, uno es el rollo de cuando ya entra al museo pierde o se mueren las cosas. Yo creo que tiene que ver que cambia el momento político no es lo mismo 78 que después del 85. Cambian las circunstancias completamente, vienen los Grupos no es lo mismo estar en la carrera y estar metidos haciendo cuestión política que de repente cuando se tienen trabajos, se tienen familias, se tienen otras responsabilidades y eso desgasta a mucha gente, la gente se desilusiona, la gente se pelea o inventa otras formas de trabajar por que hay quienes han seguido trabajando. Hay algunos grupos, algunas formas de trabajo y algunos compromisos que han seguido. Yo creo que también se ha mitificado mucho a la generación de los Grupos, como que todos eran gente comprometida en cuanto lo que estaban haciendo, yo creo que algunos estaban por que era re buena onda y divertido estar en ese grupo o en el otro, pero no necesariamente los que estaban pensando como se hacía o que significado tenía o como era.

RODRIGO: En los 80's aparece el neo mexicanismo y parece que desaparecen estas prácticas y en los 90's se da todo el neo conceptual y aparentemente que aparece el neo conceptual en los 90's sin el antecedente de los 70's

MÓNICA MAYER: Es una versión de las cosas y una versión muy limitada, por lo que yo veo los artistas tenemos la ventaja de ser la fuente primaria y entonces podemos inventar la historia y en mi experiencia los historiadores nada más repiten lo que uno dijo, pocos son los que se meten al trabajo, cuestionarlo y buscar otras cosas. Hay pocos por que es difícil ser artista pero también es difícil ser historiador, se es muy complicado. Nos falta historia, yo lo veo con la versión que he dado del arte feminista, yo doy mi versión y en las siguientes tesis es la que se a repetido y entonces en los siguientes libros es la que se ha repetido. El otro día me dio un gusto enorme cuando llego una tesis de una chava que se llama Natalia Guilus y que trabaja el arte feminista o el arte político de mujeres más reciente por que del nuestro es del hegemónico. Entonces veo que ni chance de que allá otras versiones, otros cuestionamientos que bueno que alguien ya esta haciendo algo completamente diferente, pero donde esta ese cuestionamiento, donde esta esa búsqueda de esos elementos, trabajo en los archivos, de meterse en serio a ver que es lo que estaba pasando. Yo creo que eso pasa por que de por si hay muy pocas versiones, muy poco material, entonces es difícil el acceso a la información, realmente si quieres hacer algo en serio te tienes que meter a fondo.

RODRIGO: Si se buscan referentes sobre el arte conceptual se encuentran referentes más recientes pero también hay un origen por que no puede surgir por generación espontánea y yo creo que el origen de todo esto son todas las prácticas que ustedes realizaron en los 70's y parte de los 80's.

MÓNICA MAYER: Sucedió antes también se tiene uno que ir al Salón Independiente, se tiene uno que ir incluso hay un libro de la mamá de Italia Smels la que se a especializado en Siqueiros, por ejemplo ella hace una exposición Siqueiros Pollock, por que Siqueiros fue maestro de Pollock entonces a través de entrevistas con la gente que trabajaba en el Experimental Studio Work Shop dicen que Siqueiros les decía que se pararan enfrente del cuadro le aventarán, le rayaran y le hicieran no se que y después le hicieran los monitos políticos y entonces Pollock únicamente lo que hizo fue quitarle los monitos políticos y Pollock es el antecedente inmediato a los happenings, entonces resulta que Siqueiros es un antecedente importante del arte acción. Reverón en Colombia un día hablando con Carlos Serpa hablábamos de lo mismo Reverón es un personaje que hace casi toda una danza ante el cuadro antes de trabajarlo, entonces cuales son nuestros proto performancers, cual es lo que nos dio a nosotros.

Yo ahorita estoy tratando de reclamar al Dr. Atl como performancero, por ejemplo ahorita esta de moda hacer performances que son de caminatas hay hasta una pagina en Facebook, si tu vas a la exposición que esta maravillosa en el Centro Cultural Tlatelolco del Dr. Atl iba y caminaba y no es que fuera paisajista es que se iba y caminaba de una manera casi ritualista kilómetros y kilómetros y mientras iba haciendo anotaciones, y ves sus dibujos con anotaciones de los volcanes que eran medio científicas y medio artísticas y dices esto es un antecedente de todo lo que se esta haciendo en el arte, de esta mezcla de ciencia y arte hoy en día que habría que recuperar. Y me encontré una anécdota del Dr. Atl en un libro Amalia Castillo Ledón cuando estaba de gobernadora en Nayarit que llevo el club del automóvil y les pusieron unos guías por que iban a viajar a Estados Unidos y en el camino se encuentran este señor desnudo caminando muy contento creían que era un guía indígena y le empiezan a hablar en otro idioma y resulta que era el Dr. Atl que resulta que luego andaba desnudo y estaba platicando con ellos y entonces piensas como recuperamos todo esto por esos son los antecedentes del trabajo. Esos son los antecedentes del performance en México no necesariamente Joseph Beuys pero como en el medio artístico no hemos recuperado todo eso parece que nada mas empieza en los Grupos y yo pienso que empieza mucho antes y no se acaba en los 70's y no se acaba en los 70's y brinca hasta los noventas. Hubo una serie de Grupos en los 80's, muchos Grupos de performance incluyendo a los seme escombros de la ruptura, Atentamente la dirección. Los que veníamos de los 70's Polvo de gallina negra, bio arte y los que surgen nuevos, una nueva generación pero donde están las historias entonces parece que no a habido, igual parece que a habido o no a habido arte político pues es por el interés de quien esta haciendo la historia que es la que queda, no esta mal que la hagan pero no me explico yo por que no hay espacio para otras versiones.

Entrevista **LUIS URÍAS**

Chihuahua-Chihuahua.

Vía correo electrónico del 25 de Abril, 2012.

Participante del Salón Solar 1968 y miembro del Grupo Pánico.

RM: ¿Cómo era el ambiente en San Carlos ante las nuevas propuestas que ustedes llevaban acabo?

LU: Este asunto requiere establecer antes cierta claridad sobre el entorno de San Carlos en la época:

Si, el lenguaje escrito, lenguaje silencioso, como los visuales, se presta más a la creación de ambientes mentales aislados, donde uno pueda experimentar de lleno un mundo limitado a ciertas ideas; que luego hay que poder ver desde fuera, como parte del universo entero en que vivimos: De toda esa enorme complejidad que nos rodea, con esas construcciones iremos dejando a un lado muchas cosas y temas, para concentrarnos en lo que consideramos más importante, para uno mismo, para ese gran mundo, para nuestra relación con él y las acciones en nuestra vida personal y pública: Esas consideraciones entre ideas acerca del mundo, es lo que nos lleva a: hacer ciertas obras, a tener ciertas direcciones, lo que altera en ciertas formas el gran conjunto, en formas que a veces son evidentes, pero muchas veces nos pasan desapercibidas. Con las muchas vivencias, cuando luego uno mira a esos pasados lejanos, puede ver mucho de lo que en el momento no vio, de esas realidades y de esos cambios que establecimos, directa e indirectamente.

Cuando llegué a la ciudad de México en autobús, en Enero de 1958, al entrar vi las torres de Ciudad Satélite de Mathías Göeritz, de las que ya había tenido informaciones, pero al salir de la cápsula y entrar en ella, vi a la Ciudad de los Palacios como una ciudad muy vieja, con casi todos los edificios deteriorados, sobre todo en la zona del centro, a donde llegué a vivir, en Licenciado Verdad 7, junto al Palacio Nacional, a cuadra y media de la Academia de San Carlos. También vi por todos lados mucha pobreza, gente muy pobre viviendo en un mundo aparte, ignorado pero abusado, restos muy tristes de los pueblos antiguos del Valle de México y sus alrededores. Ya luego leí los comentarios del cónsul Brantz Mayer, de antes del 42 del siglo XIX, donde ya menciona la decadencia de la antes gloriosa primera Academia de “Bellas” Artes en América. Sin embargo, a pesar del ruinoso estado de la ciudad vieja, veía una gran actividad en la gente, que encontraba la forma de hacer cosas agradables y útiles, en un ambiente que claramente se veía decadente por formas de opresión y dominio de antiguos

grupos de poder, que sin duda eran todavía descendientes de los invasores españoles, contra los que, se veía, la mejor gente en los gobiernos y la sociedad, todavía no podían hacer mucho, para que México se decidiera a entrar a un mundo moderno, como ya la Ciudad Universitaria y otras obras demostraban como impulso y capacidad de muchos mexicanos.

A principios de siglo XX, con el Dr. Atl, Rivera, Siqueiros y demás, se había planteado también el atraso de la Academia y su limitación a las artes bonitas para la vida de las personas acomodadas, pero fuera de las nuevas concepciones del arte.

San Carlos era un edificio enorme, exageradamente pesado, gris y casi solitario, donde resonaban pocos ruidos entre sus pasillos y gran patio, donde estaban las maravillosas copias directas de las grandes esculturas de Miguel Ángel. Los salones de la carrera de dibujo publicitario -hoy diseño gráfico-, parecían haberse anexado en principios del siglo XX. Con la vieja biblioteca, y el maestro a cargo, todo el ambiente era anticuado, gris, pesado, opresivo, ni siquiera adecuado para expresiones conservadoras del arte: casi siniestro.

La mayoría de los estudiantes, en publicidad y en la carrera de artes plásticas, eran de origen económicamente modesto, que parecían buscar más aprender oficios que les permitieran tener empleos o producir obra de consumo simple, más artesanal y para la gente de recursos que busca decoraciones y adornos para su vida personal y social. Casi no había información sobre el nuevo mundo del arte internacional, y sus nuevas formas de expresión y manejo.

Por ese entorno de ruina y pobreza, y las muchas dificultades que uno encontraba por las actitudes conservadoras, autoritarias y represivas de las autoridades en todas partes -sectores privados y públicos, más allá de partidos- naturalmente uno se iba preocupando por las condiciones de vida de la población en general: esa evidente pobreza de muchos todavía, y peor aún, su discriminación por “la gente de razón, blancos criollos y cultos”. La gran mayoría de mis compañeros en publicidad venía de sectores muy modestos, que desconocían casi totalmente las nuevas formas de la vida moderna, sobre todo del sistema de vida norteamericano que se extendían; sólo habían cursado la secundaria, y a pesar de su condición de opresión y pobreza, poco pensaban en criticar abiertamente y menos oponerse a la gente dominante: buscaban los huecos donde poder hacer su actividad, a su manera conocida, y su vida. Pero en Artes Plásticas había un grupo de jóvenes, que luego entendí eran miembros de las Juventudes Comunistas, que eran bastante activos en promover acciones culturales. Habían formado ya el grupo Diego Rivera: Estaban Carrillo, Falfán, Zalathiel Vargas, entre los más destacados, que luego también fueron notables por su obra, con excepción de Carrillo, de quién luego no supe más.más.

Fui dejando atrás los estudios de Publicidad: -yo sabía ya bastante y aprendía mucho más en la práctica por mi empleo en una compañía de publicidad, y el despacho que abrimos en grupo, bajo la guía de mi amigo José Ollervides, de Chihuahua, gran dibujante, que fue quien me llevó al interés por el Arte Comercial-; y me fui acercando al Grupo Diego Rivera, donde apoyé mucho, por ese conocimiento técnico del diseño gráfico, la presentación de los eventos culturales -los grandes carteles para el cine-club, las invitaciones en papel-, especialmente el Boletín que iniciamos, y que se convirtió en una presencia nueva de calidad que alteró todo en mucho.

Para entonces, Ricardo Garibay era ya el Director, y su presencia sin duda que fue muy útil para que San Carlos empezara a tener actividades más amplias, dentro de todas las inquietudes de esa época, desde el arte más avanzado, que requería consideraciones cuidadosas y a fondo, por la nueva presencia notable del “arte abstracto” o “no-figurativo”, hasta las cuestiones sociales. Yo empecé a escribir una Declaración de Principios del Grupo, que no llegó a publicarse en el boletín, pero que conservo, donde están muy claras esas inquietudes y proposiciones. Cosa que nadie más hacía en esos años 59 a 61.

Con Garibay tuvimos más apoyos materiales para el Cine Club José Guadalupe Posada, que era el segundo en importancia en la UNAM después del propio de la institución, y quizá aún más activo que el de Economía -creo-, donde estaba el núcleo más importante de jóvenes del Partido Comunista, de donde luego saldrían muchos actores notables de la época, y quien luego fue Secretario General del Sindicato de la UNAM, y director-productor de Prensa Latina, la agencia de noticias que con el apoyo de Cuba se inició por 59 o 60, para buscar tener informaciones de América Latina fuera del monopolio de la agencia Associated Press de los norteamericanos, que dominaba los medios. Las conferencias tenían mejor presencia porque Garibay aportaba las cosas alrededor que les daban presencia y calidad -vinito y demás. Luego, cuando ya estaba en el Taller de Pintura para Postgraduados, del maestro Rodríguez Luna, logramos que Garibay apoyara la creación de un Taller de Arte Experimental, poniendo a cargo al maestro Santos Balmori, otro de los refugiados de Europa tras la demencia nazi-franquista, con quien empezamos a explorar el diseño fundamental, y temas que gente como Paul Klee y en el Bauhaus habían ya estudiado, y que eran sin duda la base de nuevas concepciones de las artes visuales, con una visión del diseño científico, y además los estudios psicológicos sobre las formas, el simbolismo, etc., de varios autores, que ya hacía tiempo se utilizaban en el diseño publicitario.

Así que gracias a Garibay, que luego parece tuvo también una actividad destacada en el INBA,

las cosas mejoraron mucho en San Carlos. Aunque no fue suficiente, porque en el mundo en general, había muchos otros asuntos que debían resolverse, para que los artistas pudieran entenderse mejor desde una nueva perspectiva, y pudieran echar a andar lo que correspondía en el mundo real, para poder vivir de su trabajo, en una situación en que las galerías privadas controlaban totalmente el comercio del arte y las públicas tenían muchas limitaciones, que ya mencionaré.

Yo dejé de asistir incluso al taller de Rodríguez Luna, porque ya tenía inquietudes por hacer obras nuevas, pegando cosas, armando materiales, un tanto mis propias inquietudes y desarrollos, confirmados por lo que había visto de Rauchenberg, por ejemplo. Además de que conocí a Jodorowsky y empecé a colaborar con él y formamos el Grupo Pánico. Yo vi la posibilidad de poder hacer un Efímero, el primer gran Efímero público, en San Carlos, y Garibay aceptó prestarnos el patio trasero para hacerlo (el central era riesgoso por los yesos de Miguel Ángel en los alrededores).

El Gran Efímero de San Carlos, de Octubre de 63, fue uno de los hechos más notables y que más influyó en mucha gente dentro del mundo del arte, por los que asistieron: los que ya se dedicaban al arte y tenían alguna posición en él, y por los estudiantes de arte que lo presenciaron.

RM: En la década e los 60's ¿los jóvenes podían exponer en galerías privadas o museos?

LU: Había pocas galerías: Un sector era de gente que vendía objetos de “arte”, concebidos a la manera antigua, que le servían a la gente rica para decorar, tener estatus, y que eran muebles escultóricos, cuadros y marcos de los gustos usuales, lámparas, biombos, esculturas “bellas” y todo lo que servía para la decoración, el lujo, la ostentación: en eso se incluía mucho la compra-venta de obras de arte colonial, que además tenían valores que aumentaban por su antigüedad y las firmas famosas. Muchos de los que estudiaban en San Carlos se convertían a veces en excelentes artesanos y artistas, produciendo esa clase de obras, donde el artista era un personaje menor, igual que los actores - incluso reprobable moralmente por sus “excentricidades” y excesos “bohemios”-, pero a veces podía ganar bastante bien y tener un alto prestigio entre la clase más fuerte económicamente.

Estaba la Galería de Arte Mexicano de una mujer Amor, que vendía a gente en el gobierno y empresarios modernos, que tenían ya gusto por las buenas obras y que gustaban y buscaban las obras del llamado Movimiento Mexicano del Arte, que incluía a Diego Rivera, Siqueiros, el

Dr. Atl, Orozco y muchos de los iniciadores de aquella importante época, además de otros recuperados y luego reconocidos, como José María Velasco. Incorporaban a algunos jóvenes pintores y escultores, dentro de esa secuencia del nuevo arte mexicano, pero todo dependía de que gustaran, y que la galería tuviera el tiempo para presentarlos, pues la lista de espera para las exposiciones era larga. Allí poco se empezó a presentar obra abstracta, aunque luego se apoyó a algunos artistas influidos por ella, en un nuevo desarrollo de la obra mexicana de la época.

Estaba la Galería de la Plástica Mexicana, del INBA, dominada por gente seguidora de los muralistas y la corriente Mexicana, que se habían hecho demasiado conservadores y más se habían fortalecido en un grupo, para asegurar sus ventas, por lo que rechazaban en mucho a los jóvenes, y totalmente a la pintura abstracta y las nuevas formas. Que además, por otra parte, eran realmente pocos los pintores que estaban tratando de hacer una obra nueva y que lograban juntar los cuadros necesarios para hacer una exposición: Simplemente era muy caro invertir tanto dinero en óleos, telas, etc., y trabajar un año o 6 meses, los rápidos, para poder tener una exposición y ver si los galeristas se interesaban: Como la galería tenía que pagar las invitaciones y publicidad, el montaje y la recepción en la inauguración, la inversión requería seguridad para vender y recuperar al menos la inversión. Es decir que el nivel cultural y el gusto del público en general, era lo que determinaba la venta de obras y por lo tanto la sobre vivencia de los autores. Presentar a un nuevo artista era pues un riesgo grande para los dueños de galería, y en las públicas, estaban los intereses de los artistas amafiados dentro, o simplemente que pudieran vencer sus concepciones artísticas y aceptar nuevas expresiones.

A Federico Silva, por ejemplo, cuando en ese tiempo le interesó lo abstracto y más nuevo, lo rechazaron fuertemente, cuando tenía origen en el grupo de Diego y la gente revolucionaria.

Había unas galerías en las góndolas en la Alameda Central, donde estaban las librerías de Cristal de Martín Luis Guzmán, que creo administraba el Dpto. del DF., donde se hacían exposiciones de arte del gusto común, en general de la escuela mexicanista.

Estaba la Galería Misraki, donde se presentaban artistas nuevos, pero que me parecía muy interesada en el negocio vilmente, y por supuesto, sólo recibía lo que les interesaba para su clientela, quizá en mucho judíos de recursos, muy de la cultura europea tradicional y un poco en lo moderno de los 50.

Antonio Souza era un gran tipo, de conocimientos y de inquietudes por el arte avanzado, de

gran influencia surrealista -que por cierto era un gran escritor en ese estilo, que casi nadie conoce-. En su Galería, fue donde recibió a los más avanzados del momento y donde Göeritz hizo la exposición de los Hartos en 6, muy definitoria de las circunstancias estancadas para las nuevas generaciones: Manejaba a Mathías Goeritz, Gunther Gerzo, Friedeberg, Felguérez, García Ponce, Gironella, Lilia Carrillo, Vicente Rojo, y muchos más, que fueron los que se convirtieron, en forma independiente, en la nueva generación notable, que pudo establecer todos los aspectos necesarios para su funcionamiento, desde la producción hasta la exhibición y la promoción, por tener amigos y presencia en las pocas publicaciones existentes, de la UNAM, y algunas revistas independientes, además de los medios comerciales (Como La Cultura en México en el diario Novedades, que fue cancelada por censura y reabrió como México en la Cultura en la revista Siempre!, que recibió a Fernando Benítez, Rojo y compañía.

Así que era muy limitado el campo para los autores de arte, y eso precisamente fue lo que me llevó a mí a buscar otras expresiones, técnicas, etc., desde las obras desechables -por la dificultad de almacenar obras complejas-, el uso de materiales nuevos baratos, la exhibición en espacios distintos, completamente fuera de los tradicionales, e incluso el uso de nuevas formas híbridas del arte, como mis proyecciones de arte abstracto -las obras ahora en la expo Cinetismo en el MAM, de 63, 67 y 68- , además de las escenografías que hacía desde 62 con Alexandro -desechables también- y algunos proyectos de arte público casi imposibles de realizar, o que no dejaron mayor huella, pero estoy tratando de documentar en un par de documentos.

En la UNAM se hacían exposiciones en algunas facultades, por los alumnos, pero como era público estudiantil no había ventas y sólo era “promoción cultural”, donde gastas pero nunca recuperas. San Carlos tenía una galería, que casi nadie visitaba, controlada por los maestros de la escuela mexicanista, muy cerrados a todo, más por interés económico que por las ideas que decían tener.

RM: ¿Cuál era la búsqueda y experimentación artística a finales de los 60's?

LU: ¡Uf! Eran una multitud de temas que inquietaban a todos, A algunos sólo les preocupaban ciertos aspectos de la obra, a otros, como yo, me inquietaban las cuestiones sociales, los avances de la ciencia, muchos temas muy poco considerados por la mayoría, no solo en general, sino entre los mismos artistas: Como la percepción, el funcionamiento sensorial y cerebral, las nuevas visiones que permitían las nuevas técnicas, como el microscopio electrónico, la carrera espacial, el cine, la radio, la televisión, etc. Como leía mucho , -cosa que muy pocos

artistas hacían-, pude conocer muchos asuntos muy importantes, como los primeros estudios de psicoanalistas en Argentina sobre las percepciones, la mente, y un nuevo elemento que luego sería fundamental en el desarrollo de muchos campos de la vida en los 60 y 70: el ácido lisérgico o LSD, entonces todavía legal, por el uso médico.

La época estaba llena de novedades científicas, tecnológicas, conceptuales, y en la medida en que la gente en México, en general, estaba cerrada a toda nueva visión, eran autoritarios y luego se hicieron represivos en formas violentas, cuando la gente lo único que quería era poder tener libertad para utilizar todas las nuevas herramientas- materiales y conceptuales.- para construirse una mejor vida, fuera de la pobreza y dominación en que se le tenía. En la medida en que la gente establecida no fue capaz de seguir avanzando -como muy bien iba México ya en muchos aspectos, incluyendo al arte-, todo se estancó, y con la represión se generaron presiones enormes que luego no pudieron sino estallar. Desde 62 y 63 yo ya había, como muchos compañeros, comprendido las necesidades, y también la enorme dificultad de eliminar al poder establecido con una lucha armada, a la manera de la Revolución cubana -la más grande influencia social desde 59 que triunfó-: resultaba algo a muy largo plazo, demasiado costoso y riesgoso: Entonces, había que construir ya el nuevo mundo, sin pérdida de tiempo, en lo que se podía y nos correspondía (Por allí escribí un artículo: La Revolución ya Triunfó, que no se publicó finalmente). Por eso, lo de 68, me parece que es más responsabilidad de quienes se decían líderes culturales, de los académicos y maestros y funcionarios de la UNAM y demás instituciones, que no fueron capaces de comprender la situación, apoyar y asesorar adecuadamente a los jóvenes, abriendo espacios adecuados en sus instituciones para el nuevo desarrollo, y para demostrarles que la lucha directa contra el poder era inútil y llevaba a esos desastres. Para mí es más la gran falla de los intelectuales mexicanos y la supuesta gente destacada, además de la gente en general, muy temerosa, y que había aprendió a callar y no meterse en nada si no le afectaba directamente, y por tanto que no hacía nada mientras estuviera sacando beneficios de la situación, sin entenderse de nada, en irresponsabilidad personal y social completa.

Desde el Surrealismo, que conocí desde el 59 a fondo, más allá de las pinturas de algunos, el arte estaba abierto a lo social y era una herramienta decidida del cambio y la creación de nuevas obras y mundos, por el diseño industrial, como también había establecido el Bauhaus y luego el Art Institute of Chicago, con Moholy Naghy, sobre todo. Pero la tendencia conservadora era muy fuerte en México, en todos los sectores, y la sociedad en general fue incapaz de comprender que había que atender a la gente pobre y abusada, y colaborar todos en la construcción pacífica de un nuevo México. La otra alternativa fue la de la inevitable

violencia inútil que muchas veces nos hizo perder a mucha de la mejor gente de la época.

Así que el arte en México, en esos tiempos, poco aportó a ese cambio, porque pocos fueron los que tuvieron claridad y luego decisión para actuar, más allá de sus beneficios personales egoístas. Lo peor es que muchos de los que se creían y decían revolucionarios, fueron los que más combatieron los cambios, por ser en realidad conservadores, tradicionalistas, aferrados a ideas fosilizadas, pero sobre todo por sus intereses económicos y de poder personales, que desde dentro limitaban más, porque políticos y empresarios, ni en cuenta tomaban entonces al arte y la cultura.

RM: ¿Cómo era el ambiente entre los artistas alrededor del Salón Solar?

LU: Entre los artistas había pues más enemigos, como es usual, que fuera: El enemigo siempre está adentro; el canibalismo es casi siempre la peor agresión dentro y fuera de una comunidad. La lucha por conseguir una exposición, por destacar en el medio, hacía que cada autor combatiera a los demás y poco tuvieron la claridad para colaborar en acciones conjuntas. Algunos formaron grupos cerrados, que ya era un avance, pero igual limitaban el paso a otros, para evitar la competencia. Algunos fueron llamados mafias claramente. El Grupo Pánico era completamente libre y sin prejuicios, pero nuestra radicalidad y nuestras expresiones y apariencias, nos hacían ser rechazados por muchos y había personas y grupos que nos tenían miedo, con grandes temores de que éramos pervertidos, comunistas, drogadictos, degenerados, extranjerizantes, y cualquier idea delirante que tenían entonces las personas, lo que hacía que nos combatieran y rechazaran abiertamente. No fue hasta que hicimos Zaratustra en el 70 que ya unificamos a mucha gente que tenía claridad pero no veía formas de acción posibles.

RM: ¿Por qué decide participar en el Salón Solar y no en el Salón Independiente?

LU: Los Interioristas, fue un grupo que se formó por autores afines en ideas, amigos, que lanzaron su manifiesto como un grupo ya definido y cerrado, por el 61 o 62, Luego, el llamado Salón Independiente se integró como rechazo a las políticas de los funcionarios en el gobierno, y en el INBA y demás, por lo de la Expo Solar. Yo estaba de acuerdo con lo que expresaron como objeciones a esa exposición, Tamayo y muchos más, menos eso de que debían invitarlos por “su trayectoria”, que no era sino otra vez imponerse como obligados (Acabo de re leerlo en el catálogo): Esa convocatoria era para todo el país, y me pareció correcta, porque buscaba identificar a toda la gente que producía arte en México. A los que se creían ya “reconocidos”, por supuesto que no les gustaba que se les considerara dentro del montón, como a uno más

para la selección.

Si ves el catálogo, se ve que mucha gente hizo obra específicamente para la expo, por los nombres y temas del Sol. Y hay muchos que parece se olvidaron y no se vieron más. El Salón Independiente, estuvo bien en el sentido de hacer otra exposición, para así presentar 2 en la misma temporada, pero creo que sólo se hicieron 3 salones y pronto se acabó la solidaridad de grupo por esos enormes intereses egoístas y personales de muchos de ellos.

Yo envié mis obras al INBA, donde fueron recibidas, como otras 1500 de diversos autores, conocidos y desconocidos; luego salió lo de la protesta; pero los del Independiente nunca me invitaron y entendí que no me recibirían en su Salón porque yo no estaba “reconocido”, no tenía ninguna expo individual, esa forma egoísta de concebir la importancia de un autor por la cantidad de Solos que ha hecho, que no significaban sino intereses comercial por ser accesible a la mayoría. Pero para mí el arte era más como la investigación científica y no solo la aplicación útil para productos vendibles. Este aspecto no era considerado más que por las instituciones, aunque bajo sus prejuicios conceptuales. Pero ni los “artistas” lo pensaban siquiera. El Salón Independiente era pues cosa de los “consagrados”, que se sentían humillados por mezclarlos en una selección con la gente desconocida y nueva en el arte. Pero la Expo Solar era para presentar a los visitantes del mundo una selección de los diversos artistas y estilos, etc., que se hacían en México. Era una muestra de todos, no de los famosos.

Y así, aunque nadie me conocía allí ni tuve palanca alguna, pues hasta mi nombre era desconocido, me seleccionaron, con sorpresa para mí: Tampoco jamás consideré siquiera posible que yo llegara a tener un premio adquisición: mi intención era mostrar lo que me parecía, de ser posible.

(El Museo de Arte Moderno apenas se construyó en 66 y Gamboa, un gran tipo muy importante para el arte en México, tenía demasiado trabajo y no los recursos suficientes, ni espacios, ni medios para poder hacer más de lo que hacía. Era obvio que en el INBA no había mayores posibilidades. En 64 yo presenté unos cuadros para la selección a la Bienal de París, que rechazaron. Ese año, fue la novedad en París: Una amiga me escribió diciendo que era una pena la muestra (entiendo que fueron puros “consagrados”) y qué bueno que me habían rechazado. Cuando se hizo la convocatoria para la Exposición Solar, yo estaba muy ocupado haciendo cosas con Jodorowsky: Ese año montamos Moctezuma II, luego el Rey se Muere, de Ionesco, con escenografía de Leonora Carrington, unos programas de televisión en el 5, con Arau, donde hicimos cosas muy novedosas en el arte y la imagen, y otras cosas, donde

estábamos haciendo cosas nuevas que todos aceptaban; y aquello empezaba a moverse, con el clima establecido también por Ramírez Vázquez con los edificios para los olímpicos y la obra gráfica destacada para las Olimpiadas, y no me enteré de que había un movimiento de rechazo a la selección para la Exposición Solar. Yo entregué una obra muy “avanzada”, dicen algunos ahora, y atrevida, pensando en que de seguro me rechazarían otra vez: una pieza hecha de plástico transparente, para colgarse, desechable (Me dijeron, para tal fecha puede venir a recogerla, ya que terminó la exposición: Pueden tirarla, dije, vale 10 pesos y puedo hacer otras en cualquier momento) Y un cuadro de simple fibracel azul con muchas capas de plástico, una sobre la otra, y al centro una cajita de acrílico transparente, con una esferita dentro. Era una obra que obviamente iba contra la solemnidad de la mayoría, con formas que no se veían entonces por allí. Y estaba seguro que me botarían. Pero creo que Urbán me insistió y enviamos las obras. Luego, yo me fui a Cuba como encargado del montaje de El Rey se Muere, y ni siquiera estuve en la inauguración. Cuando estaba allá, las cosas se pusieron violentas con los estudiantes, y una mañana, leí en las noticias del bazukazo del ejército en Agosto, para sacar a los estudiantes de la UNAM en San Ildefonso, de donde, llegando de regreso, escribí un artículo en Zona Rosa que fue bastante radical y notorio; incluso antes de que todo llegara a la estupidez y la violencia del 2 de octubre.. Realmente me dio mucha pena que a pesar de que estaban iniciándose cambios y posibilidades, todo hiciera crisis así, con la agresión a la gente y los débiles, como era costumbre.

Ya que leí el manifiesto de los Independientes, yo estaría de acuerdo, en general, pero también sabía que esa gente nunca había hecho gran cosa por defender esas ideas desde años atrás, y que tenían faltas incluso muy graves en su conducta personal y general, por lo que no estaba interesado en pasar a formar parte de sus filas, sobre todo cuando entendía que algunos que para mí no tenían la limpieza ética necesaria, estaban liderando el movimiento, y a su manera, también en formas autoritarias, exclusivistas. Si revisas la época, verás que ese grupo nunca volvió a hacer planteamientos ni actividades que valieran la pena, salvo el caso de algunos como personas independientes. Como después Felipe Erhenberg, uno de los pocos con claridad y acciones claras y abiertas.

De ese Salón no quedó siquiera una galería, ni consiguieron nada. Y nosotros, que dirían que le hicimos el juego al gobierno, tampoco tuvimos beneficios más allá de lo que ya sabíamos posible en ese ambiente tan limitado, y a la gente en el poder los artistas los tenían sin cuidado. Sólo fueron un ruido molesto en esas circunstancias de construir todo lo que las Olimpiadas requerían y que significaban para muchos la entrada precisamente en mundos modernos que hasta entonces estaban cancelados: Combatir a las Olimpiadas, que eran lo mejor de México,

era hacerle el juego a los viejos represivos y autoritarios y no favorecer ningún cambio y menos la revolución.

RM: ¿La represión constante por parte del estado modifico su forma de trabajo?

LU: Como ya mencioné, desde muchos años atrás habíamos sufrido toda clase de agresiones, violencia, tortura, y muerte. No solo en la ciudad de México, sino en todo el país, Un gran amigo, Raúl Todd, abogado de Monterrey, que fue a defender a los Candelilleros de la zona de Coahuila, fue torturado y asesinado, Estuve un par de veces detenido, ilegalmente: cuando vino Kennedy, y luego por un amigo que publicaba un periódico que circulaban por el correo, criticando y atacando al gobierno, hartos tras sus trabajos a favor de sindicatos de trabajadores, donde yo enseñé a leer y escribir, y dimos clases de historia y ciencias básicas a esa gente. Ese amigo se quedó 9 años en la penitenciaría. Así que todas mis actividades, como las de casi todos, unos de una forma , otros de otra, estaban marcadas por esas situaciones: Unos reaccionaban escondiéndose, disfrazándose, otros tratando de entrar al mundo de los poderosos, otros siendo discretos, pero la gran mayoría, me temo, eludiendo la atención y consideración de esos asuntos.

Muchos dirían y dirán que yo, nosotros, dejamos la lucha revolucionaria y nos quedamos en expresiones y un arte anodino, neutral, que eludía esos temas. Pero no, en todas las obras que hicimos en el teatro, había siempre elementos de crítica profunda, que incluso iban mucho más allá de los simples acontecimientos del momento; lo que incluía a Jodorowsky, que siempre me consultaba sobre ese aspecto social en sus escritos y obras: aunque siempre estaba temeroso de que le aplicaran el artículo 33 y lo expulsaran como extranjero indeseable: Aunque nunca tocó directamente ningún tema “político”, siempre hizo críticas y planteamientos que siempre le generaron problemas y agresiones, hasta amenazas de muerte, cuando terminaba la Montaña Sagrada, lo que lo hizo tener que salir corriendo del país, esperando que todo se calmara un poco.

Además, el trabajo de uno como autor, su campo de acción, está en las obras que hacemos, y en ellas es donde uno puede y debe avanzar, hacer lo mejor posible, ofrecer las visiones y comprensiones personales a los demás, como manejadores que somos de medios de comunicación, y no solo buscar hacer obras agradables para ganarse el bistec.

Todos estos temas requieren de muchos comentarios y referencias, para poder tener una visión más clara de esos tiempos y de lo que se hizo, entre ellos nosotros, como uno más entre multitudes.

RM: ¿Cómo era el método de trabajo del grupo Pánico?

LU: Otro tema que es un asunto complejo que requiere también conocimiento y comprensión de la época y los antecedentes sociales, culturales y en el arte.

Estudiamos desarrollo corporal (Pantomima Superior, que luego ha dominado en las artes escénicas), Semántica General (base de los avances más notables después, hasta la Programación Neuro-lingüística y similares), karate-do (fuimos de los primeros en lo que luego llegó como moda y se extendió por todo el país como reguero de pólvora ya en los 70), hacíamos talleres de psicología de grupo y personal, literatura, artes visuales, etc. Y Alejandro era implacable en la consideración de la vida personal, en el sentido de tener absoluta claridad sobre lo que uno hace y cómo se comporta, para dejar de tener comportamientos automáticos que uno no percibe, y ser una persona de mente clara y actitudes correctas, no tanto para el beneficio directo de la sociedad, sino para empezar por lo principal, que es asegurar tu mejor condición humana, como imprescindible para generar obra válida y correcta, dentro de un panorama del arte amplio, considerado como ciencia y no solo como expresión personal individual, egoísta; masturbación, para mí, por ser sustituto de realidades vivas que se evitan así.

RM: ¿La obra realizada en el grupo Pánico la puede considerar cercana al arte conceptual?

LU: Hicimos muchas cosas que luego pudieron ser definidas así, como Arte Conceptual, que es una idea que aparece luego, ya a mediados de los 70. Desde antes de conocer a Jodorowsky, en mi época de Ultra Surrealista -que estoy documentando- hice con mi amigo Max Segura, una serie de actos que pueden ser clasificados como Arte Conceptual, Cuando la idea se empezó a usar, estaba también haciendo muchas cosas, cuando ya me había ido a vivir a Zacualpan, este pueblito perdido en el México desconocido, entre otras cosas porque precisamente desde 62 eran de las pocas alternativas que fui encontrando de hacer obra que fuera barata y no requiriera almacenamientos caros, por no poder ubicarse en algún espacio: El Arte conceptual era para mí más un Arte de la Acción, que luego fue en mucho los Efímeros Pánicos y el happening.

RM: ¿Cuales eran sus influencias tenían en su trabajo?

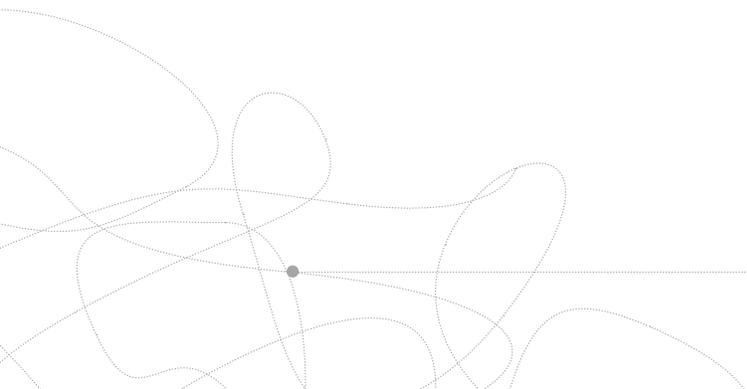
LU: Bueno, pues todas esas que he mencionado y muchas más, que están por allí en mis escritos y obras. Prácticamente todo lo que sucedía y había sucedido en la vida humana y natural del universo: Precisamente esa percepción de un universo enorme, abierto, era parte imprescindible de la consideración de tu vida como persona, como artista y como sociedad, en

esos tiempos, por todo lo que implicaban desde el siglo XIX las nuevas formas del pensamiento científico, el teléfono, el fonógrafo, el telégrafo, los aviones, los automóviles -Marinetti, desde los años 20, creo, dijo que un auto de carreras era más bello que la Venus de Milo, los ferrocarriles, el cine, la radio, la televisión, los satélites artificiales, los cosmonautas, microscopios electrónicos, y todo lo que se veía venir. Seguir haciendo obritas de arte como antes, era imposible. Algunos enfrentaron este reto de la mente y la realidad humana, de un modo o de otro; otros lo evitaron por completo, y siguieron viviendo en el mundo conceptual que tenían. No hay culpa, tampoco todos pueden ser radicales en su actitud y obra, y la gente muchas veces no puede lanzarse a lo desconocido: tienen obligaciones y responsabilidades, que yo no tenía; era un joven solo, que podía andar por donde quiera, apenas con una maleta, mi guitarra, y mis escritos, pensamientos y algunas obras que tenía que dejar aquí y allá; Perdí así muchas obras, que fueron valiosas para mí, y de las que apenas conservo malas fotografías, que entonces ni siquiera era fácil y barato documentar una pintura. Todo era caro y difícil; mucho, comparado con las posibilidades de hoy.

RM: ¿La experiencia de conocer a integrantes de Fluxua como Maciunas o Yoko Ono modifican su forma de trabajo?

LU: On Kawara en Nueva York me llevó con mucha gente de la más avanzada en el arte en esos tiempos, 65-66. Y llegué a casa de George Maciunas. Me gustó mucho que no solo su cocina estaba llena de artefactos de metal brillante, los diseños nuevos de cosas para mejorar la vida de las personas, sino que siendo marxista, no solo aceptaba el arte más avanzado, sino que exigía que los revolucionarios marxistas fueran los más avanzados en el arte, como parte fundamental de su responsabilidad social. Me dio un impreso con su artículo sobre eso. Me di cuenta de que muchas ideas y comprensiones mías estaban en la mente de otros, y con eso confirmé muchas cosas y amplíé otras, Me gustó además su grupo, tan flexible, por esas dificultades para sostener al arte y al artista, las que fueron mi forma de operación desde prácticamente el inicio, y mucho más después de 72, cuando dejé la ciudad de México, y establecí Energía=Control, ah, como una fundación que opera así, sin que nadie se entere, con toda la gente que desea hacer algo, lo que es una forma de arte conceptual y acciones revolucionarias o sociales, donde uno hace cuanto antes lo que puede, donde se puede, pero buscando que sea de la mejor calidad, y que además genere en la gente comprensiones y claridades, y no que caigan en nuevos conformismos sin casi darse cuenta.

Yoko Ono tenía una enorme influencia del Zen, que podía comprender mucho mejor por ser de cultura y origen japonés, y su "instalación" -se dirá ahora-, The Stone, lo demostraba claramente, con una forma de zen por el arte, que era transmitida directamente a la gente: La



mayoría decía y dice que eran actos elitistas, esnobs, de artistas que evadían la cuestión social, pero yo sé que no, que por el contrario, toman posiciones radicalmente fundamentales con ideas y comprensiones amplias, y que dejan en la gente elementos que tarde o temprano, les van a generar cambios y mejoras en su vida; El arte es muchas veces tan avanzado para la gente común -que no por eso es inferior- que muchas veces les toma años, más de los que uno cree, para asimilarlo, comprenderlo. Como te comenté antes, la música que yo hacía en los primeros 60 y 70, es lo que hacen ahora muchos jóvenes. El ser adelantado no te hace mejor, porque es algo que, finalmente, no pudiste evitar, y en todo caso tienes que reconocer tu condición de ser una persona que puede hacer lo que otros no, y tu obligación es hacerlo aunque no te entiendan; y no doblarte, claudicar, deprimirte, pensando en que nadie te entiende. Ya te entenderán. Uno no puede sino ser lo que está siendo, y eso implica saber también evitar la agresión reactiva, la incomprensión momentánea, y las dificultades que vivir así implica.

Una de mis mayores influencias más tempranas fue el budismo, y conocer entonces la obra de Yoko, entonces una más de los muchos japoneses en el arte que conocí entonces, fue muy agradable y de aprendizaje, por poder entrar un poco en esa cultura tan compleja y enorme como es la japonesa, una de las más notables de los últimos siglos. También conocí entonces a Kosugui, música clásico y de avanzada, Ay O, escultor, un grupo llamado High Red Center, una escultora que hacía esculturas que sonaban, etc. Sin duda que el zen es también una de las influencias más fuertes e importantes en el arte, desde el descubrimiento del arte japonés en fines del siglo XIX, que se convierte en una moda general en Francia, con Alan Watts en las ideas y libros, Fromm en la psicología en México, y muchos más: Leonora Carrington era estudiosa del zen y en su casa estuvo el maestro que ayudó a Fromm en sus traducciones, autor de unos 12 volúmenes enormes como Introducción al Zen (¿Susuki?, se me olvidó). Ejo Takata que luego fue nuestro maestro en México; el karate, las artes marciales, el juego del Go, el Origami o papiroflexia, que Alejandro dominaba desde que lo conocí. Etc.

¡UF! Bueno, apenas como inicios, esbozos, de los temas que fueron determinantes en esos tiempos, tan numerosos y complejos como los que hoy, otra vez, se plantean en el mundo, una vez más metido en transformaciones ciegas por las tecnologías nuevas, y las condiciones terribles de vida de mucha gente en el mundo, otra vez oprimidas, por nuevas rigideces mentales, autoritarismos y violencia consecuencia precisamente de la falta de comprensión de lo que es el ser humano y sus posibilidades, donde los egos individualistas creen que si no se apoderan de lo que sea y no despojan y dominan a los demás, no podrán sobre vivir, cuando precisamente desde los 60 entendimos, al menos unos pocos, que hay suficiente para todos, que hay numerosas posibilidades para la producción de toda clase de riquezas para todos, si colaboramos amplia y lúcidamente.

Con un saludo.

Urías

adecuadamente hasta que pudiera ser utilizada para su fin natural. Así que usar nuevos formatos y materiales se hacía obligado, para poder continuar avanzando, sin disminuir la calidad, salvando las dificultades presentadas por el pasado: En ese sentido, el arte se hacía obligadamente público, en el sentido de que pudiera estar disponible en todo lugar y tiempo para todos, salvando con eso la necesidad de esperar a que hubiera museos y galerías disponibles para exhibir, a donde además veíamos que muchísimo público nunca asiste ni aunque se le insista: simplemente no se sienten cómodos en los ambientes del arte:

Entonces había que poner el arte en todas partes: Por eso la arquitectura y el diseño industrial se establecieron como focos de la más interesante producción de arte: Cualquier muro podía ser utilizado, callejón, calle, espalda inútil de edificios, techos, azoteas, jardines, parques, escuelas, etc. Pero aún así, ¡era casi imposible regalar incluso la obra para ser puesta en lugares públicos! Como no eran las agradables obras consideradas como arte aceptable -paisajes, bodegones, imágenes “hermosas”- incluso nos prohibían pues el colocar las nuevas obras en lugares públicos.

Desde los primeros 60, cuando yo estaba muy influido precisamente por el dadaísmo y surrealismo, con un amigo, surrealista nato, hice una serie que llamé Abandono de Arte en lugares públicos: Hacía piezas como ensamblajes con materiales encontrados y las dejaba en plazas y jardines, sobre todo en el oriente de lo que luego fue la Zona Rosa, en los alrededores de donde vivíamos: Liverpool 18; en esa vieja casa, hicimos también el Balcón Libre de la Cultura, donde hacíamos discursos a cualquier hora, eventos diversos y luego proyectábamos imágenes sobre el muro del edificio al lado, con un pequeño proyector de cuerpos opacos que tenía un amigo diseñador. Eran locuras de juventud, pero que de alguna manera inconcientemente manifestaban esas condiciones que me iban haciendo considerar mi futura actividad profesional como “artista” con ciertas reservas graves, en cuanto a las posibilidades reales, y que finalmente me hicieron irme más por otras actividades que se veían más productivas y útiles.

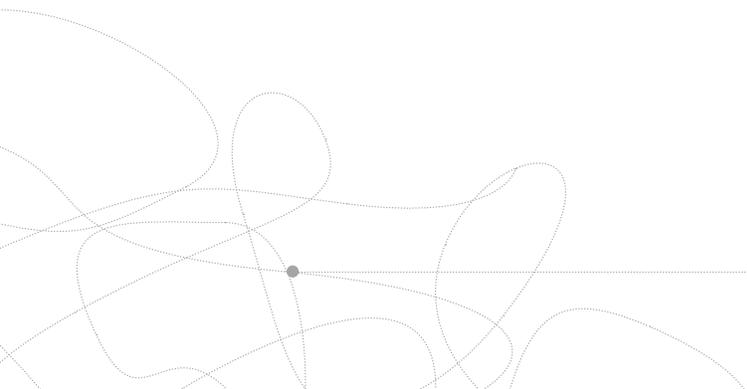
Eso, también, mucho tiempo después, me hizo entender que el dadaísmo y el surrealismo son de alguna manera expresiones naturales de nuevas generaciones en ciertas circunstancias de limitación e incluso represión: el rompimiento con pasados anquilosados para poder hacer una vida propia adecuada a los tiempos, autónoma y sostenible, como ahora se dice. (De esto tengo algunas notas que hice luego sobre mi obra de esos tiempos, que estaba tratando de presentar precisamente como reflexión sobre un surrealismo natural que se dio en México en algunas personas, como me sucedió, hasta que me encontré una vieja edición de la Historia del Surrealismo de Nadeau y descubrí un nombre y las ideas ya claras y organizadas de

todo aquello que ya sentíamos y hacíamos.) *(Nota del S-5, Mayo, 2012: antes de conocer a Jodorowsky, estaba preparando lo que llamé un Combinado del Surrealismo, donde Combinado significaba lo que luego se llamó Mixed Media, o Multimedia: conferencia, recitaciones, música, canto, imágenes gráficas, proyecciones, danza, escultura, cosas para el gusto -bebidas, comidas exóticas-, etc., que eran ya mi idea de artes combinadas. A él le hablé, en 62, cuando lo conocí, de una obra de teatro que terminaba con el incendio de un televisor con música de Wagner: ¡Eso es lo que quiero hacer!, me dijo, Y me propuso entonces formáramos el Grupo Pánico. Es lo que ahora se llama también Performance, pero que para mí es más un sincretismo multimedia, algo más específico, que tiene que ser distinto cada vez que se hace.)*

Esa necesidad de espacios donde colocar las obras que uno hacía, en tanto que no se apoyó adecuadamente -le tocaba ya a las oficinas de desarrollo urbano, a los que definían el crecimiento de las ciudades, los ordenamientos urbanos- y muchas veces fue reprimida, hizo que luego se diera este desorden de los grafiteros y pintores de murales con aerosoles, que tiene cosas muy interesantes que se han desarrollado, pero cargado ya de mucha agresividad y violencia, por la creciente represión social general: es un caos que muchas veces más perjudica que beneficia a la gente, y es una forma de combate simbólico entre tribus urbanas en busca de auto estima y presencia vital desesperada. Al menos evita enfrentamientos más violentos.

Desafortunadamente en México tampoco la industria podía todavía reconocer la necesidad de hacer diseño industrial avanzado, de la mejor calidad, e incluso a la mexicana, dentro del panorama internacional, y se conformaban con repetir lo que sabían que a la gente le gusta, formas antiguas del pasado; o les resultaba más barato comprar diseños y franquicias en el extranjero. (Como me dijo la directora de la revista Kena, cuando le lleve ilustraciones para unas historias de ciencia ficción que iba a publicar. Quinientos pesos le pareció mucho por 3: Mire, me dijo, y me mostró el montón de imágenes de agencia que tenía para escoger: Cualquiera de estas me cuesta 20 pesos por publicar.) Así que era también casi imposible hacer una carrera digna de diseño en el mundo de los objetos, a menos que uno también iniciara la propia industria y además los produjera y distribuyera: que siempre ha sido el problema más grave: Ni la universidad nacional podía distribuir los libros que publicaba; y por 73 hicieron un remate a bajísimos precios de todo lo que tenían en bodega, en supermercados de la ciudad de México, donde compré todo lo que pude, pero el resto de México se quedó sin posibilidad alguna de adquirir obras, que luego resultaría carísimo volver a imprimir.

Todo esto, creo que está en la raíz de ese conservadurismo que siempre padecemos. Que debe existir, pero no como absoluto que niegue otras posibilidades, y menos que cancele las



exploraciones necesarias que en toda actividad debe haber para asegurar un desarrollo adecuado y productivo de mejoras y beneficios nuevos. Cosa que por otro lado acaba por destruir toda industria, porque a la gente así le resulta más cómodo comprar chacharitas chinas a 5 pesos, con apariencias bonitas; o comida chatarra siempre, hasta perder el gusto por la buena cocina, de cualquier tipo que sea.

====

...

(Creo que en Marzo, ese mismo año 68, Manuel Enríquez, o alguien más en Bellas Artes, le propusieron a Alejandro J, que hiciéramos un evento en Bellas Artes de representación teatral de ese tipo, con música de Enríquez y otros, juntos. Alejandro nos propuso y Enríquez fue a escucharnos a la Musas. Cuando salí en el intermedio, allí estaba -no sabíamos que estaba entre el público- y me dijo que le habían parecido muy interesantes mis loops electrónicos. Pero el evento no llegó a realizarse, precisamente porque los directivos tuvieron temor de que se les reprendiera por permitir esa clase de pseudo arte demente alterador del orden. Ya luego, creo que en septiembre, vieron que no éramos tan fuera de lo común, cuando John Cage fue e hizo la “música” para el ballet de Merce Cunningham, allí en el Palacio: Uno de los productores de teatro involucrados en la programación olímpica estaba indignado, furioso, cosa que mencioné luego en un artículo en Zona Rosa.)

El problema pues es que en México no sólo hay gente que gusta de formas de arte del pasado, que pueden tener buenas y excelentes calidades dentro de lo que son, pero que más bien son gente llena de temores, por diversas razones, y todo lo que sale de sus gustos les genera miedos incontrollables, angustia, y desafortunadamente, una conducta represiva muy agresiva. Ya desde los primeros años sesenta, en la política internacional, la Unión Soviética promovía la Coexistencia Pacífica, para tratar de evitar los conflictos nucleares, lo que implicaba el reconocimiento de la diversidad y una cierta tolerancia al menos en las formalidades externas, pero era una idea condenada por “comunista”. Pero esa tolerancia era ya imprescindible en el mundo del arte y no se veía posibilidad alguna, no sólo por muchos funcionarios públicos en altos puestos, sino incluso por muchos artistas, que igualmente condenaban todo lo que no era como sus propias concepciones.

Por esas circunstancias, que resultaron totalmente represivas, fuimos teniendo que salir del ambiente del arte, y buscar otros apropiados, donde pudiéramos, además de sobrevivir, continuar con la producción de lo que considerábamos adecuado: En el teatro, acabamos con

la censura con Zaratustra, en 70, que además estableció un muy notable hecho: Sí era posible hacer dinero con un teatro de alta calidad intelectual -aunque no se compartan las ideas o los “estilos”. Pero las envidias y los sindicatos siempre terminaban por anular todo esfuerzo, al llevarse la gran tajada del trabajo de otros y ellos no aportar nada: El poder inevitable que ejercían impedía hacer cualquier cosa sin pagarles: Por eso Zaratustra se hizo sin tramoya, escenografía, nada que necesitara gente del sindicato. Funcionó mientras estuvimos en un teatro del gobierno, pero en el Iris llegamos a que sólo nos quedaran 3 pesos a cada uno, luego de llenos totales el día del Trabajo.

En el cine las cosas estaban peor...

... Como ves, la situación era casi imposible, y te cuento estos detalles, para que puedas comprender mejor aquellos tiempos terribles, de los que incluso ahora no sé cómo se logró hacer tanto, a pesar de esas circunstancias.

En las artes visuales la cosa estaba aún más limitada, en tanto que en el cine había más dinero y más apertura relativa o más espacios para producir. Tras la exposición Solar y las olimpiadas, muy poco se consolidó a partir del buen papel que a pesar de todo hizo el arte de los mexicanos. Y muy poco se apoyó y amplió la perspectiva: Gastamos mucho y ahora no hay dinero.

...

... Lo que se menciona en la Era de la Discrepancia creo que es algo muy menor de lo que hicimos e hice en esos tiempos, quizá además mal interpretado ante la falta de información contextual y referencias de la época y el ambiente, razón por la que me pongo a darte tantos detalles y atosigarte con estas historias, que no son anécdotas y pretenden más bien servirte de referencia para que visualices mejor esa época: Sin duda que el ambiente de Europa en la postguerra y la pre guerra y la segunda post guerra es fundamental para entender el surrealismo. Igual acá.

... Después de la idea de desechable, hubo que recurrir a formas aún más breves que no requirieran almacenaje, y en Zacualpan entonces empecé a hacer algunas obras diversas de arte conceptual: Bancas en medio de la nada para enmarcar paisajes -idea que le propuse a Felguérez una vez allá por 63, cuando íbamos a hacer ejercicio en grupo al Bahía de Gelsen Gas, para enmarcar los muros llenos de manchas y colores por los derrumbes hechos al abrir

calles en esa época. Otras con tiras de papel con semillas pegadas para dejar en los suelos y generar líneas de color con ciertas plantas, árboles tramados-escultura, y demás, que tengo que buscar y poner en orden para integrar ya como paquete de todo aquello.

El “arte conceptual” siento que fue una etapa necesaria de aclarar cosas, y casi todo fueron una especie nueva de Manifiestos con distintas declaraciones que había que hacer.

Urías

El jueves 24 de febrero, 2011.

Si citas algo de esto, por favor menciona que es parte de mi correspondencia con Daniel Garza, como antecedentes a la exposición Cinetismo que se abrió el pasado 17 de Abril en el MAM. El crédito es por respeto a su diálogo conmigo, como ahora el tuyo igual tiene el propio.

Hay un texto mío, que hice como obra artesanal de principio a fin, y envié como arte conceptual, por correo, en 76. Se llama Museo. Y lo hice porque la gente aquí en Chihuahua, cuando regresé, tenía una idea muy confusa de lo que yo había hecho (creo que peor quedaron los que lo leyeron), además de condensar una serie de ideas que consolidé después de salir de la ciudad de México, la única región donde se hacía cultura de alta calidad, se decía, para encontrarme con un México muy rico, de una enorme y compleja y alta cultura, que se desconoce aún todavía. Es también un poco el manifiesto para definir Energía=Control, ah, que he mantenido muy discretamente funcionando.

En 77, creo, Jesús, mi hermano, lo dio su copia a un escritor de San Luís, que ofreció publicarlo en el suplemento cultural del Herald de San Luís, creo. Yo accedí. Pero al tipo parece que le gustó mi texto, pero no todo. Y se tomó la libertad de corregirme y cambiar algunas ideas, que mal entendió, parece que creyendo que él era un maestro consagrado y yo solo un aficionado juvenil que había publicado un modesto folletín en mimeógrafo, cuando él publicaba en un suplemento en un diario profesional. Gajes del oficio, cuando la gente no te conoce, y te consideran pendejo e inferior porque los tratas como personas, como iguales. Para esta gente, si eres importante, debes despreciarlos y tratarlos mal a ellos. Si no, eres un pendejo y ellos son los que deben liderarte y enseñarte.

Así que no tiene caso que lo busques en el archivo del diario. Espero encontrar una copia y te la mando. Hay una edición que había hecho para la universidad local, que nunca publicaron finalmente, que es la misma, con un comentario breve como introducción.

Vale pues.