



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ
FACULTAD DEL HÁBITAT
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

MAESTRÍA EN CIENCIAS DEL HÁBITAT CON ORIENTACIÓN
TERMINAL EN HISTORIA DEL ARTE MEXICANO

Tema

**“CONSOLIDACIÓN DEL ARTE OBJETO, INSTALACIÓN
Y AMBIENTACIÓN EN MÉXICO: PERIODO 1975 - 1980”.**

Tesis para obtener el grado de Maestro en Ciencias del Hábitat en Historia
del Arte Mexicano.

Presenta:

RODRIGO DE JESÚS MENESES GUTIÉRREZ

Postulante

DR. CARLOS CASAS MENDOZA.

Asesor

M. ARQ. JUAN FERNANDO CÁRDENAS GUILLÉN

Dr. JESÚS VILLAR RUBIO

Sinodales

DR. ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN

Asesor externo

JUNIO 2012

**“ CONSOLIDACIÓN
DEL ARTE OBJETO,
INSTALACIÓN
Y AMBIENTACIÓN
EN MÉXICO:
PERIODO
1975 - 1980 ”**



AGRA DECI MIEN TOS

Armando Cristeto.

Carla Rippey.

Álvaro Vázquez Mantecón.

Magali Lara.

Carlos Amoraes.

Mónica Mayer.

Ana Elisa González Urías.

RESUMEN

En México, durante la década de los años 70's, aparece la generación artística de los Grupos. Su principal característica fue la de generar arte conceptual a partir de los grupos de artistas. Las circunstancias artísticas, políticas y económicas detonaron este nuevo campo artístico. Esta nueva forma de creación trastoca la idea preconcebida de arte. Los procesos creativos se modifican, generan nuevas formas de entender y desenvolver el arte al ser colectivo, político, público, efímero, de proceso y social. Estos nuevos mecanismos artísticos de los jóvenes artistas de nuestro país no son una actitud generalizada en el mundo del arte.

Desde finales de los 60's hasta la mitad de la década de los 70's, se desarrollan y establecen los lenguajes internacionales del conceptualismo en nuestro país. Las representaciones artísticas en el periodo de 1975 a 1980, de arte objeto, ambientación e instalación en México, crearon un lenguaje con características propias. La utilización de objetos tradicionales e iconos conformaron un arte conceptual mexicano establecido y su consolidación.

En la presente tesis, se aborda dicha temática planteando en el primer capítulo "La realidad como medio artístico" el contexto, planteamiento y desarrollo del arte conceptual en la esfera internacional y nacional. En el siguiente capítulo "Nuevas representaciones artísticas en México: generación de los Grupos 1970-1980", se define esta generación de colectivos y la clasificación de cuáles son los que abordan su producción desde la instalación, ambientación y arte objeto. Además, se hace un análisis de las características de la producción de estos Grupos y su repercusión para una nueva concepción del arte en México. En el tercer capítulo, se plantean tres periodos cronológicos a partir de un análisis histórico, estableciendo cuáles son los principales exponentes del arte objeto, instalación y ambientación. Finalmente en el cuarto capítulo, se hace el análisis iconográfico e iconológico de las piezas más representativas de los cuatro colectivos más importantes; concluyendo con cuáles son las características y particularidades del arte conceptual en México.

La poca información acerca de este período y su gran influencia en los artistas contemporáneos en nuestro país, además de ser un período artístico que marca nuevos circuitos y procesos creativos en el arte en México, detonan mi interés por abordar el tema.

SUMMARY

It was in Mexico in the 70's that the artistic generation called the Groups sprang up. Its main characteristic is to produce conceptual art derived from the artistic groups. This new artistic field is triggered by the artistic, political and economic circumstances. This new form of creating disrupts the preconceived idea of art. The creative processes are modified producing new ways to understand and unfold the art by being collective, political, public, ephemeral, processed and social. These new artistic mechanisms from our country's young artists are not a generalized attitude in the world of art.

The international languages of conceptualism are established in our country between the late 60's to the mid-70's. The artistic representations in the period between 1975 and 1980, of object art, atmosphere and installation in Mexico, created a language with features of its own. The use of traditional objects and icons made up an established Mexican conceptual art and its consolidation.

In this thesis, in the first chapter, "Reality as an Art Scene", such subject matter is raised considering the context, the approach and the development of conceptual art in the national and international sphere. In the following chapter, "New Artistic Representations in Mexico: Creation of the 1970-1980 Groups", this group generation is defined, as well as the classification of which ones approach their production based on the installation, atmosphere and object art. In addition to this, an analysis is done on the features of the creation of this Groups and their repercussion on a new art conception in Mexico. In the third chapter, three chronological periods based on a historical analysis are discussed, establishing which ones are the main exponents of object art, installation and atmosphere. Lastly, in the fourth chapter, an iconographic and iconological analysis is done on the most representative items of the four most important groups; leading to what the characteristics and features of conceptual art in Mexico are.

The little information on this period and its large influence on our country's contemporary artists, plus being an artistic period which sets new circuits and creative processes in the art of Mexico, triggered my interest in approaching the topic.

INTRODUCCIÓN

ANTECEDENTES

El desarrollo de mi carrera profesional y de estudio se ha enfocado a los movimientos visuales de los 80's. Realicé mi tesis de licenciatura con obra original, consistente en una exposición pictórica enfocada al estudio y análisis de las corrientes y pintores neoexpresionistas; específicamente en México, Italia, España y Alemania. Estos artistas no únicamente se concretaron a la pintura, también experimentaron con lenguajes contemporáneos ubicados dentro del arte conceptual, despertando mi interés por entender esta otra faceta de los movimientos artísticos. En el año 2000, asistí a una serie de conferencias y cursos dentro del Tercer Encuentro Nacional de Estudiantes de Artes Plásticas en la ciudad de Jalapa, en donde conocí a Adolfo Patiño, ex integrante del grupo El Peyote y la Compañía, y Maris Bustamante ex miembro del No Grupo, quienes hablaron del desarrollo de estos movimientos desde su experiencia personal y su obra actual. En el año del 2006, asistí al curso de "gráfica experimental", en el Taller de artes gráficas La Parota, en la ciudad de Colima, impartido por el maestro Gabriel Macotela, ex integrante del grupo SUMA, quien destacó la importancia de la investigación sobre la elaboración del grabado. Estas experiencias dejaron en mí un gran interés por el desarrollo del arte conceptual en nuestro país.

Al intentar ahondar más en el tema de la generación de los Grupos, encontré la falta de documentación, siendo escasos los libros acerca de esta generación quienes son considerados un parteaguas con aportes sustanciales al arte mexicano, como nos menciona Othón Téllez¹. Los libros existentes abordan esta temática como una catalogación de los colectivos², desde una postura política, social y urbana³, haciendo un análisis general del arte en México de mediados de siglo XX a finales del mismo⁴. El primer trabajo sistemático surge en 1985 con *De los grupos los individuos Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, donde Dominique Liquois analiza la producción de algunos artistas vislumbrando su importancia y origen en Los Grupos, existiendo un hueco en el análisis de la producción artística de esta generación de los Grupos y los cambios generados dentro en la estructura del arte de nuestro país, Así como el capítulo que abre dentro de la historia del arte en México al utilizar el arte conceptual como medio y las particularidades con que las hicieron. Solo ahondando en el tema podremos entender el arte conceptual y el contemporáneo mexicano y comprender las características específicas que lo forman y valorarlo en su justa dimensión.

¹ Marel De Lara, *40 años de Arte Joven 1967-2007*, Instituto de Cultura de Aguascalientes, Aguascalientes, México, 2007, p 20.

² Alberto Hajar.

³ Cristina Hajar y Alma Sánchez.

⁴ Oliver Debroise.

Para entender la escena artística de la década de los 70's, es necesario revisar la primera ruptura del siglo XX del arte en México. En la década de los cincuentas se da la separación entre el grupo de la generación de la Ruptura y el movimiento de los muralistas, rompiendo con la generación de jóvenes de la época que buscaba lenguajes universales, intentando posicionarse en la modernidad. Estos intentos por entrar a la modernidad dieron con la aparición del arte abstracto y la utilización de la geometría como referentes a la tentativa de ordenar el mundo y dejar los escenarios del muralismo influidos por el imperante ambiente modernista. Entre los creadores que podemos destacar están Alberto Gironella, Fernando García Ponce, Manuel Felguerez, José Luis Cuevas, entre otros.

Los tiempos cambiaron, la situación política con la dictadura del PRI, el movimiento estudiantil de 1968 en México y el mundo dieron pie a fuertes acomodados dentro de las diferentes sociedades donde no podían permanecer igual. A partir del movimiento del 68 los artistas se estructuran como Grupos como estrategia ante un sistema político represor, formulando nuevas metodologías de creación, vislumbrando nuevos planteamientos en el arte nacional. Las crisis económicas en los 80's. Como muestra de lucha por libertad y vuelta hacia los orígenes. Sucesos que avisan como luces de neón el cambio y el rompimiento del sistema político y social en el país.

Uno de los factores de la realidad artística que vivimos hoy es consecuencia de estos eventos políticos, económicos y artísticos de finales de 1960 y la década de los 70's. Marco artístico donde se gesta y crece la nueva generación de jóvenes que plantearon los inéditos rumbos del arte y la cultura desafiando el *establishment*, creando nuevas formas de ver en parámetros desconocidos hasta el momento, distintos espacios, formas de expresión y conceptos.

El periodo histórico 1968-1980, fue marcado por cambios bruscos en las estructuras sociales. Consecuencia de las insostenibles circunstancias políticas y económicas. Las constantes crisis e ineficacia del gobierno obligan al pueblo a organizarse en *grupos* y reestructurar su realidad para solventar las carencias de estos sistemas y abrir nuevas rutas de libre expresión. Acontecimientos que envuelven a la población en general incluyendo por supuesto a la comunidad artística que intenta insertarse dentro de la sociedad como parte de un todo. Los jóvenes artistas buscan dentro de su obra un público activo, llegando a ser la gente común, en algunos casos, parte misma de la obra.

Desde finales de la década de los 60's y la década de los 70's, se da un proceso de enfrentamiento entre las nuevas representaciones artísticas y el arte establecido. Es aquí donde se adopta el arte multidisciplinario y conceptual en México. Este desarrollo artístico, su búsqueda por nuevos públicos y foros además de la influencia por el ambiente social y político creó el fenómeno de la generación de los Grupos. Estos colectivos producen una nueva expresión artística, cultural y social. Con características específicas, elementos y discursos propios de la realidad del país, logrando un arte establecido dentro de las representaciones artísticas del país. Se genera un nuevo campo artístico, entendiendo esto como diferentes parámetros artísticos que dan cabida a representaciones que al no encajar en los esquemas anteriores define nuevas formas de arte.

En la segunda mitad de la década de los setentas, es marcada por los acontecimientos artísticos más importantes de los Grupos. Su obra madura y logra contundencia convirtiéndose en el período más productivo. Así, se consolidan representaciones conceptuales dentro de las artes visuales como el arte objeto, la instalación y la ambientación.

Existen diferentes factores que determinan la permanencia y madurez de las representaciones artísticas. Es necesario preguntarnos ¿De qué forma se da la consolidación y establecimiento de la instalación, ambientación y arte objeto en México en la cultura artística del país? Solo así podremos entender el proceso histórico que llevaron los Grupos para llevar de la experimentación al arte establecido. Buscando responder en el siguiente texto la hipótesis: Las representaciones artísticas en el período de 1975 a 1980, de arte objeto, ambientación e instalación en México, crearon un lenguaje con características propias y la utilización de objetos tradicionales e iconos, conformando un arte mexicano establecido y su consolidación.

Mi metodología de investigación está basada en entrevistas, clasificación de los Grupos, revisión bibliográfica y en fondos documentales y análisis de las piezas más representativas. Las entrevistas las realice a artistas participantes en los Grupos e involucrados en el arte contemporáneo mexicano, buscando principalmente encontrar datos en las experiencias personales que me dieran indicios de cómo era su metodología de trabajo y eso a su vez que cambios provocaron en el campo artístico.

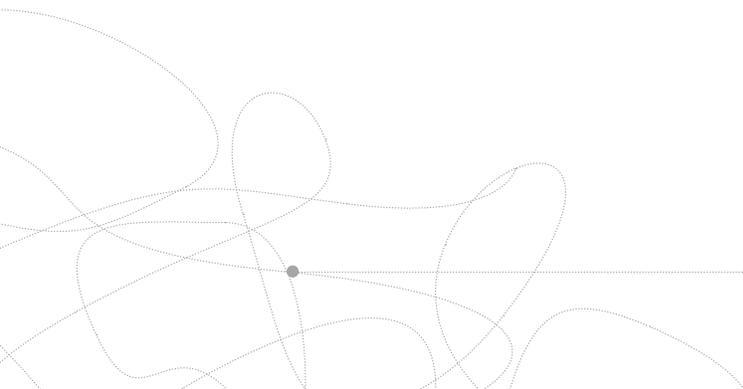
Realicé una selección de solo algunos Grupos, ya que dentro de esta generación existe una diversidad de disciplinas artísticas que cada uno de ellos aborda, se analizarán la producción artística solo de los Grupos que manejan dentro de su producción lo relacionado con las artes visuales en específico el arte objeto, ambientación e instalación. Dejando fuera a los grupos que no entren en esta clasificación artística. Esto permitirá el obtener el sector de grupos que trabajo arte conceptual en México, vislumbrar sus diferentes etapas y su producción. El análisis se centrara en los Grupos Proceso Pentágono, Peyote y la Compañía, Suma y el No Grupo ya que son los que destacan por su aportación tanto técnica, conceptual como sus particulares métodos de trabajo además de centrar su producción en el arte objeto, ambientación e instalación.

Ya que nuestro objeto de estudio son las obras artísticas es primordial buscar cuáles son los valores plásticos y estéticos que generaron estos grupos y los nuevos parámetros que crean características específicas del arte objeto, instalación y ambientación para considerarlo un arte mexicano. Además de entender los acontecimientos sociales y políticos que marcan su desarrollo artístico que las políticas culturales para dar cabida a las nuevas representaciones y su posterior institucionalización. Para esto, la investigación estará basada en el análisis iconográfico de cada una de las piezas más representativas en cada una de las etapas más importantes de esta generación.

La investigación está centrada en las entrevistas y análisis iconográfico, sin embargo la exploración bibliográfica y de fondos documentales se fundamenta en la búsqueda de datos e imágenes que articulen los planteamientos de la tesis. La idea es encontrar esta información que se encuentren desarticulados del discurso elaborado hasta el momento de esta generación y que apoyen los conceptos encontrados en las entrevistas con los artistas y los análisis de las imágenes.

Obtenemos en las obras de estos Grupos y los testimonios de los artistas los elementos y factores para analizar los conceptos artísticos que se manejaron a partir de la generación de los Grupos en la década de los 70's. Se establece el periodo de 1975 a 1980 y los grupos Proceso Pentágono, Peyote y la Compañía, Suma y el No Grupo como los que logran la consolidación del arte objeto, ambientación e instalación en México. Partiendo del establecimiento de tres periodos cronológicos generales: Antecedentes, (1960 y 1968), Establecimiento de los lenguajes del conceptualismo internacional (1970-1976) y Consolidación del arte conceptual mexicano (1975-1980).

Dentro de mi profesión, pintor y grabador, durante los años de 2009 y 2010 realicé el proyecto “Espacios”, el cual consiste en una investigación plástica de los recursos de la instalación, ambientación, video y sonido, soportado dentro de las técnicas tradicionales del grabado, específicamente la xilografía, el aguafuerte y la aguatina. En él, realicé una búsqueda plástica y estética multidisciplinaria de estos nuevos lenguajes al llevar técnica tradicional (grabado) de lo bidimensional e impreso sobre papel a lo tridimensional e impreso sobre soportes alternativos, relacionándolo con su entorno intentando romper con los esquemas clásicos de lo que es el grabado e interactuar con otras disciplinas, lo cual reitera mi interés por indagar de forma creativa, conceptual e histórico del tema.



INDICE

AGRADECIMIENTOS	I
RESUMEN	II
INTRODUCCIÓN	VI
ÍNDICE	IX
ÍNDICE DE IMAGENES	XIII
ÍNDICE DE TABLAS	XXII
CAPÍTULO 1. LA REALIDAD COMO MEDIO ARTÍSTICO	24
1.1 Antecedentes del arte conceptual.....	27
1.2 Arte Conceptual.....	29
1.2.1 Arte Objeto.....	30
1.2.2 Instalación.....	32
1.2.3 Ambientación.....	33
1.3. Arte Pop.....	33
1.4 Arte Conceptual Internacional: Documenta Kassel, Fluxus.....	35
1.5 Arte Público y Arte Político.....	36
1.6 Antecedentes del arte conceptual en México.....	36
CAPÍTULO 2. ANÁLISIS DE LAS CARACTERÍSTICAS DE LOS GRUPOS DE ARTES VISUALES Y SU PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	42
2.1 Nuevas representaciones artísticas en México: generación de los grupos; 1970-1980.....	42
2.1.1 Contexto histórico, década de los 60's.....	42
2.1.2 Primeros Grupos.....	45
2.1.2.1 Los Hartos 1961.....	45
2.1.2.2 Grupo 65 1965.....	47
2.1.2.3 Arte Otro 1968.....	49
2.1.2.4 Salón Independiente [SI] 1968.....	51
2.1.3 Movimiento estudiantil de 1968.....	55

2.2 Generación de los grupos.....	56
2.2.1 Contexto histórico, 1970-1980.....	56
2.2.2 Cronología de los grupos en las artes visuales.....	57
2.2.2.1 Tepito Arte Acá (1973)	59
2.2.2.2 Taller de Investigación Plástica Tip (1974)	60
2.2.2.3 Taller de Arte e Ideología Tai (1975)	62
2.2.2.4 La Coalición (1976)	64
2.2.2.5 El Colectivo (1976)	64
2.2.2.6 Proceso Pentágono (1976)	66
2.2.2.7 Grupo Suma (1976-1982)	68
2.2.2.8 Códice (1977)	69
2.2.2.9 Germinal (1977)	69
2.2.2.10 Mira (1977)	71
2.2.2.11 No-Grupo (1977)	73
2.2.2.12 Peyote y La Compañía (1978)	75
2.2.2.13 Março (1979)	77
2.3 La transformación de la concepción del arte en México en la década de los 70's.....	79
2.3.1 Características artísticas de la generación de los grupos.....	81
2.3.1.1 Creación grupal.....	81
2.3.1.2 Espacio Público.....	83
2.3.1.3 Arte Social.....	84
2.3.1.4 Arte Efímero/ Arte de proceso.....	85
2.3.1.5 Arte Político.....	85
2.4 Nueva concepción del arte en México.....	86

**CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DEL CONTEXTO HISTORICO. TRES MOMENTOS
CLAVE EN LA INSTALACIÓN, AMBIENTACIÓN Y ARTE OBJETO,
GENERACIÓN DE LOS GRUPOS..... 89**

3.1 Período de consolidación de la generación de los grupos (1975-1980)	89
3.1.1 Antecedentes, Simposio de Zacualpan, Morelos 1975.....	91
3.1.1.1 Planteamiento de un nuevo campo artístico.....	92
3.1.2 X Bienal de Jóvenes de Paris, 1977.....	93
3.1.2.1 Definición del arte grupal y conceptual.....	98

3.1.3 Salón nacional de artes plásticas, sección anual de experimentación, 1979.....	100
3.1.3.1 Primera conclusión del arte grupal.....	110
3.2 Principales exponentes de instalación, ambientación y arte objeto entre 1975 y 1980: Proceso Pentágono, No Grupo, El Peyote y la Compañía y Suma.....	112
CAPÍTULO 4. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO. CONDICIONES INTRÍNSECAS DE LAS OBRAS.....	121
4.1 Definición de un lenguaje nacional en la instalación, ambientación y arte objeto.....	121
4.1.1 Grupo Proceso Pentágono, Pentágono.....	121
4.1.2 Grupo No Grupo, Mascaras.....	128
4.1.3 Grupo Peyote y la Compañía, Artespectáculo: Tragodia Segunda.....	132
4.1.4 Grupo Suma, La Calle.....	144
4.2 Características generales de las obras de estos cuatro grupos de 1975 a 1980.....	150
CONCLUSIONES: CONSOLIDACIÓN DE LA INSTALACIÓN , ARTE OBJETO Y AMBIENTACIÓN 1975-1980.....	158
BIBLIOGRAFÍA.....	169
Bibliografía.....	169
Catálogos.....	173
Folletos.....	173
Revistas.....	173
Fondos documentales.....	174
Hemerográfica.....	175
Videografía.....	175
Mediografía.....	176
ANEXOS.....	177
Tablas.....	177
Imágenes.....	190
Siglas.....	212
Entrevistas.....	213

INDICE DE ENTREVISTAS

Armando Cristeto Patiño, ex integrante del Grupo Peyote y la Compañía. 16 de Septiembre del 2009, IPBA, San Luis Potosí, S.L. P., 10 a.m. aprox.....	213
Jesús Reyes. Ex integrante Grupo Suma, Febrero 2009. Zacatecas, Zac. 22:00	236
Carla Rippey. Ex integrante del Grupo Peyote y la Compañía. Entrevista realizada vía correo electrónico, 30 de noviembre del 2009.....	238
Carlos Amorales. Artista Contemporáneo mexicano. Entrevista realizada vía Skype, 12 de febrero de 2012, 14:00.....	241
Magali Lara. Ex integrante del Grupo Março. 29 de febrero del 2012. 17:00. Tlacopac, Ciudad de México.....	248
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.....	265
Entrevista Luis Urías. Participante del Salón Solar 1968 y ex miembro del Grupo Pánico. Chihuahua-Chihuahua. Vía correo electrónico del 25 de Abril, 2012.....	270

INDICE DE IMÁGENES

IMAGEN No. 1 Urinario 1917, Marcel Duchamp, del libro Arte Conceptual, Taschen, Alemania, 2005.....	27
IMAGEN No. 2 Happening colectivo Montauk Bluffs, Allan Kaprow, del libro ENCICLOPEDIA DEL ARTE SALVAT, Vol. 30, Últimas Tendencias, Salvat Editores, España, 2000.	28
IMAGEN No. 3 Blank 1967, Joseph Kosuth Arte Conceptual, Taschen, Alemania, 2005	30
IMAGEN No. 4 Coca-Cola projet, Cildo Meireles, del libro Arte Conceptual, Taschen, Alemania, 2005.....	31
IMAGEN No. 5 Cildo Meireles, Fotografía de la exposición Cildo Meireles MUAC, 2009.....	32
IMAGEN No. 6 Richard Hamilton, del libro Los movimientos Pop, Biblioteca Salvat de grandes temas, Salvat, España, 1974.....	34
IMAGEN No. 7 Concierto para piano, George Macuinias, del libro Enciclopedia del arte Salvat, Vol. 30, Últimas Tendencias, Salvat Editores, España, 2000.....	35
IMAGEN No. 8 Arte Agrícola de América Latina, 1977, Marta Minujin, MUCA UNAM, del libro Tiempo de fractura, El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984), UAM, UNAM, México, 2010.....	38
IMAGEN No. 9 Latinoamérica, 1974, Instalación colectiva, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz, MUCA UNAM, del libro Tiempo de fractura, El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984), UAM, UNAM, México, 2010.....	40

IMAGEN No. 10 Conexiones y raíces, 1974, Instalación colectiva, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz, MUCA UNAM, del libro Tiempo de fractura, El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984), UAM, UNAM, México, 2010.....	40
IMAGEN No. 11 Los Hartos, Pintura activa de Octavio Asta, del libro Frentes, Coaliciones y Talleres, Grupos Visuales en México en el siglo XX, CANACULTA, FONCA, Casa Juan Pablos, México 2007.....	46
IMAGEN No. 12 Grupo Arte 65, Gráfica del 68 del Grupo Mira, del Catalogo La Gráfica del 68, Homenaje al movimiento estudiantil, UNAM, Sentido Contrario, Zurda, UV y D, ACADI, Méxco, 1993.....	48
IMAGEN No. 13 Arte Otro, Cartel de la exposición de 1969 en la ENAP, del libro La era de la discrepancia en México 1968-1998, UNAM, México, 2007.....	50
IMAGEN No. 14 ET – 1, Luis Urías Hermosillo, del Catalogo del Salón Solar 1968, Programa cultural de la XIX Olimpiada, Festival internacional de las artes octubre/diciembre, Palacio de Bellas Artes México D.F., SEP/INBA, México, 1968.....	52
IMAGEN No. 15 Carteles del Salón Independiente, colección del Museo de Arte Moderno, fotografía Rodrigo Meneses.....	54
IMAGEN No. 16 El Ñero de la cultura, del grupo Tepito Arte Aca, del libro Frentes, Coaliciones y Talleres, Grupos Visuales en México en el siglo XX, CANACULTA, FONCA, Casa Juan Pablos, México, 2007.....	60

IMAGEN No. 17 Acción en Morelia realizada por el TIP, del libro De los grupos los individuos Artistas plásticos de los grupos metropolitanos, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1985.....	61
IMAGEN No. 18 El mundial de futbol del 78 del TAI, del libro Siete grupos de artistas visuales de los setentas, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008.....	63
IMAGEN No. 19 Mural modular ambulante del Colectivo, del libro Siete grupos de artistas visuales de los setentas, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008.....	65
IMAGEN No. 20 Proceso del Proceso Pentágono, del libro Siete grupos de artistas visuales de los setentas, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008.....	67
IMAGEN No. 21 Grupo Suma, del libro Siete grupos de artistas visuales de los setentas, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008.....	68
IMAGEN No. 22 Pendón del Grupo Germinal, del libro De los grupos los individuos Artistas plásticos de los grupos metropolitanos, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1985.	70
Imagen No. 23 Grupo Mira Comunicado gráfico, del libro La era de la discrepancia en México 1968-1998, UNAM, México, 2007.....	72
IMAGEN No. 24 Coca Cola del Grupo No Grupo, del libro De los grupos los individuos Artistas plásticos de los grupos metropolitanos, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1985.	74
IMAGEN No. 25 del Grupo Peyote y la compañía, del libro La era de la discrepancia en México 1968-1998, UNAM, México, 2007.	76

IMAGEN No. 26 Narrativa visual, del libro De los grupos los individuos Artistas plásticos de los grupos metropolitanos, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1985.	77
IMAGEN No. 27 Marco, del libro De los grupos los individuos Artistas plásticos de los grupos metropolitanos, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1985.	78
IMAGEN No. 28 Pentágono, del grupo Proceso Pentágono, del libro La era de la discrepancia, 2007, UNAM.....	94
IMAGEN No.29 Retablo, del grupo Suma, del libro: Tiempo de fractura, El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984), UAM, UNAM, México, 2010.....	95
IMAGEN No. 30 Tetraedro, del grupo Tetraedro, del Catalogo Bienal de Jóvenes de Paris, 1977.	95
IMAGEN No. 31 Import Export, del grupo Taller de arte e ideología, del libro Siete grupos de artistas visuales de los setentas, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008.	96
IMAGEN No. 32 Import Export, del grupo Taller de arte e ideología, del libro Siete grupos de artistas visuales de los setentas, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008.....	97
IMAGEN No. 33 Import Export, del grupo Taller de arte e ideología, del libro Siete grupos de artistas visuales de los setentas, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008.....	97

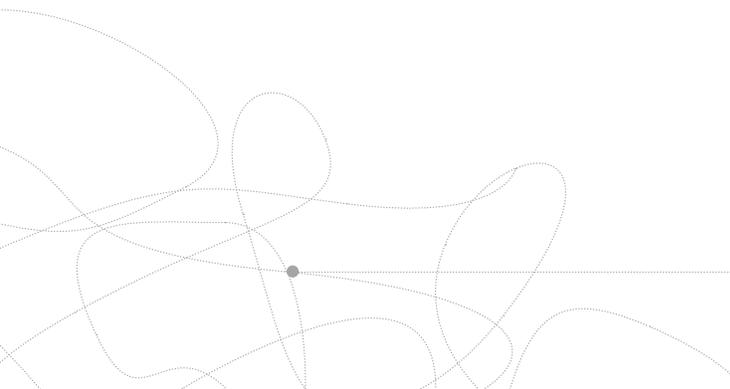


IMAGEN No. 34 Artespecáaculo: Tragodia segunda, del grupo Peyote y la compañía, del Catalogo: Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979.....	101
IMAGEN No. 35 1929: Pentágono, del grupo Proceso Pentágono, del libro Siete grupos de artistas visuales de los setentas, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008.....	102
IMAGEN No. 36 BaoBab, del grupo Bao Bab, del Catalogo: Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979, INBA, SEP, México, 1979.....	103
IMAGEN No. 37 Calle, del Suma, del libro Siete grupos de artistas visuales de los setentas, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008.....	104
IMAGEN No. 38 Calle (detalle), del Suma, del libro Siete grupos de artistas visuales de los setentas, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008.....	104
IMAGEN No. 39 Circuito interno, del grupo El Colectivo, Catalogo: Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979, INBA, SEP, México, 1979.....	106
IMAGEN No. 40 La Lonchera, del grupo No Grupo, del Catalogo: NO GRUPO, un zangoloteo al corsé artístico, Sol Henaro, Museo de arte moderno, 2011.....	109
IMAGEN No. 41 Pentágono, del grupo Proceso Pentágono, del libro La era de la discrepancia, 2007, UNAM.....	113
IMAGEN No. 42 Grupo Suma, del libro: Cristina Hajar, Siete grupos de artistas visuales de los setentas, 2008.....	114

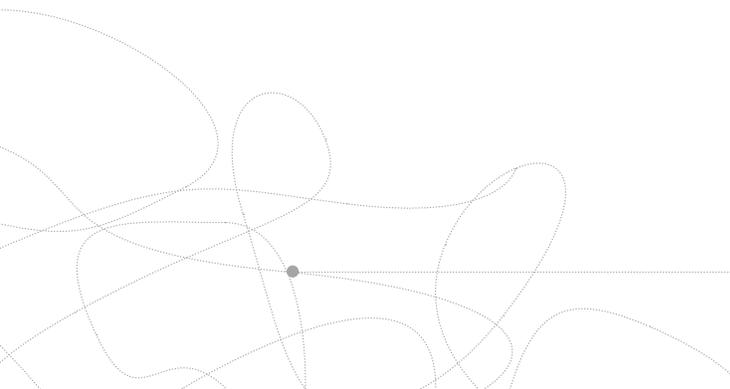


IMAGEN No. 43 Pinta callejera del Suma, del libro De los grupos los individuos Artistas plásticos de los grupos metropolitanos, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1985.....	115
IMAGEN No. 44 Atentado al hijo prodigo, del grupo No Grupo, del Catalogo: NO GRUPO, un zangoloteo al corsé artístico, Sol Henaro, Museo de arte moderno, 2011.....	117
IMAGEN No. 45 Pentágono, del grupo Proceso Pentágono, del libro: Tiempo de fractura, El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984), UAM, UNAM, México, 2010.	122
IMAGEN No. 46 Pentágono, del grupo Proceso Pentágono, del libro La era de la discrepancia, 2007, UNAM.....	123
IMAGEN No. 47 Pentágono, del grupo Proceso Pentágono, del libro La era de la discrepancia, 2007, UNAM.....	124
IMAGEN No. 48 Pentágono, del grupo Proceso Pentágono, del libro La era de la discrepancia, 2007, UNAM.....	124
IMAGEN No. 49 Mascaras, del grupo No Grupo, del libro La era de la discrepancia, 2007, UNAM.	128
IMAGEN No. 50 Hojas de contacto, Mascaras, del grupo No Grupo, del Catálogo: NO GRUPO, un zangoloteo al corsé artístico, Sol Henaro, Museo de arte moderno, 2011.....	129
IMAGEN No. 51 Tragodia II: Artespectáculo, del grupo Peyote y la compañía, del libro La era de la discrepancia, 2007,UNAM.....	134
IMAGEN No. 52 Tragodia II: Artespectáculo, del grupo Peyote y la compañía, del libro La era de la discrepancia, 2007, UNAM.....	136

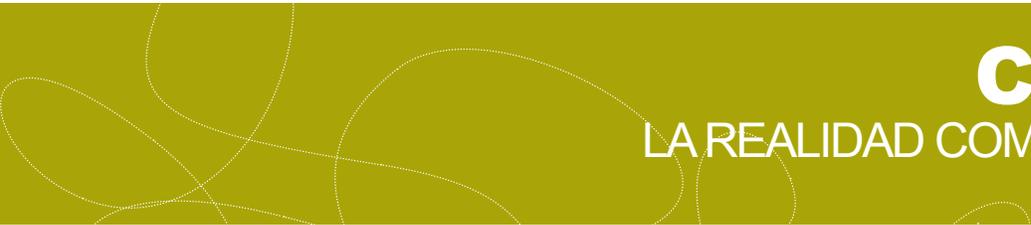
IMAGEN No. 53 Tragodia II: Artespectáculo, del grupo Peyote y la compañía, del libro De los grupos los individuos, MACG.....	139
IMAGEN No. 54 Terry Holiey, Tragodia II: Artespectáculo, del grupo Peyote y la compañía, del libro La era de la discrepancia, 2007, UNAM.....	142
IMAGEN No. 55 Calle, del Suma, del libro Siete grupos de artistas visuales de los setentas, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008.....	144
IMAGEN No. 56 Esténcil del Grupo Suma, del libro: Tiempo de fractura, El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984), UAM, UNAM, México, 2010.	147
IMAGEN No. 57 Calle, del Suma, del libro Siete grupos de artistas visuales de los setentas, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008.....	150
IMAGEN No.58 1929: Proceso, del grupo Proceso Pentágono, del Catálogo Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979, INBA, SEP, México, 1979.....	190
IMAGEN No.59 1929: Proceso, del grupo Proceso Pentágono, del Catálogo Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979, INBA, SEP, México, 1979.....	191
IMAGEN No.60 Grupo Suma, del libro Siete grupos de artistas visuales de los setentas, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008.....	192
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.....	193

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.....	194
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.....	195
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.....	196
IMAGEN No.65 Sin título, técnica mixta, Grupo Suma del catalogo Beuys y más allá, El Enseñar Como Arte, MARCO, MUAC, 2010.....	197
IMAGEN No.66 Sin título, técnica mixta, Grupo Suma del catalogo Beuys y más allá, El Enseñar Como Arte, MARCO, MUAC, 2010.....	198
IMAGEN No.67 Sin título, técnica mixta, Grupo Suma del catalogo Beuys y más allá, El Enseñar Como Arte, MARCO, MUAC, 2010.....	199
IMAGEN No.68 Sin título, técnica mixta, Grupo Suma del catalogo Beuys y más allá, El Enseñar Como Arte, MARCO, MUAC, 2010.	200
IMAGEN No.69 Sin título, técnica mixta, Grupo Suma del catalogo Beuys y más allá, El Enseñar Como Arte, MARCO, MUAC, 2010.....	201
IMAGEN No. 70 Cartel Montaje de momentos plásticos del No grupo, del libro La era de la discrepancia, 2007,UNAM.....	202
IMAGEN No. 71 Secuestro plástico del No grupo, del libro La era de la discrepancia, 2007, UNAM.....	203

IMAGEN No. 72 El Taco, Maris Bustamante para el No Grupo del libro La era de la discrepancia, 2007, UNAM.....	204
IMAGEN No. 73 Instrumento de trabajo, Maris Bustamante para el No Grupo del libro La era de la discrepancia, 2007 UNAM.....	205
IMAGEN No. 74 Tres primeras imágenes de arriba hacia abajo Museo de la pornografía y el erotismo. Cuarta imagen El hijo prodigo. Ultima imagen Museo de arte redondo. El No Grupo del libro La era de la discrepancia, 2007, UNAM.....	206
IMAGEN No. 75 Tragodia II (Fragmento) del Grupo Peyote y la Compañía, libro La era de la discrepancia, 2007, UNAM.....	207
IMAGEN No. 76 Tragodia II (Fragmento) del Grupo Peyote y la Compañía, libro La era de la discrepancia, 2007, UNAM.....	208
IMAGEN No. 77 Tragodia II (Fragmento) del Grupo Peyote y la Compañía, del Catálogo Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979, INBA, SEP, México, 1979.....	209
IMAGEN No. 78 Tragodia II (Fragmento) del Grupo Peyote y la Compañía, del Catálogo Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979, INBA, SEP, México, 1979.....	210
IMAGEN No. 79 Tragodia II invitación del Grupo Peyote y la Compañía, del Catálogo Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de xperimentación 1979, INBA, SEP, México, 1979.....	211
IMAGEN No. 80 Tragodia II (Fragmento) del Grupo Peyote y la Compañía, del Catálogo Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de experimentación 1979, INBA, SEP, México, 1979.....	211

INDICE DE TABLAS

TABLA No. 1, Periodos de definición y consolidación de los grupos, autor Rodrigo Meneses.	107
TABLA No. 2, Clasificación de temas y elementos en Proceso, autor Rodrigo Meneses.	125
TABLA No. 3, Artespectáculo: Tragodia Segunda, Clasificación de elementos, autor Rodrigo Meneses.	133
TABLA No. 4, Artespectáculo: Tragodia Segunda, Clasificación de temas, autor Rodrigo Meneses.....	135
TABLA No. 5, Artespectáculo: Tragodia Segunda, Definición e interpretación de los elementos, autor Rodrigo Meneses.....	137-138
TABLA No. 6, Elementos en el espacio, autor Rodrigo Meneses.....	145
TABLA No. 7, características generales de la obra, autor Rodrigo Meneses.....	152
TABLA No. 8, Ideología artística de los grupo, autor Rodrigo Meneses.....	155



CAPITULO 1

LA REALIDAD COMO MEDIO ARTÍSTICO

CAPITULO 1

LA REALIDAD COMO MEDIO ARTÍSTICO.

En este primer capítulo, es primordial establecer cómo surge el arte conceptual en México, su contexto en Occidente y características es fundamental para plantear dentro cual campo artístico se desenvuelve la investigación. Comparar las características del arte conceptual en nuestro país y en el extranjero nos dará un panorama de que tanto se exportan o importan estas tendencias del arte. Además de poder establecer parámetros entre influencias en el arte conceptual en México y aportaciones al arte International.

Es así que en el contexto observamos que la modernidad y las vanguardias implicaron la cualidad de trascender imponiendo la razón, a pesar de las distancias, religión y diferentes factores. Sin embargo, todo tiene su contraparte la reducción de fronteras transforma y modifica el panorama ubicándonos en un contexto poco sólido y en continuo cambio que deja de lado al pasado impulsando al primer plano la razón del hombre. Iniciado este proceso autorreflexivo por Kant, llevando a los límites la razón. Las vanguardias se basan en la destrucción de los antiguos y anquilosados conceptos del arte.

Así, en un inicio las vanguardias jugaron el papel de desafíos políticos y estéticos, convertidos en eventos álgidos y momentáneos. Como menciona Theodor Adorno “[...] un arte cuya fuerza política consiste en su obstinada negación a las influencias alienantes de la cultura de masas y la racionalización burguesa, insistiendo en su propia especificidad formal intraducible [...]”.⁵ El postmodernismo aparece ante esta institucionalización de las vanguardias modernistas convertido en arte burgués y atrapado por el dinamismo capitalista.

Las distancias se han reducido, las fronteras se desvanecen, entre lo nuevo y lo viejo lo separa un instante. La rapidez con que se adquiere nos obliga al desecho inmediato, todo es desechable; entramos al tiempo líquido según Zygmunt Bauman.⁶ Se busca experimentar las sensaciones de forma constante. No hay tiempo para tirar cimientos. El movimiento contante lleva a la turbulencia.

La vanguardia se ve diluida cuando es alcanzada por las estructuras económicas, el mercantilismo artístico y finalmente absorbido por los sistemas del mercado cultural. La modernidad es superada, los lenguajes vanguardistas y su dinámica de péndulo aniquilador, se termina desgastando.

⁵ Op Cit, Steven Connor, *Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Ediciones Akal, Madrid, 1989, p. 176.

⁶ Op Cit, Zygmunt Bauman, *Arte, ¿líquido?.*, Sequitur, Madrid, 2007, p.27.

La forma de afrontar y superar las vanguardias es multiplicando las posibilidades estéticas, brincar las fronteras de las disciplinas para su comunión: la multidisciplina y la interdisciplina es la tarea de la post vanguardia durante la segunda parte del siglo XX. “Lo transdisciplinar, [...] refleja un intento de desterritorialización, tanto histórica como ideológica, de los procesos cognitivos en la medida en que procura abrir y dismantelar las fronteras que separan tanto las antiguas disciplinas como las nuevas práctica interdisciplinares –que han acabado institucionalizándose como las primeras”.⁷

El objeto por sí mismo, acentuando sus conceptos y su reintegración a la realidad son sus características como ejes de reflexión. Proponiendo una relectura del objeto de consumo de su natural visión de afuera-afuera a adentro-afuera. *Los Mass media* han banalizado los objetos la tarea es reinsértalos en su concepto y realidad.

Las propuestas radicales de anti-arte y las post vanguardias son conceptos que convergen en sus esencias. “Progresivamente, los artistas radicalizan su postura respecto al legado de las anteriores vanguardias, acordando su tono más provocador y multidisciplinar; buscando nuevos conceptos sobre la noción del arte y los desarrollan a partir de variados soportes y canales de difusión”.⁸

La vanguardia le apuesta a concretar el fin del arte y la post vanguardia alarga esta agonía y se desarrolla en la supuesta fase terminal. En la década de los años 60’s se plantea la crítica institucional y una redirección del arte, hacia nuevas medidas de producción y de recepción artística. Estos reajustes se dieron en el planteamiento de las diferencias sociales, de género y raza.

Pasamos de la anarquía de las vanguardias, que cuestiona la identidad enraizada, al planteamiento de reconfiguración institucional de las neo vanguardias. Encontramos que postmodernidad-neo vanguardia no se basa en la razón para suscribirse en la historia. Se caracteriza por la deconstrucción, descentralización, discontinuidad, diseminación y dispersión.

El postmodernismo podría ser la culminación de un proceso dentro del arte, al encontrarnos parados ante la potencialidad llevadas a sus últimas consecuencias de sus propias características. Es el reflexionar sobre lo propio y lo que no lo es.

⁷ O.p. Cit. Zygmunt Bauman, p 23.

⁸ Jeannine Aubolyer, *Enciclopedia del arte salvat*, Vol. 30, *Últimas Tendencias*, Salvat Editores, España, 2000, p 01.

La postmodernidad plantea la posibilidad del arte por establecer vínculos con otras actividades e intereses sociales, económicos y políticos. “[...] la cultura ya no puede ser considerada como un simple ámbito de representación, inmóvil, inmaterial y a cierta distancia de los crudos acontecimientos de la vida real [...]”.⁹ El arte ha dejado de ser un mero símbolo para convertirse en un agente activo proponiendo nuevas formas de pensar, sociales, actuar, etc. Se convierte así en una fuerza social y material.

El arte postmoderno, según Howard Fox, es la “[...] complacencia de artistas y espectadores al tratar temas de interés mutuo y perenne, al reconocer todos los usos del arte”.¹⁰ Siempre con el espíritu transgresor y escandalizador de la clase burguesa y convulsionar la sensibilidad de público en general por medio de la multiplicación de las normas estilísticas, interdisciplina.

El intento por universalizar las ideas en el arte posmoderno lo convierte en auto reflexivo. El arte se centra en el eclecticismo, defendiendo la cultura popular. La libertad ya no está en la experimentación plástica universal, sino en el ir y venir de los estilos y su hibridación. Pueden ir del clásico al *graffiti*, de técnicas antiguas a nuevas tecnologías. El producto de esta nueva idea son objetos artísticos sin mayor intención ni afán. Es por esto que a los especialistas les ha sido tan complejo identificarlos y definirlos conceptualmente.

Un ejemplo de este ánimo postmodernista es el arte conceptual, al plantear la no adoración del objeto artístico basándose entre la naturaleza del objeto y el arte mismo. Con ese aire de renovación y comenzar de nuevo. Apareciendo la contraparte de la idea modernista de innovación, surge con la apropiación de imágenes. Frente a las propuestas del arte de vanguardia, los posmodernos no plantean nuevas ideas, ni éticas, ni estéticas; tan solo reinterpretan la realidad que les envuelve, mediante la repetición de imágenes anteriores, que pierden así su sentido.

La aparición del arte pop, arte conceptual y el performance generan el rompimiento con la concepción tradicional del arte. Las artes plásticas ya no dan cabida a estas nuevas representaciones. La búsqueda del sí mismo artístico se ve rebasado. Aparece nuevamente la pintura figurativa, siendo una representación, ya desacreditada en el modernismo, surge como una crítica a este. Se abren las posibilidades de la valoración de las culturas minoritarias o periféricas, impulsando los localismos. Es en esta década que las mujeres muestran, a través del arte, el sexismo, dotado de un fuerte contenido feminista y de género. Se abre la oportunidad de retomar con arbitrariedad la historia del arte.

⁹ Op Cit, Steven Connor, p. 165.

¹⁰ Op Cit, Steven Connor, p. 69.

En México, la generación de Los Grupos abre la discusión y las prácticas artísticas de las post vanguardia. Sus características estéticas situadas dentro del conceptualismo a partir de la multidisciplina y fuera de los circuitos artísticos establecidos. Con un replanteamiento del circuito del arte al proponer cambios en los procesos creativos, los foros de exhibición y el público.

1.1 Antecedentes del Arte Conceptual.

Los precedentes los encontramos dentro de las propuestas dadaístas. “[...] un movimiento cuya principal pretensión consistía en hacer irrisorio cualquier objeto, acción o comportamiento artístico, un movimiento cuyo fin principal era destruir el arte, [...]”.¹¹ Debido a sus características radicales, de romper con la tradición artística, es que hasta la década de los años 60’s es retomada y valorada.

Sin lugar a dudas, Marcel Duchamp es una figura central, que sienta las bases de esta nueva concepción del arte. Creador del *readymade* en 1913 fue Marcel Duchamp quien introduce los objetos prefabricados a la escena del arte. Selecciona objetos de uso y funciones cotidianas, altera su naturaleza seriada para abstraerlos, ubicándolos en la categoría de únicos, como punto focal la idea y no la habilidad manual, que se haya contenida en los objetos plásticos que son creados/reproducidos.



IMAGEN No. 1 *Urinario 1917*, Marcel Duchamp, del libro *Arte Conceptual*, Taschen, Alemania, 2005.

¹¹ Ángel González García, *Escritos de artes de vanguardia 1900/1945*, Ediciones Istmo, Madrid, 2003, p.183.

Tomar un trozo de la realidad, de su cotidianidad, reubicarla, descontextualizarla. Lo mundano se vuelve simbólico. El arte se ve cuestionado por objetos frívolos, su pedestal se tambalea. La idea de romper lo inviolable, transgredir las fronteras, generó un nuevo concepto en el arte, una nueva forma de afrontarla: la multidisciplinariedad en la elaboración de los objetos artísticos. Es la reflexión de diversos objetos para romper con su unidireccionalidad. Buscando reunir diferentes campos del saber con un mismo objetivo. El arte deja de ser un fin para convertirse en un medio. El objeto tradicional es expulsado del paraíso, dejando al desnudo el concepto. El arte se cuestiona qué es, su función y sus representaciones se convierten en la búsqueda de esta respuesta.

El *Happening* o el Arte Acción fue el camino para poder converger en una propuesta visual en la que múltiples elementos son experimentados, en la búsqueda de producir nuevos objetos plásticos: danza, teatro, música etc. Buscan explotar las sensaciones inmediatas del público y la memoria a partir del recuerdo, la obra es perecedera. Interviniendo los espacios de la realidad; hacerlos suyos por un instante y quedar una eternidad en el recuerdo colectivo. Los primeros rastros de la búsqueda de la acción, los encontramos en la pintura de Pollock, siendo un registro de la danza ritual como medio plástico: “[...] Allan Kaprow concretó el primer *happening*, llamado *18 happenings in 6 parts*, donde ya aparecieron características del arte desmaterializado. [...]”.¹²



IMAGEN No. 2 *Happening colectivo Montauk Bluffs*, Allan Kaprow, del libro ENCICLOPEDIA DEL ARTE SALVAT, Vol. 30, Últimas Tendencias, Salvat Editores, España, 2000.

¹² Op Cit, Jeannine Aubolyer, p 10

Nos encontramos ante la bifurcación de caminos. Los que defienden la simbolización a partir de objetos tangibles y la búsqueda de lo efímero, de la naturaleza filosófica del objeto.

1.2 Arte conceptual.

Ante la decadente rutina vanguardista, en la mitad de los años 60's, aparece el arte conceptual. En 1961, es que aparece por primera vez "la expresión arte de concepto (*Conceptual art*)".¹³ La reflexión acerca del estado del arte, el cuestionar a las artes tradicionales, hace retomar algunos caminos dadaístas.

Generado dentro del ambiente de la post guerra, el mundo se planteaba hacia dónde dirigirse. Se cuestionaba el capitalismo crudo, su camino desbocado hacia la materialización económica.

Los conceptualistas se abocan a desmaterializar las obras de arte. Dividen en dos la naturaleza, hasta entonces entendida del arte: destreza manual y la *idea*. Su proceso creativo es la reflexión. Buscan una nueva forma de entender el arte, no es estética visual. Ir más allá de la contemplación, privilegiar la idea. La experimentación reflexiva abre un nuevo camino. Los mecanismos de comunicación entre las obras y el público se alteran. La experiencia artística deja de ser visual, la percepción sensorial no es el fin, persiguen los procesos mentales. Aquellas acciones racionales imperceptibles, pero siempre presentes. Estructuras cerebrales que nos definen como seres humanos, llevadas a lo visible, expandiéndolas para volverlas a razonar, para ser conscientes de lo humano.

Además de romper con las formas de entender el arte, modifica su estructura económica. El arte como mercancía adquirida y formadora de estatus se desmorona. Ante las características de lo efímero, abierto y participativo ante el público, el mercado del arte no tiene campo de acción. El arte ya no es un objeto valioso, es una vivencia simbólica. Su formación se da en los Estados Unidos. En la costa oeste, Ed Ruscha, John Baldessari y Bruce Nauman comienzan a transgredir las fronteras del arte, de forma más intuitiva y conservando la representación objetual. Al otro extremo, en Nueva York, los artistas Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth y Laurence Weiner buscan las respuestas sobre bases teóricas, inclinándose por representaciones no objetuales y siendo, más e integrando un discurso filosófico. Encontramos dos vertientes principales dentro del arte conceptual: Tautológico y Ampliado.

¹³ Daniel Marzona, *Arte Conceptual*, Taschen, Alemania, 2005, p. 06.

El arte tautológico es la forma radical del conceptualismo. Su propuesta es desmaterializar el arte por completo. Dejar de lado las representaciones objetuales. Concretarse a la meditación y ubicar al arte a la par de la ciencia y la filosofía. Convirtiéndose en discursos reflexivos sobre el estado del arte, sustentado en la posición teórica.

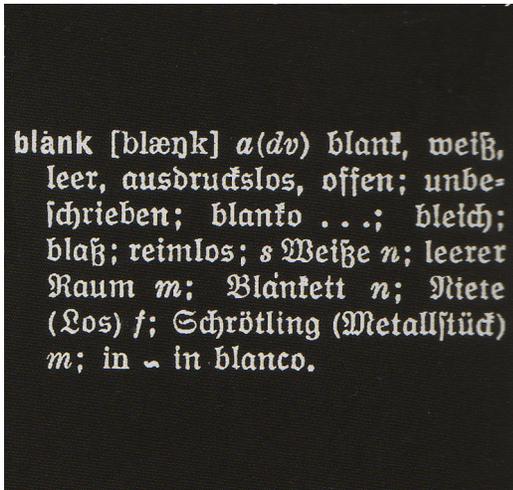


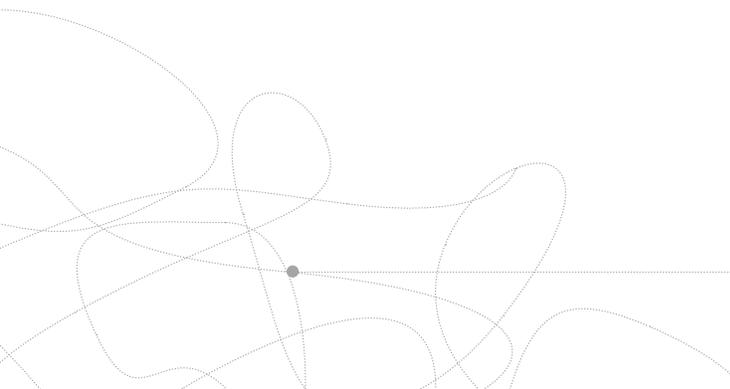
IMAGEN No. 3 *Blank* 1967, Joseph Kosuth, del libro *Arte Conceptual*, Taschen, Alemania, 2005.

El uso exclusivo del lenguaje escrito como medio artístico genera un empobrecimiento del mismo, al reducirlo a escritos, dejando de lado las posibilidades objetuales. En el arte conceptual, ampliado o empírico-medial, se retoma el uso de objetos. La premisa sería de que las cosas dejan de serlo, para convertirse en portadores simbólicos de una idea. La utilización de objetos es una de las características del arte en general; así la experiencia sensitiva se conserva para afrontarla con una de las constantes del arte su propia ruptura.

1.2.1 Arte Objeto.

El siglo XX fue caracterizado por la industrialización y proliferación de objetos. El ritmo acelerado de la vida diaria ha generado una dinámica consumista y del rápido desecho. El retomar los objetos banales para darles un estatus artístico es también una de las características del siglo pasado.

El intento del conceptualismo, de ubicar al arte dentro de la realidad simbólica, lo hace imbuirse dentro de éste mundo industrial de los objetos. La descontextualización y re-significación se convierte en uno de los blancos favoritos del arte. Mientras nuestro país comienza la revolución, Marcel Duchamp crea en 1913 el *readymade* y convulsiona el mundo del arte.



Los objetos de uso cotidiano son seleccionados, reubicados y descontextualizados, pierden su sentido, siendo dotados de nuevo significados y usos artísticos. Se convierte en una severa crítica al arte y al artista, destruye el trono mítico del virtuoso. El artista se apropia de la realidad, la transforma y la devuelve como reflexión filosófica. El creador hace suyo el objeto cotidiano para destacar sus cualidades intrínsecas. Así, el artista funge como un arqueólogo de la sociedad contemporánea, buscando resaltar las formas de su tiempo.

Existen diferentes formas de abordar el objeto artístico. La primera es rehacerlo y destacar las cualidades del objeto, por medio de una representación estética del mismo, donde éste se convierte en símbolo de su momento y sociedad, con referentes claramente marcados del arte Pop. Otra postura es el *objeto encontrado* dentro de su contexto, se toma de la realidad y se atribuye como propio, intentando insertar al arte en el escenario cotidiano, resignificándolo, claro heredero del *readymade*. En los *collages* cubistas se encuentra el inicio del espíritu del ensamblaje, se busca construir una nueva forma, partir de pedazos de diversos objetos. La contradicción de la posición en el espacio y tiempo, con una masa y densidad determinada con la fugacidad de lo efímero, el objeto como forma fugas registrada a partir de documento, esto nos ubica en otra expresión del objeto. La contraparte de esto último es destacar y poner en primer plano el espacio, el objeto no se contiene a si mismo, el espacio lo delimita.



IMAGEN No. 4 *Coca-Cola projet*, Cildo Meireles, del libro *Arte Conceptual*, Taschen, Alemania, 2005.

¹⁴ Catálogo de la Exposición Temporal, *Hecho en Casa*, Una aproximación a las prácticas objetuales en el arte contemporáneo mexicano, Museo de Arte Moderno, Ciudad de México, Octubre 2009.

1.2.2 Instalación.

La instalación es un género artístico que encontró su momento de impulso en los 70's. Es una forma artística donde el artista busca resignificar objetos o diferentes medios incluidos los tecnológicos, basados en un enfoque multidisciplinario. El objetivo es la interrelación física, visual y simbólica interactuando con el espacio galerístico.¹⁵ Separándola de la obra tridimensional académica, la cual tiene por objetivo el seguir reglas estéticas sin influir directamente el espacio en la obra. Es decir estos dos factores, galería-obra, no se alteran mutuamente.

La instalación busca cuestionar al arte y encontrar nuevos medios de expresión convirtiéndose más que en un genero en un aglutinate de diferentes disciplinas con un lenguaje paradójico, trabajando directamente con y en la *realidad* y no en su representación. Dentro de la instalación, la visión total de los elementos que la componen es básica. Los objetos dejan de ser individuales para convertirse en un conjunto de símbolos que emiten un solo mensaje. La relación con el espectador ya no es igual, se convierte en una experiencia multisensorial, donde el público recorre la obra, dejando de ser un actor pasivo. Convirtiéndose en parte fundamental de la obra.



IMAGEN No. 5 , *Cildo Meireles*, Fotografía de la exposición Cildo Meireles MUAC, 2009.

¹⁵ Graciela Schmilchuk, *Intervenciones efímeras/Natura cultura manual para talleres de intervenciones in situ*, inspirado en la obra de Helen Escobedo, CONACULTA, México, 2010, p 16.

1.2.3 Ambientación.

La ambientación es potencializar esta relación ente el espacio, obra y público. La relación de estos tres factores es a tal grado que la obra “[...] se despliega en la totalidad del espacio dado y que exige al espectador introducirse, recorrerla y experimentar sensaciones táctiles y auditivas: una revelación del espacio sensible”.¹⁶ Encuentra en su más antiguo antecedente en Marcel Duchamp, cuando coloca una serie de cuerdas por toda la galería en una muestra surrealista, a finales de los 40’s, en Nueva York. Con esto, deja de lado las obras tradicionales y envuelve el espacio y lo convierte suyo, a partir de un objeto ya existente, como lo es la cuerda. Sin embargo, es hasta los años sesentas que se retoma este camino, comenzado a andar por los dadaístas, surrealistas y futuristas. Una de las artistas mexicanas pioneras en este ámbito es Helen Escobedo, al buscar dentro de su obra la integración del público.

1.3 Arte Pop.

La modernidad trajo consigo la producción en masa de objetos de consumo; a su vez, modifico la forma en que las personas perciben y reciben el mundo, siendo son un blanco perfecto del consumismo industrial. El arte, como parte de la realidad no está exento a este fenómeno, el acercarse a la muchedumbre, como objetivo en la obra, se vuelve una búsqueda: un arte popular fuera de la elite.

El arte pop nace en Inglaterra, en manos de Richard Hamilton, a finales de los 50’s. Sin embargo, su máximo esplendor se logra en Estados Unidos, de 1962 a 1968. Su desarrollo en Norteamérica es de manera lógica, si tomamos en cuenta que el *American Way of Life* está enmarcado por la industrialización y consumismo desmedido. El capitalismo pone al alcance de la mano un sinnúmero de productos para ser elegidos, el público se convierte en el actor principal en la inundación objetual. Esta actividad mercantil comprador-producto es la dinámica que pone en el centro del escenario al hombre productivo, ahora el poder está en capturarlo. Además, funcionó como una respuesta al arte predominante en Norteamérica, el expresionismo abstracto, que se había convertido en un academicismo y falsa propuesta estética, al ser muy repetitiva y serial.¹⁷

¹⁶ Op. Cit. Catálogo HECHO EN CASA.

¹⁷ Ma. José Ragué Arias, *Los movimientos Pop, Biblioteca Salvat de grandes temas*, Salvat, España, 1974, p. 43.



IMAGEN No. 6 , Richard Hamilton, del libro Los movimientos Pop, Biblioteca Salvat de grandes temas, Salvat, España, 1974.

Los anuncios publicitarios se agrandan, el color no es suficiente, las luces de neón y su sobrepoblación en azoteas apenas deja ver el cielo, los dioses se alejan. La enajenación en busca de la estupidez fomenta el ciclo de consumo que refuerza la nueva forma de conquistar fronteras. Actitud criticable en la que de alguna forma participa el arte Pop como bandera capitalista, izada por la industria cultural.

El arte se banaliza, lo profano toma la primer fila. La realidad se convierte en un símbolo, para transformarse en un objeto estético. Cualquier mercancía es vista como medio para alcanzar un bienestar material, alimenticio, etc. Sin embargo, esos artículos tienen forma, color, dimensiones, cualidades visuales, que al sobredimensionar estos factores se transforman en un objeto estético, que a su vez, por su factura y medio de materialización, pasan a ser una obra de arte. El arte ahora está dirigido al común de la gente, se abre el círculo cultural reducido y las masas acceden al arte, en especial, en la música.

Expresión meramente propia de su tiempo, deja de lado la tradición y costumbres, para hablar de esa ansia por saciar las necesidades inmediatas. No pertenece a intereses nacionales, ni mucho más profundos que la superficialidad de la realidad banal. " [...] el arte no está ya frente a nosotros, nosotros estamos en él".¹⁸ La profunda relación de este tipo de expresiones artísticas hace que sea rápidamente aceptada por el común de la gente, convirtiéndose en un arma de doble filo al quedarse en un objeto común, sin interpretación y un lenguaje irónico.

¹⁸ Jorge Juanes, *Más allá del arte conceptual*, Ediciones sin nombre, CONACULTA, México, 2002, p. 25.

1.4 Conceptual Internacional: Documenta Kassel, Fluxus.

El desarrollo y asentamiento de estas nuevas propuestas fue realizado en los Estados Unidos por el grupo International Fluxus. Creado en 1962 por George Maciunas, su principal promotor y cabecilla. Las principales premisas de Fluxus fue la de no ser un grupo, sino un anti-grupo que genere anti-arte. Maciunas buscó la libertad de las obras; romper con las ataduras de los cánones artísticos diseñados, dirigidos hacia los museos y los grandes mecenas. Un arte que en las vivencias de lo cotidiano rescatara sus cualidades y las convirtiera en experiencia simbólica. El arte está entre nosotros, no encerrado en cuatro paredes de los museos. La realidad no tiene límites, así, las expresiones artísticas no tiene disciplina, es la fusión de ellas. Fluxus es el eslabón que impulsa y da forma a las nuevas representaciones conceptuales planteadas por Duchamp e iniciada su exploración por Allan Kaprow heredando a George. Maciunas el pulimentar y perfeccionar la interdisciplina de las artes, “[...] la genealogía es: *happening*, Fluxus, *performance*”.¹⁹

Las artes conceptuales logran su consagración en el año de 1972 en la Documenta Kassel. Este es un evento en Alemania que se lleva a cabo desde 1955, donde se busca explorar y mostrar las representaciones artísticas que prevalecen en la escena artística fungiendo como una muestra mundial del arte que se lleva a cabo cada cinco años. Esté muestra se ha convertido en un termómetro de cuáles son los intereses de vanguardia y los lenguajes que se están experimentando.



IMAGEN No. 7 , *Concierto para piano*, George Maciunas, del libro ENCICLOPEDIA DEL ARTE SALVAT, Vol. 30, *Últimas Tendencias*, Salvat Editores, España, 2000.

¹⁹ Entrevista con Armando Cristeto, 16/09/2009, IPBA, San Luis Potosí, ver anexo entrevistas.

1.5 Arte público y arte político.

Las expresiones artísticas se crean para ser admiradas por un grupo de personas en busca de un goce estético, espiritual, religioso, etc., según sea la época. Sin embargo, esto no quiere decir que su función sea la interacción del público. Al contrario, el arte ha sido generado como una pregunta del artista, que el público tiene que decodificar. Así, el arte se reduce a una serie de objetos dispuestos en espacios definidos, sin interacción directa con el público, sino como mensaje del autor a ser descifrados.

Cuando el arte y la gente se acoplan aparece el arte público, es decir, las piezas están diseñadas y dirigidas a las masas. El significado del arte está en la gente y lo que cada uno de ellos decida interpretar, se multiplican los significados tanto como cuantos ojos lo vean y experimenten. Los espacios ya no son dispuestos para admirar, sino para participar. Los hombres son conscientes del arte y esto propicia la opinión pública.

A partir de la década de los 60's, el arte se preocupa por insertarse en la realidad, lo cotidiano. Estos nuevos lenguajes hacen de lo común, la convivencia social objetos artísticos. La relación del arte con la población es consecuencia del ambiente político, que hace la participación activa de la gente dentro de las decisiones de su vida y del gobierno. Ya no se acepta sin cuestionar, ahora se busca un mayor bienestar y desarrollo. El arte como reflejo de su tiempo y sociedad busca salir a manifestarse.

1.6 Antecedentes del arte conceptual en México.

Desde principios de 1960, existe un interés de algunos artistas como Nacho López y Pedro Cervantes por tener un vínculo directo con el público debido a las infortunadas políticas culturales que generó algunos de los antecedentes del arte urbano, como no lo comenta Armando Cristeto:

"[...] de repente iban Pedro Cervantes y Nacho López con el gallo cargando y lo ponían en frente de Palacio de Bellas Artes cargaban una escultura en forma de gallo y cargaban otras piezas escultóricas y las traían frentes de Palacio de Bellas Artes y además es muy curioso porque no era una forma de retar al Estado no, porque Pedro Cervantes y Nacho López y todos lo del grupo 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 en aquel momento estamos hablando de los años 60, 61, 62 pues más. 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. Nacho López tomaba la documentación de toda la reacción y provocación".²⁰

²⁰ Op. Cit. Entrevista con Armando Cristeto.

De igual manera había otros artistas, estudiantes de la Academia de San Carlos, que buscaban espacios para mostrar sus proyectos en alguna medida por la falta de espacios para hacerlo al no tener el currículum necesario para acceder a galerías públicas o privadas. Como nos menciona Luis Urías:

“Desde los primeros 60, cuando yo estaba muy influido precisamente por el dadaísmo y el surrealismo, con un amigo, surrealista nato, hice una serie que llamé Abandono de materiales encontrados y 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”.²¹

En México, existe una preocupación de las autoridades culturales, especialmente la UNAM, por mantener información reciente y de primera mano, siendo básicas para el propio desarrollo del arte conceptual en nuestro país. En la Academia de San Carlos su director Ricardo Garibay le permitió al Grupo Pánico²² llevar a cabo *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”.²³ Dentro de las influyentes actividades de artistas extranjeros en México encontramos el *performance* del español Adolfo Montadas donde presenta una acción interactiva con fuego y la controvertida acción *Naranjas* de la argentina Martha Minujin del cual Raquel Tibol lanzó una dura crítica. “[...] en el conceptualismo los argentinos estuvieron a la cabeza en aquel momento en América Latina y el MUCA de una manera muy temprana también previo a todo este fulgor fuerte de los grupos puso una exposición de conceptualismo argentino en el MUCA”²⁴, que venía del ICAIC del Instituto Cultural Argentino de Arte Contemporáneo. Organizado por MUCA a cargo de Helen Escobedo en 1974 se lleva a cabo la muestra *El arte conceptual frente al problema Latinoamericano* donde se presentó entre otras piezas la instalación colectiva *Latinoamérica*. Dicha instalación constaba de [...] un gran rollo de papel extendido de setenta metros acompañado de señalamiento a la manera de letreros provisionales de tumbas que contenían información de los gastos militares confrontados con los presupuestos de educación en cada uno de los países latinoamericanos”.²⁵ Los autores son Carlos Fink, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz quienes tiempo después pertenecerían a la generación

²¹ Entrevista Luis Urías. Chihuahua-Chihuahua. Vía correo electrónico del 25 de Abril, 2012. Textos referentes a la correspondencia entre Luis Urías y Daniel Garza como antecedentes de la exposición *Cinetismo* que se inauguró el 17 de abril del 2012 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

²² El Grupo Pánico fue liderado por el chileno Alejandro Jodorowsky y sus principales actividades fueron de franca oposición a la cultura establecida. Cercanos al teatro experimental y a los *happenings* donde no exista un guion a seguir sino únicamente una sucesión de actos imprevistos. Este Grupo estuvo en estrecha relación con algunos integrantes de la Generación de la Ruptura en la elaboración de escenografías.

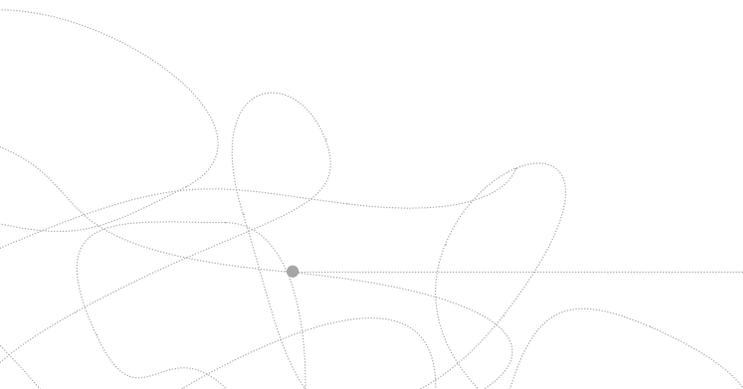
²³ Entrevista Luis Urías. Chihuahua-Chihuahua. Vía correo electrónico del 25 de Abril, 2012.

²⁴ Op. Cit. Entrevista con Armando Cristeto.

²⁵ Rita Eder, *Tiempo de fractura, El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*, UAM, UNAM, México, 2010, p 61.



IMAGEN No. 8 , *Arte Agrícola de América Latina*, 1977, Marta Minujín, MUCA UNAM, del libro *Tiempo de fractura, El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*, UAM, UNAM, México, 2010.



En esos mismo años, de la primera mitad de lo setentas, se presenta la exposición del pintor Francis Bacon en el Museo de Arte Moderno (MAM) del INBA y las muestras estadounidenses *Made in Chicago y Antiguas Nuevas Visiones*. Dejando ver la existencia e información y muestras del arte internacional prevaeciente, lo que generó nuevos entendimientos del arte entre los jóvenes. Una de las ferias más importantes del arte contemporáneo y parte importante de la consolidación del arte conceptual en el mundo es Documenta Kassel. En la V edición de Documenta Kassel en 1972 México participo al margen del concurso enviando a Gelsen Gas, Arnaldo Coen y Juan José Gurrola, esto por medio de Fernando Gamboa director de Museo de Arte Moderno y el curador principal en Alemania Arnold Bode.²⁶ Para la edición de 1977, su director fue Manfred Schenckenburger y uno de sus curadores el Dr. Noac quien meses después tuvo una visita al auditorio de arquitectura del MUCA para mostrar diapositivas de lo que fue el Documenta Kassel de ese año.

Sin duda, algunas de estas actividades y la presencia de jóvenes artistas en el extranjero fortalecieron desde mediados de la década de los 60's la inclinación por las prácticas conceptuales en México. La investigación Estética de Helen Escobedo con el afán de abordar los espacios de forma activa, la neográfica y contacto con Fluxus de Felipe Eheremberg además de su interés por temáticas y motivos populares dentro de las características del pop. Otro aspecto importante es el distanciamiento en 1968 de algunos de los artistas consolidados con las instituciones e iniciando exposiciones en espacios independientes. Los nuevos intereses estéticos, formas de distribución y consumo abre el camino hacia nuevos planteamientos de los círculos artísticos.

Es así como en los principios de los 70's los jóvenes artistas se encuentran con un nuevo panorama que experimentar. En el ejercicio del nuevo campo artístico se gesta la Generación de los Grupos, donde lo imperante es la multidisciplina, el uso de nuevos conceptos dentro del arte.

Esta nueva generación de artistas jóvenes utilizan nuevas formas de creación desde lo colectivo hacía lo social en espacios públicos donde la idea de consumo no existe sino la interacción y en muchos de los casos lo efímero. Siendo estas características fundamentales para el entendimiento de las representaciones conceptuales de la década de los 70's en específico a finales y la creación de un nuevo campo artístico.

²⁶ Op. Cit. Rita Eder, p 47.



IMAGEN No. 9 *Latinoamérica*, 1974, *Instalación colectiva*, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz, MUCA UNAM, del libro *Tiempo de fractura, El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*, UAM, UNAM, México, 2010

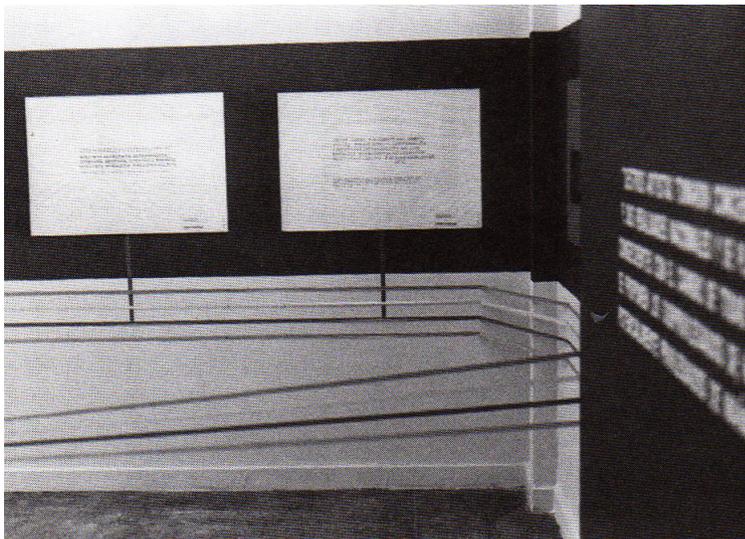


IMAGEN No. 10 *Conexiones y raíces*, 1974, *Instalación colectiva*, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz, MUCA UNAM, del libro *Tiempo de fractura, El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*, UAM, UNAM, México, 2010.

CAPITULO 2

ANÁLISIS DE LAS CARACTERÍSTICAS DE LOS GRUPOS DE
ARTES VISUALES Y SU PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

CAPITULO 2

ANÁLISIS DE LAS CARACTERÍSTICAS DE LOS GRUPOS DE ARTES VISUALES Y SU PRODUCCIÓN ARTÍSTICA.

2.1 Nuevas representaciones artísticas en México: generación de los grupos, 1970-1980.

Podemos observar los comienzos de una creación de arte conceptual y el ejercicio del arte colectivo en nuestro país con ejemplos como los trabajos realizados por artistas mexicanos en *Documenta Kassel* en 1972 y dos años después en la explanada de rectoría de la UNAM con la instalación colectiva *Latinoamérica* de Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz y la activa participación de Helen Escobedo como directora del MUCA. Aunado a la aparición de grupos de artistas en la década de los 60's con planteamientos de cambio en el arte. Así vislumbramos lo que sería la generación de los Grupos y el ejercicio del arte conceptual en nuestro país en la década de los 70's.

En este segundo capítulo, se analizará el origen en la década de los 60's de las agrupaciones en nuestro país. Siendo estas las experiencias previas que detonan la creación artística en grupo. Ya en la década de los 70's con surgimiento de diversas agrupaciones dedicadas a diversas ramas de las artes tanto de las artes plásticas como escénicas, literarias, etc. Debido a su diversidad artística es necesario plantear una selección de las agrupaciones dedicadas a las artes plásticas y conceptuales, principalmente el arte objeto, instalación y ambientación. Con la intención de acotar los Grupos y realizar un análisis de su producción que nos arroje sus características y planteamientos artísticos que detonaron un cambio en el campo artístico en nuestro país.

2.1.1 Contexto histórico, década de los 60's.

En los 60's principalmente, dos factores catapultaron los cambios: la comunicación global y la pastilla anticonceptiva. Los avances tecnológicos fueron factores que también transformaron la cara y la concepción del mundo. El acceso directo y veloz del común de la gente hacia la tecnología ha “[...] modificado radicalmente la concepción del cuerpo humano y su manejo”.²⁷ El uso masivo del anticonceptivo derrumbó las barreras entre la mujer y el hombre, enfrentando en igualdad de circunstancias decisiones sobre su cuerpo y su propia vida.

²⁷ Gerardo Estrada en: Oliver Debroise, *La era de la discrepancia en México 1968-1998*, UNAM, México, 2007, p 10.

En nuestro tiempo, se han producido cambios estructurales en la moral, la cultura, la sociedad que han tomado importancia desde el punto de vista de las nuevas influencias como los aspectos económicos. Desplazando a la moral como valor primordial un segundo plano, encontrando como actor principal el poder adquisitivo. El dinero se convierte en la forma de medir a las personas. La búsqueda por los bienes personales ha individualizado los satisfactores. Ahora se busca el placer íntimo, el éxtasis del cuerpo, producto de la era del consumo de masas. Existe una nueva forma de regular a la población, ya no es la moral, su transformación consiste en toda acción ética que esté íntimamente ligada a la diversión.

Según Lipovetsky²⁸ nos encontramos en la tercer etapa, la *posmoralista*, se deseculariza la moral. Se supera la idea de abnegación y se fomentan los deseos, el ego, el bienestar, etc. El mal se establece por consentimiento. La moral se basa en el principio de autonomía individualista en busca de satisfactores. La culpa ya no es el motor principal para ser altruista. Es la acción personal, mientras obtenga diversión a través de los medios de comunicación y no el contacto directo.

El cambio en las estructuras sociales y las nuevas dinámicas de convivencia en las ciudades, además de las posibilidades dinámicas de movilidad, modificó la capacidad intuitiva del hombre.

El hombre como dirigente de su destino a través de la creatividad como motor. La cultura se ubica como la punta de lanza de la especie humana. El siglo pasado se vio marcado por el ansia de cambio propositivo hacia lo nuevo, lo original. La segunda mitad del siglo XX consolida esta nueva mecánica del arte. Grupos civiles producen una nueva expresión artística, cultural y social. Con características específicas, elementos y discursos propios de la realidad del país, logrando su establecimiento como arte oficial.

La crisis social y política de 1968, en nuestro país, desemboca en la matanza de Tlatelolco; marca definitivamente a la sociedad, la cultura y a los artistas. Siendo un lugar común, llevándonos a sostener “[...] que el Movimiento Estudiantil y la masacre del 2 de octubre (doce días antes de la inauguración de la XIX Olimpiada) precipitaron un cambio en las dinámicas artísticas”.²⁹ Los artistas exponen en espacios independientes desligados de instituciones oficiales, entienden que deben moverse de forma paralela a lo oficial. La realidad social los obliga a ver a la gente común y dirigirse a ellos.

²⁸ Gilles Lipovetsky, *Metamorfosis de la cultura liberal*, Anagrama, Barcelona, 2003, p 38.

²⁹ Oliver Debroise, *La era de la discrepancia en México 1968-1998*, UNAM, México, 2007, p 21.

Es así como los circuitos artríticos se resquebrajan dirigiendo la balanza hacia lo independiente, social, público y político.³⁰ Esto generó un incipiente campo artístico que con el paso del tiempo dio las bases para el surgimiento de la generación de Los Grupos a inicios de la década de los 70's.

Las constantes crisis e ineficacia del gobierno obligan al pueblo a organizarse en grupos y reestructurar su realidad, para solventar las carencias de estos sistemas y abrir nuevas rutas de libre expresión. La represión a la cultura por parte del gobierno se recrudece a partir del 68. El reorganizarse en grupos es la forma más eficiente de sobrevivir a estos tiempos, acontecimientos que envuelven a la población en general, incluyendo, por supuesto, a la comunidad artística, que intenta insertarse dentro de la sociedad como parte de un todo. Los jóvenes artistas buscan dentro de su obra un público activo, llegando a ser la gente parte misma de la obra. Como menciona Juan Ramón de la Fuente "A partir de esta década, como las ondas expansivas del *Big Bang*, el arte visual mexicano entró en una etapa de permanente cuestionamiento de los valores artísticos predominantes, cuyas secuelas han trascendido las fronteras del nuevo milenio".³¹

Dentro de este contexto de la década de los 60's la academia de San Carlos ubicada en el centro de la ciudad de México rodeada de edificios deteriorados y de gente pobre. Los estudiantes en su mayoría pertenecían a clases económicas modestas, con la idea de aprender un oficio que les permitiera vivir, cercanos a la idea de la artesanía más que del arte. Como nos menciona Luis Urías:

"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. 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. 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".³²

³⁰ En entrevista con Luis Urías menciona el muy alto y desastroso costo que dejó el movimiento estudiantil dejando ver la incapacidad de funcionarios, académicos y líderes de la UNAM ya "[...] 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 [...]". Plantea Urías que ya se estaban generando Grupos de artistas que manejaban piezas efímeras o desechables y un arte amplio (termino mencionado por Urías) al considerar la ciencia y no solo la expresión personal; por esto es que no era necesario pasar por el desastre de la matanza del 2 de octubre de 1968 para llegar a lo que la generación de los Grupos logró.

³¹ Juan Ramón de la Fuente en: Oliver Debroise, *La era de la discrepancia en México 1968-1998*, UNAM, México, 2007, p 8.

³² Op. Cit. Entrevista Luis Urías.

2.1.2 Primeros Grupos. ³³

La existencia de colectivos en nuestro país comienza desde principios de siglo XX. Algunos enmarcados dentro del modernismo, otros insertados en los ideales comunistas y revolucionarios en búsqueda solidez ante un estado represor. Ejemplos de esto son La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR, 1934) y El Taller de Gráfica Popular (TGP, 1938) quienes tenían como premisa el beneficio del pueblo, su trabajo en mucho se definía en reuniones y asambleas donde se acordaba el plan de trabajo que se realizaría de forma individual por los artistas agremiados.

Treinta años después, a principios de 1960, los intereses de los artistas eran otros mucho más ligados a los fines estéticos que a los sociales. Se cuestiona más los valores artísticos y su legitimidad. Dentro de esta discusión, es donde podemos encontrar los primeros indicios de un cuestionamiento al campo artístico. Aspecto fundamental dentro de la obra realizada en los colectivos de una década posterior.

2.1.2.1 Los hartos 1961.

El 30 de noviembre de 1961 el grupo denominado los hartos “inauguró, con sus 14 participantes, su única y escandalosa exposición en la Galería Antonio Souza. [...] fue cancelada en la misma noche de su apertura [...]”.³⁴ En esta muestra intentan des-categorizar el papel de artistas reconocidos, así como contextualizar objetos y personas que habitualmente no son relacionados con las actividades artísticas y la vinculación de estos dos elementos los trabajos cotidianos con lo artístico, la búsqueda por la democratización del arte y sus actores.

Dicha muestra fue el rompimiento con la anterior forma de plantear el arte. En su manifiesto dejan en claro su descontento por la exacerbación del individualismo, de la lógica, del racionalismo, la mitificación del arte y simplemente expresan que están hartos.

Este es un primer intento por mostrar una postura radical ante las convenciones del arte. Resulta interesante la inclusión de personas comunes y corrientes, no dedicadas al arte, esto habla de la preocupación por la cercanía que busca el artista con la gente. Sin embargo, los artistas se quedaron en una acción del creador, al no generar obras que desde su gestación sean para y dentro de la población, recordemos que su única acción fue dentro de una galería.

³³Ver anexo de tablas de cada de los grupos mencionados.

³⁴ Alberto Híjar Serrano, *Frentes, Coaliciones y Talleres, Grupos Visuales en México en el siglo XX*, CONACULTA, México, 2007, p 149.

Su descontento con las posturas artísticas están en tela de juicio, al ver dentro de sus filas a los artistas plásticos José Luis Cuevas y Pedro Friedeberg (pintores, escultores y grabadores y dibujantes), inmersos dentro de la cultura oficial y su industria al ser apoyados por las instituciones culturales y galerías privadas, demostrando ser, por lo menos en estos dos casos, un mero ejercicio de experimentación plásticas. Aun cuando no es un antecedente del arte en grupo y las piezas no se despegan del todo de lo individual, dentro de las instituciones y galerías, sí contiene una clara postura ante un urgente cambio en los rumbos del planteamiento estético y reconoce lo anquilosado de los parámetros del arte.

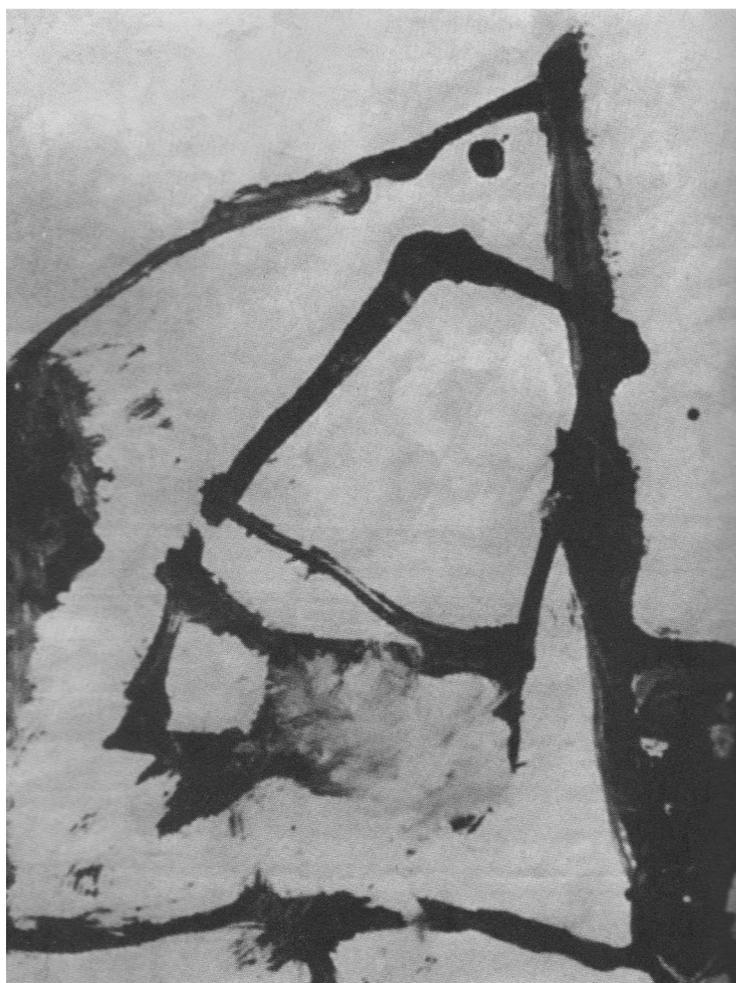
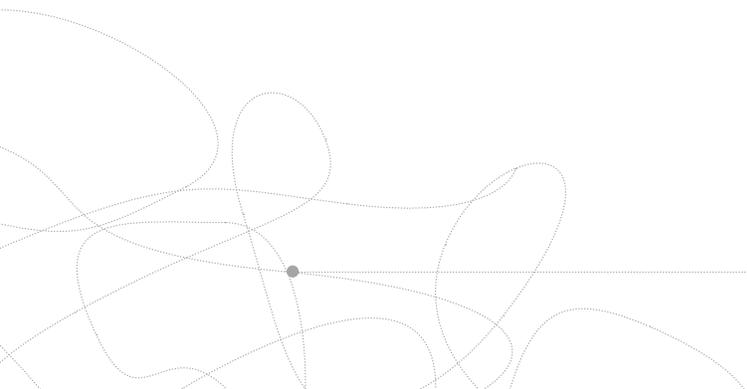


Imagen No. 11 Pintura activa de Octavio Asta, del libro *Frentes, Coaliciones y Talleres, Grupos Visuales en México en el siglo XX*, CANACULTA, FONCA, Casa Juan Pablos, México2007.



2.1.2.2 Grupo 65 1965.

La necesidad de trabajar en colectivo ante la propuesta insuficiente de la Escuela Nacional de San Carlos (ENAP) dentro de la generación de alumnos de 1965 fomenta la creación del Grupo 65. Entre sus integrantes están: Melecio Glaván, Sebastian, Arturo Pastrana, Rebeca Hidalgo, Jorge Novelo, Ely Lozano, Ofelia Alarcón, Alberto Antuna, Margarita Mendiola, Hersúa, Manuel Susanaver, Saúl Martínez, Edgardo Garduño, Jorge Perezvega, Crispín Alcáza y Arnulfo Aquino.

Dentro de sus primeras actividades fue organizar la primera muestra de arte abstracto en la academia de San Carlos donde se buscaba romper con la educación dentro de la Escuela Mexicana de Pintura a la que pertenecía la mayoría de los maestros, romper con los esquemas artísticos del momento. Además organizaron aproximadamente otras 9 muestras más en La Paz, Ciudad Juárez, Guadalajara y la Ciudad de México. La forma de participación era la recopilación de obra individual en la mayoría de las muestras, es hasta *Campo de fresas o la derrota de los Supersabios*, en San Carlos, donde de forma conjunta realizaron una ambientación. Para 1966 participan en la huelga de la escuela donde les permite entrar de forma activa en procesos de organización y producción colectiva.

En el año de 1968, bajo el desbordamiento de la represión por parte del estado, se ven involucrados en el movimiento estudiantil, elaborando gráfica en apoyo al movimiento. La conciencia social y política despierta para fusionarse a lo estético. El desprenderse de los intereses artísticos y poner en primer plano lo colectivo social hace que se rompa con las tendencias del momento como la abstracción, geometrismo, óptico, etc. y en clara búsqueda de otros sentidos en el arte.

Algunos de los participantes del 68 ven la necesidad de plantear la gráfica como crítica, lucha social y política, ya desde la posición de artistas gráficos. Su práctica dejó de ser únicamente la recopilación y resguardo de la colección de gráfica del 68, para convertirse en trabajo colectivo, como difusores y promotores de un arte comprometido con su entorno. Alejándose de la idea académica del arte para buscar su forma más pura y directa, la conciencia dirigida al pueblo. Algunos de los integrantes de Arte 65 en este tiempo toman clase con Alberto Híjar quien será el líder de Taller de Arte e Ideología.

Colaboran con el movimiento chicano en obra mural, al viajar en el 71 a California. Se encuentran con una organización social del grupo de latinos inmigrante donde proliferan las muestras culturales como teatro campesino, rock murales, etc.

Su principal obra es la gráfica con temas sociales, políticos y urbanos. Permanecieron activos algunos de sus miembros, coincidieron en actividades docentes en la Universidad de Puebla hasta que en 1977 fundan el Grupo Mira.



Imagen No. 12, Arte 65, del Catalogo La Gráfica del 68, Homenaje al movimiento estudiantil, UNAM, Sentido Contrario, Zurda, UV y D, ACADI, México 1993.

2.1.2.3. Arte Otro 1968.

Egresados de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) se reúnen para formar el colectivo Arte Otro. Su principal objetivo encontrar caminos actuales dentro del arte que no eran mostrados dentro de la ENAP debido a su sistema anacrónico en la educación en el arte.

Encontramos pocos años después de la fundación de Grupo 65 las mismas exigencia y posición a la enseñanza académica. En el cartel de su exposición de abril de 1969 en la ENAP, presentan un texto donde mencionan su oposición a la academia y declaran el carácter subversivo ante los valores del arte haciendo una directa crítica a las instituciones.

En sus piezas, buscaron lograr ambientes principalmente móviles donde el público fuera activo. Con un claro interés de actualizar los conceptos e intereses del arte buscan un hecho plástico que borre la separación entre el arte y el público, así como cuestionar la permanencia y su carácter efímero.³⁵ Para 1971, formulan un manifiesto de Arte Otro donde declaran que El arte es independiente de cualquier idea anquilosada. Entre los integrantes que fundan Arte Otro, están Hersúa, Sebastián, Eduardo Garduño y Luis Aguilar. Para 1971 se integran Francisco Moyao y Roberto Realh de León.

³⁵ El heraldo de México, 19 de julio de 1970.



Imagen No. 13, Cartel de la exposición de 1969 en la ENAP, del libro *La era de la discrepancia*.

2.1.2.4 Salón Independiente [SI] 1968.

El Salón Independiente surge de la oposición de artistas a participar en el Salón Solar. Exposición Solar 1968 es organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes en el marco del programa cultural de la XIX olimpiada se llevo acabo la exposición de obra reciente en un Salón Nacional con todas las escuelas vigentes en México a manera de mapa del estado actual de la plástica mexicana. Se llevo acabo en el Palacio de Bellas Artes en las salas 1,2,3,4 y vestíbulo de octubre a Diciembre de 1968. Debido a las objeciones de los artistas en reunión con los representantes del INBA, los miembros del jurado modifican a primer convocatoria principalmente en las categorías como lo mencionan en las Objeciones de los artistas a la exposición Solar “[...] dividir el Salón en secciones independientes además de mostrar un criterio estrecho, es un atentado contra la libertad creadora del artista y por tanto una limitación inaceptable”.³⁶

El Salón Independiente surge de la oposición de artistas a participar en el Salón Solar, exposición organizada por el INBA donde se convoca a los artistas plásticos a participar dentro de las actividades del marco de los juegos olímpicos, siendo el evento cultural más completo. “[...] planteándose la difusión del arte, la libertad creadora y la organización propia”.³⁷ El SI³⁸ expresa en su declaración de los participantes del primer salón independiente:

“Nuestro propósito es, mediante la libertad de expresión de cada uno de sus miembros, la constante búsqueda de nuevas formas de entre el arte y una sociedad en evolución, enfrentándonos a los criterios caducos que anulan el desarrollo de la creación estética. El Salón es independiente a toda institución oficial [...] El Salón tiene un carácter independiente [...]”.³⁹

³⁶ Catálogo del Salón Solar 1968, Programa cultural de la XIX Olimpiada, Festival internacional de las artes octubre/diciembre, Palacio de Bellas Artes México D.F., SEP/INBA, México, 1968.

³⁷ Op Cit, Alberto Híjar Serrano, p 179.

³⁸ Siglas del Salón Independiente. Ver índice de siglas.

³⁹ Op Cit, Alberto Híjar Serrano, p 186.

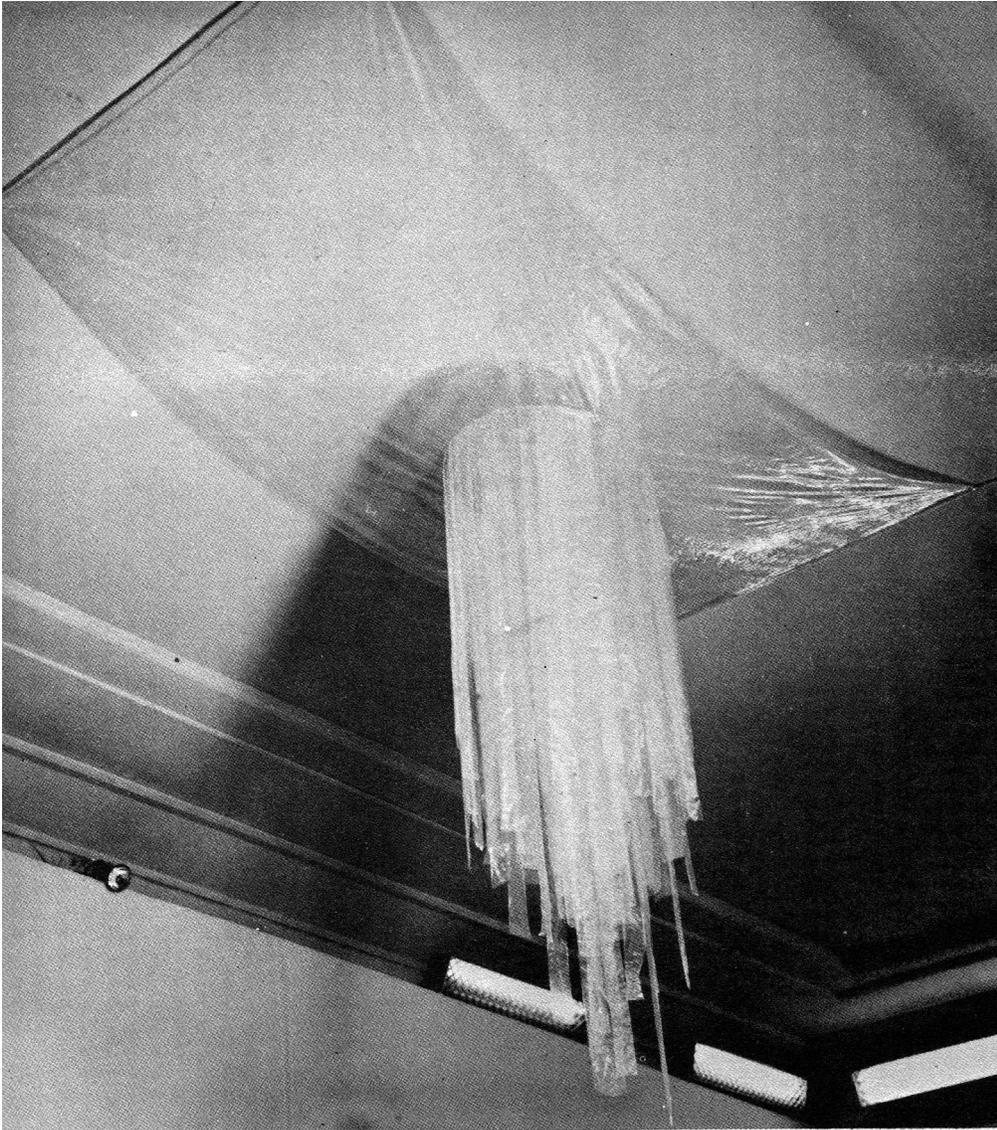


Imagen No. 14 ET – 1, Luis Urías Hermosillo, del Catalogo del Salón Solar 1968, Programa cultural de la XIX Olimpiada, Festival internacional de las artes octubre/diciembre, Palacio de Bellas Artes México D.F., SEP/INBA, México, 1968

Dentro de sus integrantes se encuentran: “Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Gunther Gerzso, Leonora Carrington, José Luis Curvas, Alberto Gironella, Rafael Coronel, Enrique Echeverría, Francisco Corzas y Rodolfo Nieto”.⁴⁰

El SI, en su carta abierta al INBA y al comité organizador de los Juegos Olímpicos publicada en los principales periódicos, expresa su inconformidad ante la convocatoria lanzada por estas instituciones. Por presentar “[...] aspectos lesivos a la dignidad e intereses a los artistas, y tiende a frustrar antes que darles ocasión de mostrar su plenitud creadora [...]”,⁴¹ sus principales objeciones fueron: ante la división por disciplinas siendo que el arte contemporáneo se enfoca a la multidisciplinariedad y la libertad creadora, el otorgamiento de un premio por medio de un jurado que, dadas las condiciones de la crítica en México, es inaceptable además fomentar lo comercial. Los organismos convocantes de dicha exposición deberán de asumir los riesgos de la misma.

La primera muestra se buscó que fuera en Difusión Cultural de la UNAM, sin embargo ya que fueron tomadas las instalaciones de la universidad fue realizada en las instalaciones del Centro Cultural Isidoro Fabela el 15 de octubre de 1968 donde se mostró el trabajo de cuarenta y cinco artistas.

El SI un año después ratifica estas inconformidades antes planteadas, realiza la muestra en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) el 16 de octubre. Fue una muestra tradicional con obra muro donde cada artista participo con dos o tres obras, siendo en total treinta y un participantes. Destacando la participación de Helen Escobedo con su pieza *Corredor Blanco*. En 1970, se lleva a cabo la muestra fuera de la ciudad de México en el Casa Cultura de Toluca y en la galería Municipal de Guadalajara.

Para la tercera muestra, se planteó como punto principal lo experimental, lo colectivo y lo anónimo. Se inauguro el 3 de diciembre de 1970 en las instalaciones del MUCA y cerrando tres meses después. Se presentaron piezas dentro del arte pop, arte correo y ambientaciones, de la misma manera que el año anterior la muestra se presento en Toluca y Guadalajara. Esta muestra es el “[...] que realmente conforma una participación grupal en el proceso de trabajo; si bien es cierto que en su mayoría de la piezas no fueron del todo logradas, ofrecen mayor interés en cuanto a la experimentación al explorar soportes no tradicionales”.⁴²

⁴⁰ Pilar García de Germenos en: Oliver Debroise, *La era de la discrepancia en México 1968-1998*, UNAM, México, 2007, p 40.

⁴¹ Op Cit, Alberto Híjar Serrano, p 181.

⁴² Op. Cit. Pilar García de Germenos en: Oliver Debroise, p 44.

En 1971, se comenzó a planear la cuarta muestra que se llevaría a cabo en octubre. Sin embargo no se llevaría a cabo por los contantes y profundos problemas internos. Su disolución se debe a que no consigue un acuerdo entre los que querían un movimiento artístico y los que deseaban adoptar una postura. Así, una fracción de trece de los artistas fundadores del SI, el 15 de julio de 1971, deciden hacer pública su renuncia masiva, disolviéndose definitivamente, dos días después.

Encontramos, por primera vez, la decisión condensada de alejarse de las decisiones oficiales y tomar un camino alternativo. La defensa de postura e integridad del artista por sobre todo. Uno de los papeles más importantes del SI es el abrir el camino hacia la auto gestión que cuestiona el papel de las instituciones oficiales poniendo en duda su importancia. Abriendo todo un nuevo capítulo dentro de la cultura en nuestro país donde los artistas participan de forma activa en la gestión cultural. Conscientemente ven el nuevo camino del arte contemporáneo la multidisciplinariedad convirtiéndose esto en uno de los puntos de la decadencia de las instituciones oficiales. La obra de los artistas da muestra de estas nuevas inquietudes de forma individual.

Los principales objetivos la multidisciplinariedad y la expresión política desgastan su cercanía. Los integrantes no pueden encontrar puntos medios. La individualidad e intereses personales terminan pesando más que la búsqueda colectiva. Sin embargo, siembra la semilla de la postura firme e independiente del artistas, ahora se ve como un ser autónomo y propositivo.



Imagen No. 15, Carteles del Salón Independiente, colección del Museo de Arte Moderno, fotog rafía Rodrigo Meneses

2.1.3 Movimiento estudiantil de 1968.

El cuestionamiento de los sistemas políticos represivos en todo el mundo, los excesos del imperialismo estadounidense, el despilfarro de la sociedad consumista gestaron las revueltas y rebeliones de 1968 en todo el mundo. En México surge el movimiento estudiantil, quienes utilizaron los espacios públicos como lugar de defensa de sus derechos como ciudadanos. Dentro del movimiento del 68 se incorporaron alumnos de la escuela de arte al sector de actividades específicas del *Consejo Nacional de Huelga* en el área de propaganda gráfica y difusión. Produjeron dentro de los talleres de San Carlos y la Esmeralda los carteles, folletos, mantas destinados a la distribución masiva con claras influencias de lo publicitario, caricatura política y la historieta buscando la sencillez de la imagen para la fácil comprensión. En las imágenes se mezcla el diseño de las olimpiadas con motivos de protestas. Utilizaron técnicas como el *Offset*, plantillas, fotocopia, mimeógrafo, linóleum y pintas en la calle. “La participación de la Escuela Nacional de Artes Plásticas fue especialmente vigorosa y comprometida. La capacidad comunicativa de su actividad gráfica jugó un papel trascendental que, bien puede decirse, imprimió un propio carácter al movimiento”.⁴³

Muchos de los jóvenes experimentaron el trabajo en equipo, el destino a lo urbano, la militancia, la inclusión de los problemas de la gente, “[...] estos acontecimientos son, sin lugar a dudas, su principal fundamento contemporáneo tanto teórica como pragmáticamente, aquello que permitió reanudar la interrumpida marcha de un arte colectivo”.⁴⁴ Es el caso de algunos alumnos de la Escuela de San Carlos (Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, Melecio Galván y otros) quienes trabajaron juntos desde 1965 (grupo 65), volvieron aparecer 9 años después como fundadores del grupo Mira.

El movimiento del 68 su forma de actuar fue apoderándose de las calles a partir de la gráfica, la pintura, la música, etc. interviniéndolas para modificar y convertirlas en mensajes político artísticos donde los estudiantes, artistas, gente común dotaban de nuevos significados al espacio público. Toman como recurso lo urbano y popular como consecuencia de las condiciones políticas y sociales estableciendo una relación entre las artes y el activismo político. Ocupan espacios de valor histórico y simbólico abriendo nuevas lecturas cuestionando al poder político, ejemplo de esto es la *Manifestación del silencio* donde “El 13 de septiembre de 1968, los estudiantes conquistaron el Zócalo del Centro Histórico –emblemático del poder político-, para exigir el diálogo público con el gobierno”.⁴⁵

⁴³ Grupo Mira, La Gráfica del 68, *Homenaje al movimiento estudiantil*, UNAM, Sentido Contrario, Zurda, UV y D, ACADI, México 1993. p 05.

⁴⁴ Dominique Liqueois, *De los grupos los individuos Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1985 p 08.

⁴⁵ Alma B. Sánchez, *Intervención artística de la ciudad de México*, CONACULTA, México, 2003, p 20.

Las expresiones artísticas como grabado y pintura encontraron nuevas formas de comunicación social entablando un diálogo estrecho al transmitir información directamente relacionada con el público. Las cualidades estéticas buscan resolver el problema de la realización rápida y sencilla al ser una actividad ilegal; por la misma razón no fueron realizadas de forma individual sino en grupos, Esto generó una serie de laboratorios estéticos que posteriormente derivaron la interdisciplina y la creación grupal. Se desvanece la autoría individual prevaleciendo el anonimato, se suprime el valor de la firma del artista que contiene un valor económico y de prestigio como objeto artístico de consumo. El interés es centrado en el público a quien se dirigen, el ejercicio del espacio público, su proceso de producción grupal y experimental, alejándose de los circuitos del arte

La obra artística del movimiento estudiantil no fue realizada para museos, galerías ni para un público especializado. Las cualidades estéticas no son académicas, en la mayoría de los casos de carácter efímero y su realización deja de ser individual y se convierte en colectivo y anónima. Esto da nuevas formas de creación, difusión y distribución del arte en México.

2.2 Generación de los Grupos.

2.2.1 Contexto histórico, 1970-1980.

Existían problemas muy graves de desigualdad, autoritarismo y censura en México. El periodo en el cual el Estado apagó y desapareció cuanto movimiento y personas se levantaran en su contra se le conoce como guerra sucia.⁴⁶ El partido hegemónico, a través del ejército nacional, cometió las peores matanzas, torturas y atrocidades contra la población opositora. Apenas comenzada la década, el 10 de junio de 1971, el presidente de México Luis Echeverría recibe al país con la segunda matanza estudiantil también llamada *Jueves de Corpus*.

Los levantamientos guerrilleros en México son constantes desde 1965 que aparece en Ciudad Madera Chihuahua el primero de estos movimientos. Se tiene casi 2000 militantes, según reportes policiales no oficiales. En el sureste de Guadalajara en 1973 aparece el más numeroso grupo armado. Estos grupos aparecen en clara repuesta a la fuerte represión del gobierno hacia la gente común. Su forma de actuar era mediante el secuestro de empresarios adherentes al Estado. Otro de los actores principales fue la Liga Comunista 23 de Septiembre quien tuvo participación en el Distrito Federal.

⁴⁶ El termino guerra sucia se refiere al uso del ejercito, policía o grupos paramilitares por parte del Estado en contra la población civil encaminados a disolver movimientos contra el gobierno.

Desde la mitad de 1970, durante el periodo presidencial de Luis Echeverría, el modelo económico de sustitución de importaciones no responde a las expectativas internacionales. El deterioro del valor de la moneda nacional genera la migración masiva del campesino a los Estados Unidos. La crisis económica y falta de empleo deja a la alza los índices de criminalidad. La polarización de la riqueza es más grande que nunca, los sectores marginales aumentan a pasos agigantados. El crecimiento demográfico agrava la situación trayendo marginación, contaminación, desequilibrios sociales, como neurosis, etc.

En 1976, con el recién electo presidente José López Portillo, se descubren yacimientos petroleros, los cuales mejoran la situación económica nacional. Sin embargo, al finalizar su mandato, en 1982, sume al país en una de sus peores crisis económicas y sociales. Según el Comité Eureka ⁴⁷ se tienen registros de 557 desaparecidos y 148 personas liberadas, de forma extraoficial se cuenta con la cifra de 1225 ⁴⁸ personas que están en la lista de desaparecidos. Debido a la ineficiencia del Estado y al margen de las instituciones se generan las periferias culturales.

2.2.2 Cronología de los Grupos en las artes visuales.

La segunda mitad de la década de los 70's se ve abrumada por la necesidad de los jóvenes artistas por renovar el arte dominante. Influidos por toda una tradición de arte político, público desde José Guadalupe Posada hasta los colectivos LEAR, Taller de Grafica Popular. Al buscar espacios donde reunirse con el común de los habitantes de la ciudad en busca de los intereses comunes.

Principalmente, estos grupos buscaron la colectividad, a diferencia de la generación anterior (La Ruptura), que se caracterizó por el aislamiento e individualismo.

El acercarse a nuevos públicos y espacios de difusión de su obra. Se involucraron en la renovación de lenguajes como la neográfica y el arte conceptual. Dichos colectivos cuestionan los valores culturales y capitalistas. Plantearon en el arte una transformación de lo contemplativo a lo activo con los *happenings*, *los performances* o el *Body Art*. Relataban los actos cotidianos, ampliando y abriendo el diálogo entre el arte y otras disciplinas.

⁴⁷ El termino guerra sucia se refiere al uso del ejercito, policia o grupos paramilitares por parte del Estado en contra la población civil encaminados a disolver movimientos contra el gobierno. El Comité Pro-Defensa de Presos Perseguidos Desaparecidos y Exiliados Políticos de México nació en el marco de la Guerra Sucia por Rosario Ibarra de Piedra quien perdió a su hijo Jesús Piedra Ibarra. Su lucha se esta centrada contra los actos de represión gubernamental y presentar estos actos de violencia.

⁴⁸ <http://www.comiteeureka.org.mx16/12/09>

El punto de partida de esta nueva generación de artistas es el movimiento del 68. Se incorporaron alumnos de la escuela de arte al sector de actividades específicas del *Consejo Nacional de Huelga*. En el área de propaganda gráfica y difusión, produciendo dentro de los talleres de San Carlos y la Esmeralda. Los carteles, folletos y mantas, destinados a la distribución masiva, con claras influencias de lo publicitario, caricatura política y la historieta; buscando la sencillez de la imagen para la fácil comprensión. En las imágenes, se mezcla el diseño de las olimpiadas con motivos de protestas. Utilizaron técnicas como el Offset, plantillas, fotocopia, mimeógrafo, linóleo y pintas en la calle.

El Salón Independiente surge de la oposición al Salón Solar organizado por el INBA, dentro de las actividades culturales de los juegos olímpicos. “[...] planteándose la difusión del arte, la libertad creadora y la organización propia”.⁴⁹

Con respecto a la segunda mitad de la década Armando Cristeto menciona:

“En aquel momento hay que recordar que todavía el 68 estaba muy fresco, el asunto era reciente, o sea, había pasado una década o menos de una década del 68. Pero lo que estaba más fresco, 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 está muy parejo el asunto no, las desigualdades económicas de entonces, ehh. Daba por resultado toda esa desigualdad en cosas extrema como lo que se dio en Nicaragua y El Salvador, estaba la guerra Sandinista, el Frente Sandinista de Liberación Nacional en la guerra de Nicaragua, en esta revolución. [...] era un asunto generacional, como muchos asuntos generacionales, de comunión. Estaba ahí en el espacio y además se generaba nuevas ideas y a parte propuestas públicas volvían y estaban incrementando el asunto.”⁵⁰

Muchos de los jóvenes experimentaron el trabajo en equipo, el destino a lo urbano, la militancia, la inclusión de los problemas de la gente como es el caso de algunos alumnos de la Escuela de San Carlos (Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, Melecio Galván y otros) quienes trabajaron juntos desde 1965 (Grupo 65), volvieron aparecer 9 años después como fundadores del *Grupo Mira*. Sin embargo cada grupo e integrantes muestran intereses diversos dando soluciones diferentes a cuestionamientos generales.

El año de 1976 puede ser considerado como el verdadero principio del fenómeno de los grupos. Año de la invitación a la Bienal de París y su reconocimiento público. En esta Bienal de París el grupo SUMA realizó un enorme collage con imágenes y objetos del ambiente urbano, “cuyas formas simulaban un retablo religioso”.⁵¹

⁴⁹ Lourdes Morales en: Oliver Debroise, *La era de la discrepancia en México 1968-1998*, UNAM, México, 2007, p 179.

⁵⁰ Op. Cit. Entrevista a Armando Cristeto.

⁵¹ Op. Cit. Dominique Liquois, p 29.

El Salón Anual de Experimentación fue organizado por primera vez en México en enero de 1979, por los funcionarios del INBA, para reunir las nuevas tendencias del arte. Estos nuevos medios son difícilmente clasificables según los criterios tradicionales de la institución. El INBA intentaba reconocer la existencia de artistas de avanzada insertados en las corrientes conceptuales internacionales, ya aceptada internacionalmente desde la Bienal de París. En este Salón el grupo, Peyote y la Compañía presentó su pieza mejor lograda *Artespectáculo: Tragodia Segunda*. En general, es el momento de consolidación y de síntesis de los todos lo grupos participantes. Suma resultó ser el ganador del Salón. Sin embargo, expresó su descontento realizando las pintas sobre su trabajo: “Muera el INBA, Jurado Chafa”.⁵²

Fueron seleccionados 11 proyectos. Los de los grupos Frente, Suma, El Colectivo y Proceso Pentágono y tres trabajos colectivos de Peyote y la Compañía, Baobab y Yolteotl. La presencia de los Grupos en un evento institucional da cuentas de la nueva visión de ellos. Hasta aquí este neovanguardismo va directo a la recuperación mercantil y oficial. Este fenómeno de los Grupos,

[...] intenta reconciliar formas de la cultura mexicana con un lenguaje artístico internacional”. A partir de este momento como menciona Juan José Gurrola “[...] todo comienza a ser posible, y ésta es una bonita sensación. Es un juego en serio”.⁵³

2.2.2.1 Tepito arte acá 1973.

Tepito Arte Acá es una idea que surge a partir de la necesidad de modificar la pobreza en la que se desenvuelve *El Barrio de Tepito*, esta transformación sería lograda por medio del arte y cultura. Su filosofía es hacer parte de la cotidianeidad el arte, más que una posición política. Proyecto donde los artistas son gente común y corriente. Arte de lo popular, el arte acá, que busca la transformación de su entorno y no posicionarse dentro de la oficialidad transmitiendo su diario cotidiano. “Exaltan la cultura del barrio y utilizan diversos medios: el periódico informal *El Negro en la Cultura*, audiovisuales, murales comunitarios, teatro, música y literatura e incluso han participado en planes de remodelación urbana [...]”.⁵⁴ Donde la improvisación es uno de los ingredientes que definen y busca la desmitificación del arte, primera manifestación contemporánea de arte surgido y dirigido de las masas populares, donde sus intereses no son la estética misma sino el planteamiento social o de forma precisa del barrio. Sin embargo, tiene una clara separación con el arte popular o artesanía, es decir su intención es claramente artística, no académica. Esto los liga directamente con la tradición gráfica y pictórica de José Guadalupe Posada y los muralistas, quienes buscaban satisfacer las necesidades del común de la gente y convertirse en una voz que genere cambios en su realidad a través de la cultura.

⁵² Op Cit, Oliver Debroise, p 196.

⁵³ Op Cit. Alberto Híjar Serrano, p 41.

⁵⁴ Op Cit. Alberto Híjar Serrano, p 231.

Es el primer grupo de artistas en la década de los 70's en reunirse por intereses de acercar la cultura al pópulo. Sin embargo su práctica artrítica no es del todo cercana al conceptual. Así que podemos ver una primer abertura a algunas características de los Grupos como lo público, político, en algunos casos efímero y anónimo. Sin embargo lejano a las prácticas más importantes del conceptual mexicano y al momento cumbre de mediados y fines de los 70's de la generación de los Grupos.



Imagen No. 16 El Nero de la cultura, del grupo Tepito Arte Aca, del libro Frentes, Coaliciones y Talleres, Grupos Visuales en México en el siglo XX, CANACULTA, FONCA, Casa Juan Pablos, México 2007.

2.2.2.2 Taller de investigación plástica [TIP] 1974.

Su principal campo de acción son las zonas rurales. Principalmente en Michoacán, Hidalgo, Guanajuato y Nayarit. Buscan retomar los conceptos fundamentales del muralismo en su aportación colectiva, actualizados al momento y las necesidades. Así, sus principales producciones son los murales rurales, desechando los foros como museos y galerías, buscando un arte dirigidos a las minorías.

Dentro de la producción su intención es que participen gente de la localidad. En este arte para las minorías logran conjugar producción, distribución y consumo, en su sistema de crear imágenes para la comunidad. Sus principales propuestas son:

“[...] Aceptar el anonimato personal [...], dividir nuestra producción artística en investigación personal e investigación colectiva [...], Integrar Talleres Colectivo [...], Realizar un arte público y no personalista [...], Llevar esta realización a la vida pública. “[...] nos encontramos hoy ante la deformación de los conceptos fundamentales del muralismo mexicano”.⁵⁵

El TIP retoma el camino y esencia del movimiento público muralista. El acercar el arte a los grupos populares, además hacerlos partícipes. Así, advierten los defectos que adoleció el muralismo, al no cumplir cabalmente estos objetivos.

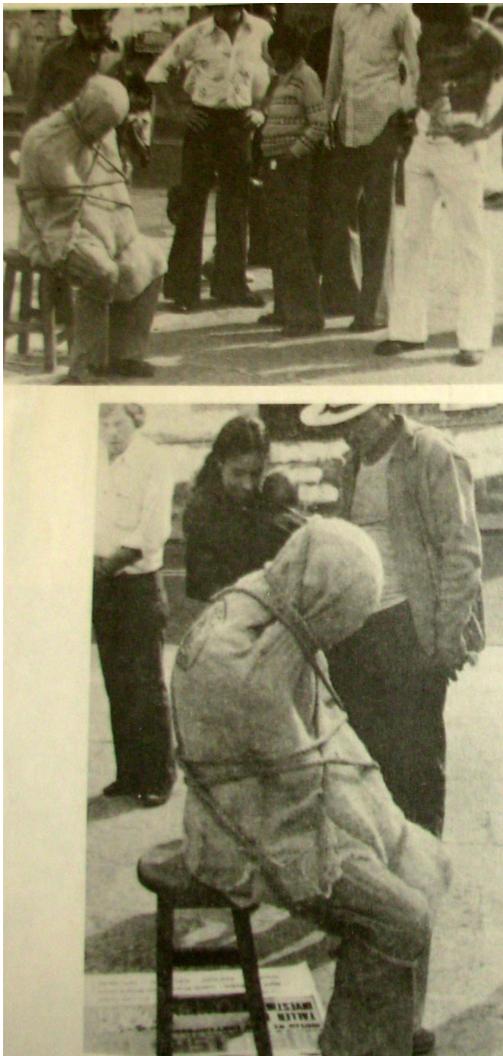


IMAGEN No.17 Acción en Morelia realizada por el TIP, del libro *De los grupos los individuos Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1985

⁵⁵Op Cit. Alberto Híjar Serrano, p 243.

2.2.2.3 Taller de arte e ideología [TAI] 1975.

Sus objetivos fueron: Unificar Teoría y práctica artística, Concretar la articulación social de la producción artística, diferenciar las prácticas artísticas y precisar sus relaciones, transformar la experiencia artística en sus modalidades empíricas y teóricas, criticar las tendencias ideológicas dominantes en la producción artística. Fuertemente vinculados a movimientos de lucha sociales, su consigna fue: “Vincular, articular y fusionar en la lucha popular”.⁵⁶

Sus integrantes provenían de diferentes especialidades, filosofía y letras, ciencias políticas e ingeniería lo que acentuaba su investigación multidisciplinaria y sobre todo intelectual, buscando resignificar los signos visuales. Una de sus principales tareas fue la organización de eventos que fomentaran las discusiones sobre la práctica, la teoría y la articulación social del arte, llevadas a cabo en la Sala de Arte Público Siqueiros. Formaron la primer exposición en protesta por la guerra de Vietnam y el recién golpe de estado en Chile. Mantuvieron siempre publicaciones de panfletos libros, etc., de divulgación filosófica y política. Parte importante es su actividad en el extranjero, como la relación que sostuvieron con el Centro de Arte y Comunicación (CAyC), quienes lanzaron convocatorias de arte correo,⁵⁷ ambientaciones, etc., desde su sede en Argentina. Además de ser parte de la comitiva mexicana en la X Bienal de Jóvenes de París.

Podemos encontrar un ingrediente fundamental para el desarrollo del arte conceptual en México la discusión teórica y filosófica de las actividades artísticas. Los artistas ya no lo eran del todo, ahora los intelectuales tomaban este espacio.

⁵⁶ Cristina Híjar, *Siete grupos de artistas visuales de los setentas*, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008, p 79.

⁵⁷ El arte correo es el tipo de expresión que busca integrar los envíos postales como factor artístico, además tomar como beneficio las distancias y separación territorial como medio de comunicación e intercambio cultural.

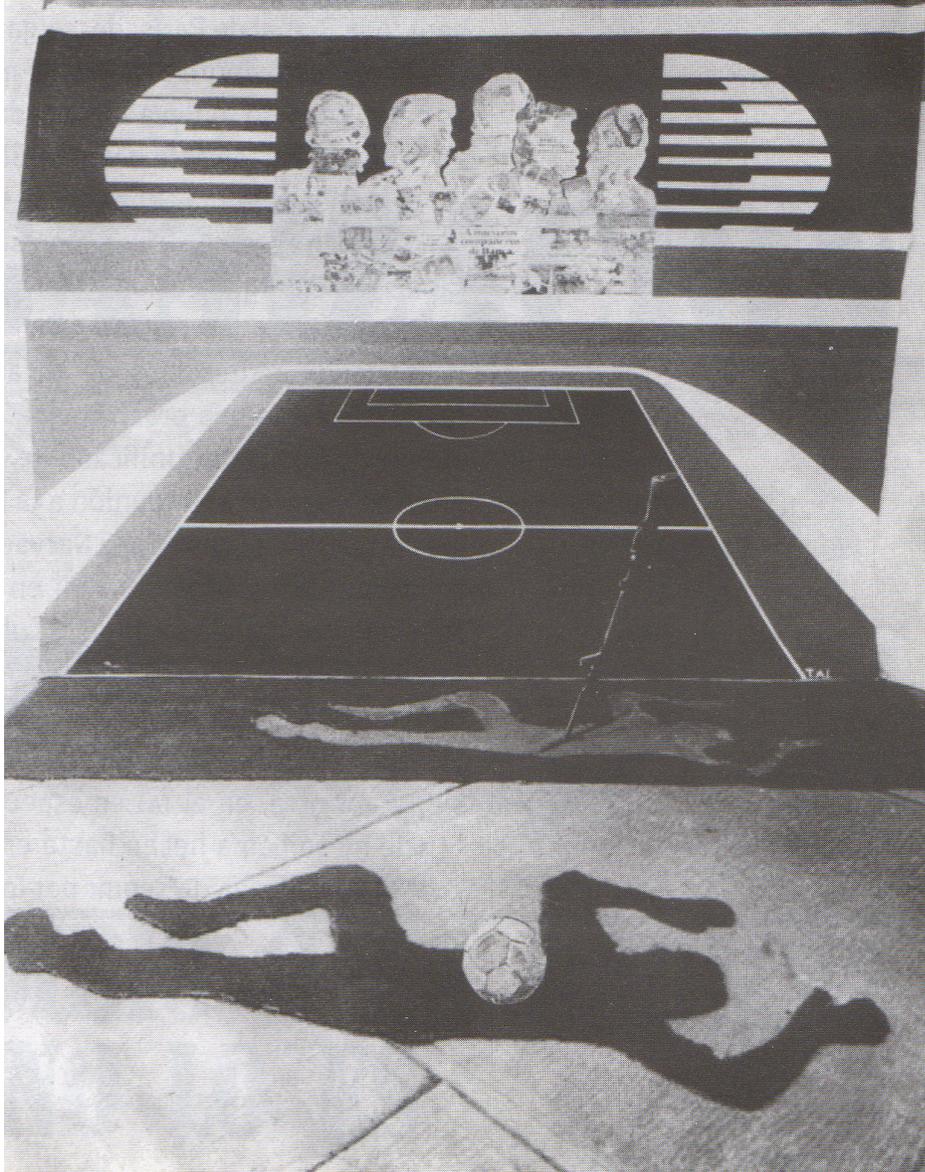


IMAGEN No. 18 El mundial de futbol del 78 del TAI, del libro *Siete grupos de artistas visuales de los setentas*, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008.

2.2.2.4 La Coalición 1976.

A iniciativa de Juan Acha, este grupo convoca a realizar una muestra de arte conceptual. Se llevan a cabo varias reuniones en la Ciudad de México (galería arte joven de Marne, en la escuela síndica, en San Carlos, local de Tepito Arte Acá y café las Américas) y otra reunión mucho más grande en Zacualpan, Morelos. Sin embargo, la desorganización y la incapacidad de agruparse prevalecen.

La real importancia de estas reuniones consistió en que el intercambio e ideas, al presentar las propuestas de cada asistente, fungió como un gran escaparate de las nuevas tendencias e ideas del arte en nuestro país. Marco para resumir y redireccionar el rumbo encausado por el teórico Juan Acha. Primer intento por agrupar los grupos, que termina en 1978, con la creación del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura. Tuvo algunas acciones en general fallidas, como dos semanas de actos artísticos urbanos, en el centro de la ciudad de México y en el MAM, con un videotape grabado por Jorge Glusberg.

Nuevamente, observamos que el cause y organización es dictada desde la teoría y por un destacado catedrático. Las dinámicas del arte vuelven a invertirse, dejando por un momento en segundo plano la actividad manual para enfrentar la reflexión estética. La filiación política no es punto de discusión, son encuentro meramente artístico.

2.2.2.5 El Colectivo 1976-1979.

Su antecedente inmediato, en los años 60's, fue el taller literario *La Perra Brava*, que para 1976 se convertiría en *El Colectivo*, al incluir artistas visuales. Es consecuencia directa de las reuniones de *La Coalición*. "Su objetivo consiste en impulsar un programa socio-estético de tipo comunitario urbano y proponer alternativas de autoexpresión popular, inscribiéndose dentro del arte público".⁵⁸ Fuertemente ligados a *Tepito Arte Acá* al ser dentro de sus talleres donde surgen las primeras reuniones que definen *El Colectivo*. Inscritos en la tradición de los talleres al aire libre de principios del siglo XX y el movimiento muralista, que buscan salir vincularse con el entorno y la sociedad. Sus integrantes son: César Espinosa, Araceli Zúñiga, Antonio Álvarez Portugal, Roberto Cebada, Aarón Flores, Francisco Marmata, Blanca Noval, Pablo Espinosa.

⁵⁸ Op Cit. Alberto Híjar Serrano, p 301.

Una de sus acciones con la cual participaron en el Salón de Experimentación, fue *El Circuito Interno*, en 1978, que consistió en la vinculación de la actividad artística con la vida cotidiana de la unidad habitacional de la colonia Alberto en la ciudad de México. Al desintegrarse algunos de sus miembros fomentan el arte correo y la poesía visual, así, forman *Núcleo post-Arte*.



IMAGEN No. 19 Mural modular ambulante del Colectivo, del libro *Siete grupos de artistas visuales de los setentas*, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008.

2.2.2.6 Proceso Pentágono [P P] 1976. ⁵⁹

GRUPO: porque ya no se reunían sólo para exponer sino porque realizaban trabajo colectivo.

PROCESO: porque sus trabajos son un proceso

PENTÁGONO: porque todos los latinoamericanos tenemos que ver con él, es decir, con el otro del mismo nombre.⁶⁰

Proceso Pentágono comienza su trabajo en 1976, siendo uno de sus principales propósitos la investigación y experimentación visual, utilizando como medios las ambientaciones, instalaciones, gráfica. Intentan desarrollar un quiebre dentro de la distribución y consumo del arte, mediante propuestas que no tengan la finalidad de insertarse dentro de la industria cultural.

Su trabajo se aleja cada vez más de la enseñanza académica de la Esmeralda, donde estaban inscritos algunos de ellos. Comienza a desmoronarse la idea del artista individual y dotado con grandiosas habilidades manuales para sobre salir la conciencia y el cuestionamiento.

Su obra colectiva “[...] surge; en su primer época, como una necesidad para enfrentar el aparato burocrático estatal que administra la cultura y a las mafias elitistas [...]”⁶¹ además de la lucha contra el individualismo burgués, con temas sociales y la denuncia política dentro de las cuestiones, los recursos ilegales usados por el estado para la represión civil y en específico de las guerrillas. Su actividad grupal comienza tan solo 5 años después de la matanza de Tlatelolco. Se encuentra fresca la necesidad de agruparse para sobrevivir y juntar fuerza e ideas. En marzo de 1973 presentan en la galería José María Velasco su primera obra no estrictamente en colectivo, esto da cuenta de su actividad artística previa a PP.⁶² Jóvenes inquietos con experiencia previa y relacionados con la el trabajo colectivo de forma espontánea y la propuesta de la Bienal Pentágono, detonan la solidez en su obra conceptual.

⁵⁹ Ver anexo de imágenes.

⁶⁰ Op Cit. Cristina Híjar, p 59.

⁶¹ Op Cit. Alberto Híjar Serrano, p 318.

⁶² Siglas de Proceso Pentágono, ver anexo de siglas.

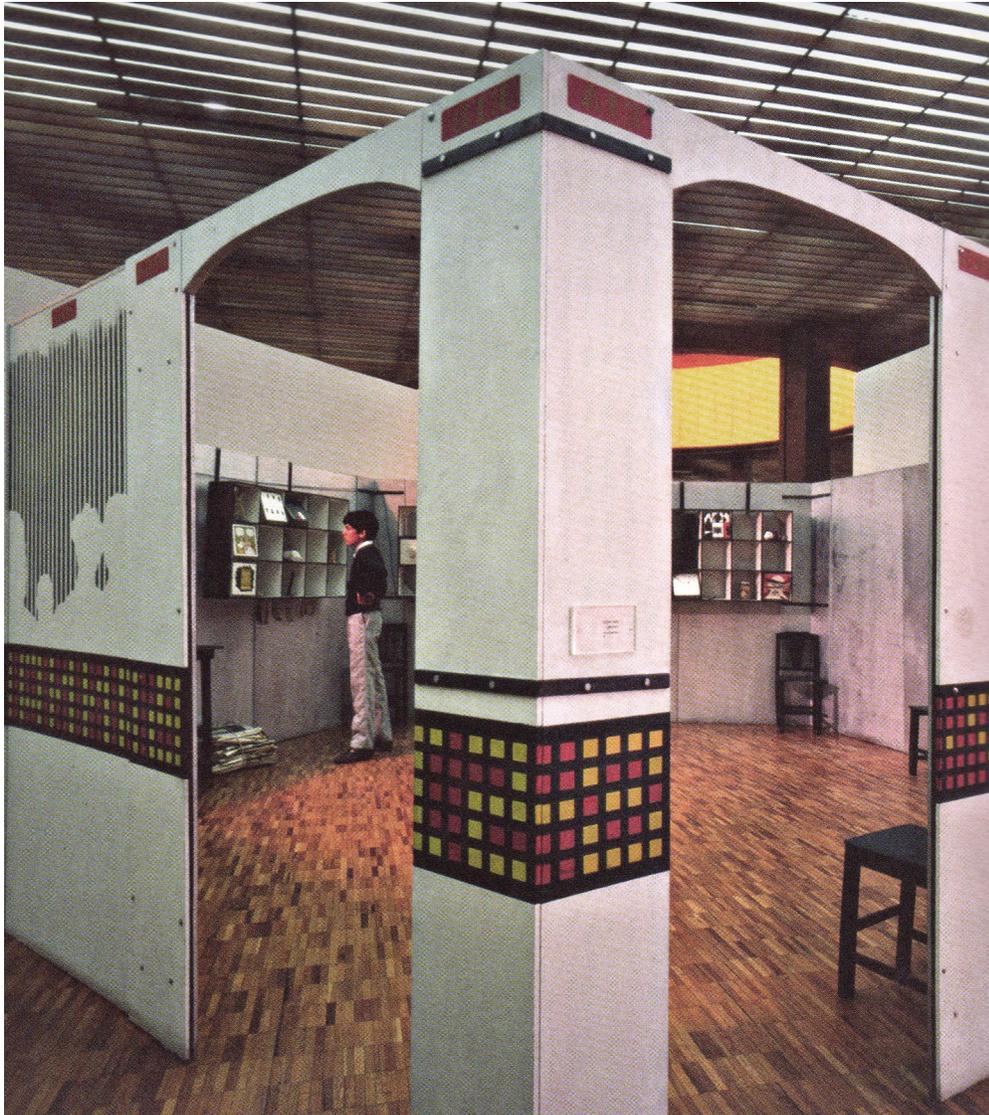


IMAGEN No.20 Pentágono del Proceso Pentágono, del libro Tiempo de fractura, *El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno durante la gestión de Helen Escobedo (1982-1984)*, UAM, UNAM, México, 2010.

2.2.2.7 Grupo Suma 1976-1982. ⁶³

Su obra se centra en la investigación plástica urbana buscando nuevos medios de expresión visual, dentro de una sociedad subdesarrollada y dependiente. Su objetivo es “[...] realizar formas de arte urbano que permitan una sociedad más crítica, así como nuevas funciones de la realización plástica en las sociedades Latinoamericanas.”⁶⁴ la difusión y alcance a nuevos sectores de la sociedad, dentro de los acontecimientos cotidianos que la obra formal restringe.

Se forma en la ENAP⁶⁵ de la UNAM, a mediados de 1976, en el taller de pintura mural de Ricardo Rocha, donde predominaba el trabajo expresionista figurativo o abstracto. La investigación de los murales fue un intento de reconciliar el arte por la sociedad y la necesidad colectiva. Y, posteriormente, ligando al arte público.

Las acciones del grupo consistieron en pintas callejeras, intentando sacar la pintura a la calle, resaltando el diálogo directo con la gente, he intentando insertar sus propuestas a un verdadero contexto social. La idea del artista y sus productos delimitados por las paredes de la galería y de quien las dirige es uno de sus principales descontentos.

Los intereses estéticos de los jóvenes no son satisfechos dentro de las aulas, debido al sistema educativo decadente, convirtiéndose en uno de los factores para buscar fuera de la escuela sus respuestas y acciones. Su principal líder es Ricardo Rocha, docente de la ENAP. De nueva cuenta, encontramos a un maestro o teórico como factor aglutinador de los idearios de esta nueva generación.



IMAGEN No.21 Grupo Suma, del libro *Siete grupos de artistas visuales de los setentas*, UAM Xochimilco CONACULTA, México, 2008.

⁶³ Ver anexo de imágenes.

⁶⁴ Fondo Discrepancia, Carpeta Estrategias urbanas, México en la décima bienal de París por Rita Eder, Centro de documentación, información e investigación ARHEIA, MUAC, UNAM, p 00008.

⁶⁵ Siglas de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ver anexo de siglas.

2.2.2.8 Códice 1977.

El grupo es organizado y creado por Carla Stellweg, directora de la revista *Artes Visuales*, del Museo de Arte Moderno. Este grupo surge como respuesta oficial a la participación de la X Bienal de París y, como tal, solo se queda en un evento oficial. Al ser organizado de forma institucional y no por necesidad de los artistas, su obra y la sociedad nunca funciona como verdadero grupo.

Sin embargo, resulta interesante que las instituciones culturales de nivel nacional pretendan insertarse dentro del movimiento, esto da cuenta de su importancia. Es una de las primeras ocasiones en nuestro país, que el arte dirigido a las masas surge y se organiza de forma independiente, dejando de lado a las instituciones oficiales. Por esto, el interés del INBA de insertarse y pertenecer al movimiento grupal. Quedando en solo un asunto institucional, sin propuesta ni trascendencia artística alguna.

2.2.2.9 Germinal 1977.

Tomando el concepto de Germinal: célula que genera otras células. Y que cumple su ciclo de vida naciendo, reproduciéndose y muriendo, grupo surgido de La Esmeralda como alternativa a los deficientes planes oficiales. Sus primeras acciones están basadas en el arte, buscando la educación como su periódico mural, donde la reflexión y la crítica imperaban. Su obra está vinculada con los movimientos y organizaciones políticos populares, centrándose en carteles, plantillas y, sobre todo, las mantas realizadas en trabajo grupal y solucionando el llevar el arte a la gente y no que la gente se acerque a él; de ahí la idea del mural transportable.

Encontrando un diálogo directo y contextualizado dentro del ambiente y realidad de cada persona. Que el arte se convierta en un instrumento de reflexión social, convirtiéndose en un objeto de uso y no expresión estética. También participan en talleres infantiles, para promotores culturales (Chihuahua), para el Frente Sandinista en Nicaragua y fundadores del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC) en 1978. Viajan a Nicaragua en 1980, al ser invitados a impartir cursos sobre propaganda artístico-política.

Cuestionar la pintura fuera del lienzo y su uso como medio de comunicación dentro de expresiones político-sociales fue su aporte más importante. Romper con la idea academicista de la pintura. Solucionar el fracaso del muralismo, el no estar en contacto directo con el pueblo con sus mantas o murales transportables.



IMAGEN No.22 Pendón del Grupo Germinal, del libro *De los grupos los individuos Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1985.

2.2.2.10 Mira 1977.

Con la convocatoria de la Bienal de París en 1977 donde participan Grupos, muchos de los jóvenes artistas se cuestionaron el formar colectivos. Es así como integrantes de Grupo 65 se reúnen y ese mismo año termina su pieza *Comunicado Gráfico*, su logro más importante, constaba de 48 heliográficas de 60 cm x 60 cm cada una, funcionaba como periódico mural transportable acerca de la violencia en la ciudad de México y la represión como instrumento del Estado. Buscaban un diálogo acerca de los problemas sociales. *Comunicado Grafico* fue firmado como *Grupo Mira*.

Realizaron algunas exposiciones, generalmente en locales o sitios donde trabajaban maestro, sindicalizados, etc., donde el principal objetivo era entablar un diálogo con el público. En el Museo de Arte Moderno presentaron un reportaje acerca de sus diferentes actividades urbanas y anexaron un texto crítico sobre las instituciones culturales, la cual fue censurada. Con *Comunicado Gráfico* ganaron los concursos de gráfica de La Universidad de Puebla en 1978 y *Intergrafik* Berlín en 1980. Para 1979 presentan su propuesta para el evento convocado por el INBA, Salón de Experimentación, determinando los jurados dejar fuera la propuesta de MIRA.

El interés plástico fue muy ligado a la historieta, al comic, la ilustración, lenguajes de fácil lectura visual pero con un complejo contenido y con contundencia.

Realizaron una importante recopilación de gráfica durante la el movimiento estudiantil de 1968 que su primer publicación se realizó en 1982. En los 80's las condiciones cambian, la ida de colectivo trabajando en sentidos sociales se desgasta, aunado a la necesidad de recursos económicos de los integrantes y la muerte del líder del grupo, Melecio Galván, propicia su fragmentación total.

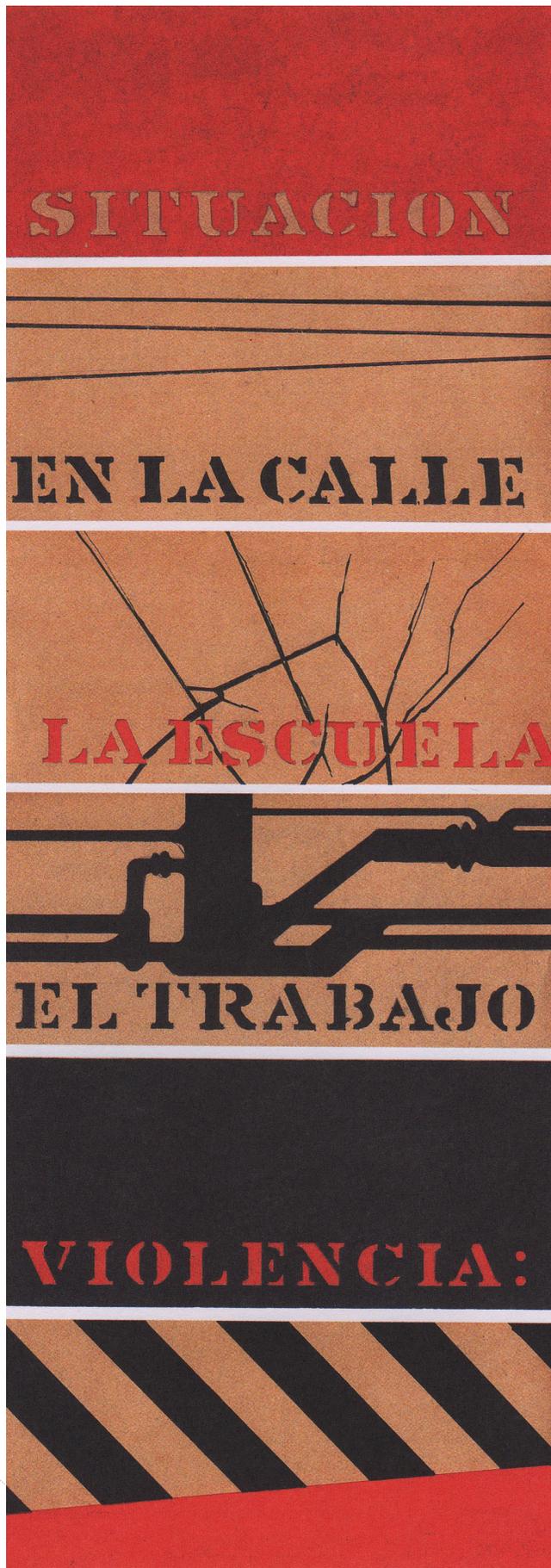


Imagen No. 23, Comunicado gráfico, del libro *La era de la discrepancia*.

2.2.2.11 No Grupo 1977. ⁶⁶

Grupo de artistas que desde su denominación plantea una conceptualización en sus integrantes y sus obras. Deja clara su postura de separación de los demás grupos. No son un colectivo sino la reunión de diferentes artistas individuales en búsqueda de la investigación plástica, la conceptualización del arte en nuestro país.

“[...] Plantea sus productos como montajes de momentos plásticos, con una fuerte carga de ironía y, en ocasiones, de humor. [...]”. ⁶⁷ Así, definen el arte como algo que sucede en un tiempo y momento estético, ya no es el objeto sino lo que sucede alrededor, sus participantes o la ausencia del objeto artístico. Surgen de la inconformidad colectiva del país y la intención de entablar una relación directa entre el artista y el público. Mantienen una postura desligada del estado al considerarla como limosnera y de apadrinamiento quien la mantiene de cerca.

Al negar toda relación con el arte hasta ese momento representado, se aleja del mercado del arte y de los parámetros artísticos del Estado, es decir, se fundamentan en la auto afirmación y financiación. Sustentan que la vanguardia es más un refrito o imitación de parámetros internacionales. Plantean una cronología del arte en México: El Muralismo, Cuevas y Tamayo, La geometría y ahora el No Grupo.

⁶⁶Ver anexo de imágenes.

⁶⁷Op Cit. Alberto Híjar Serrano, p 361.

No-GRUPO, Melquiades Herrera, *Esta coca-cola, recién descubierta...*

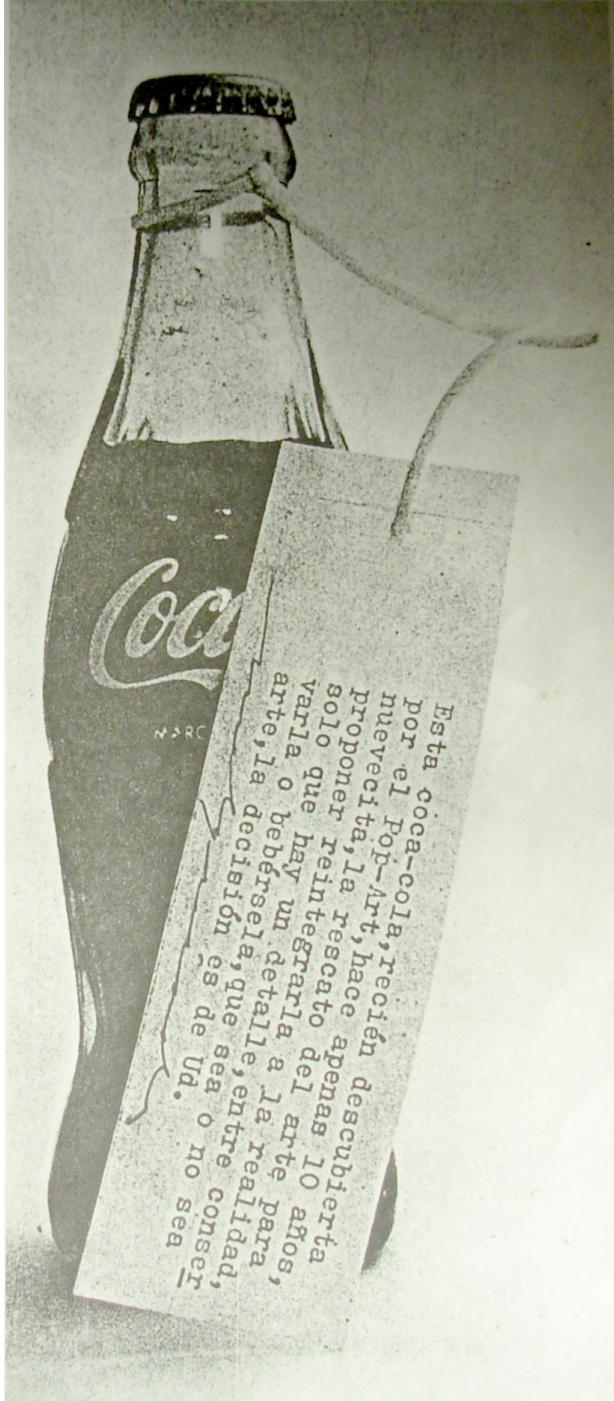


IMAGEN No.24 Coca Cola del Grupo No Grupo, del libro *De los grupos los individuos Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1985.

2.2.2.12 Peyote y la Compañía 1978.⁶⁸

A partir de los antecedentes de algunos de sus integrantes (Adolfo y Armando) grupo *Integración Comunicativa*, *Grupo Cultural Javera* y *Fotógrafos Independientes* se forma *El Peyote y la Compañía*. Trabajando principalmente para eventos.

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. Realizan cine súper 8: *Los Ángeles también lloran* de 1971 y el grupo realiza en 1976 *Ying Yang*. Dentro de su trabajo también están los montajes, *transformances*, obras de microteatro, instalaciones, etc., con la constante del humor y la ironía.

“[...] somos un producto del mestizaje cultural y un resultado realmente social (entiéndase como vivencia directa con los hechos; analizándolos, sintetizándolos para presentarlos como un elemento plástico, resultado de la concientización racional de los elementos Dadasociales)”.⁶⁹

Entre sus integrantes encontramos a: Adolfo Patiño, Carla Rippey, Armando Cristeto, Ángel de la Rueda, Terry Holiday, Alberto y Jorge Pergón, Xavier Quirarte, Ramón Sánchez Lira y con colaboradores como Enrique Guzmán y Juan José Gurrola.

⁶⁸ Ver anexo de imágenes.

⁶⁹ Op Cit. Alberto Hajar Serrano, p 405.



IMAGEN No. 25 del Grupo Peyote y la compañía, de la página:
<http://servidor.esteticas.unam.mx:16080/~discrepancia/> ,
03/11/09.

2.2.2.13 Março 1979.

Ese mismo año (1979) Gilda Castillo, Magali Lara, Manuel Marín, Alejandro Olmedo, Mauricio Guerrero y Sebastián junto con los artistas Rosalba Huerta, Manuel Zavala, Cecilia Rossel y Rosalía Talayero forman *Narrativa Visual*. Colectivo enfocando a integrar elementos de literatura a la plástica. Su actividad comienza en con una exposición del mismo nombre que la agrupación donde realizaron un documento que funciono como aglutinante y eje de la actividad colectiva. Algunos de ellos a su vez pertenecieron al colectivo *Tetraedro* en 1974.



IMAGEN No. 26 del Grupo Narrativa Visual, del libro *De los grupos los individuos Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1985.

Gilda Castillo, Magali Lara, Manuel Marín, Alejandro Olmedo, Mauricio Guerrero y Sebastián integrantes de Narrativa Visual poco tiempo después forman *Março*. El origen de esta agrupación sus mismos miembros la ubican en las necesidades sociales como principal motivo. La búsqueda se centro en la interdisciplina y una comunicación diversa con el público con características no objetuales y en participación colaborativa. Centrando su ejecución en la calle. En su manifiesto de mayo de 1979, mencionan:

“Março en un lugar. Un lugar donde todos los objetos y todas las palabras son posibles. [...] Objetivo: provocar en forma sistemática y regulada una transformación de los mecanismos de producción e interpretación de los fenómenos semánticos de la sociedad que lo genera, así como el estímulo a una comunicación sistemática y una apropiación del lenguaje por esos mismos sistemas”.⁷⁰



IMAGEN No. 27 del Grupo Março, del libro *De los grupos los individuos Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1985.

⁷⁰ Op Cit. Alberto Hajar Serrano, p 418.

2.3 La transformación de la concepción del arte en México en la década de los 70's.

El rompimiento con la academia, el sumarse dentro de las corrientes conceptuales, el clima político y social en nuestro país son factores que muestra la búsqueda de nuevos caminos estéticos dentro de la experimentación plástica en los dos primeros tercios del siglo XX.

Las academias de arte básicamente funcionan como recintos donde se imparten y enseñan las reglas a alcanzar por los artistas. Estas reglas son los cánones a seguir al pie de la letra para obtener un arte adecuado tanto en técnica como temática. Durante toda la historia del arte existen distanciamientos por los artistas que genera formas diferentes de aplicar técnica y temáticas conservando las clasificaciones de las artes plásticas. Las prácticas conceptuales rompen de tajo su relación con las prácticas académicas y con las clasificaciones habituales del arte ya que no pueden ser englobadas con ninguna de estas. Un de las características del conceptualismo es fusionar diferentes disciplinas para una misma pieza. Es así como el arte conceptual funciona en paralelo con todas las representaciones artísticas, los planes de estudios de las escuelas como San Carlos y la Esmeralda se ven rebasados al no contar con talleres que aborden dichas temáticas. Los alumnos y artistas se ven obligados a obtener información de conferencias y actividades esporádicas así como de la poca información del extranjero y sobre todo por experimentar en la práctica directa fuera de las aulas.

La academia de San Carlos en los 70's contaba con maestros de buen nivel como Juan Acha y de reciente ingreso, pertenecientes a la generación del movimiento estudiantil de 1968 como Felipe Eheremberg y Néstor García Canclini quienes llegaron del extranjero a dar cursos. Estos maestros cuestionaban la idea del arte, el objeto artístico y proponían la posibilidad del espectador activo que termina la obra. Estos pensamientos provocaban una forma diferente trabajar el arte por el arte. "Y fue la conjunción de esta generación de Ricardo Rocha, Sebastian, Felipe Eheremberg, 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".⁷¹ Sin embargo, la estructura y otros maestros de la Academia de San Carlos generaban una resistencia muy fuerte al cambio como nos menciona Magali Lara: "En 1976 todavía la idea de que la obra era cerrada casi siempre pictórica en San Carlos seguía siendo fuerte. A las mujeres no nos permitían entrar porque las mujeres no pintaban porque eran delicadas, según ellos".⁷²

⁷¹ Entrevista- Magali Lara, 29 de febrero del 2012, Tlacopac, Ciudad de México

⁷² Po. Cit. Entrevista- Magali Lara, 29 de febrero del 2012.

Encontramos diferentes fases por las que pasa el arte y sus representaciones en México dentro del siglo pasado. La línea del tiempo del desarrollo basada en los rompimientos estéticos en nuestro país de principios del siglo XX a inicios de la década de los 80's es: *Posada – Muralismo – Neo Vanguardias -- Ruptura – los Grupos*.⁷³

La transformación del arte en nuestro país da sus primeros pasos a principios del siglo XX. El arte en México no lo podemos concebir sin la influencia de José Guadalupe Posada, el precursor del arte público - popular, además de crítico social, recordemos que mucho de su trabajo fue diseñado para circular de manera masiva a manera de cancioneros, etc. Así pensamos que sus imágenes las diseño para lo *público – popular*. Sus piezas no intervienen directamente la calle pero están diseñadas para circular en ella y para quien circula en ella. La continuidad por la tendencia del *arte abierto y claramente político* cerca de la gente de los muralistas. La búsqueda de la *experimentación y estudio estético* a partir del rompimiento con la academia. La academia es vista como un método anquilosado y decadente. Se plantean nuevas formas de abordar el arte, entendiendo que las reglas están hechas para romperse. La escena artística se convierte en un laboratorio de materiales y nuevos temas. Sin embargo, conservan su planteamiento de arte de museo, dentro de las representaciones del arte plástico (escultura, pintura, grabado y dibujo) es decir permanece intacto el campo artístico y la estructura convencional del arte.

A mediados de siglo, los artistas se dan cuenta de la deficiente comunicación entre las obras y el público. Ante un pueblo en gran medida analfabeta, las galerías y museos son recintos inalcanzables que actúan dentro de la dinámica de la industria cultural convirtiendo el arte en una actividad burguesa. Intentando romper este circuito elitista los artistas comienzan a sacar sus piezas a la calle para que el común de la gente pueda verlas y apreciarlas. Sin embargo, la cercanía objetual no da la comprensión de los movimientos artísticos y el ansia por los lenguajes internacionales son desconocidos y fuera de su realidad cotidiana, prevaleciendo la separación entre el artista y el común de la gente.

Algunos artistas deciden no entrar a museos y galerías ya que estos no responden a sus necesidades de comunicación eficiente con el público dejando ver el deficiente ejercicio cultural por parte de las instituciones oficiales. Esta intención se ve no únicamente con el hecho de presentar piezas en la calle sino diseñar en específico para su funcionamiento directo con el espacio público tal es el caso de José Luis Cuevas con su mural efímero de 1967 en la Zona Rosa de la ciudad de México.

⁷³ Ver anexo de tablas, tabla Movimientos artísticos del siglo XX en nuestro país.

En la escena mundial, el conceptualismo surge como repuesta a los lenguajes ya desgastados. Los *happenings* o acciones son la primera salida a las intervenciones directas del artista, presentando su cuerpo como medio. Se da un fenómeno estético de gran importancia, la *interdisciplinariedad*. En México artistas como Alejandro Jodorowsky generan las primeras acciones, donde el teatro, la plástica, el cine, la psicología y otras disciplinas confluyen en una nueva convivencia. Ejemplo de esto son la película la *Montaña Sagrada*, donde el artista plástico Manuel Felguerez crea una máquina con movimiento, siendo un ejemplo de arte cinético,⁷⁴ Helen Escobedo se acerca a las sensaciones espaciales,⁷⁵ creando esculturas donde la ausencia enriquece el sentido del movimiento de los muros; Felipe Ehreberg realiza su *Garbage Walk*⁷⁶ (Caminata de la Basura), acción realizada en Londres, Inglaterra, en 1970, donde registra los efectos de una huelga de recolectores de la basura, por medio del registro fotográfico del delineamiento con aerosol de los montones de basura para que una vez retirados quede la marca del espacio que ocuparon.

Avanzada ya la segunda mitad del siglo pasado, aparece la generación de los Grupos, donde confluyen por primera vez en nuestro país los diferentes intereses del arte, lo público, político, social, efímero, la investigación estética, aportando la actitud de la creación en *colectivo - anónima* y la importante auto afirmación del artista como entes independientes ante cualquier autoridad, esto es, los artistas son actores activos y decisivos dentro de su sociedad.

2.3.1 Características artísticas de la generación de Los Grupos.

2.3.1.1 Creación grupal.

La violenta represión generada por el estado en las décadas de los años 60's y 70's, produce el rechazo generalizado de los artistas, que participan en las revueltas estudiantiles donde surgen consignas como "*la imaginaron al poder*".⁷⁷ Ahora dejan de ser solo artistas individuales, para pertenecer a una sociedad que vive y se queja de las injusticias. Este rompimiento con las instituciones gubernamentales deja ver a los artistas que no dependen de él para desarrollarse, al contrario, su auto organización resulta eficiente y propositiva. El rechazo al Salón Solar con motivo de los juegos olímpicos de 1968 y el surgimiento del El Salón Independiente es la transición a la autonomía artística y posteriormente al colectivo. El despertar de los artistas a su entorno y realidad hace pasar de la introspección emocional a la conciencia colectiva.

⁷⁴ Lorena Wolffer, 7 nuevas artes, Instalación, Teveunam, DVD, 2006.

⁷⁵ Graciela Schmilchuk, Helen Escobedo: *Pasos en la arena*, CONACULTA, Madrid, 2001, p 35

⁷⁶ Felipe Ehreberg, *Manchuria una visión periférica*, Editorial Diamantina, México, 2007, p 23.

⁷⁷ Op. Cit. Lorena Wolffer DVD.

El arte grupal modifica el proceso creativo, el artista no es nadie y somos todos, ahora es anónimo. Se convierten en parte integral de una sociedad donde se busca lo común. La manera en que se decide como se construyen las obras son en consenso, cada una de las piezas es el resultado de debates internos hasta llegar a acuerdos estéticos, conceptuales e ideológicos, para producción artística. Tradicionalmente el artista construye símbolos colectivos para la percepción, esta metodología se altera al ser lo colectivo quien funge como traductores de símbolos estéticos. Esta modificación en la forma de hacer arte plantea una alternativa al aprendizaje académico. La alteración del proceso educativo iba más allá del artístico como menciona Felipe Eheremberg “[...] nuestros hallazgos erosionaban procesos profundamente inculcados desde la infancia (la fuerza de la visión individualista, hábitos de trabajo solitario, el culto a la enajenación, restricciones de tipo formal y demás) se nos iban abriendo posibilidades [...]”.⁷⁸ Los procesos creativos se sustentan en un enfoque multidisciplinario, abriendo a nuevos panoramas experimentales.

Estas estructuras colectivas donde se designa un nombre grupal, la emisión de diferentes manifiestos y textos con posturas claras acerca del arte y la experimentación en la creación, producción y distribución, donde “[...] los artistas grupales asumieron una identidad cultural en el campo artístico mexicano”.⁷⁹ El asignar un nombre para todos los integrantes de un colectivo diluye el individual, los manifiesto son consensos ideológicos y artísticos donde se pone en primer plano estos acuerdos privilegiando el anonimato. Como nos describe Magali Lara los procesos grupales:

“Cuando se hace una dinámica de grupo tú tienes una enorme ventaja porque tú 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 estás aprendiendo en la experiencia de todos en vez de tu sola experiencia. Claro que se vuelve una experiencia increíble. Igual el diálogo en la conceptualización porque tú no te vez. Es tu compañero que tú estás tratando de decirle algo y el te dice muévelo aquí y se mueve. Y se resulte la pieza”.⁸⁰

Estas nuevas formas de creación también plantean nuevas formas de proyección artística. Los jóvenes artistas de la época difícilmente podrían acceder a las exclusivas galerías y a coleccionistas, así la creación colectiva fue un método para encontrar espacios y público diferentes. Los Grupos se convierten en autogestores artísticos encontrando en la calle los lugares para mostrar su trabajo y en los transeúntes el público; quedando fuera el interés económico debido a que perseguían una ideología de crítica social, política y a los mecanismos tradicionales del arte la principal.

⁷⁸ Felipe Eheremberg en : Dominique Liquois, *De los grupos los individuos Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1985, Comentarios al margen.

⁷⁹ Op Cit. Alma B. Sánchez, p 25.

⁸⁰ Op. Cit. Entrevista- Magali Lara.

Los movimientos artísticos en colectivo plantean formas paralelas de creación, experimentación visual y gestión cultural fuera del arte institucional establecido y el mercado del arte.

2.3.1.2 Espacio Público.

Su finalidad es la gente, la calle, y la interacción, dejando de lado las galerías, museos y el mercado del arte. La creación y los objetos artísticos corresponden a lo público, político y urbano, retomándose venas constantes dentro del arte de nuestro país; el arte público y político que desde José Guadalupe Posada pasando por los muralistas y la gráfica del 68 son arte dirigido al general de la población y por primera vez en el movimiento estudiantil a la población con identidad de las urbes. La realidad del país había cambiado para esta década de los 70's, éramos un país de ciudad a diferencia de Posada o los muralistas quienes se enfrentaron a un México aun en gran parte rural.

La utilización de la calle como espacio democrático para informar y sensibilizar por medio del arte son formas de apropiación urbana características de Posada y el movimiento estudiantil de 1968. En la década de los 70's sólo es necesario mencionar los murales callejeros de *Suma*,⁸¹ donde los elementos y temas son directamente tomados de la calle; buscan, a partir de su entorno, generar imágenes coherentes con éste. Es imprescindible conocer la realidad urbana para comprender cada una de las piezas. Son concebidas no como objetos de contemplación, se generan a partir de la experiencia y participación directa con la gente. La estructura del pensamiento del artista se modifica, ya no solo se piensa en objetivar las ideas, sino en el tiempo, realidad y espacio como la obra en sí misma.

El utilizar la calle como lugar de creación y foro de exhibición produce contextos diferentes donde ahora la ciudad misma es el soporte de las piezas artísticas. Así la ciudad de México se ve intervenida por símbolos artísticos de diferente carácter como de identidad, lo político, de territorio, la interacción, etc. con fines estéticos y comunicación social donde sus acciones son fuera de la legislación institucional. "Era ese deseo de otorgarle a ese lugar que estábamos viviendo este reconocimiento de que ahí estábamos y de que pasaba arte".⁸²

⁸¹ Oliver Debroise, Revista EXIT México, Madrid, 2005, p 111.

⁸² Op. Cit. Entrevista- Magali Lara.

De igual manera, estas piezas artísticas son dotadas de significados muy específicos según el lugar de la ciudad donde son presentadas. Teniendo los artistas clara conciencia de esto al utilizar espacios altamente simbólicos buscando recuperar estos valores culturales dentro de una comunicación social a partir de elementos estéticos. Adquiriendo las piezas y los espacios, de forma temporal, nuevos significados, logrando “[...] una apropiación simbólica del espacio público urbano [...]”.⁸³

Los principales grupos que desarrollan el arte urbano son *Tepito Arte Aca* con sus murales en viviendas populares, *Suma* con las intervenciones gráficas en bardas, los murales itinerantes del *Colectivo* y *Germinal* con sus mantas pictóricas de carácter político.

2.3.1.3 Arte Social.

El salir a la calle es enfrentarse a públicos populares para crear nuevas formas y estrategias de vinculación social. Las obras artísticas persiguen la interacción directa con los espectadores a partir de signos que incidan en el conocimiento subjetivo y elaboren nuevas lecturas a sus referentes identitarios, sociales, culturales que re-signifiquen su entorno y realidad. Se dan nuevas formas reflexivas de relación entre el artista y la gente para identificar las contradicciones económicas, políticas y sociales que deconstruyan su identidad dentro de estas experiencias lúdicas que desembocan en ejercicios democráticos de expresión y libertad.

Retomar el potencial de la comunicación social para encontrar nuevas expresiones estéticas donde prevalece la experimentación en la forma de creación artística, el público deja de ser pasivo para convertirse en un integrante activo de la obra. Sin la participación de la gente no está concluida la pieza. El común de la gente era invitado a participar como artista, como sucede con los murales modulares realizados por *El Colectivo* donde se da la participación de los vecinos de las unidades habitacionales de la ciudad de México. La iconografía de *Suma* inserta motivos de la población promedio siendo un reflejo de la vida cotidiana citadina. Siempre buscando enviar un mensaje crítico político social y artístico.

Las libertades artísticas de trabajar en espacios abiertos y con personas libres de prejuicios académicos da como resultado la utilización de materiales no comunes como aerosol, plantilla, materiales de desecho, periódicos, cartón, cajas, fotocopias, etc. además en muchos de los casos dejan de ser obra bidimensional para jugar con elementos del espacio como coladeras, patios, postes, etc. Así las obras se desplazan de los muros a utilizar todo el espacio en su conjunto piso, paredes y techos.

⁸³ Op Cit. Alma B. Sánchez, p 09.

Percibimos cambios estéticos fundamentales propiciados por el arte social: El incluir a la parte social como activa y participativa, la utilización de materiales no tradicionales y la utilización del espacio abierto en su totalidad.

2.3.1.4 Arte Efímero / Arte de proceso.

Las piezas creadas por la generación de los Grupos en muchos de los casos son de carácter efímero y no tradicional, ya que el proceso de producción y realización de las obras es la parte central y no el objeto. La experiencia al realizar las piezas ya sea al interior del grupo y su interacción con el público es la principal premisa, dejando de lado la permanencia y durabilidad de los objetos artísticos. Esta despreocupación por lo objetual centra los valores estéticos y plásticos en la organización y ejecución colectiva. “[...] el centrar la obra en el proceso te lleva a cosas cada vez más audaces [...]”.⁸⁴

Ejemplo de esto son los murales efímeros en las unidades habitacionales de El Colectivo y las pintas callejeras de Suma donde el soporte de las piezas termina siendo su registro fotográfico. No Grupo propone “La suma secuencial de acciones presentadas constituía cada uno de los *Montajes de Momentos Plásticos*”.

Esto deja totalmente de lado a coleccionistas, galerías y museos, rompiendo el circuito formal y económico del arte. Por las nuevas características estéticas y de creación (colectivo, conceptual, social y política) se da una ruptura con las representaciones anteriores y abre un nuevo camino dentro de la investigación artística en nuestro país.

2.3.1.5 Arte Político

En respuesta a la realidad latinoamericana en la década de los 70’s los artistas en México proponen discursos visuales que generen conciencia y acción en la sociedad. La crítica al sistema político fue uno de los principales ejes de los primeros grupos de los 70’s, teniendo el referente inmediato y participación de algunos de sus miembros en el movimiento estudiantil de 1968.

En la segunda mitad de la década de los 60’s, se dimensiona la fuerza de la masa social organizada. De aquí se toma el crear signos y símbolos participativos dirigidos al pueblo representando la realidad cotidiana, buscando tener voz.

⁸⁴ Op. Cit. Entrevista- Magali Lara.

⁸⁵ NO GRUPO, *Un zangoloteo al corsé artístico*, Museo de arte moderno, exposición temporal, retrospectiva, octubre a marzo 2011.

Taller de Arte e Ideología, Germinal, Grupo Proceso Pentágono y Mira son los principales grupos que trabajan el discurso político. La participación directa en eventos públicos como las mantas de Germinal, la conservación de obra gráfica del 68 por parte de Mira, la recreación de métodos de tortura y miseria de Proceso Pentágono y Taller de Arte e Ideología son ejemplos del empleo artístico con fines políticos. En general trabajaron las temáticas de la polaridad entre países subdesarrollados y de primer mundo, las problemáticas económicas, diferencia social, los abusos por parte de países ricos y las políticas internas que favorecen estas condiciones de desigualdad.

La creación de pinturas para eventos de protesta detonan la idea del uso del arte como discurso político, el arte es el medio de reclamo social. Ya no es un arte contemplativo, se convierte en un arte participativo. Los formatos de instalación con los cuales trabajaron algunos de estos grupos, detona la indispensable participación y expresión del público para poder cerrar el círculo comunicativo del arte. El arte se convierte en una voz popular.

2.4 Nueva concepción del arte en México.

La producción grupal y no colectiva⁸⁶ como forma creativa es la aportación de la generación de Los Grupos. Tradicionalmente en el arte occidental los procesos creativos se dan de forma individual, sin embargo las circunstancias políticas y sociales de Latinoamérica obligan a la agrupación. Así los planteamientos estéticos se llevan al debate. Los momentos de creación se expanden a la discusión estética. A partir de consensos es como se producen las obras. Esto muestra una particular forma de producción en nuestro país. Dando por resultado metodologías artísticas muy específicas y diferentes a las del resto del mundo.

La generación de Los Grupos propone nuevas formas de creación paralelas a las académicas. Esto plantea diferentes formas del quehacer artístico en nuestro país. La creación se modifica centrándose en la acción creativa, como lo propone No Grupo con sus *Montajes de Momentos Plásticos*. El abordar el arte no desde el objeto sino desde el proceso creativo genera nuevas metodologías y conceptos artísticos en el arte en México. Para entender las piezas se debe revisar los registros de los momentos en los que se llevó a cabo. Generando el arte de proceso y lo que posteriormente será en arte de archivo. Las bases de las piezas están en su proceso de discusión colectiva que desemboca en la sucesión de acciones que desembocan en el objeto artístico. Plantean una nueva forma de crear, de contemplar y analizar su producción.

⁸⁶ El trabajo colectivo consiste en una serie de artistas con ideas y procesos de trabajo similares que se reúnen por dichas afinidades y elaboran proyectos en conjunto prevaleciendo la obra individual. El trabajo grupal consiste en la elaboración de cada una de las piezas artísticas en conjunto con todos los artistas desvaneciéndose el artista individual. .

Los cimientos de los colectivos son su identidad. Sus planteamientos estéticos surgen de sus manifiestos y textos que plantean sus particulares formas de entender y abordar el arte en una franca relación con su entorno. El tener una clara postura e ideología ante la vida y el arte los integra a la sociedad.

Este interés por mantener un contacto directo con la gente propone espacios alternativos para su muestra. Dejando de lado el mercado del arte al trazar caminos paralelos donde los intereses económicos no están presentes. La interacción directa del público en las piezas replantea los procesos de creación al ser los espectadores artistas y público al mismo tiempo.

Las propuestas artísticas de la generación de Los Grupos son la utilización de materiales y soportes no convencionales. En muchos de los casos las obras resultan de carácter efímero por la durabilidad de los materiales, además su propósito es el momento de creación y no la perpetuidad del objeto, destacando la idea sobre la materia.

Formalmente, en la década de los 70's no existía clasificación de la producción de los colectivos, ya que no correspondían a las expresiones tradicionales del arte sino por el contrario a híbridos, llamados actualmente multidisciplina. En una misma pieza podría intervenir disciplinas de la plástica, el teatro, música, etc. Así además de modificarse los procesos creativos también cambian las herramientas y métodos técnicos. Dando por consecuencia el que utilizarán nuevas expresiones como la instalación, arte objeto, ambientación y performance.

Por lo anterior, la generación de los Grupos además de romper con los cánones artísticos anteriores introduce nuevos espacios y formas de creación que trastoca las estructuras formales del arte. Así el mercado del arte y el campo artístico se modifican generando nuevas formas de concebir, crear, mostrar, distribuir, adquirir y difundir el arte en México.

