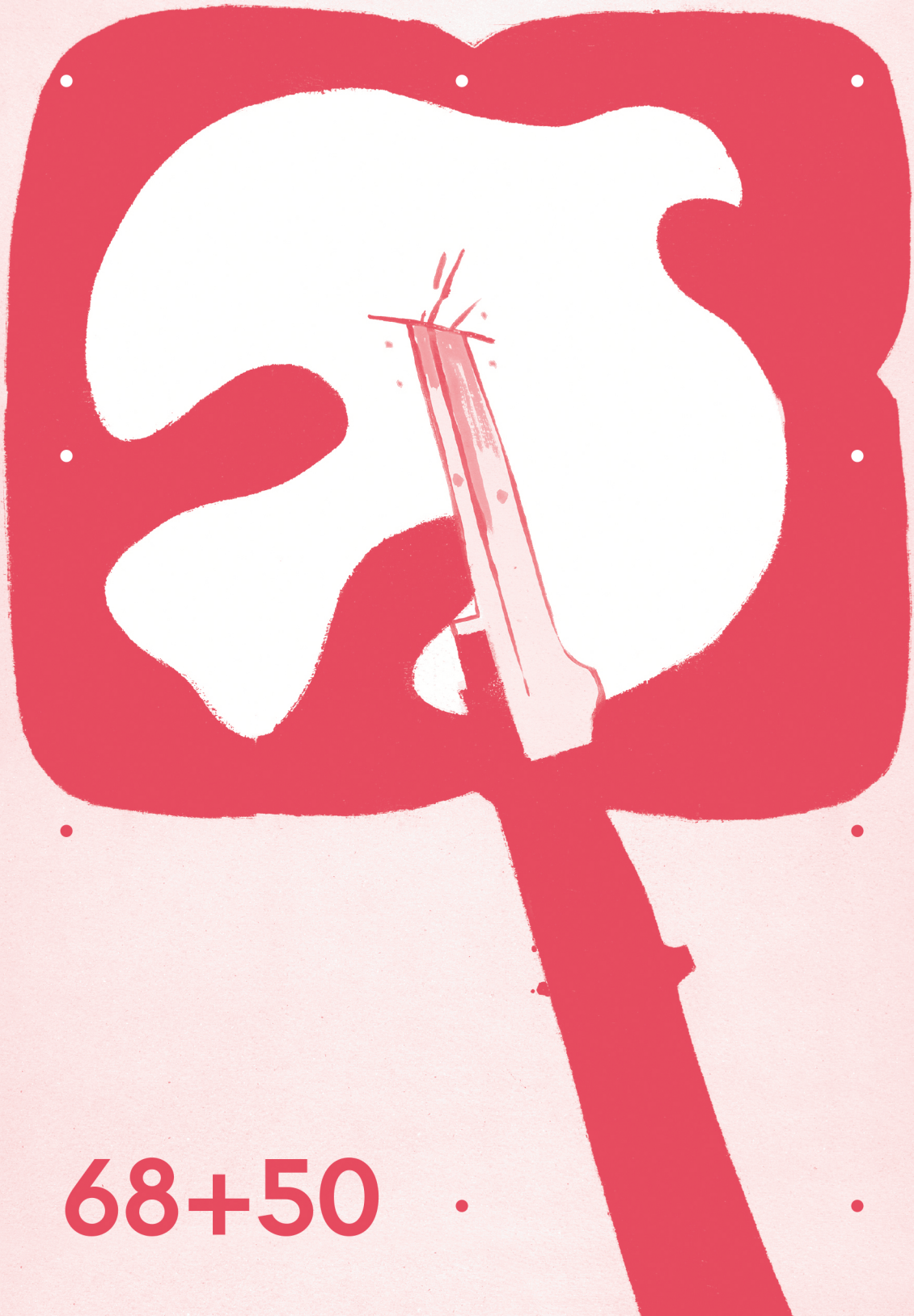
68+50



68+50

MUAC 068

Imagen en portada—Image on cover: **Jesús Martínez,** Sin título [Paloma de la paz atravesada por una bayoneta], 1968 [G68 cat. 42]

Héctor García, *Movimiento estudiantil*, 1968. Fundación María y Héctor García

Rodrigo Moya. Quema de la efigie del jefe de policía, el general Cueto, 1968. Archivo fotográfico Rodrigo Moya

Rodrigo Moya. Estudiantes en el ángulo sur de Palacio Nacional, 1968. Archivo Fotográfico Rodrigo Moya

Héctor García, *Movimiento estudiantil*, 1968. Fundación María y Héctor García

Héctor García, *Movimiento estudiantil*, 1968. Fundación María y Héctor García

Publicado con motivo de las exposiciónes *Gráfica del 68. Imágenes rotundas* (1 de septiembre de 2018 al 6 de enero de 2019) ⁄ *Grupo Mira. Una contrahistoria de los setenta en México* (1 de septiembre de 2018 al 6 de enero de 2019) *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968–1971* (20 de octubre de 2018 al 7 de abril de 2019) ⁄ *#NoMeCansaré: Estética y política en México, 2012-2018* (10 de noviembre de 2018 al 31 de marzo de 2019) ⁄ MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

—

Published on occasion of the exhibitions *Powerful Images. The Graphics of 68* (September 1, 2018 to January 6, 2019) ⁄ *Grupo Mira: A Counter-History of the Seventies in Mexico* (September 1, 2018 to January 6, 2019), *Art without Guardianship: Salón Independiente in Mexico, 1968–1971* (October 20, 2018 to April 7, 2019) ⁄ *#NoMeCansaré: Estética y política en México, 2012-2018* (November 10, 2018 to March 31, 2019) ⁄ MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts
Arnulfo Aquino
Helena Chávez Mac Gregor · IIE, UNAM
Arden Decker, Pilar García · MUAC, UNAM
Adolfo Gilly, Rebeca Hidalgo,
Amanda de la Garza, Sol Henaro, Alejandra Labastida · MUAC, UNAM
Antonio Martínez Velázquez, Annabela Tournon
Álvaro Vázquez Mantecón · UAM-A

Traducción—Translation
Elizabeth Coles, Robin Myers, Jaime Soler Frost

Dirección editorial—Editorial Direction
Ekaterina Álvarez Romero · MUAC, UNAM

Coordinación editorial—Editorial Coordination
Ana Xanic López · MUAC, UNAM

Asistencia editorial—Editorial Assistance
Vanessa López García · MUAC, UNAM, Maritere Martínez Román

Corrección—Proofreading
Ekaterina Álvarez Romero, Ana Xanic López, Vanessa López García · MUAC, UNAM
Jaime Soler Frost, Robin Myers

Diseño—Design
Cristina Paoli · Periferia

Asistente de formación—Layout Assistant
Krystal Mejía

Derechos de autor—Copyright Managment
Lourdes Padilla

Primera edición 2018—First edition 2018
D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Insurgentes Sur 3000,
Centro Cultural Universitario, C.P. 04510, Ciudad de México
D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts
D.R. © de la traducción, sus autores—the translators for the translations
D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images
© 2018, Editorial RM, S.A. de C.V. Córdoba 234-7, colonia Roma Norte, 06700, CDMX, México
© RM Verlag S.L.C ⁄ Loreto 13-15 Local B, 08029, Barcelona, España
www.editorialrm.com
www.muac.unam.mx⁄publicaciones
#371
ISBN RM Verlag 978-84-17047-77-1
ISBN UNAM

Todos los derechos reservados.
Esta publicación no puede ser fotocopiada ni reproducida total o parcialmente por ningún medio o método sin la autorización por escrito de los editores.

—

All rights reserved.
This publication may not be photocopied nor reproduced in any medium or by any method, in whole or in part, without the written authorization of the editors.

Impreso y hecho en México—Printed and made in Mexico

68+50

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM

10 **1968: La ruptura en los bordes**
26 **1968: A Rupture at the Edges**
—
Adolfo Gilly

42 **El impacto 68 en las artes visuales**
50 **The ‘68 Impact on the Visual Arts**
—
Álvaro Vázquez Mantecón

60 **Gráfica 68: Imágenes rotundas**
68 **Powerful Images: Graphics of 68**
—
Amanda de la Garza
Sol Henaro

102 **Grupo Mira. Una contrahistoria de los setenta en México**
106 **Grupo Mira: A Counter-History of the Seventies in Mexico**
—
Annabela Tournon

110 **Entrevista a Arnulfo Aquino y Rebeca Hidalgo**
124 **Interview with Arnulfo Aquino and Rebeca Hidalgo**
—
Álvaro Vázquez Mantecón

210 **Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968–1971**
214 **Art without Guardianship: Salón Independiente in Mexico, 1968–1971**
—
Pilar García

218 **“Todo pretexto es bueno”: El Salón Independiente, 1968–1971**
228 **“Todo pretexto es bueno”: The Salón Independiente, 1968–1971**
—
Arden Decker

#NoMeCansaré: Estética y política en México, 2012–2018 256
#NoMeCansaré: Aesthetics and Politics in Mexico, 2012–2018 262
—
Helena Chávez Mac Gregor
Sol Henaro
Alejandra Labastida

Un mundo de extremos. Una década de movimientos sociales 290
A World of Extremes: A Decade of Social Movements 296
—
Antonio Martínez Velázquez

Listas de obra—Lists of works 304
Gráfica 68: Imágenes rotundas 305
Powerful Images: Graphics of 68

Grupo Mira. Una contrahistoria de los setenta en México 312
—A Counter-History of the Seventies in Mexico

Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968–1971 328
Art without Guardianship: Salón Independiente in Mexico, 1968–1971

#NoMeCansaré: Estética y política en México, 2012–2018 340
#NoMeCansaré: Aesthetics and Politics in Mexico, 2012–2018

Créditos y agradecimientos—Credits and Aknowlegments 344

1968: La ruptura en los bordes*

Adolfo Gilly

* Una versión preliminar de este escrito se publicó en Adolfo Gilly, *El siglo del relámpago. Siete ensayos sobre el siglo xx,* México, Ítaca/La Jornada, 2002, pp. 65-83.

Héctor García, *Movimiento estudiantil,* 1968. Fundación María y Héctor García

1.

Entre 1968 y 1969 parece haber llegado a su maduración un largo ciclo de rebelión contra el orden mundial del capital, ciclo gestado en el seno de la onda larga de expansión económica abierta en el curso de la segunda guerra mundial.

Parece haber habido un momento cercano a una ruptura: *una ruptura que no fue*. En cambio sucedió, primero con diversas concesiones al estado rebelde de las sociedades y las naciones, después con la reestructuración global del capitalismo y del mercado mundial desde 1975, un *restablecimiento del orden,* según el feliz título del libro de Milan Šimečka sobre el 68 en Praga.

Si esto es así, el 68 no fue un inicio, como queríamos creer —*ce n'est qu'un début*—, sino una culminación. Fue entonces, tal vez, el inicio de otra cosa: de un reordenamiento de las relaciones sociales en Occidente y de las relaciones políticas entre Occidente y el resto del mundo que preludiaba la reestructuración del capital entre 1975 y 1989 y la nueva fase de la economía mundial del capital abierta a partir de 1990.

Si se quiere, podemos llamar a aquel ciclo una *modernización de larga duración,* aun a riesgo de que el término se diluya en la vastedad de la acepción que queremos darle, un ciclo en el cual las rebeliones —sociales, coloniales, democráticas, raciales, culturales, juveniles— forzaron cambios al orden establecido que sólo podían hacerse contra éste en procesos de ruptura. Pero esos mismos cambios, una vez mitigadas las rupturas, se habrían revelado indispensables para disolver o abolir trabas arcaicas a una nueva fase de expansión del capital ya madurada en los conocimientos y en las tecnologías, pero entonces no todavía en las relaciones de las sociedades.

Para poder ser ese heraldo, el 68 habría sido también un punto de llegada, la culminación de un ciclo largo de cuestionamiento de las relaciones de dominación/subordinación en países clave de Occidente y entre estos países y el vasto segmento de humanidad que se dio en llamar el Tercer Mundo.

Como culminación, como amenaza al orden establecido, como promesa de relaciones sociales impregnadas de nuevos valores humanos, así fue vivido el 68 por quienes lo hicieron y así quedó en la memoria histórica. Por eso prefiero llamarlo *la ruptura en los bordes* —la que no pudo ser—, mientras el núcleo duro del orden resistió. Pero no intacto, ni tampoco incambiado.

En esta esquina peligrosa, una de aquellas donde la historia pudo haber dado un viraje diferente (si J. B. Priestley tenía razón

en sus conjeturas teatrales sobre el tiempo), se combinaron en el marco de una movilización de los estudiantes y los jóvenes que recorrió países y continentes: *a*) un asalto del trabajo al capital al menos en Francia, en Italia y en Argentina; *b*) una revolución por la independencia al menos en Vietnam y en Checoslovaquia; *c)* una movilización juvenil y social por la democracia, al menos en México, en Checoslovaquia y en Polonia; *d)* una movilización contra la guerra y el racismo en Estados Unidos; y *e*) una eclosión de los cambios madurados en los años sesenta en las costumbres, las relaciones interpersonales y las culturas juveniles en las ciudades del mundo, desde Berkeley, Nueva York, Berlín, Praga, Ámsterdam, México, Madrid y ese país de ciudades que es Italia, hasta alcanzar en la ciudad universal, París, el nivel alto de los símbolos de época.

Los que salían a cuestionar el orden de ese mundo eran los hijos de la gran expansión económica de la posguerra y, no hay que olvidarlo, cuando se lanzaban a intentar cambiar la vida una situación social de casi pleno empleo cuidaba sus espaldas, parecía protegerles su futuro y les daba libertad y energía de movimientos.

Lo que 1968 cambió nunca volvió a ser lo mismo. Los años cincuenta, la verdadera década de plomo de un mundo agotado por la guerra, habían quedado atrás, junto con sus contrasimbólicas figuras: Joseph McCarthy, Stalin, Pío XII.

Ras le bol! (¡Basta ya!) fue entonces el grito de batalla.

2.

El 68 fue precedido y preparado por el derrumbe del antiguo orden colonial, particularmente en el continente africano. Si la independencia de la India (1948) y la victoria de la revolución china (1949) cierran los reajustes posteriores a la segunda guerra mundial, Argelia inicia en 1954 la larga marcha de la liberación de los países africanos y árabes, sin contar entonces con otro apoyo externo que el de los argelinos residentes en Francia. En ese mismo año, la batalla de Điên Biên Phu marca la humillante derrota de uno de los mayores ejércitos coloniales de la época a manos de soldados y jefes militares vietnamitas. No se puede olvidar la fuerza del impacto combinado de estos acontecimientos en Francia y en Europa.

En 1956, la expropiación del Canal de Suez es otro de los hitos de la revolución colonial africana. En 1962, cuando Francia firma los acuerdos de Evian y reconoce la independencia argelina,

la descolonización del continente, retrasada todavía en las colonias portuguesas y en el sur de África, se había cumplido en lo esencial.

Franz Fanon, en *Les damnés de la terre,* publicó en 1961 el manifiesto político-literario de esta liberación. El prólogo de Jean-Paul Sartre era una prenda de la alianza con lo que luego sería la nueva izquierda metropolitana.

Es preciso, por eso, no olvidar que el retiro de las potencias coloniales tuvo lugar como resultado de una convergencia entre la revolución en las colonias, bajo direcciones con diferentes grados de radicalidad, y la resistencia de la juventud en las metrópolis a ser carne de cañón en las guerras coloniales. Esta combinación, muy clara en el caso argelino, se repitió años después, al fin del ciclo, con la revolución de los claveles en Portugal en 1974, así como se había presentado en Estados Unidos a partir de la intensificación de la intervención militar en Vietnam desde 1964.

3.

Entre esos mismos años, la confrontación bélica entre Estados Unidos y la Unión Soviética tocó su punto culminante en octubre de 1962 en Cuba con la crisis de los misiles. Fue precedida por la confrontación entre la Unión Soviética y las dos grandes potencias europeas, Gran Bretaña y Francia, en torno a la nacionalización del Canal de Suez. En ambos casos, ante los países de Occidente y los países del Tercer Mundo se presentaba una convergencia entre revoluciones nacionales —Egipto en un caso, Cuba en el otro— y el apoyo militar-nuclear de la Unión Soviética.

La crisis de los misiles fue, tal vez, el momento en que esa confrontación llegó a un punto intolerable. Entonces sospechábamos, ahora sabemos por la conferencia de enero de 1992 en La Habana y otros testimonios y documentos, que en efecto *fue sólo por azar, y no por ninguna. otra razón, que la guerra nuclear no estalló en esos días.* Si las tropas de Estados Unidos hubieran desembarcado en la isla —decisión que se discutió en Washington en la presunción errónea de que la orden de respuesta dependía de Moscú y no de La Habana—, desde Cuba habrían partido los cohetes nucleares hacia territorio de Estados Unidos y lo irreversible e irremediable habría sucedido.

Pese a la diferencia entre la virtualidad de este conflicto no ocurrido y la materialidad de los conflictos bélicos en las fronteras entre los bloques —Vietnam, por ejemplo—, es posible afirmar que en la conciencia de las naciones y de sus sociedades

aquella confrontación del fin del mundo —al borde literal del Armagedón— marcó más que ninguna otra el clima de la época. En ese clima maduró el 68.

Hubo además en esa confrontación un elemento imborrable: era la primera vez que ocurría en los bordes de la "Fortaleza Americana" y era también la primera vez que un pequeño país, una casi excolonia de Estados Unidos, se atrevía a alzar la mano armada con misiles nucleares contra el territorio de la metrópoli imperial. Es el desafío que no le ha sido perdonado a Cuba y a su régimen. Cualquiera otra cosa que imagine o haga Cuba, las que recuerdan y piden venganza, como en el caso de Vietnam, son las vísceras mismas del imperio, allí donde se aloja su memoria.

Pasado ese instante al borde del fin del mundo, es posible discernir en los dos poderes mundiales de entonces un movimiento de repliegue mutuo tácita o explícitamente concertado, una especie de segundo Yalta innominado. Para 1964, los dos grandes protagonistas, junto con Fidel Castro, de la crisis de octubre, Kennedy y Jruschov, han sido separados del mando, uno asesinado, otro destituido. Cada superpotencia parece dejar manos libres a la otra para poner orden en su propio campo. La Unión Soviética se adentra en su larga disputa con China, restablece el orden en Praga y Varsovia en 1968 y aumenta sus presiones para alinear a Cuba a su política. Estados Unidos no es ajeno a la devastadora contrarrevolución en Indonesia en 1965, ve con beneplácito la caída de Ben Bella en Argelia en junio de 1965, realiza una intervención militar directa en Santo Domingo también en 1965, apoya a Israel en la Guerra de los seis días en 1967, aumenta su escalada militar contra Vietnam y sostiene o promueve todas las operaciones de restablecimiento del orden en América Latina, desde Brasil en 1964 hasta Chile en 1973, sin relajar en momento alguno la presión sobre Cuba.

Pero es significativo señalar que no sólo las guerrillas africanas y latinoamericanas por un lado, y Vietnam por el otro, intentaron sin lograrlo zafarse de ese esquema bipolar de poderes. Cuba y Argelia, entre 1963 y 1965, acentuaron un acercamiento en un intento de establecer una especie de minieje revolucionario que les permitiera, por un lado, escapar al segundo Yalta y, por el otro, evitar tomar partido y verse atrapados en la disputa chino-soviética. La visita de Ben Bella a La Habana en 1963 y el viaje del "Che" Guevara a Argelia en 1965 son las puntas visibles de este intento audaz y algo utópico, cerrado con la caída de Ben Bella en junio de ese año.

4.

Entre 1956 en Suez y 1962 en Cuba estuvieron por romperse la paz de Yalta y el orden mundial sobre ella establecido. Entre esos años se ubicaron también, y no por acaso, los dos devastadores informes de Jruschov sobre Stalin y el estalinismo (XX y XXII Congresos del Partido Comunista de la Unión Soviética [PCUS]).

Pero entre esos años uno de los dos grandes guardianes de ese orden, la Unión Soviética, tuvo que enfrentar también un abierto desafío dentro de su sistema: Polonia y Hungría en 1956. Particularmente en Hungría, una revolución nacional se articuló sobre los consejos de fábricas, la movilización de la juventud y de la sociedad entera y la rebeldía del gobierno (Imre Nagy) y de su ejército (Pál Maléter) contra la tutela soviética. Democracia política e independencia nacional eran los objetivos. Los tanques soviéticos restablecieron el antiguo orden.

Muchos años, es cierto, separan a 1968 de la revolución húngara. Pero no tantos como para no considerarla un antecedente si se constata su continuidad con la primavera de Praga, donde una combinación similar apareció: un gobierno comunista democratizador rebelde, una rebelión de la juventud y de la nación, y la aparición generalizada de consejos de fábrica.

Como en Hungría, como en Polonia, las fábricas fueron sujeto característico de la primavera de Praga, como lo fueron en el mayo francés, en el *maggio rampante* italiano y en la violenta marea de ocupaciones de fábrica en Argentina entre 1969 y 1970. Era un aire de época. Si el mundo ha cambiado, no por ello tienen que cambiar la memoria del cronista o la del historiador.

Checoslovaquia, el país más avanzado industrialmente de la Europa dominada por la Unión Soviética, buscaba, junto con la independencia y la democracia, la modernización y la ruptura con el clima de asfixia intelectual y tecnológica propio de la dominación burocrática. Cine y literatura habían sido heraldos de esa primavera en los años sesenta.

Prevalecieron las razones de Estado, las razones de bloque (la doctrina brezneviana de la "soberanía limitada") y las razones de Yalta. Los tanques cerraron lo que habría podido ser la última tentativa para iniciar o desatar, en lo que era el bloque soviético, un cambio hacia la democracia, una modernización que no fuera al mismo tiempo un ingreso al capitalismo.

En Praga fue ahogada la ruptura en el Este que ya estaba volviendo a tener ecos en Varsovia y en Budapest.

5.

El mayo francés fue precedido, como bien se sabe, por diversos movimientos entre los trabajadores franceses. Ninguno de ellos permitía presagiar lo que mayo sería. Otro antecedente inmediato, esta vez internacional, preparó ese mayo: fue la ofensiva del Tet en Vietnam y la larga ocupación de la embajada de Estados Unidos en Saigón por los guerrilleros vietnamitas.

Nada me toca agregar aquí sobre lo que tanto se ha dicho y escrito, en particular en cuanto a la absoluta originalidad y creatividad del movimiento estudiantil y juvenil francés. Quiero sin embargo recordar, en el marco de esta visión de una ruptura que no llegó a ser, que la ocupación de las fábricas por diez millones de trabajadores con la bandera roja como emblema fue un acontecimiento sin precedentes en la historia francesa. Ambos movimientos plantearon en los hechos, sin poder ir más lejos, la visión de un mundo diferente no concebido como una utopía sino como una realidad alcanzable al margen de los aparatos políticos y sindicales realmente existentes que en el 68, en todas partes, tuvieron que reacomodarse con retardo al ritmo de los acontecimientos, después de haber intentado resistirlos de frente, como fue el caso del Partido Comunista Francés.

Huelga general, fábricas ocupadas, banderas rojas en sus torres y barricadas estudiantiles en las calles eran un desafío en los límites. Es fácil constatar hoy que era inevitable el reflujo de la marea y el retorno de la normalidad. No era tan predecible ni visible cuando los hechos ocurrían y marcaban, de cualquier modo, un parteaguas político y cultural en el siglo XX.

6.

Tal vez fue en Italia donde ese movimiento hacia la ruptura caló más profundo en las estructuras sociales. Si es preciso buscar sus antecedentes, hay que remontarse a la huelga de cien mil obreros de la Fiat en Turín en los primeros meses de 1962 y los combates callejeros de Piazza Statuto. El 68-69 italiano fue madurando en los conflictos de fábrica y en la elaboración teórica de algunas corrientes de la izquierda socialista, una de cuyas figuras precursoras fue en esos años Raniero Panzieri.

El proceso, ya influido fuertemente por el mayo francés, se generalizó y culminó en las movilizaciones estudiantiles de 1968 y, más todavía, en los movimientos de los trabajadores italianos, desde la gran fábrica de llantas Pirelli durante 1968 hasta las luchas internas en la automovilística Fiat desde finales de ese año hasta mediados de 1969. En esas movilizaciones que recorren las fábricas y las ciudades italianas se disputa el control de los procesos productivos, se eligen delegados de departamento y comisiones de fábrica, se pone en cuestión el control sobre las empresas y la organización capitalista del trabajo y se transforman las estructuras sindicales tradicionales, en un principio reacias al movimiento y desbordadas por éste.

El movimiento culminó en el otoño caliente de 1969, verdadero asalto al comando del capital en los lugares de producción, del cual surgieron cambios duraderos en la relación entre capital y trabajo en el nivel de la producción, de las leyes y de la cultura social. Así como el *maggio rampante* italiano fue largo y difuso, también lo fue el restablecimiento del orden que cubrió en Italia la década de los años setenta —con sus múltiples turbulencias, entre ellas la marea alta del feminismo italiano— hasta la derrota de la Fiat en 1980.

El otoño caliente había llevado el desafío del trabajo al capital hasta los bordes de una ruptura. Dejó secuelas imborrables. Pero no fue más allá. Sus protagonistas sociales, lo mismo que en Francia, no tenían una idea clara —¿podían tenerla?— de qué había, si es que algo había, más allá de esos bordes.

7.

Creció en esos años en Estados Unidos el movimiento contra la guerra de Vietnam y el movimiento negro de liberación, con sus diversas y a veces hasta opuestas figuras dirigentes y programas. Como en Francia, en Italia, en Alemania y en México, las universidades se movilizaron, hicieron huelgas, mítines, fiestas, se desbordaron sobre las ciudades, desafiaron las costumbres y la moral establecidas. Menos radical en sus contenidos de clase, el movimiento estadounidense lo era sin embargo en grado extremo en cuanto se negaba a apoyar y a participar en la guerra colonial contra Vietnam, saboteaba al ejército nacional y desafiaba en público sus órdenes de reclutamiento. Era un enorme movimiento anticolonial en la metrópoli cuyos participantes, a diferencia de los franceses y los italianos, no cuestionaban el orden político-social establecido pero se alzaban en los hechos y en la acción contra uno de sus pilares: la guerra externa.

Como es bien sabido, esta disgregación del frente interno, sobre todo en la juventud, fue un factor determinante en la

derrota de Estados Unidos en Vietnam. Esa experiencia, dígase lo que se quiera, nunca ha sido borrada de la conciencia de esa nación. Fue parte de la gran crisis de Occidente a finales de la década de los años sesenta.

8.

En este clima inolvidable para quien lo vivió y, como siempre, difícilmente registrable en la letra impresa, se fue preparando la rebelión estudiantil y popular mexicana de 1968. Digo inolvidable porque la memoria registra lo que tal vez las crónicas no precisan: la enorme influencia que tuvieron los acontecimientos del mayo francés en la imaginación de los estudiantes mexicanos.

Las noticias y las imágenes de París parecían decir que todo era posible y que los estudiantes —ese sector tan móvil, impredecible e importante en las aún no bien consolidadas estructuras de clase de muchos países latinoamericanos— podían atreverse a cambiar el mundo. Esas imágenes se combinaban con el impacto duradero de la revolución cubana, encabezada en 1959 por una dirección que, engendrada en la Universidad de La Habana, había llegado al poder armas en mano y seguía resistiendo al objeto de odio tradicional del nacionalismo mexicano: Estados Unidos.

El 68 mexicano comenzó precisamente cuando una manifestación juvenil para celebrar el aniversario del 26 de julio intentó entrar al Zócalo, la Plaza Mayor de la Ciudad de México, frente al Palacio Nacional y la Catedral. Ese recinto estaba vedado a las manifestaciones. Pretender invadirlo era un desafío. Los manifestantes pedían además derechos democráticos y libertad para los presos políticos, algunos encarcelados desde 1959 —nueve años— por haber encabezado una huelga ferroviaria, y otros, pertenecientes a diversas agrupaciones de izquierda, apresados desde 1966 en adelante. La manifestación fue reprimida por el cuerpo de granaderos, armados de garrotes y protegidos bajo sus cascos y tras sus escudos. Tres días antes, el mismo cuerpo había invadido los locales de una escuela vocacional y golpeado a los estudiantes. El gobierno declaraba que era preciso asegurar la "paz pública" en vísperas de la XIX Olimpiada que se iniciaría en México en octubre. "Todo es posible en la paz" era su hipócrita consigna. Lo que hacía era preparar una gran matanza.

Los jóvenes manifestantes del 26 de julio, lejos de dispersarse, respondieron a la agresión. A partir de allí, recordó Carlos Monsiváis:

> Es vertiginoso lo que ocurre en una sola noche: camiones quemados, corretizas, enfrentamientos mínimos y barricadas en el antiguo barrio universitario, cerco granaderil a la preparatoria de San Ildefonso, allanamiento de los talleres en donde se imprimía el periódico del Partido Comunista Mexicano, en suma, las acciones incalificables del terrorismo de Estado. Al día siguiente, el jefe de policía Luis Cueto da nombres de algunos de los 76 detenidos y es vehemente. Lo sucedido corresponde a "un movimiento subversivo [...] que tiende a crear un ambiente de hostilidad para nuestro gobierno y nuestro país en vísperas de los Juegos de la XIX Olimpiada". En la madrugada del 30 de julio, dos secciones de paracaidistas y un batallón de infantería, con tanques ligeros, jeeps con cañones de 101 milímetros y bazucas toman dos escuelas preparatorias y la Escuela Vocacional 5, no sin destruir a bazucazos una puerta de la Preparatoria de San Ildefonso.

Durante agosto y septiembre, el movimiento estudiantil por la libertad de los antiguos y los nuevos presos políticos se extiende y se intensifica. Los estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y del Instituto Politécnico Nacional (IPN) forman un Consejo Nacional de Huelga (CNH) que asume la dirección del movimiento y se constituye por delegados por escuelas y facultades elegidos en asambleas y responsables ante ellas. Los activistas estudiantiles recorren la ciudad, distribuyen volantes, realizan mítines relámpago y actos en los autobuses de pasajeros, se enfrentan con la policía simultáneamente en diversos puntos de la ciudad. Hay heridos y muertos, no se sabe cuántos porque la prensa, totalmente controlada por el gobierno, no informa y sólo los volantes y los rumores esparcen las noticias.

El rector de la UNAM, Javier Barros Sierra, apoya públicamente al movimiento, encabeza una de las manifestaciones y lo cubre con la autoridad de su cargo. La universidad como cuerpo se opone a la represión. Los estudiantes ocupan el Zócalo en una enorme manifestación el 27 de agosto, en medio del apoyo de la población de la ciudad, y luego se dirigen a la cárcel de Lecumberri a demandar a gritos la libertad de los presos políticos. El 13 de septiembre otra gran manifestación recorre el centro capitalino. El gobierno responde enviando al ejército a ocupar el campus universitario. Las manifestaciones se suceden apoyadas por la población. El número de presos políticos aumenta a medida que ha ido creciendo el movimiento estudiantil, cuyas principales demandas eran la libertad de los

presos políticos, la destitución de los jefes policiacos, la disolución del cuerpo de granaderos, la derogación de la legislación represiva y la indemnización a los familiares de los muertos y heridos en el movimiento.

Lo que se ha sintetizado hasta aquí no pasa de ser una movilización por derechos civiles y democráticos contra un gobierno autoritario y represivo y contra un partido de Estado que detentaba el poder al menos desde 1929, cuarenta años antes. La respuesta final de ese poder obedeció a sus visiones y obsesiones, propias de regímenes de partido único que se confunden a sí mismos con la nación y con el Estado, antes que a las amenazas o las intenciones del movimiento. Como haría el régimen chino veintiún años después en Tiananmén, el régimen mexicano cortó el movimiento estudiantil por la democracia con la masacre del 2 de octubre de 1968: entre trescientos y cuatrocientos muertos, según las estimaciones atendibles, fue el resultado del ataque del ejército contra una manifestación de estudiantes reunida en la plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco. La orden fue dada por el presidente Gustavo Díaz Ordaz.

La crueldad perversa de la decisión resulta más evidente si se recuerda que para entonces el movimiento estudiantil ya estaba en repliegue y una negociación con algunas concesiones, que los estudiantes esperaban, habría concluido el movimiento y ahorrado la matanza. El régimen, sin embargo, no podía perdonar el desafío y quiso hacer un escarmiento. Lo pagó después muy caro.

El movimiento había durado sesenta y ocho días, y terminó dejando, además de los muertos, muchos cientos de presos políticos que empezarían a ser puestos en libertad apenas en el curso de 1971.

El 7 de octubre se inauguraron los Juegos Olímpicos bajo la orwelliana consigna oficial: “Todo es posible en la paz”. Quienes desde nuestras celdas en la cárcel de Lecumberri los pudimos seguir por televisión vimos cómo dos atletas negros de Estados Unidos, al subir al podio después de alcanzar el primero y el segundo lugares en una de las pruebas, saludaron al himno de su país alzando el puño con un guante negro símbolo del Poder Negro de esos días; y cómo una gimnasta checoslovaca, al escuchar desde el mismo podio el himno soviético, bajó la cabeza y cruzó su pecho con el brazo en señal de duelo por la ocupación de su país.

9.

¿Hubo en 1968 y en sus prolegómenos aquí resumidos un peligro o una amenaza de ruptura del orden global existente? Vistas las cosas a medio siglo de distancia la respuesta parecería ser negativa. Vividas en aquellos años por sus protagonistas, ciertamente estaban convencidos de lo contrario. Pero sin esa creencia, ni el 68 habría llegado a ser lo que en realidad fue, ni tampoco ningún otro momento parecido de la historia.

¿Hubo en cambio lo que llamo una ruptura en los bordes, es decir, un desafío generalizado al orden mundial existente, el establecido después de Yalta, un desafío no deseado por ninguno de los signatarios de ese orden y promovido o protagonizado por quienes de él y de sus derivados estaban excluidos?

Diría que sí y que cada 68 nacional, lo imaginaran o no sus protagonistas, era una síntesis específica, según las circunstancias y la politicidad propia del país dado, de ese desafío: desde el asalto obrero contra el capital y la rebelión colonial contra los imperios hasta las luchas por la democracia, contra la guerra, por nuevas sensibilidades, culturas y libertades, por la irrupción de la juventud y de las mujeres en espacios políticos y sociales controlados hasta entonces casi en exclusiva por los machos adultos.

Pero, viable o no, la amenaza de ruptura determinó cambios en el orden establecido, cambios que después se llamaron modernización o reestructuración. Sin la disputa del comando del capital en los lugares de producción no se habría apresurado la introducción de las tecnologías microelectrónicas ni la reorganización productiva ni los rápidos cambios en la empresa, el trabajo, el uso de la información: en una palabra, en toda la relación de capital. No fue la competencia entre capitales, como una visión de las apariencias podría indicar, sino la disputa límite entre trabajo y capital la que impulsó al inicio a éste a su radical y global reestructuración. Sobre ésta, la competencia por supuesto hizo su obra, y a fondo.

Del mismo modo, la confrontación militar contribuyó a acelerar la innovación tecnológica y la trasformación del capital. Otro factor concomitante fue la crisis y la conclusión de la dominación colonial clásica junto con la emergencia de nuevas capas dirigentes en esos países, que mediante las guerras de liberación redefinieron la relación entre las naciones y la relación del capital de las metrópolis con los nuevos Estados nacionales.

Las movilizaciones por los derechos civiles y contra la discriminación racial en Estados Unidos crearon a su vez las condiciones para profundizar las relaciones capitalistas en el paraíso

de esas relaciones, del mismo modo que la liberación de las costumbres amplió el reino de los intercambios de todo tipo en que el capital acelera sus latidos cuando otra forma de organización social no lo amenaza.

Por su parte, las guerrillas de América Latina, hijas de la revolución cubana y también del 68, al final resultaron precursoras o promotoras, a un costado de lo que sus protagonistas querían o decían querer, de la modernización de sociedades agrarias y de la democratización de Estados oligárquico-dictatoriales.

Si esto fue así, la generación rebelde de 1968, como muchos sospechan, abrió las puertas para un mundo nuevo, pero no aquel que había soñado. No importa especular, creo, sobre el destino de aquella generación. De lo que se trata es de cómo su irrupción cambió a Occidente y de cómo los espacios que inauguró no han vuelto a cerrarse para las nuevas generaciones, pese a los desafíos frustrados y los sueños no cumplidos. Si la realidad no se amplió demasiado, si fue aquella la ruptura que allanó el camino para un nuevo orden opuesto al que soñaban, lo cierto es que el orden anterior no regresó y cambiaron los modos de imaginar y de proyectar el porvenir.

10.

Alguien que joven ya no era, Ernesto "Che" Guevara —tocaba los cuarenta años de edad— se convirtió para la juventud estudiantil en emblema universal del sentimiento y de la ética de sus propios movimientos. En su alejamiento de Cuba y del poder para empezar otra vez a combatir desde la nada, en su no pertenencia a ningún país sino a todos, en sus gestos, en su vida y en su muerte, "el Che" Guevara parecía simbolizar el destino realizado de esos jóvenes que no querían sustituir a los poderes existentes sino negarlos. Muerto en Bolivia el año anterior, su imagen apareció en todas las movilizaciones de 1968 casi como un programa de vida.

Para aquella imaginación, "el Che" Guevara resultaba la encarnación del mito revolucionario tal como lo habían concebido Georges Sorel y José Carlos Mariátegui, a cuyas influencias Guevara mismo no era extraño. No importa aquí dilucidar si esa imagen correspondía a la realidad de sus ideas. Importa registrar que la simultaneidad de la figura del "Che" dando la vuelta al mundo resumía el espíritu del 68: veían en él la oposición al poder antes que la lucha por el poder. Si esto es defecto o virtud, o las dos cosas, no es cuestión para ser tratada en este escrito. Por otra parte, "el Che" no era anarquista, sino un hombre que renunciaba a un poder para él ya perdido en Cuba, para intentar la conquista de otro todavía por ganar en Sudamérica. No lo logró.

El cenit de su carrera fulgurante había quedado atrás, en la crisis de octubre de 1962. Tenía Guevara la edad del Dante cuando éste, *nel mezzo del cammin di nostra vita,* inició su viaje a los infiernos. Aunque él no lo supiera —nadie conoce, sino tarde o nunca, el apogeo de la propia vida—, la intuición de aquel punto culminante aparece en su carta de despedida a Fidel Castro.

Un escritor húngaro y judío de 24 años, Miklós Haraszti, recuperó en un poema de 1969 la mirada irónica y rebelde con que su generación había visto el desafío y la muerte del guerrillero y había inventado al "Che" como el mito-imagen de la ruptura de 1968. Se titulaba *Los errores del Che*:

I. *Subjetivismo*
Como no conocía las leyes de la administración
nunca pudo afirmar su popularidad
sobre bases objetivas
Para acallar el rumor
en los mítines informaba
a las masas los secretos de los dirigentes

2. *Complicidad*
Estaba muy de acuerdo con los norteamericanos
se tienen indicios seguros
de que mantenía una complicidad objetiva con ellos
Por ejemplo quería
tantos Vietnams y ni uno menos
como los norteamericanos

3. *Hipocresía*
Era un impostor ya que
ni siquiera creía
en la fuerza de sus propias ideas
Nunca cesaba de afirmar
que no habrá y que no hay
revolución si ninguno la hace

4. *Izquierdismo*
Predicaba una moral del trabajo por el trabajo
pero a decir verdad
negaba obstinadamente
Que el reconocimiento de todos
cuyo símbolo es el dinero
nos estimule para actos heroicos

5. *Aventurerismo*
Justo en la mitad de su carrera
abandonó a su familia
una familia numerosa
Prefiriendo los gestos espectaculares
a los honorables cargos de médico, banquero, ministro,
al título venerable de excombatiente

6. *Revisionismo*
Se decía marxista
pero curiosamente ignoraba
lo que el humanismo comprueba desde hace dos mil años
A saber que
quien por las armas combate
por las armas morirá

11.
Se dice a veces que la generación de 1968 llegó al poder y en él está instalada. Si esto es verdad para algunos individuos, no lo es para muchos otros, y tampoco para la generación si tomamos como tal a los millones que bajo incontables formas se movieron para intentar cambiar la realidad. El destino de una generación no se mide por los que se instalan en las cúspides sino por los que, sin llegar a otra cosa que a realizar su vida, vivieron su juventud en coherencia con sus ideas, cuando la vida aún no tenía para ellos el peso material para amarrar sus fuerzas ideales.

Prefiero ver de otro modo a las generaciones y los cambios. Prefiero enlazar la cadena de entregas y rupturas juveniles, generación tras generación, que en muchos duran junto con sus ideas hasta las altas edades de sus vidas. Prefiero unir la sucesión de generaciones que va desde los populistas rusos de los años ochenta del siglo XIX a la que sigue de los anarquistas, los socialistas y los sindicalistas revolucionarios al virar el siglo y en las dos primeras décadas del siglo XX; a la sucesiva de los bolcheviques, los comunistas, los rebeldes coloniales y las Brigadas Internacionales, cuya juventud ardió en los años de fuego entre los veinte y los cuarenta del siglo XX; a su heredera, la primera generación del final de la guerra, la liberación y la posguerra, la que como el Che Guevara rondaba los veinte años en el 48; hasta la que hace medio siglo, en 1968, se metió también, como las otras, a cambiar la vida y el mundo a los veinte años de su propia edad.

Si así las vemos, divisaremos tal vez los contornos de un ciclo de rebeldía que cada vez se repite y se renueva, una sucesión de aventuras vitales individuales y colectivas que, cualquiera sea el destino posterior de cada uno, marcan hasta el final a quienes cuando jóvenes en esos ciclos se embarcaron.

Cada una de ellas vivió, a su modo y en su tiempo, el Mito de la Lucha Final, esa "ilusión muy antigua y muy moderna", esa "estrella de todos los renacimientos", como llamaba el peruano José Carlos Mariátegui, a la mitad de los años veinte, al mito recurrente que describió en su ensayo titulado, precisamente, *La lucha final*:

> El mesiánico milenio no vendrá nunca. El hombre llega para partir de nuevo. No puede, sin embargo, prescindir de la creencia de que la nueva jornada es la jornada definitiva. Ninguna revolución prevé la revolución que vendrá después, aunque en la entraña porte su germen [...]
>
> El impulso vital del hombre responde a todas las interrogaciones de la vida antes que la investigación filosófica. El hombre iletrado no se preocupa de la relatividad de su mito. No le sería dable siquiera comprenderla. Pero generalmente encuentra, mejor que el literato y que el filósofo, su propio camino. Puesto que debe actuar, actúa. Puesto que debe creer, cree. Puesto que debe combatir, combate. Nada sabe de la relativa insignificancia de su esfuerzo en el tiempo y en el espacio. Su instinto lo desvía de la duda estéril. No ambiciona más que lo que puede y debe ambicionar todo hombre: cumplir bien su jornada.[1]

Y como de los hombres, así de las generaciones.

—

1— Publicado en *Mundial* (Lima, 20 de marzo de 1925), transcrito en *Amauta* 31 (Lima, junio-julio de 1930, pp. 7-9), e incluido en la antología de José Carlos Mariátegui, con notas de Manuel Moreno Sánchez, que la UNAM editó, en 1937, como segundo volumen de su serie Pensadores de América (pp. 129-133). Disponible en: <https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el_alma_matinal/paginas/la%20lucha%20final.htm>.

1968: A Rupture at the Edges*

Adolfo Gilly

* A preliminary version of this text was published in Adolfo Gilly, *El siglo del relámpago. Siete ensayos sobre el siglo XX*, Mexico, Ítaca/La Jornada, 2002, pp. 65-83.

María García, *Marcha del rector*, 1968. Fundación María y Héctor García

1.

Between 1968 and 1969, a lengthy cycle of resistance to the global order of capital, a cycle set in motion by the long wave of economic expansion underway during the Second World War, seemed to have come to a head.

There seems to have been something like a moment of rupture: *a rupture that never was*. What took place, rather—first in the form of concessions to rogue elements in society and the nation, then later through the global restructuring of capitalism and the world markets after 1975—was a *restoration of order*, as the apt title of Milan Šimečka's book on 1968's Prague has it.

If this is the case, then '68 was not, as we might wish to believe, a beginning—*ce n'est qu'un* début—, but rather a culmination. It might even, perhaps, have been the start of something else: a restructuring of social relations in the West, and of political relations between the West and the rest of the world, that served as a prelude to the restructuring of capital between 1975 and 1989 and the new phase in the global capitalist economy that came into being after 1990.

We might call that cycle a *long-term modernization*, while risking the dilution of the term in the vast swathe of meanings attached to it, a cycle in which social, colonial, democratic, racial, cultural and youth resistances forced through changes to the established order that could only be realized through processes of rupture. Yet these very changes, once the moment of rupture had abated, would have shown themselves to be indispensable in dissolving or abolishing old obstacles to a new phase in the expansion of capital, one that had already reached maturity in the fields of knowledge and technology, though not yet in the case of social relations.

In order to be such a harbinger, '68 should also have been a point of arrival, the culmination of a long cycle of questioning of the relations of domination/subordination in key nations of the West, and between the countries and the broad segment of humanity that would come to be called the Third World.

As a culmination; as a threat to the established order; as the promise of social relations infused with new human values: this is how '68 was experienced by those who propelled it; this is how it has endured in our collective memory. As such, I prefer to call it *a rupture at the edges*—a rupture that could not be realized as such—while the hard nucleus of the established order held firm, though not quite intact or unchanged.

In this high risk moment, one in which history could have taken quite a different turn (if J. B. Priestley was right in his theatrical conjectures on time), and in the context of student and youth mobilizations that reverberated across nations and continents, the following elements came together: *a)* an assault on capital at the hands of labor in France, Italy and Argentina at least; *b)* revolutions that brought about independence in Vietnam and Czechoslovakia at least; *c)* youth and wider social mobilization pushing for democracy in Mexico, Czechoslovakia and Poland at least; *d)* mobilizations against war and racism in the United States; and *e)* the full expression of changes that had been brewing in the sixties in the realm of social habits and practices, interpersonal relations and youth culture in cities across the world, from Berkeley, New York, Berlin, Prague, Amsterdam, Mexico City, Madrid, and that country of cities that is Italy, reaching the period's maximum symbolic expression in the universal city of Paris.

Those who took to the streets to question that world order were the sons and daughters of the great postwar economic expansion and, it should not be forgotten, when they resolved to change their lives, a fully fledged social situation had their backs and appeared to protect their future, lending them both freedom and momentum.

What 1968 would change was never the same again. The fifties—the true Years of Lead of a world exhausted by war—were behind us, along with the decade's counter-symbolic figures: Joseph McCarthy, Stalin, Pope Pius XII.

Ras le bol! (Enough already!) was the battle cry of the age.

2.

1968 was preceded and ushered in by the collapse of the old colonial order, on the African continent in particular. While Indian independence (1948) and the victory of the Chinese Revolution (1949) mark the end of the postwar recalibrations, in 1954 Algeria initiates the long march of freedom for Arab and African nations, without relying on any external support beyond that of Algerians residing in France. That same year, the battle of Điên Biên Phu marked the humiliating defeat of one of the largest colonial armies of its times at the hands of Vietnamese soldiers and military commanders. The combined impact of these events in France and Europe must not be forgotten.

The expropriation of the Suez Canal in 1956 is another watershed moment in the African colonial revolution. In 1962, when France signed the Evian Accords recognizing Algerian independence, the decolonization of the continent, delayed in the case of the Portuguese colonies and in Southern Africa, had largely been achieved.

In 1961, in *Les damnés de la terre*, Franz Fanon published the literary-political manifesto of that liberation. The prologue by Jean-Paul Sartre was a covenant pledge with what would later become the new metropolitan Left.

It is crucial to bear in mind, then, that the retreat of the colonial powers took place as a result of the convergence between revolution in the colonies, under the direction of groups with varying degrees of radicalism, and metropolitan youth resistance to being sent as cannon fodder for the colonial wars. This combination, clear in the case of Algeria, was repeated years later at the close of the cycle, in the Carnation Revolution in Portugal in 1974, just as it had emerged in the United States as a result of the intensification of military involvement in Vietnam after 1964.

3.

In this same period, the confrontation between the United States and the Soviet Union reached a climax in October 1962 with the onset of the Cuban Missile Crisis. It was preceded by the confrontation between the Soviet Union and the two great European powers, Great Britain and France, concerning the nationalization of the Suez Canal. In both cases, Western and Third World nations witnessed a convergence between national revolutions—Egypt on the one hand, Cuba on the other—and the military and nuclear support of the Soviet Union.

The Missile Crisis was, perhaps, the point where this crisis became unsustainable. At the time it was suspected—and confirmed at the conference in January 1992 in Havana and by other testimonies and documents—that it was indeed *solely by chance, not for any other reason, that nuclear war was not sparked during those days.* If the U. S. troops had disembarked on the island—a decision that was discussed in Washington under the false assumption that the order to retaliate would come at the behest of Moscow, not Havana—nuclear missiles would have been launched from Cuba toward United States territory, sparking an irreversible and irremediable set of consequences.

In spite of the difference between the virtuality of this narrowly avoided conflict and the materiality of warlike conflicts on

the borders between the blocs—as was the case in Vietnam, for example—we can state with confidence that in the national and social consciousness of the times, that world-ending confrontation—on the literal edge of Armageddon—left a deeper imprint than any other on the mood of the age. 1968 grew to ripeness in that mood.

In addition to that confrontation, there was another indelible element: it was the first time such a conflict had occurred on the borders of the "American Fortress," and it was also the first time a small country, practically an ex-colony of the United States, had dared to hold up its hand, armed with nuclear missiles, against the territory of the imperial metropolis. Cuba and its regime were never forgiven for this act of defiance. Whatever else Cuba might imagine or undertake, those who remember and seek revenge, as they do in the case of Vietnam, are the very entrails of the empire, where its memory resides.

In the aftermath of this moment, on the cusp of the end of the world, we can discern a mutual withdrawal in the two major world powers of the time, be it tacit or explicitly contracted; a kind of second Yalta in all but name. By 1964, the two main protagonists of the October crisis, Kennedy and Khrushchev, together with Fidel Castro, were no longer in power—one assassinated, the other ousted. Each superpower seems to give the other a free hand to put their own nation in order. The Soviet Union enters into its lengthy dispute with China, restores order in Prague and Warsaw in 1968 and increases pressure on Cuba to fall into line with its own politics. The United States is not entirely disconnected from the devastating counterrevolution in Indonesia in 1965; it watches the fall of Ben Bella in Algeria in June 1965 with acquiescence; conducts a direct military intervention in Santo Domingo in the same year; supports Israel in the Six-Day War in 1967; further escalates its military confrontation with Vietnam and sustains or promotes all operations seeking to restore order in Latin America, from Brazil in 1964 to Chile in 1973, without ever taking the pressure off Cuba.

Yet it is important to flag up the fact that not only the African and Latin American guerilla fighters on the one hand, and Vietnam on the other, sought in vain to extricate themselves from this bipolar distribution of power. Between 1963 and 1965, Cuba and Algeria sought rapprochement in an attempt to establish a kind of revolutionary mini-axis that would allow them, on the one hand, to avoid a second Yalta and, on the other, to prevent them from taking sides and finding themselves caught in the Chinese-Soviet dispute. Ben Bella's visit to Havana in 1963 and "Che" Guevara's trip to Algeria in 1965 are the visible tips of this daring, somewhat utopian effort, which came to an end with the fall of Ben Bella in June of that year.

4.

Between 1956 in Suez and 1962 in Cuba, the peace agreed at Yalta would be broken, along with the world order established as a result. Between these years, and not by chance, came Khrushchev's two devastating reports on Stalin and Stalinism (20th and 21st Congresses of the Communist Party of the Soviet Union [CPSU]).

Yet in these same years, one of the two major guardians of this world order, the Soviet Union, would also face an open challenge from within: Poland and Hungary in 1956. In Hungary in particular, a national revolution rolled out across works committees and factory councils, including the mobilization of young people and of society at large, and the government (Imre Nagy) and its army (Pál Maléter) rose up against the Soviet stewardship. Their aims were political democracy and national independence; Soviet tanks soon restored the old order.

It is true that many years separate 1968 from the Hungarian Revolution, but not so many as to rule out its consideration as a precedent to Hungary if we note its continuity with the Prague Spring, where a comparable combination arose: a rebellious and democratizing communist government, a youth and wider national uprising, and the widespread emergence of factory councils.

As in Hungary and Poland, factories were a characteristic feature of the Prague Spring, as they were in the French May of 1968, in the *Maggio rampante* in Italy and in the violent wave of factory occupations in Argentina between 1969 and 1970. It was the atmosphere of the age. The world has changed, yet that does not mean that historical memory or the memory of the chronicler should change along with it.

Czechoslovakia, the most industrially advanced nation in Europe, in thrall to the Soviet Union, sought modernization alongside independence and democracy, as well as a break with the suffocating intellectual and technological climate that was part and parcel of bureaucratic domination. In the sixties, cinema and literature had been the heralds of that Spring.

The rationales of the State, of the Bloc (the Brezhnevian doctrine of "limited sovereignty") and of Yalta prevailed. Tanks

curtailed what might have been the last attempt to initiate or unleash a movement toward democracy in the former Eastern Bloc, a modernization that was not also at the same time an entry into capitalism.

In Prague the rupture in the East that had begun to echo in Warsaw and Budapest was quashed.

5.

The French May of 1968 was preceded, as is widely known, by various workers' movements within the country. None of them gave any indication of what would take place in May. Another immediate precedent, this time international, laid the groundwork for May: the Tet offensive in Vietnam and the long occupation of the United States Embassy in Saigon by Vietnamese guerrilla fighters.

I will not add anything here to what has already been written and said on this, particularly in regards to the absolute originality and creativity of the French student and youth movement. Yet I do, however, want to remind readers, in the framework of the image of a rupture that did not come to pass, that the occupation of factories by ten million workers with the red flag as their emblem was an unprecedented event in French history. Both movements envisaged in these actions without being able to proceed any further: a different world conceived not as a utopia but as a reachable reality at the margins of the political and syndical apparatus—which in 1968, in any case, had to adjust to the rhythm of events after having tried to resist them head-on, as had been the case of the French Communist Party.

A general strike, occupied factories, red flags on their towers and student barricades in the streets signified acts of defiance at the margins. It is easy to state from today's perspective that the ebbing of the wave and the return to normality were inevitable. At the time of the events, which in any case were a political and cultural watershed in the 20th century, it was neither so clear nor so predictable.

6.

It was perhaps in Italy where this movement toward rupture permeated social structures most deeply. If we must seek out its precedents, we should look to the strike involving one hundred thousand workers at the Fiat plant in Turin in the first months of 1962, and the street brawls of the Piazza Statuto. The Italian '68-69 was nourished by the conflicts in factories and in the theoretical

formulations of certain strands of the socialist Left, one of whose pioneers during those years was Raniero Panzieri.

The process, already strongly influenced by the French May, broadened out, culminating in the student mobilizations of 1968 and, even more so, the Italian workers' movements at the large Pirelli tire factory during 1968 and even the internal struggles within Fiat from the end of that year until mid 1969. In these mobilizations that shook the cities and factories of Italy, it is control of the means of production that is in dispute: factory delegates and commissions are chosen, and the control over businesses and the capitalist organization of work are put into question; traditional syndical structures, in principle resistant to and overwhelmed by the movement, were transformed.

The movement culminated in the Autumn of Discontent of 1969, a genuine assault on the control of capital in the sites of production, as a result of which emerged lasting changes in the relations between capital and work at the level of production, legislation and social culture. Just as the Italian *Maggio rampante* was long and diffuse, so was the restoration of order covering the nineteen-seventies—with its myriad upheavals, among them the rising tide of Italian feminism—up until the collapse of the Fiat strike in 1980.

The Autumn of Discontent had taken work's challenge to capital to the edge of rupture. It would leave an indelible set of repercussions. Yet it would go no further. Its social protagonists, as in France, lacked a clear vision—could they have ever had one?—of what lay, if indeed there was anything, beyond those edges.

7.

In the United States, during those years, a movement emerged in opposition to the Vietnam War and in support of the black civil rights movement, with its diverse and sometimes opposed leaders and programs. As in France, Italy, Germany and Mexico, the universities mobilized, organized strikes, meetings, parties, overflowed into the cities, and defied established morals and behaviors. Though less radical in its class ideology, the movement in the United States was extremely radical in its refusal to support and participate in the colonial war with Vietnam; participants sabotaged the national army and publicly defied recruitment orders. It constituted a great metropolitan anticolonial movement whose participants, by contrast with French and Italian counterparts, did

not question the established socio-political order, though their actions railed against one of its key pillars: foreign warfare.

As is widely known, this internal fragmentation, in particular among the nation's youth, was a decisive factor in the defeat of the United States in Vietnam. Whatever else might be said about it, this experience has yet to be erased from the nation's consciousness. It formed part of the great Western crisis at the end of the seventies.

8.

In this climate, unforgettable for those who lived through it and, as always, difficult to capture on the printed page, the Mexican student and popular uprising of 1968 was in the making. I say unforgettable because memory is capable of recording things that chronicles cannot: namely, the enormous influence of the French May on the imagination of Mexican students.

News and images from Paris seemed to suggest that anything was possible and that students—that mobile and unpredictable sector so crucial to the yet-to-be consolidated class structures of many Latin American countries—might dare to change the world. These images combined together with the lasting impact of the Cuban Revolution, spearheaded in 1959 by a leadership that, born in the University of Havana, had come to power bearing arms and continued resisting Mexican nationalism's traditional object of hatred: the United States.

The Mexican 1968 began when a youth demonstration to celebrate the anniversary of the 26th of July tried to enter the Zócalo Square in Mexico City, home to the National Palace and the Cathedral. Demonstrations in the square were prohibited at the time—attempting to enter was an act of defiance. The demonstrators also sought democratic rights and freedoms for political prisoners, some of whom had been incarcerated since 1959—nine years—for having led a railway strike, and others, belonging to diverse leftwing groups, who had been imprisoned from 1966 onwards. The demonstration was crushed by a regiment, armed with truncheons and protected by their helmets and shields. Three days earlier, the same regiment had entered the classrooms of a vocational college and beaten students. The government declared it had been imperative to restore "public order" on the eve of the 19th Olympic Games due to be held in Mexico in October. "In peace anything is possible" was its hypocritical slogan. What it actually meant was the preparation of a massacre.

The young demonstrators of the 26th of July, far from being deterred, responded to the aggression. From this point onwards, recalled Carlos Monsiváis:

> What occurred in just one night is dizzying to contemplate: trucks burnt out, chasings, isolated confrontations and barricades in the old university city, encirclement by riot policemen at the San Ildefonso high school, raids on the workshop where the Mexican Communist Party newspaper was printed; in sum, the unspeakable actions of State terror. The following day, the chief of police, Luis Cueto, gave the names of some of the 76 who had been detained, and did not mince his words. What took place constituted "a subversive movement [...] tending to create an atmosphere of hostility towards our government and country on the eve of the 19th Olympic Games." At dawn on the 30th of July, two parachute corps and an infantry battalion with light tanks, jeeps with 101-millimeter canons and bazookas, took two high schools and the Escuela Vocacional 5, not without blowing up the door of San Ildefonso high.

Throughout August and September, the student movement demanding freedom for old and new political prisoners expands and intensifies. Students from the Universidad Nacional Autónoma de México Mexico (UNAM) and the Instituto Politécnico Nacional (IPN) form a Consejo Nacional de Huelga (National Strike Council, CNH) that assumes the leadership of the movement, made up of elected delegates from schools and faculties grouped into, and accountable to, various assemblies. The student activists traverse the city, distributing fliers, conducting flash meetings and acts on public buses, and engage in confrontations with police at various locations throughout the city simultaneously. The number of dead and injured is not reported in the press, which is entirely controlled by the government; only fliers and rumors spread news of the casualties.

The dean of the UNAM, Javier Barros Sierra, comes out publicly in support of the movement and leads one of the demonstrations, protected by the authority afforded by his position. The University as a body opposes the repression. Students occupy the Zócalo in an enormous demonstration on August 27, surrounded by a supportive city population, before heading to the Lecumberri prison to shout out their demand for the release of political prisoners. On the September 13 another large protest traverses the capital.

The government responds by sending in the army to occupy the university campus. The demonstrations that take place enjoy popular support. The number of political prisoners increases in proportion to the growth of the student movement, whose principal demands were freedom for political prisoners, the resignation of police chiefs, the dismantling of the regiment, the repeal of repressive legislation and compensation for the families of the movement's dead and wounded.

What I have summarized above is nothing more than a mobilization to demand civil and democratic rights against an authoritarian and repressive government and a political party that had been in power at least since 1929, forty years earlier. This power's final response conformed to its visions and obsessions—those characterizing one-party regimes that equate themselves with the nation and the State—rather than to the threats or intentions of the movement. As the Chinese regime would do twenty-one years later in Tiananmen, the Mexican regime crushed the student movement for democracy with the massacre on the 2nd of October, 1968: between three- and four-hundred dead, according to reliable estimates, was the result of the army's onslaught against a student demonstration in the Plaza de las Tres Culturas in Tlatelolco. The then president, Gustavo Díaz Ordaz, gave the order.

The cruel perversity of this decision becomes even clearer if we bear in mind that the student movement had already begun to die down and a negotiation involving some concessions, which the students were expecting, would have brought the movement to an end and avoided the massacre. The regime, however, could not forgive their defiance and sought to make them an example. It would later pay dearly for it.

The movement had lasted sixty-eight days and ended up leaving, as well as the dead, many hundreds of political prisoners who would begin to be released as of 1971.

On the 7th of October the Olympic Games were opened under the Orwellian official motto: "In peace anything is possible." Those of us who, from our cells at the Lecumberri prison, were able to follow the Games on television, observed how two black athletes from the United States, having taken to the podium after securing first and second places, greeted their national anthem by raising their black-gloved fists, a symbol at that time of Black Power; and how a Czech gymnast, on hearing the Soviet anthem from the same podium, bowed her head and crossed her chest with her arm in a sign of mourning for the occupation of her country.

9.

Was there in 1968, and in its preludes here summarized, a danger or threat of rupture of the existing global order? Seen from half a century away, the answer would seem to be no. The protagonists who lived through these events were surely convinced otherwise. Yet without that belief, 1968 would never have become what it actually was, nor would any other comparable historical moment. Was there, on the other hand, what I have called a rupture at the edges—that is, a generalized challenge to the existing world order, that which was established after Yalta, a challenge not wished for by any of the signatories of this order, and which was promoted and led by those who were excluded from the order and its derivatives?

I would say yes, and that each nation's '68—whether or not its protagonists realized—was a specific synthesis of this challenge, depending on the circumstances and political forms of each given country: from the workers' assault on capital and the colonial resistance against the empires, to the struggles for democracy, against war, for new sensibilities, cultures and freedoms, for the irruption of youth and women onto political and social scenes hitherto almost exclusively controlled by adult men.

Yet regardless of its viability, the threat of rupture brought with it changes to the established order, changes that would later be called modernization or restructuring. Without the dispute surrounding the control of capital in the spaces of production, neither the introduction of microelectronic technologies, the reorganization of production, nor the swift changes to business, work and the use of information would have been rushed through: put simply, changes to the entire relations of capital would have occurred with far less haste. It was not competition between capitals, as appearances might suggest, but rather the defining dispute between work and capital that spurred the radical and global restructuring of capital from the start. Needless to say, competition played its part in this restructuring, and in a thoroughgoing sense.

In the same way, military confrontation contributed to the acceleration of technological innovation and the transformation of capital. Another concomitant factor was the crisis and the bringing to an end of classic colonial domination together with the emergence of new leaderships in those countries, which, through their struggles for liberation, redefined the relationship between nations and the relations of metropolitan capital with the new nation States.

Movements for civil rights and against racial discrimination in the United States in turn created the conditions for deepening capitalist relations in the paradise of those relations, in the same way as the freeing-up of customs and behaviors broadened the scope of exchanges of all kinds, exchanges in which the heart of capital beats faster when threatened by other forms of social organization.

For their part, the Latin American guerrillas, children of the Cuban Revolution as well as of '68, finally became the precursors and promoters—notwithstanding the desires or professed desires of their leaders—of the modernization of agrarian societies and the democratization of oligarchic-dictatorial States.

If this was the case, then the rebel generation of 1968, as many suspect, opened the doors to a new world, but not the world they had dreamed of. It is pointless to speculate, I think, about the fate of that generation. What matters is how their irruption changed the West and how the spaces it opened up have yet to be closed to new generations, in spite of its frustrated challenges and unfulfilled dreams. If reality was not sufficiently stretched and expanded, if this was in fact the rupture that paved the way for a new order opposed to the one they had dreamed of, the truth is that the old order did not return, and that forms of imagining and mapping out the future changed.

10.

No longer young, Ernesto "Che" Guevara—who had reached forty years of age—became for the student youth the universal emblem of the sentiment and the ethics of their movements. In his distancing from Cuba as well as from power in order to fight again from scratch, in his belonging to no country and to all, in his gestures, in his life and in his death, "Che" Guevara seemed to symbolize the fulfillment of a destiny for those young people who did not want to substitute ruling powers but to reject them outright. Having died in Bolivia the year before, his image appeared across the mobilizations of 1968 like a kind of Living Program.

In their imaginary, "Che" Guevara became the incarnation of the revolutionary myth as conceived by Georges Sorel and José Carlos Mariátegui, to whose influence Guevara was no stranger. It is pointless to surmise whether or not that image corresponded to the reality of their ideas. What is important is to recognize that the simultaneity of the figure of "Che" as it traversed the world

captured the spirit of '68: in him they saw opposition to power before the struggle for power. Whether this was a defect or a virtue, or both, is not a concern of this essay. On the other hand, "Che" was no anarchist but a man who renounced a power already lost to him in Cuba in order to try to conquer another power that remained to be won in South America. He did not succeed.

The highpoint of his dazzling career was now behind him, in the crisis of October 1962. Guevara was now the age Dante was when he, *nel mezzo del cammin di nostra vita,* began his journey into the Inferno. Though he did not realize it—no one knows how to recognize the highpoint of their own life—an intuition of that climax appears in his farewell letter to Fidel Castro.

In a poem from 1969, a Hungarian Jewish writer of 24 years of age, Miklós Haraszti, considers the ironic and rebellious gaze with which his generation had seen the defiance and the death of the guerrilla fighter, inventing "Che" as the mythic image of the rupture of 1968. It is titled *Che's Errors*:

1. *Subjectivism*
Unfamiliar as he was with the laws of administration
he never objectively
confirmed his popularity
To silence rumors
in meetings he revealed
to the masses the secrets of their leaders

2. *Complicity*
He rather agreed with the Americans
there is reliable material
suggesting he maintained an objective complicity with them
For example he wanted
so many Vietnams and not one less
as the Americans did

3. *Hypocrisy*
He was an imposter as
he did not even believe
in the force of his own ideas
He never stopped stating
that there would be and is
no revolution if no one makes one happen

4. *Leftism*
He preached work for work's sake
but to be honest
he stubbornly denied the fact
That global recognition
the symbol of which is money
spurs us to heroic acts

5. *Adventurism*
Halfway through his career
he abandoned his family
a large family
Preferring showy gestures
to the noble roles of doctor, banker, minister,
to the venerable title of former combatant

6. *Revisionism*
He called himself a Marxist
yet curiously ignored
what humanism has affirmed for two thousand years
The knowledge that
he whose struggle is armed
dies by arms

11.
It is sometimes said that the generation of 1968 took power and remains installed there. If this is true of some individuals, it is not the case for many others, nor is it for the generation as a whole if we take the millions who, in countless ways, mobilized in an effort to change the world. The fate of a generation is not measured by those who installed themselves at the summit of power but who, rather, doing no more than living their lives, lived out their youth in coherence with their ideas, when life did not yet have a material weight to which they might bind their ideals.

I prefer to understand generations and changes in a different way. I prefer to link together a chain of ruptures and commitments belonging to the youth, generation after generation, that endure in many individuals alongside their ideas into advanced age. I prefer to bring together the successive generations emerging from the Russian populists of the 1880s, to the anarchists, socialists and revolutionary union members that follow them at the turn of the century and into the first decades of the twentieth century; to the Bolsheviks, the communists, the colonial rebels and the International Brigades, whose youth burned in the blazing years between the twenties and the forties; to their heir, the first postwar generation, the generation of freedom, that which, like "Che" Guevara, reached twenty years of age around 1948; up to the generation that, half a century ago in 1968, also involved themselves in a project to change their lives and the world at around twenty years of age.

Seen in this way, we can perhaps make out the contours of a cycle of rebellion that ever repeats and renews itself, a sequence of vital individual and collective adventures that, whatever the ultimate fate of each, forever marked the youths who embarked on them.

Each of these lived, in their own time and in their own way, the Myth of the Final Struggle, that "very ancient and very modern dream," that "star of all renaissances," as the Peruvian writer, José Carlos Mariátegui, in the mid-twenties, called the recurring myth he described in his essay *The Final Struggle*:

> The messianic millennium will never come. Man arrives only to depart again. Yet he cannot do without the belief that the new day is the ultimate day. No revolution foresees the revolution that comes afterwards, though the result carries within it the seed [...]
>
> The vital impulse of man answers all the interrogations of life before philosophical inquiry. The illiterate man is not concerned about the relativity of his myth. He doesn't even hope to understand it. But he usually finds, better than the man of letters or the philosopher, his own path. Given he must act, he acts. Given he must believe, he believes. Given he must fight, he fights. He knows nothing of the relative insignificance of his effort in time and space. His instinct curbs him from sterile doubt. He aspires to no more than what all men can and should aspire to: a decent working day.[1]

As with men, so with the generations.

—

1— Published in *Mundial* (Lima, 20 March 1925), transcribed in *Amauta* 31, Lima, June-July 1930, pp. 7-9, and included in the anthology of writing by José Carlos Mariátegui, with notes by Manuel Moreno Sánchez, edited by the UNAM in 1937, the second volume in the series Pensadores de América (pp. 129-133). Available for consultation at: <https://www.marxists.org/espanol/mariateg/oc/el_alma_matinal/paginas/la%20lucha%20final.htm>.

El impacto 68 en las artes visuales

Álvaro Vázquez Mantecón

Héctor García, *Movimiento estudiantil*, 1968. Fundación María y Héctor García

A 50 años del movimiento estudiantil de 1968, la significación de dicho evento histórico ha tomado un lugar fijo y estable gracias a ciertos tópicos agrupados en torno a las nociones de *fractura* o *parteaguas*, esbozadas por Octavio Paz desde un temprano 1970 en su célebre ensayo *Posdata*.[1] En medio siglo, una gran cantidad de trabajos han delineado los cambios que el 68 supuso en la política y la cultura mexicanas. La publicación que el lector tiene en las manos contribuye a hacer un recuento de las transformaciones en las prácticas de los artistas visuales a partir del movimiento estudiantil, y lo hace a través de cuatro casos concretos: la experiencia del Salón Independiente; la elaboración de una gráfica militante en el 68; la agrupación de artistas llamada Mira en los años setenta, y las resonancias actuales del arte público y militante en el arte contemporáneo. En conjunto, permiten una reflexión sobre la naturaleza de los cambios en la cultura mexicana, entendidos no sólo como un "borrón y cuenta nueva", sino como la consecuencia de procesos que estaban en marcha desde los años previos al 68.

El ambiente en la cultura de los años sesenta sirvió como caldo de cultivo a las transformaciones que trajo consigo el movimiento estudiantil en las artes plásticas. Quizá el antecedente más importante haya sido la búsqueda de un arte colaborativo. Desde finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, experiencias como Poesía en Voz Alta dieron cuenta de la inquietud de artistas e intelectuales —Octavio Paz, Juan José Arreola, Juan Soriano, Juan José Gurrola, entre muchos otros— por romper con la noción decimonónica de separar las Bellas Artes para concebir la creación como un fenómeno más complejo. De ahí la búsqueda de prácticas que combinaran lo escénico con la literatura y las artes visuales, que tendían hacia la integración de distintas disciplinas. Así, en los años sesenta, el teatro y el cine se erigieron como espacios ideales para la integración de un arte total, cuya clave era la colaboración.

Muchos de estos ejercicios de integración entre las artes eran propiciados desde espacios culturales auspiciados por el Estado. En los sesenta, el gobierno mexicano seguía ostentando su carácter de agente modernizador al desempeñar un papel central en la conducción de la cultura, surgido desde el porfiriato y que fue refrendado por Vasconcelos en los años posteriores

—

1— Octavio Paz, *Posdata*, México, Siglo XXI, 1970.

a la revolución. Varios eventos confirmaban esa posición de liderazgo: la creación de un sistema de museos en 1964 —que incluía el Museo Nacional de Antropología y el Museo de Arte Moderno, entre otros—, el proyecto de la Olimpiada Cultural, así como la política de difusión cultural emprendida en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) por Jaime García Terrés. Estos hechos aglutinaron a artistas e intelectuales con una clara posición cultural cosmopolita y de vanguardia.

Por otra parte, muy en la tónica de lo que sucedía en aquella década en otras partes del mundo, en México se observa la creciente práctica de una contracultura, con sus implicaciones en el enfrentamiento de las expresiones juveniles contra los valores establecidos, de lo que entonces se determinó como el *establisment*. Había mucho de contracultural en la acción de José Luis Cuevas, en su enfrentamiento ya largamente sostenido contra el nacionalismo tradicionalista del muralismo, desde la publicación de *La cortina de nopal* (1951) y reactivado al exponer su *Mural efímero* en la Zona Rosa en 1967.[2] También se percibe en la contracultura una clave en las provocaciones teatrales y cinematográficas de Alejandro Jodorowsky, en la búsqueda de una integración poética *beat* y latinoamericana de *El Corno Emplumado* o en el enfrentamiento entre los pintores vanguardistas y los restos de la Escuela Mexicana de Pintura en *Confrontación 66*.

También en los sesenta hubo una tradición militante que desembocaría en la experiencia del 68. A pesar del aparente apoliticismo de las vanguardias estéticas del momento, es notable la subsistencia de una línea de trabajo de arte político, por ejemplo, del Taller de Gráfica Popular (TGP), que alimentó el trabajo de las brigadas estudiantiles con obras ya utilizadas en los movimientos que enfrentaron el autoritarismo del Estado, como el ferrocarrilero y el magisterial de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. La izquierda estaba activa en varios eventos culturales de la década, como el concierto de Pete Seeger, el cantante de música folk estadounidense, en 1966 e incluso en la experimentación cinematográfica. En 1965, *La fórmula secreta* de Rubén Gámez triunfa en el Primer Concurso de Cine Experimental, porque el montaje rompió con la ortodoxia cinematográfica y propuso una puesta en cine de las tesis de Frantz Fanon sobre la descolonización.

—

2— "El público, en su gran mayoría, está compuesto por jóvenes que miran a Cuevas como a uno de los suyos", dice la voz en *off* del locutor Fernando Marcos en el noticiero *Cine Verdad* en donde se presenta la acción de Cuevas en la Zona Rosa.

Así, vemos que la irrupción del movimiento estudiantil de 1968 se produce en un ambiente culturalmente intenso. La violenta represión a los estudiantes en la última semana de julio provoca una primera reacción espontánea, consignada por Raquel Tibol.[3] En una exposición del Salón de la Plástica Mexicana, *Obra 68*, varios pintores voltearon sus cuadros contra la pared y escribieron consignas en la parte posterior del lienzo. Es casi una metáfora: como si el arte que realizan en ese momento no tuviera sentido y tuviera que ser aplazado —o radicalmente virado— en la urgencia de expresar su desacuerdo político.

De ahí la movilización espontánea. Es importante considerar también como antecedente de las brigadas de artistas del 68 el activismo cultural en las escuelas de arte. En el caso de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), mejor conocida como Academia de San Carlos, había una inquietud artística expresada en torno a los *Efímeros p*ánicos de Jodorowsky en 1963, o bien en la experiencia de la agrupación artística del Grupo 65, antecedente del Grupo Mira. A partir de la movilización estudiantil, las escuelas —concretamente, San Carlos y La Esmeralda— comenzaron a producir gráfica que sirviera al movimiento. De manera similar, los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM inician la producción de películas que documentan los sucesos. Es importante recordar que en el contexto de un estricto control de los medios masivos de comunicación establecido por el gobierno en aquel momento, la gráfica o los cortos cinematográficos sirvieron para difundir las demandas y propuestas del movimiento ante el resto de la ciudadanía.

Es interesante ver cómo hay una gran cantidad de tradiciones que convergen en la producción de la gráfica del 68. Se reactivaron imágenes de la gráfica militante del Taller de Gráfica Popular, que coexisten con figuras fuertemente influidas por el pop, o que usurpan la modernidad del diseño especialmente creado para las Olimpiadas. La militancia es un punto de confluencia. Un cineasta cercano al movimiento estudiantil, Óscar Menéndez, registró la elaboración de gráfica para el movimiento. Se percibe una actividad intensa. Era el preludio de la asociación de artistas para la creación de una obra colectiva, anónima y comprometida con la realidad de su tiempo. En suma, hay una reactivación del arte político.

—

3— Raquel Tibol, *Confrontaciones. Crónica y recuerdo*, México, Ediciones Sámara, 1992, p. 153.

Otra experiencia determinante fue la solidaridad con el movimiento estudiantil por parte de artistas que ya estaban consolidados. A través de las jornadas culturales del movimiento, celebradas durante el mes de agosto en la explanada de Ciudad Universitaria, una buena cantidad de músicos y pintores apoyaron públicamente a los estudiantes en huelga. En *Mural efímero,* una película filmada a color por Raúl Kamffer, vemos la participación del actor y cantante Óscar Chávez y a figuras relevantes como Juan José Gurrola.[4] La pintura de un mural en torno a la maltrecha estatua de Miguel Alemán, a un costado de la torre de Rectoría, surgió de estas jornadas y contó con la participación de pintores que desempeñaron un papel relevante en los años sesenta, entre muchos otros, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Francisco Icaza, Ricardo Rocha, Luis Urías. El acto fue importante para un grupo y una generación beneficiados por la política cultural del régimen y que hasta el momento eran vistos como apolíticos, sobre todo en comparación con los posicionamientos de la Escuela Mexicana de Pintura. La realización del mural implicaba una postura clara que fue importante para su generación y que sin duda sería un antecedente del Salón Independiente (SI), fundado pocos meses después como un síntoma de rebeldía ante la conducción cultural por parte del Estado. El SI subrayó un principio de autogestión entre artistas que abrió el camino a nuevas formas de organización cultural. Se trataba de una ruptura profunda en la historia de la cultura en México, ya que la conducción estatal había desempeñado un papel preponderante durante un siglo. Esta ruptura continuaría en la década de los setenta, como una marca del 68.

La distancia de artistas e intelectuales con el Estado mexicano sería una de las marcas más visibles en la cultura mexicana posterior a 1968. En noviembre de ese año, Octavio Paz declaraba ante un reportero del periódico francés *Le Monde*:

> Desde hace mucho tiempo me encontraba en desacuerdo, no tanto con la política exterior de México, sino con su política interior [...] Si antes tenía derecho a esperar que el PRI se renovara, esta esperanza se ha vuelto absurda después de los acontecimientos del 2 de octubre. Por lo mismo, la única solución es separarse del gobierno y hacer la crítica desde afuera.[5]

—

4— *Mural efímero* (1968-1973) de Raúl Kamffer.

5— Citado por Jorge Volpi en *La imaginación y el poder: una historia intelectual de 1968*, México, Era, 1998, p. 376.

El ejemplo de Octavio Paz y Carlos Fuentes, quienes renunciaron a la representación del país en el extranjero y de paso trazaron dos caminos distintos a lo largo de los setenta, resulta representativo. Paz señalaría, a lo largo de la década, la necesidad de mantener una distancia ante ese "ogro filantrópico" representado por el Estado, y sostendría la independencia en sus revistas *Plural*, primero, y *Vuelta*, después. Fuentes no resistió el poder seductor del Estado y apoyó públicamente la política de *apertura* convocada por Echeverría cuando llegó a la presidencia. Esas dos vías, la distancia y el ejercicio de la independencia o la coptación, fueron las opciones predominantes para quienes integraban el mundo cultural a principios de los setenta. Lejos de la intención de elaborar una lista maniquea para saber quiénes se alinearon en la opción correcta, es importante comprender la disyuntiva como una tensión constitutiva de la cultura de aquel tiempo.

Lo cierto es que, para muchos artistas, la reacción natural ante la crudeza de la violencia gubernamental ocurrida en 1968 fue el desconcierto. Quizá había interés por el arte geométrico de muchos de quienes conformaron el SI —Manuel Felguérez, Vicente Rojo y Kazuya Sakai entre otros—, pues era un síntoma de la confusión provocada por la ruptura que devino de la represión y de la necesidad de encontrar un nuevo orden ante la noción de caos. Lo cierto es que en los setenta, la crítica desempeñó un papel esencial al trazar nuevas líneas de hacia dónde podía o debía dirigirse el arte. Desde posiciones muy distintas, críticos como Juan Acha, Alberto Híjar o, desde el cine, Jorge Ayala Blanco, orientaron a nuevas generaciones de creadores: Híjar desde el Taller de Arte e Ideología (TAI), que terminaría por pasar de la reflexión estética a la práctica artística; Acha por medio de sus artículos o del ejercicio intenso del diálogo con creadores, como el sostenido en aquel famoso Simposio de Zacualpan de 1976, antecedente importante del movimiento de los Grupos, y Ayala Blanco desde sus clases en el CUEC y sus reseñas periodísticas, que examinaron meticulosamente la producción de cine independiente en los años setenta.

Una de las herencias más visibles del 68 fue la convicción en la eficacia de la agrupación. A partir de la experiencia brigadista del movimiento, se heredó la idea de que la organización colectiva daba una solución eficaz para realizar un arte distinto, capaz de incidir en la política y también en la experimentación estética. Ésa sería una clave para entender las diversas agrupaciones que caracterizaron las propuestas artísticas de vanguardia en los

setenta: desde la experimentación cinematográfica y la colaboración de diversos creadores, visible en películas como *El topo* (1970) o *La montaña sagrada* (1972) —una resonancia de lo que ya ocurría en la década anterior—, pasando por experimentos teatrales como los de Juan Carlos Uviedo en la Casa del Lago (1971) hasta los colectivos de cine militante, como la Cooperativa de Cine Marginal y el Taller de Cine Octubre. Pero fue más evidente en la creación de los grupos de artistas visuales que ocuparon un lugar central durante la segunda mitad de los setenta.

El *Manifiesto 2 de octubre*, publicado el 4 de diciembre de 1968, puso fin a la huelga estudiantil. Destacó el triunfo del movimiento en la defensa de las libertades cívicas, pero señalaba como uno de sus fallos principales el no haber establecido una relación más estrecha con el pueblo. En consecuencia, decía el manifiesto, la política a seguir tendría que fortalecer ese vínculo. Esta reflexión explica la intensa movilización política de los años setenta hacia las fábricas, los barrios o incluso los pueblos. Así, la Cooperativa de Cine Marginal fortaleció una relación con los sindicatos independientes, de la misma manera que colectivos de artistas visuales establecieron como base las comunidades. También está el temprano caso de Tepito Arte Acá, que buscaba el vínculo con el barrio y que sería continuado años después por agrupaciones como El Colectivo; o el del Taller de Integración Plástica (TIP), colectivo de artistas con presencia en los pueblos de Michoacán. Por su parte, el Grupo Mira estableció una conexión con sindicatos, en donde se exhibían sus comunicados gráficos.

Otra herencia del 68 fue la conquista y la toma del espacio público. Así como el movimiento estudiantil había recuperado calles y plazas de la Ciudad de México, durante los años setenta existió la noción, compartida por muchos, de que era necesario sacar el arte de los museos y de los circuitos convencionales de la cultura. Esa convicción animó diversas acciones callejeras, como la pintura mural del Grupo Suma, que culminó en una intervención sistemática en el espacio urbano mediante el esténcil. O bien, en las acciones poético-conceptuales del grupo Março (*Poema urbano*, 1980). Incluso podrían ser consideradas como una peculiar forma de arte urbano las mantas diseñadas especialmente para las manifestaciones del Grupo Germinal. No sólo se trata de la acción sobre la calle, sino de la modificación del espacio en el que supuestamente debía habitar el arte.

Finalmente, el 68 actualizó y complejizó la antigua relación entre el arte y la política. Desde la abstracción geométrica de Felguérez o la sutil práctica de un conceptualismo político del Grupo Proceso Pentágono, hasta las mantas con puños levantados entre fusiles y pinceles de Germinal, todos parecen compartir la noción de que la creación artística se inscribe, en mayor o menor medida, dentro de un contexto político. Otra cosa será la dinámica de discusión sobre los límites entre el arte y el panfleto, intensa en aquel momento, pero queda claro que el arte se concibe como una posibilidad de acción política sobre la sociedad. Quedaría por valorar en futuros estudios el posible efecto desmovilizador de estas prácticas de arte político como resultado de la reforma implementada a partir de 1979, que legalizó diversas agrupaciones de izquierda y las concibió como "entidades de interés público", es decir, como parte del Estado. Durante los años ochenta, varios de los Grupos desaparecieron, aunque muchas de las prácticas de acción en la calle y en las comunidades se reactivan periódicamente.

En suma, este repaso de prácticas artísticas da cuenta del aspecto cultural en la crisis que abrió el movimiento estudiantil de 1968: una crisis compleja, con dimensiones políticas, sociales y culturales. Desde el punto de vista cultural, a consecuencia del 68, el Estado mexicano perdió su papel hegemónico como conductor de un proyecto modernizador. En su lugar, se abrió la posibilidad de construir una autogestión en la que la discrepancia abrió nuevos cauces de expresión artística que hoy es necesario revalorar, como es el caso de los ensayos que conforman este libro.

The ‘68 Impact on the Visual Arts

Álvaro Vázquez Mantecón

Héctor García, *Movimiento estudiantil,* 1968. Fundación María y Héctor García

Fifty years after the student movement of 1968, the significance of this historical event has become a permanent and stable feature thanks to certain themes grouped around notions of *fracture* and *watershed,* as sketched out by Octavio Paz as early as 1970 in his celebrated essay *Posdata* [*Postscript]*.[1] In the space of half a century, a significant volume of work has been devoted to outlining the changes brought about by ‘68 in Mexican politics and culture. The present publication contributes to an account of the transformations that took place in the practice of visual artists as a result of the student movement, and does so by way of four specific cases: the experience of the Salón Independiente; the development of a militant graphics in ‘68; the group of artists referred to as Grupo Mira in the seventies, and echoes of public and militant art in contemporary artistic production. Together, these cases allow us to reflect on the nature of the changes traversing Mexican culture, understood not only as a kind of ‘beginning from scratch’ but as the consequence of processes already underway in the years preceding 1968.

The cultural mood of the sixties was a hotbed for the transformations brought by the student movement in the field of the visual arts. Perhaps the most important precedent was the pursuit of a collaborative art. From the end of the fifties and the beginning of the sixties, experiences such as Poesía en Voz Alta attested to the urgent desire among artists and intellectuals—Octavio Paz, Juan José Arreola, Juan Soriano, Juan José Gurrola, among others—to break with the nineteenth-century elevation of Fine Art, to consider creation as a more complex phenomenon. Hence the pursuit of practices that would combine the theatrical arts with literature and visual art, tending toward the integration of different disciplines. As such, in the sixties, theatre and film were given the status of ideal spaces for the constitution of a total art, the key to which was collaboration.

Many of these integration exercises between the arts were fostered by state-sponsored cultural spaces. In the sixties, the Mexican government continued to emphasize its role as an agent of modernization by playing a central role in the handling of culture, a role originating under the rule of Porfirio Díaz and endorsed by Vasconcelos in the years following the Revolution. Several events served to confirm this position of leadership: the creation of a

—

1— Octavio Paz, *Posdata,* Mexico, Siglo XXI, 1970.

system of museums in 1964—including the Museo Nacional de Antropología and the Museo de Arte Moderno, among others—, the Project of the Cultural Olympiad, and the policy of cultural dissemination pioneered at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) by Jaime García Terrés. These events brought together artists and intellectuals with a clear cosmopolitan and avant-garde cultural stance.

On the other hand, very much in the same vein as what was taking place that decade in other parts of the world, Mexico witnessed the growth of a counter-culture, with all its repercussions in the confrontation between youth expression and established values, what was then referred to as the 'establishment.' There was a significant counter-cultural element in the practice of José Luis Cuevas, in his long-held confrontation with the traditionalist nationalism of Mexican muralism, beginning with the publication of *La cortina de nopal* (1951) and reactivated in the exhibition of his *Mural efímero* in the Zona Rosa in 1967.[2] Other key moments in the counter-culture can be found in the theatrical and cinematographic provocations of Alejandro Jodorowsky, in the search for a Latin American 'beat' poetics in the magazine *El Corno Emplumado* or in the confrontation between avant-garde painters and the rest of the Escuela Mexicana de Pintura in *Confrontación 66.*

In the sixties, there was also a militant tradition that would contribute to the experience of '68. Despite the apparently apolitical stance of the aesthetic avant-garde of the times, there is a notably persistent line of political art, for instance the Taller de Gráfica Popular (TGP), which nourished the work of student brigades with works that had already been used in the movements taking on the authoritarianism of the State, such as the railway and teachers' union movements at the end of the fifties and the beginning of the sixties. The Left was active in several cultural events during the decade, such as the concert of Pete Seeger, the American folk singer, in 1966, and even in the field of experimental cinema. In 1965, *La fórmula secreta* by Rubén Gámez triumphed in the Primer Concurso de Cine Experimental [First Experimental Cinema Prize], because its staging and production broke with cinematic orthodoxy and offered a cinematic rendition of Frantz Fanon's arguments on decolonization.

—

2— "The vast majority of the audience is made up of young people who see Cuevas as one of their own," says the off voice of the presenter Fernando Marcos in the news program *Cine Verdad*, presenting Cuevas' actions in the Zona Rosa.

We can see, then, that the irruption of the student movement of 1968 took place in a charged cultural atmosphere. The violent repression of students in the last week of July provoked a first spontaneous response, as defined by Raquel Tibol.[3] In an exhibition of the Salón de la Plástica Mexicana, *Obra 68*, several painters turned their work to face the wall and wrote slogans on the backs of the canvases. It almost serves as a metaphor: as though their art made no sense and should be delayed—or radically about-turned—given the urgent need to express their political dissent.

From that point on, the spontaneous mobilizations began. It is also important to examine the role of cultural activism in art schools as a precedent to the artist brigades. In the case of the Escuela Nacional de Artes Plásticas, better known as the Academia de San Carlos, artists' unrest coalesced around Jodorowsky's *Efímeros pánicos* in 1963, or in the experience of the artistic collective Grupo 65, a forerunner of Grupo Mira. Following the student movement, the art schools—specifically San Carlos and La Esmeralda—began to produce graphics in the service of the movement. Similarly, students at the Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) at the UNAM began to produce films documenting the events. It is crucial to remember that in the context of strict control of the mass media established by the government at the time, graphics and short films allowed the demands and proposals of the movement to be disseminated among the rest of the populace.

It is interesting to observe how a significant number of traditions converge around the graphic production of 1968. Images from the militant graphics of the Taller de Gráfica Popular coexist with figures that were strongly influenced by pop, or which usurp the modernity of the bespoke designs created for the Olympics. Militancy is a point of convergence. A filmmaker close to the student movement, Óscar Menéndez, recorded the production of graphics for the movement. An intense degree of activity can be observed. It was the prelude to the association of artists in the creation of a collective, anonymous oeuvre committed to the realities of its times. In sum, what we see is a reactivation of political art.

—

3— Raquel Tibol, *Confrontaciones. Crónica y recuerdo*, Mexico, Ediciones Sámara, 1992, p. 153.

Another decisive experience was the solidarity of established artists with the student movement. Through the movement's cultural open days, held during August in the forecourt of the UNAM's University City, a significant number of musicians and painters came out publicly in support of the striking students. In *Mural efímero*, a color film by Raúl Kamffer, the actor and singer Óscar Chávez participates alongside key figures such as Juan José Gurrola.[4] The completion of a painted mural around the battered statue of Miguel Alemán at the side of the Rectory building arose out of these open days and involved painters who played an important role during the sixties, including, among many others, José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Francisco Icaza, Ricardo Rocha, and Luis Urías. The act was important for a group and a generation that benefited from the cultural politics of the regime and that, up to that time, had been seen as apolitical, especially in comparison with the stances of the Escuela Mexicana de Pintura. The completion of the mural stated a clear position that was important for their generation and that would doubtless become a precedent for the Salón Independiente (SI), founded a few months later as a sign of resistance to the cultural leadership of the State. The SI emphasized the principle of self-management among artists, which in turn led to new forms of cultural organization. It was a deep rupture in the history of culture in Mexico, given the fact that State management of culture had been overbearing for a century. This rupture would continue into the seventies, a kind of marker from 1968.

The distance of artists and intellectuals from the Mexican State would be one of the most visible marks in post-1968 Mexican culture. In November of that year, Octavio Paz declared to a journalist from *Le Monde*:

> For a long time I found myself in disagreement, not so much with Mexico's foreign policy as with its politics at home [...] If before I had the right to hope that the PRI would renew itself, this hope has become absurd following the events of October 2nd. For the same reason, the only solution is to separate from the government and to critique it from outside.[5]

—

4— *Mural efímero* (1968–1973) by Raúl Kamffer.

5— Quoted by Jorge Volpi in *La imaginación y el poder: una historia intelectual de 1968*, Mexico, Era, 1998, p. 376.

The example of Octavio Paz and Carlos Fuentes, who renounced their representation of the country abroad and, in doing so, sketched out two different routes throughout the seventies, turns out to be representative. Paz would point, throughout the decade, to the need to maintain a certain distance in the face of the 'philanthropic ogre' that the State represented, and would sustain his independence by way of his journals, first *Plural* and later *Vuelta*. Fuentes did not resist the seductive power of the State and publicly supported the policy of *apertura* (opening) called for by Echeverría on taking the presidency. These two routes—that of distance and the exercise of independence, or that of co-optation—were the prevailing options for those in the world of culture at the start of the seventies. Far from seeking to produce a Manichean list to work out who fell on the right side, it is important to understand the dilemma as a constitutive cultural tension of the times.

The fact is that for many artists, the natural reaction in the face of the severity of government violence meted out in 1968 was bewilderment. Perhaps the interest in the geometric art of many of those who comprised the SI—Manuel Felguérez, Vicente Rojo and Kazuya Sakai among others—can be understood as a symptom of the confusion provoked by the rupture that resulted from the repression, and of the need to find a new order in the presence of chaos. The fact is that in the seventies, criticism took on a fundamental role, tracing out new routes, potential and necessary, for art. From very different positions, critics such as Juan Acha, Alberto Híjar or, in the case of cinema, Jorge Ayala Blanco, oriented new generations of artists: from the Taller de Arte e Ideología (TAI) in the case of Híjar, which would end up moving from aesthetic reflection to artistic practice; Acha, by way of his articles or intense dialogue with artists, such as that which took place at the famous Zacualpan Symposium of 1976, an important precedent for the movement of collectives; and Ayala Blanco, through his classes at the CUEC and his journalism, in which he meticulously examined the production of independent cinema in the seventies.

One of the most visible legacies of '68 was a belief in the efficacy of the group. Through the experience of the movement's brigades, the idea was cultivated that collective organization offered an effective solution for making a different kind of art, one capable of engaging in politics as well as aesthetic experimentation. This would be key to an understanding of the different groupings that characterized avant-garde artistic production in

the seventies: from cinematic experimentation and the collaboration of various different figures, as can be seen in films such as *El topo* (1970) or *La montaña sagrada* (1972)—an echo of what had occurred in the previous decade—, to theatrical experiments such as those of Juan Carlos Uviedo in the Casa del Lago (1971) and the militant cinema collectives such as the Cooperativa de Cine Marginal (Fringe Cinema Cooperative) and the Taller de Cine Octubre. Yet it was clearest in the creation of groups of visual artists who took on a central role in the second half of the seventies.

The *Manifiesto 2 de octubre*, published on December 4, 1968, put an end to the student strikes. It highlighted the triumph of the movement in defending civil liberties but cited the inability to establish closer ties with the people as one of its principle failings. As a consequence, the manifesto stated, the politics to be pursued would have to strengthen this bond. This remark explains the orientation of the intense political mobilization of the seventies toward factories, *barrios* and even towns. Thus the Cooperativa de Cine Marginal strengthened relations with the independent syndicates, just as the collectives of visual artists grounded themselves in communities. There is also the early case of Tepito Arte Acá, which sought to link itself to the *barrio* and which would be taken up again years later by groupings such as El Colectivo; or the case of the Taller de Integración Plástica (TIP), a collective of artists with a presence in the towns and villages of Michoacán. For its part, Grupo Mira established links with syndicates, where its graphic communications were exhibited.

Another legacy of 1968 was the conquest and taking of public space. Just as the student movement had taken back the streets and squares of Mexico City, during the seventies a notion arose, shared by many, that it was necessary to take art out of the museums and the conventional channels of culture. This belief spurred various street actions, such as the mural paintings of Grupo Suma that culminated in a systematic intervention in urban space using stencils. Or likewise in the poetic-conceptual actions of the Março Group (*Poema urbano*, 1980). Even the banners designed by Grupo Germinal especially for the demonstrations could be considered as a peculiar form of urban art. It is not only action on the streets but the modification of the space ostensibly to be inhabited by art.

Finally, '68 brought the old relationship between art and politics up to date, as well as rendering it more complex. From the geometric abstraction of Felguérez or Grupo Proceso Pentágono's subtle practice of a political conceptualism, to Germinal's banners showing raised fists between rifles and paintbrushes, all these instances seem to share the notion that artistic creation is inscribed, to a greater or lesser extent, in a political context. There is also the discussion surrounding the limits between art and the pamphlet, intense at the time, yet it remains clear that art is conceived as a possibility of political action within society. We have yet to study the possible demobilizing effects of these practices of political art, as a result of the reforms implemented after 1979, which legalized diverse leftwing groups and considered them as 'entities in the public interest,' that is, as part of the State. During the 1980s, several of these artistic groups disappeared, though many of their practices of street and community action are periodically reactivated.

In sum, this recap of artistic practices accounts for the cultural aspect of the crisis opened up by the student movement of 1968: a complex crisis with political, social and cultural dimensions. From the point of view of culture, as a result of '68, the Mexican State abandoned its hegemonic role as director of a modernizing project. In its place came the possibility of building a form of self-management, in which disagreement opened new conduits of artistic expression that are, today, in need of reassessment. Such is the purpose of the essays comprising this book.

Gráfica del 68

—

Graphics of 68

Equipo Permanente de Grabado Esmeralda (ENPEG), *Este diálogo no lo entendemos*, 1968 [G68 cat. 31]

Gráfica del 68. Imágenes rotundas

Amanda de la Garza
Sol Henaro

Atribuido a **Francisco Becerril**, *Desaparición del cuerpo de granaderos*, 1968 [G68 cat. 25]

El cuerpo de imágenes reunidas en la muestra *Gráfica del 68. Imágenes rotundas* forma parte de la Colección MUAC y constituye, en retrospectiva, un testimonio visual medular del movimiento estudiantil de 1968.[1] La exposición, en el marco del 50 aniversario del movimiento, invita a estimar nuevamente el poder testimonial de un imaginario que marcó no sólo las movilizaciones de entonces, sino también de posteriores. Es importante señalar que en el arco de las cinco décadas desde su producción, han circulado diversos textos y publicaciones que recuperan las historias tanto de los residuos objetuales (carteles, volantes, pegas, periódicos murales) como de los agentes que los produjeron, circularon y resguardaron.[2] Esos esfuerzos, muchos de ellos emprendidos por artistas implicados directamente en las brigadas de producción gráfica, han alimentado un legado crítico sobre este conjunto. En este sentido, las iniciativas por parte de quienes posteriormente formarían el Grupo Mira resultan decisivas para la redimensión de dichas gramáticas visuales. Si bien Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, Eduardo Garduño y Jorge Pérez Vega eran estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP, Antigua Academia de San Carlos) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) —donde se puso en marcha la principal brigada de producción gráfica y el taller más activo—, para la creación de la gráfica también participó una comunidad ampliada en la que colaboraron estudiantes y profesores[3] de la Escuela Nacional de Pintura,

—

1— Este conjunto gráfico fue compilado por Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, Jorge Pérez Vega, Eduardo Garduño, Silvia Paz Paredes, Melecio Galván, Saúl Martínez y Salvador Paleo en los años setenta durante el proceso de formación del Grupo Mira y hasta la publicación de libro *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil* en 1982. La donación, realizada por Arnulfo Aquino para integrarse a la Colección MUAC, fue formalizada en 2002.

2— *Cfr.* Grupo Mira, *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil*, México, ENAP, UNAM, 1982; la segunda edición es de Ediciones Zurda/Claves Latinoamericanas/El Juglar en 1988 y la tercera de la UNAM en 1993. Arnulfo Aquino y Jorge Pérez Vega (comps.), *Imágenes y símbolos del 68. Fotografía y gráfica del movimiento estudiantil*, México, Comité 68 Pro Libertades Democráticas/UAM, 2004; *Memorial del 68*, México, UAM/Secretaría de Cultura/Turner, 2007; Daniel Librado Luna Cárdenas y Paulina Martínez Figueroa, *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*, México, ENAP, UNAM, 2008; Arnulfo Aquino, *Imágenes épicas en el México contemporáneo: De la gráfica al grafiti 1968-2011*, México, Cenidiap, INBA, 2011.

3— Basta recordar el papel de los artistas Adolfo Mexiac o Francisco Moreno Capdevila, ambos profesores de grabado, o bien de Francisco Becerril, profesor de diseño, todos docentes de la ENAP.

Escultura y Grabado “La Esmeralda” (ENPEG), del Instituto Politécnico Nacional (IPN), además de otras escuelas y facultades en un impulso colectivo ante la “urgencia”.

Dentro de la cronología del movimiento, desde su inicio en julio de 1968 hasta noviembre de ese año, es posible observar el desarrollo de múltiples demandas expresadas en diferentes maridajes de consigna-imagen. Si bien circularon diversos motivos y formalizaciones, hubo una fuerte inclinación por apropiarse de personajes referenciales como el Che Guevara, el líder ferrocarrilero Demetrio Vallejo o Gustavo Díaz Ordaz —como antagonista—, entre otras figuras emblemáticas: el estudiante, el preso político, el militar y el granadero. Las consignas fungen como un elemento vertebral. Diversas representaciones iban acompañadas por textos como: “Venceremos” (con la “V” de la victoria), “Diálogo público”, “Libertad a los presos políticos”, “Libertad de expresión” y “No claudicaremos”, y muchas de ellas fueron tomadas del pliego petitorio del movimiento estudiantil. También se emplearon estrategias como el reciclaje de símbolos[4] y la apropiación de la iconografía oficial para invertir su signo político: la paloma picassiana, los logotipos de las olimpiadas (el diseño del la XIX Olimpiada y los aros olímpicos), la imagen del Presidente y otros elementos que fueron resemantizados.

En el macrorrelato histórico, el año 1968 suele estar signado por el mayo francés; sin embargo, es importante mencionar que, en la producción visual del movimiento estudiantil en México, las herramientas de donde abrevaron influencias estético-políticas provienen de la iconografía y las técnicas del Taller de Gráfica Popular (TGP), del cartel cubano, así como de la reverberación del pop.[5] Uno de los carteles icónicos de estos

—

4— Georges Roque señala respecto de la imagen del Che: “el empleo de esta imagen fue de corta duración ya que dio lugar a una discusión al interior del Consejo Nacional del Huelga (CNH): el hecho de usar imágenes foráneas podía servir al gobierno para reprimir todavía más al movimiento so pretexto de ‘influencias extranjeras’”. Georges Roque, “Gráfica del 68”, en Álvaro Vázquez Mantecón (comp.), *Memorial del 68*, México, UAM/GDF, Secretaría de Cultura/Turner, 2007 , p. 279.

5— Cabe destacar que de acuerdo a investigaciones recientes, el pop en América Latina adoptó un signo político que se diferencia de las formas del pop norteamericano o europeo. Algunas de estas revisiones se han desarrollado en diversas exposiciones como: *La emergencia del pop. Irreverencia y calle en Chile*, en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), de julio a septiembre de 2106, y *Pop América: Contesting Freedom, 1965-1975*, en el McNay Art Museum (San Antonio, Texas), el Nasher Museum of Art at Duke University (Durham, Carolina del Norte) y el Northwestern Block Museum of Art (en Evanston, Illinois) en 2018-2020.

cruces es la famosa silueta del Che Guevara —procedente a su vez del célebre registro del fotógrafo Alberto Korda— trazada por las tipografías de una impresora de punto, cuyo soporte en papel es precisamente papel de impresora. En el análisis que hace Georges Roque sobre la gráfica,[6] señala que el vínculo con la gráfica y la iconografía del mayo francés es casi nula. El autor esgrime diversas explicaciones: el cruce temporal de ambos movimientos, la poca información que hubo sobre el movimiento francés y sus imágenes y las diferencias en términos organizativos (en Francia, había un órgano central que controlaba la producción de imágenes y, por tanto, la enunciación estético-política del movimiento). Arnulfo Aquino comenta que del mayo francés apareció un cartel en la Prepa 1 —el del granadero blandiendo el garrote—; sin embargo, sostiene que en ese entonces ellos no lo vieron, tuvieron conocimiento posteriormente.[7]

El papel que han desempeñado las visualidades en procesos de movilización social es irrefutable.[8] La gráfica del 68 combatió desde nuevas y viejas técnicas mecánicas el cerco informativo y la censura. Sus fines eran informativos y de denuncia hacia el exterior, mientras que al interior del movimiento, era de cohesión. La producción era espontánea y abierta en tanto que respondía a las necesidades y urgencias del movimiento; digamos que la pregunta que prevalecía en la coyuntura era *cómo dar una solución plástica a exigencias políticas inmediatas*.[9]

La gráfica del 68 comprende una diversidad de medios: volantes, carteles, pegotes, mantas en diferentes técnicas de impresión como la serigrafía, el grabado en linóleo, en madera, la mimeografía, así como intervenciones tipográficas. Todos estos elementos circularon principalmente en las manifestaciones públicas, mítines y espacios universitarios tomados por los estudiantes (cubículos, salones, auditorios de las facultades y escuelas de la UNAM). El carácter de la gráfica fue colectivo y, por lo tanto, la autoría no era un tema prioritario, resultado de la urgencia y las necesidades del movimiento. La siguiente cita

—

6— Roque, *op. cit.*

7— Entrevista a Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, Jorge Pérez Vega y Eduardo Garduño de Sol Henaro y Amanda de la Garza, 24 de abril de 2018.

8— Arnulfo Aquino, *Imágenes épicas en el México contemporáneo : de la gráfica al grafiti 1968–2011*, *op. cit.*

9— Daniel Librado Luna Cárdenas y Paulina Martínez Figueroa, *op. cit.*, p. 140.

evoca una de las dinámicas de producción en la que se da cuenta de la diversidad de intervenciones para producir una imagen y por lo tanto, un tiraje: "Eramos una especie de banda de producción; uno pasaba la culata, otro pasaba la paloma, otro pasaba la bayoneta y luego unos toques de color rojo a mano".[10] Las imágenes no buscaban tener un carácter artístico, sino una eficacia visual para comunicar las demandas. No obstante, en años posteriores y a partir de las diferentes revisiones hechas sobre el tema, la pregunta por la autoría y la identificación ha surgido como una línea de investigación. Sin embargo, no ha estado exenta de polémica, en la medida en que atribuye singularidades específicas en el contexto de la producción colectiva y anónima que primó durante el movimiento.[11]

Una de las principales líneas argumentales que sigue la presente revisión de la gráfica es la disputa simbólica frente al Estado, contenida en el empleo de determinadas consignas e iconografías en la gráfica política de 1968. Ésta no solamente está condensada en la demanda de "diálogo público", en la confrontación antiautoritaria y en el espíritu de revolución contracultural del movimiento, sino también en la pugna por ocupar el espacio público. No se trata únicamente de una fuerza de orden enunciativo, sino de una disputa sobre los signos y los símbolos en el espacio social y la agencia que provocaron. Ocupar las calles, en particular el Zócalo como centro político del país, era simbólicamente relevante: mantas, carteles y cartulinas pegados en las paredes de la ciudad, volantes repartidos en brigadas informativas en distintos espacios y, sobre todo, empuñados por las personas que conformaban contingentes; es decir, cuerpos que portaban los mensajes y que se desplazaban con ellos en un afán por movilizar los mensajes, las demandas y el deseo de cambio. Conforme la represión fue agudizándose, la producción gráfica también fue afectada, al convertirse en una actividad clandestina que incluso llevó a producir carteles y pegatinas de pequeño formato para portarlas con más discreción y distribuirlas con mayor facilidad. La ENAP no estuvo exenta de esta práctica,

—

10— *Ibid.*, p. 147.

11—Si bien agentes como Arnulfo Aquino o Jorge Pérez Vega han atribuido autorías en el marco de sus investigaciones, en los últimos años han considerado que quizás es mejor no distinguir autorías singulares o exclusivas. Entrevista a Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, Jorge Pérez Vega y Eduardo Garduño de Sol Henaro y Amanda de la Garza, 24 de abril de 2018.

pues mucha de la producción se desplegaba en la galería y en la fachada de la Antigua Academia de San Carlos, donde permanecieron por varios meses hasta una noche de finales de septiembre, que vino el ataque, el control:

> Sabían dónde estaba el taller de serigrafía, claro, porque nosotros dejábamos que todo el mundo entrara, no había estas prevenciones, fueron directo al taller de serigrafía, que estaba imprimiendo los volantes para el día siguiente, los carteles [...] "Todos a la pared", los esculcaron, a unos les sacaron las llaves, abrieron unas gavetas, donde estaba el material, todo, tiraron todo, abrieron botes de tinta, rompieron las sedas, todo bra, bra, bra, bra, rápido, mientras otros que estaban en el corredor de arriba en el primer piso, removieron unas esculturas con mucho cuidado y destaparon las lozas para ver si no teníamos armas escondidas o algo allí adentro. A los mimeógrafos les sacaron los rodillos y rompieron los esténciles, la imprenta.[12]

Una década después de la masacre del 2 de octubre, en 1979 y en plena época de radicalización de los movimientos sociales, el Grupo Mira destacó uno de los aspectos centrales de la potencia política de las imágenes que comprenden el conjunto de la grafica: "antes de 68 la propaganda política de oposición era prácticamente inexistente —sólo quedaba reducida a algunas publicaciones de izquierda y a las pintas de alguna barda— y es a partir del movimiento estudiantil que se abren canales populares de comunicación y dentro de ellos la gráfica".[13] En retrospectiva, la gráfica se ha convertido en el signo visible del movimiento que hoy, a 50 años de haber sido generada, nos permite reconectarnos con la gravedad del momento histórico, con las demandas y gramáticas visuales que pusieron en marcha. De igual forma, se reactualiza su sentido al sugerirnos preguntas sobre la vigencia de muchos de sus mensajes en la coyuntura sociopolítica actual, atravesada por la violencia de Estado, la represión y el desmoronamiento del sistema político. El paisaje político y social de violencia y desasosiego que vive el país actualmente ha dado paso a la conformación de nuevas estrategias colectivas que se movilizan ante las urgencias que nos atraviesan, al generar herramientas de articulación y producción multiplicadas.

—

12— Luna Cárdenas y Martínez Figueroa, *op. cit.*, p. 188.

13— *Ibid.*, p. 24.

Si bien las gramáticas visuales se han multiplicado, la disputa simbólica que la gráfica del movimiento estudiantil planteó frente al Estado reverbera como una estrategia/legado de praxis estética-política de presencia medular. Cada uno de estos residuos objetuales son testigos que sobrevivieron a la censura y a la desaparición, al mismo tiempo que operan como imágenes rotundas y caja de resonancia para un presente no menos complejo, donde no hay que olvidar que el derecho a la memoria nos pertenece a todos.

Arriba—Top: **Alumnos del Maestro Francisco Becerril,** *México 68* [Paloma], 1968 [G68 cat. 19]

En medio—Middle: **Alumnos del Maestro Francisco Becerril**, *México 68* [Olímpico], 1968 [G68 cat. 18]

Abajo—Bottom: **Alumnos del Maestro Francisco Becerril,** *México 68* [Transformación Díaz Ordaz], 1968 [G68 cat. 20]

Powerful Images: Graphics of 68

Amanda de la Garza
Sol Henaro

Francisco Moreno Capdevila, *No más agresión!*, 1968 [G68 cat. 47]

The body of images compiled for the exhibition *Gráfica del 68: Imágenes rotundas* [*Powerful Images: Graphics of 68*] is part of the MUAC's permanent collection and constitutes, in retrospect, an essential visual testimony of the 1968 student movement.[1] The exhibition, held in commemoration of the movement's fiftieth anniversary, invites us to revisit the testimonial power of an imaginary that marked not only the mobilizations of the time, but also the ones that followed. Notably, over the ensuing five-decade arc, many different texts and publications have sought to recover the stories both of residual objects (posters, paint roller posters, flyers, wall newspapers) and of the actors who produced, distributed, and protected them.[2] These efforts, many undertaken by artists who were directly involved in the graphic production brigades, have nurtured a critical legacy devoted to this body of work. In this sense, the initiatives of those who would later form the Grupo Mira are central to our re-dimensioning of such visual grammars. Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, Eduardo Garduño, and Jorge Pérez Vega were students at the Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP, Antigua Academia de San Carlos) at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), which served as the launch pad for the primary graphic production brigade and the most active workshop. However, a broader community also participated in the creation of graphic art, including students and professors[3] at the Escuela Nacional de Pintura, Escultura

—

1— This graphic arts group comprised Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, Jorge Pérez Vega, Eduardo Garduño, Silvia Paz Paredes, Melecio Galván, Saúl Martínez, and Salvador Paleo in the 1970s, during the Grupo Mira's formation process and until the publication of the book *La gráfica del 68: Homenaje al movimiento estudiantil* [Graphic Art of '68: A Tribute to the Student Movement] in 1982. The donation, made by Arnulfo Aquino to join the MUAC's permanent collection, was formalized in 2002.

2— See Grupo Mira, *La gráfica del 68: Homenaje al movimiento estudiantil*, Mexico City, ENAP, UNAM, 1982; the second edition was published by Ediciones Zurda/Claves Latinoamericanas/El Juglar in 1988 and the third by the UNAM in 1993. Arnulfo Aquino and Jorge Pérez Vega (comps.), *Imágenes y símbolos del 68: Fotografía y gráfica del movimiento estudiantil*, Mexico, Comité 68 Pro Libertades Democráticas/UAM, 2004; *Memorial del 68*, Mexico City, UAM/Secretaría de Cultura/Turner, 2007; Daniel Librado Luna Cárdenas, and Paulina Martínez Figueroa, *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*, Mexico City, ENAP, UNAM, 2008; Arnulfo Aquino, *Imágenes* épicas *en el México contemporáneo: De la gráfica al grafiti 1968-2011*, Mexico City, Cenidiap, INBA, 2011.

3— We need only recall the role played by the artists Adolfo Mexiac and Francisco Moreno Capdevila, both printmaking professors, or by Francisco Becerril, a design professor; all taught at the ENAP.

y Grabado “La Esmeralda” (ENPEG), the Instituto Politécnico Nacional (IPN), and other schools and departments: a collective response to the “emergency.”

Within the timeline of the movement, between July and November 1968, we can observe numerous demands develop and find their expression in different slogan/image pairings. Although a diverse range of motifs and formalizations came to circulate, there was a strong trend toward appropriating prominent figures like Che Guevara, the railroad worker Demetrio Vallejo, or (antagonistically) Gustavo Díaz Ordaz, among other archetypes: the student, the political prisoner, the soldier, and the riot policeman. Slogans were a cornerstone. Many representations were accompanied by texts like “Venceremos” [We Shall Overcome], with the “V” for victory; “Diálogo público” [Public Dialogue]; “Libertad a los presos políticos” [Freedom for Political Prisoners]; “Libertad de expresión” [Freedom of Expression]; and “No claudicaremos” [We Won’t Give Up]; many such slogans were borrowed from the student movement’s own list of demands. Other strategies included recycling symbols[4] and appropriating official iconography to invert their political ciphers: Picasso’s dove, the Olympic logos (the design of the 19th Olympic Games and the Olympic rings), the image of the president, and other re-semanticized elements.

In the historical macro-narrative, the year 1968 is most commonly associated with the events of May in France. However, we must mention that, in the visual output of the Mexican student movement, the tools used to cultivate aesthetic-political influences come from the iconography and techniques of the Taller de Gráfica Popular (TGP), Cuban posters, and pop echoes.[5] One poster

—

4— Georges Roque remarks on the image of El Che: “The use of this image was short-lived, as it prompted a debate within the Consejo Nacional del Huelga (CNH): the fact of using outside images could help the government repress the movement even more forcefully under the pretext of ‘foreign influences.’” Georges Roque, “Gráfica del 68,” in Álvaro Vázquez Mantecón (comp.), *Memorial del 68*, México, UAM/GDF, Secretaría de Cultura/Turner, 2007, p. 279.

5— Recent research attributes a political hallmark to Latin American pop art, distinguishing it from the American and European forms of pop. Some of these revisions have been elaborated in exhibitions such as: *La emergencia del pop: Irreverencia y calle en Chile* at the Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), in Santiago, July–September 2016; and *Pop América: Contesting Freedom, 1965–1975*, at the McNay Art Museum (San Antonio, Texas), the Nasher Museum of Art at Duke University (Durham, North Carolina), and the Northwestern Block Museum of Art (in Evanston, Illinois), 2018–2020.

that became emblematic of these hybrid methods is the poster with Che Guevara’s famous silhouette (which originates, in turn, in a photo by Alberto Korda), is rendered pointilistically with the typography of a dot matrix printer, right onto the very same kind of paper used by the printer. Analyzing these images,[6] Georges Roque indicates that there was essentially no association with the graphics and iconography of May 1968 in France. The author provides numerous explanations: the chronological intersection of both movements, the scant information available about the French movement and its images, and their organizational differences (in France, a central that controlled the production of images, and therefore too the movement’s aesthetic-political enunciations). Arnulfo Aquino remarks that the French May appeared on a poster at the UNAM’s Prepa 1 high school, depicting a riot police officer brandishing a club. However, he maintains that the students wouldn’t have seen it then; they became aware of it only later.[7]

Visualities have participated irrefutably in processes of social mobilization.[8] Graphic art of ’68 used both old and new mechanical techniques to fight against informational blockades and censorship. Its goals were reach outward to inform and condemn. Inside the movement, though, it sought cohesion. Image-production was spontaneous and open insofar as it responded to the movement’s needs and urgencies. We could say, then, that the predominant question in the group was *how to offer a visual solution to pressing political demands.*[9]

Graphic art of ’68 comprised many different formats: flyers; posters; paint roller posters; banners using different printing techniques, like silk-screening, linocut, woodcut, and mimeo; and typographic interventions. All of these elements circulated primarily in public manifestos, rallies, and university spaces taken over by the students (cubicles, halls, department auditoriums, and UNAM schools). The graphics were collective in nature; as a result, authorship wasn’t a priority, given the movement’s urgency

—

6— Roque, “Gráfica del 68,” op. cit.

7— Interview with Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, Jorge Pérez Vega, and Eduardo Garduño, conducted by Sol Henaro and Amanda de la Garza, April 24, 2018.

8— Arnulfo Aquino, *Imágenes épicas en el México contemporáneo,* op. cit.

9— Daniel Librado Luna Cárdenas and Paulina Martínez Figueroa, op. cit., p. 140.

and needs. The following quote evokes a production dynamic that illustrates the range of interventions harnessed to produce an image, and, in turn, an entire print run: "We were a kind of conveyor belt: one of us would do the rifle butt, another would put in the dove, another would stick on the bayonet, and then came a few final red touches by hand."[10] The images weren't supposed to be artistic; the goal was a visual effectiveness that could clearly communicate the students' demands. However, in later years and through the different studies conducted on the subject, the question of authorship and identification has emerged as a specific line of research. This issue has hardly lacked for controversy, inasmuch as specific singularities have been ascribed within the context of anonymous collective production that defined the movement at the time.[11]

Today's reviews of graphic art also focus on its symbolic conflict with the state, expressed in the implementation of specific slogans and icons in the political graphics of 1968. These graphics are not fixated solely on the demand for "public dialogue," on anti-authoritarian confrontation, or on the movement's countercultural revolutionary spirit. Rather, they also engage with the struggle to occupy public space. The graphic art of '68 was not defined only as an enunciative force, but also as a dispute over the signs and symbols in social space and the agency they prompted. It was symbolically relevant to occupy the streets, especially the Zócalo (Mexico City's main square). This occupation transpired, too, through banners, posters, and cardboard signs put up on the city walls; flyers distributed by informational brigades in various spaces; and, above all, signs displayed by the people who made up specific contingents. Bodies, in other words, who physically carried the messages around the public space with the intent to mobilize the movement's messages, demands, and desire for change. As the suppression intensified, graphic production was also affected, becoming a clandestine activity. Such secrecy even led its members to create small-format posters and stickers that could be more discretely transported and more easily distributed.

—

10— Ibid., p. 147.

11— While actors such as Arnulfo Aquino or Jorge Pérez Vega have attributed authorships as part of their research, they have reconsidered this decision in recent years, concluding that it may be better not to credit artists singularly or exclusively. Interview with Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, Jorge Pérez Vega, and Eduardo Garduño, conducted by Sol Henaro and Amanda de la Garza, April 24, 2018.

The ENAP was by no means exempt from this practice: much of the graphic output was exhibited in the gallery and on the façade of the Antigua Academia de San Carlos. There it remained for several months—until a night at the end of September, when the workshop was attacked and subdued:

> They knew where the silk-screening workshop was, of course, because we always let anyone come in who wanted to, or there were these preventions; they went straight to the silk-screening workshop, which was printing the flyers and posters for the next day... "Everybody against the wall," they said, and they searched them, took away some people's keys, opened some drawers were the material was, everything, they threw everything onto the ground, opened jars of ink, ripped the silk, everything, *bam, bam, bam, bam,* fast, while other ones who were in the upstairs hallway very carefully moved some sculptures around and took the lids off the pottery to make sure we hadn't hidden guns or anything inside. They took the rollers out of the mimoegraph and broke the stencils, the press.[12]

A decade after the October 2 massacre—in 1979, in the middle of a radicalizing era for social movements—the Grupo Mira underscored a key aspect of the political power at work in the graphics that had been produced: "Before '68, political propaganda on the dissenting side was practically nonexistent—it was limited to a few left-wing publications and graffiti on the occasional wall. The student movement was what started to open up popular channels of communication, including graphic art."[13] In retrospect, graphic art has become the visible sign of the movement that today—fifty years after its emergence—helps us reconnect with the gravity of that historical moment, as well as with the demands and visual grammars it launched. Likewise, graphic art brings the significance of that moment back to life, evoking questions about the sustained relevance of its messages in our current sociopolitical circumstances, shot through as they are with state-perpetrated violence, suppression, and a collapsing political system. The social and political landscape of violence and unease in contemporary Mexico has prompted the formulation of new collective

—

12— Daniel Librado Luna Cárdenas and Paulina Martínez Figueroa, op. cit., p. 188.

13— Ibid., p. 24.

strategies, mobilized in response to the emergencies before us and seeking to create and expand the available tools of articulation and production.

Although visual grammars have since multiplied, the symbolic dispute posed by the student movement to the state still echoes as a strategy, and a legacy, of a crucial presence's aesthetic-political praxis. Each of its objectual residues is a witness, a survivor of censorship and forced disappearance. At the same time, each also functions as a decisive image and a sounding board for a no-less-intricate present—where we cannot forget that we all have the right to remember.

Atribuido a **Francisco Becerril**, *Exigimos deslinde de responsabilidades*, 1968 [G68 cat. 24]

Arriba—Top: Atribuido a **Jorge Pérez Vega**, *Cooperación personal movimiento pro libertades democráticas*, 1968 [G68 cat. 58]

Abajo—Bottom: **A.C.F.**, *Así han respondido a nuestro pliego petitorio*, 1968 [G68 cat. 1]

Pueblo de México, esto es lo que te ocultan, 1968 [G68 cat. 132]

78 Atribuido a **Rogelio Naranjo**, *¡Libertad a los presos políticos!* [Demetrio Vallejo], 1968 [G68 cat. 49]

Arriba—Top: Atribuido a **Adolfo Mexiac y Antonieta Castillo**, *La policía y el ejército matan a tus mejores hijos*, 1968 [G68 cat. 46]
Abajo—Bottom: Atribuido a **Antonieta Castillo**, *Gorilismo no*, 1968 [G68 cat. 26] 79

Arriba—Top: **Taller 29 de Julio, Facultad de Medicina**, *La lucha sigue... ¡Escuelas para todo el pueblo!*, 1968 [G68 cat. 70]

Abajo—Bottom: **Taller 29 de Julio, Facultad de Medicina**, *¿De acuerdo que las escuelas sean para todo el pueblo?*, 1968 [G68 cat. 68]

Jesús Martínez, Sin título [Paloma de la paz atravesada por una bayoneta], 1968 [G68 cat. 42]

 Año de la lucha democrática, 1968 [G68 cat. 84]

Crispín Alcázar Partida (1942–1999), Sin título [Granaderos ‘68], 1968 [G68 cat. 2]

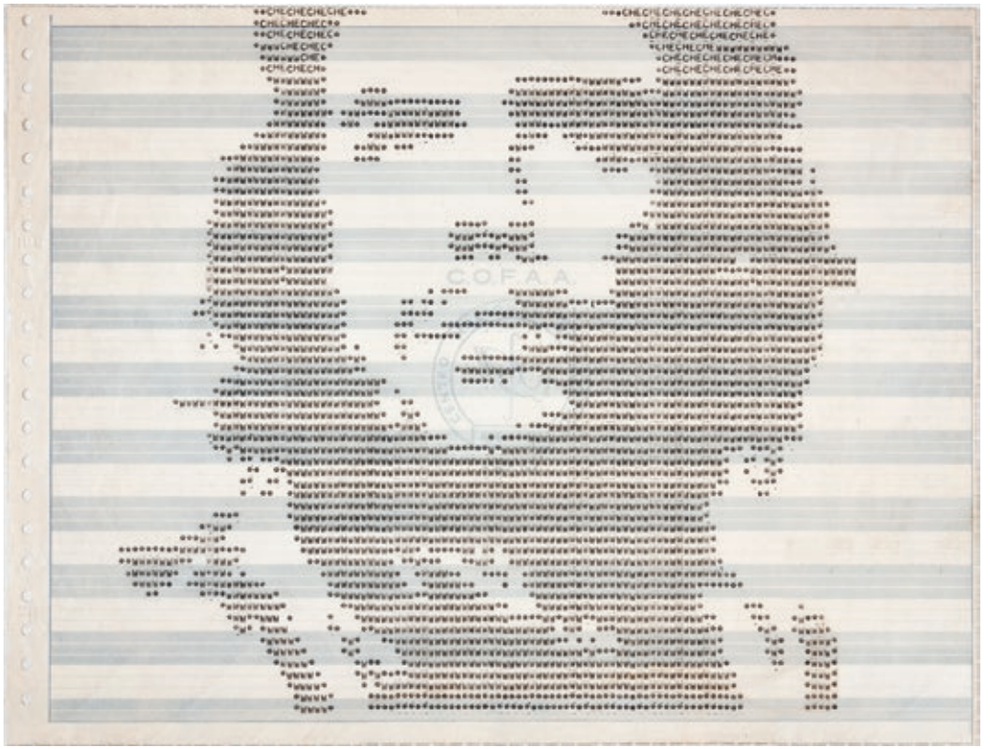
Misión cumplida. Tlatelolco 2 de octubre, 1968 [G68 cat. 120]

"V" Libertad presos políticos, 1968 [G68 cat. 142]

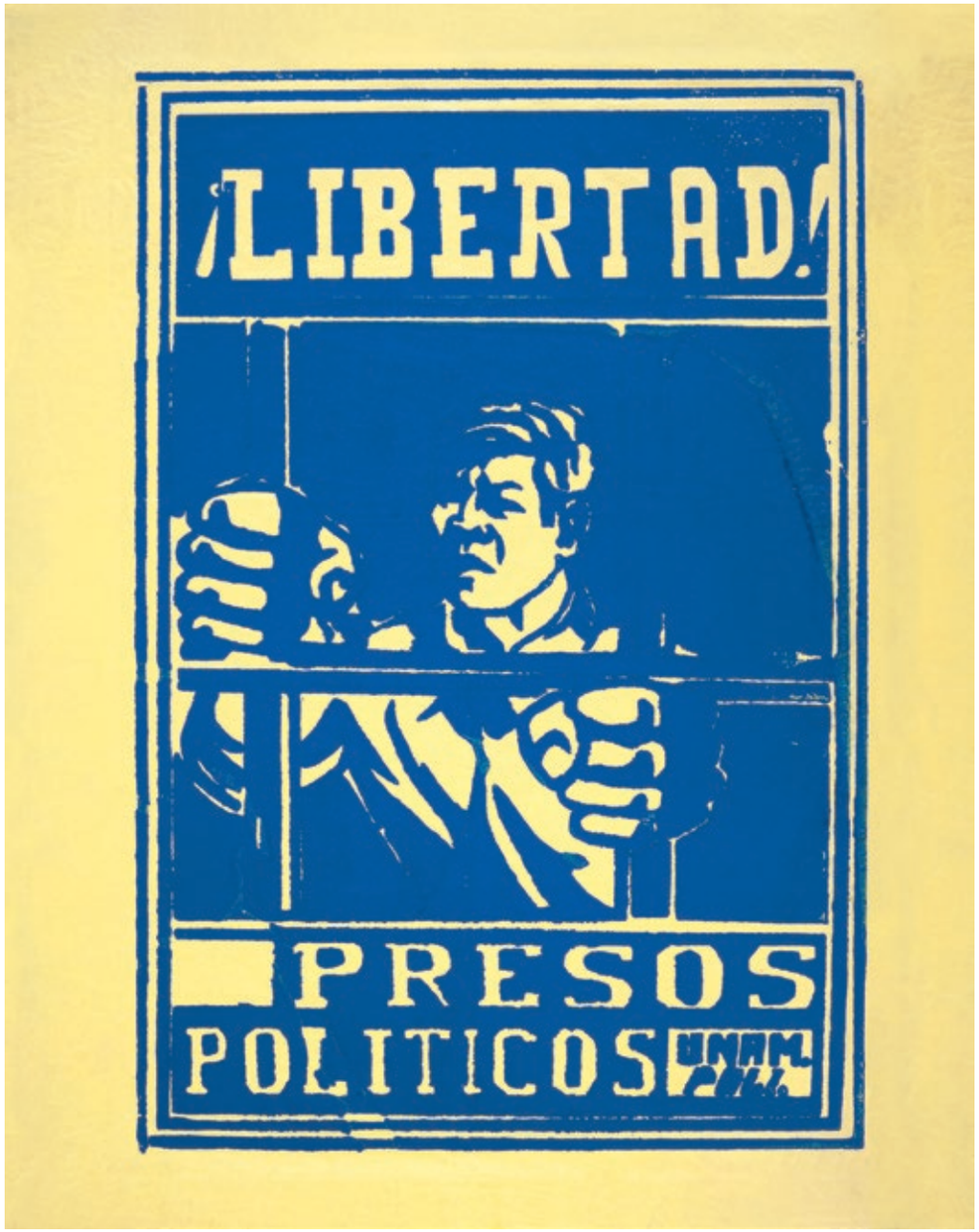
Arriba—Top: *Libertad presos políticos,* 1968 [G68 cat. 110]
Abajo—Bottom: *Duelo olímpico,* 1968, Facultad Derecho [G68 cat. 89]

Arriba—Top: *Educación popular no bayonetas ni macanas,* 1968 [G68 cat. 90]
Abajo—Bottom: *¡Mátenlos en caliente!!,* 1968 [G68 cat. 118]

88 *Libertad presos políticos*, 1968 [G68 cat. 112]



Centro de Organización y Fomento de Actividades Académicas del IPN, Sin título [Che Guevara], 1968 [G68 cat. 27] 89



¡Libertad! Presos políticos, 1968 [G68 cat. 109]

Atribuido a **Crispín Alcázar Partida**, *El poder nace del fusil,* 1968 [G68 cat. 6]

92 *Libertad de expresión*, 1968 [G68 cat. 107]

Atribuido a **Crispín Alcázar Partida** (1942–1999), *Diálogo de bayonetas no entendemos*, 1968 [G68 cat. 5] 93

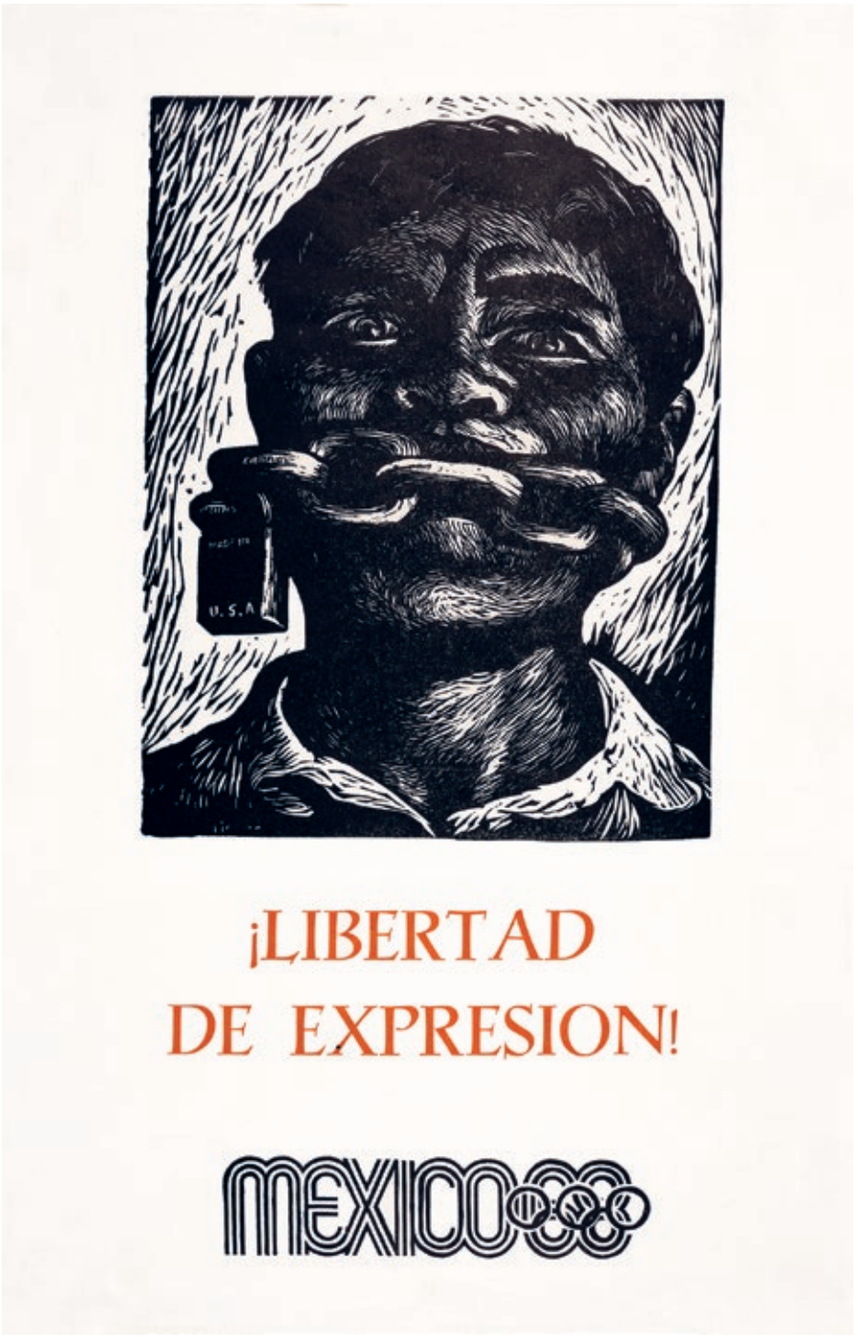
94 Atribuido a **Rius (Eduardo Humberto del Río García)**, *¡Gorila! Constitución,* 1968 [G68 cat. 64]

Y por si fuera poco ¡todos los estudiantes del POLI y la UNI lo están comprando!, 1968 [G68 cat. 145] 95

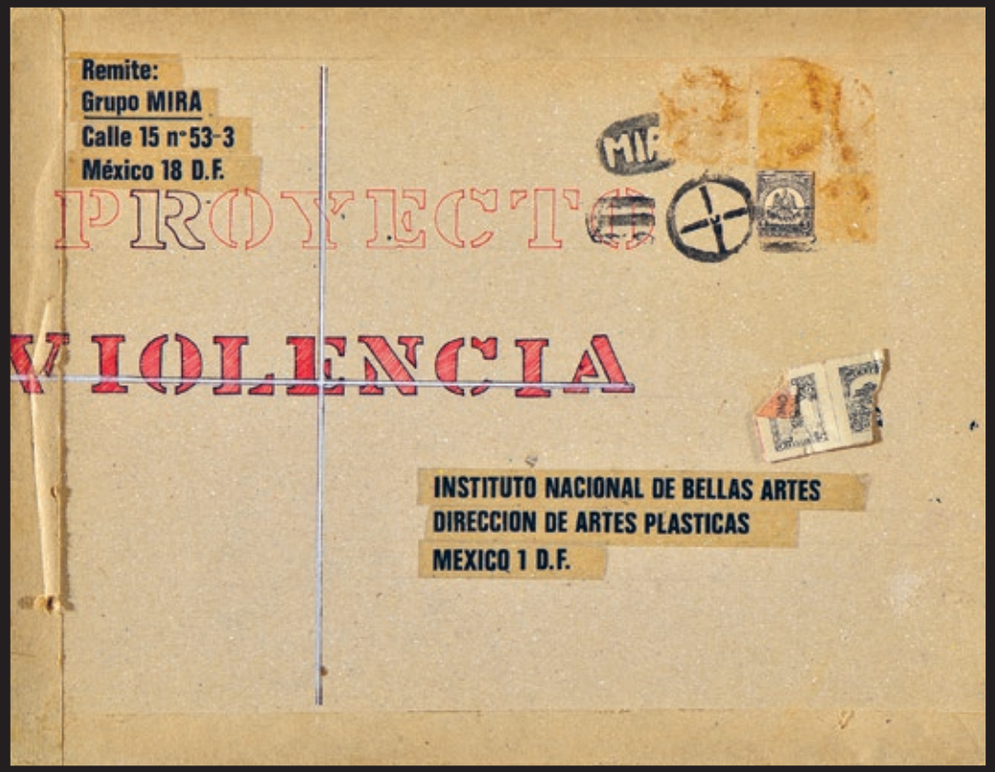
Jesús Martínez, *Unidos..., ... Adelante*, 1968, CNH [G68 cat. 43]

Jorge Pérez Vega, *1968 año de la prensa vendida*, 1968 [G68 cat. 52]

98 *Prensa corrupta*, 1968, CNH [G68 cat. 129]



Adolfo Mexiac, *¡Libertad de expresión!*, 1968 [G68 cat. 44] 99



Grupo Mira

Grupo Mira, *Violencia en la Ciudad de México, 1977*, proyecto para la Sección anual de experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas del INBA. Archivo personal de Arnulfo Aquino [GM cat. 279]

Grupo Mira. Una contrahistoria de los setenta en México

—

Annabela Tournon

Autor no identificado—Unidentified autor, fotografía del Grupo 65 en Baja California (de izquierda a derecha—from left to right: Crispín Alcázar Partida, Arnulfo Aquino, Arturo Pastrana, Alberto Antuna), 1969. Archivo personal Arnulfo Aquino

Después de que se originara en el Museo Amparo,[1] presentar la exposición *Grupo Mira. Una contrahistoria de los setenta en México* en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en el contexto de la conmemoración de los 50 años del movimiento estudiantil, tiene sentido por diferentes razones. No sólo porque una parte de los archivos del grupo fueron adquiridos por el museo,[2] sino también porque desde 1968, desde el "origen" del Grupo Mira, la UNAM representó la promesa de otra legitimidad y de otra institucionalidad, modelos constantes para sus integrantes. Si bien el título de la exposición apunta a la noción de "contrahistoria" —que según la definición de Michel Foucault menciona la reaparición de los saberes sometidos y a una manera de escribir la historia, inscrita en la continuación de las luchas—,[3] esta noción podría rearmarse a partir del contrapoder que la universidad representó para esa generación de artistas y lo que les ha permitido hacer hasta la fecha. Además, esta exposición podría leerse como la historia de la manera en que las universidades fueron el lugar donde se gestaron prácticas artísticas heterodoxas. La historia del Grupo Mira está atravesada —o atraviesa— la historia de la universidad pública en México, no sólo de la UNAM y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), sino también de la Universidad Autónoma de Puebla (UAP), de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), unidades Azcapotzalco y Xochimilco, y de la Escuela de Diseño y Artesanías del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Un cruce que es un índice político, de no-autonomía, que singulariza la secuencia de la historia del arte, en la que Grupo Mira participó y que nos habla de cómo esos procesos artísticos también fueron procesos de emancipación y democratización.

De la exposición inicial, como se presentó en 2017, guardamos y adaptamos su estructura en tres mónadas cronotemáticas:[4]

—

1— *Grupo Mira. Una contrahistoria de los setenta en México,* Puebla, Museo Amparo, del 5 de agosto al 6 de noviembre de 2017.

2— Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino del Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

3— Michel Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976),* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 21.

4— Sobre el planteamiento de la exposición, véase mi introducción en Annabela Tournon (ed.), *Grupo Mira,* Puebla, Museo Amparo, 2018, pp. 21-25.

Las migraciones del Grupo 65 (1968-1971); La gráfica a la hora del crimen político (1972-1974); Mira, el Frente y la construcción del 68 (1977-1982). Esta disposición se basa en la propuesta del teórico Fredric Jameson sobre la organización del formato monográfico a partir de su estudio sobre Bertolt Brecht:[5] las *monadic chronologies* son una manera de escapar de la cronología y de la temática y, sobre todo, de construir un relato que no sea teleológico, mediante partes autónomas que eviten aparecer como las etapas progresivas de la manifestación del "genio" del artista.[6]

Por lo tanto, estas tres secciones no pretenden ser las únicas posibles, sino las más pertinentes: primero, permiten no limitarse al periodo más visible del grupo, a finales de los años setenta, cuando produce su obra más conocida, el *Comunicado Gráfico número 1 (sobre la violencia en la Ciudad de México),* sino dar a conocer documentos y obras que muestren la complejidad de una trayectoria que puede abordarse desde otras perspectivas. De hecho, se puso énfasis en aspectos y conexiones menos evidentes, no registradas hasta ahora. Por ejemplo, la influencia de la psicodelia en sus primeras obras o sus conexiones más allá de la escena artística de la Ciudad de México, ya fueran internacionales —como es el caso de su participación en los talleres de gráfica de la escena chicana de San Francisco en 1971— o locales —como la creación de la Escuela Popular de Arte (EPA) en Puebla en 1973-1974.

En cada mónada, los participantes cambiaron, aunque un núcleo permaneció a lo largo del tiempo: Arnulfo Aquino, Eduardo Garduño, Melecio Galván, Rebeca Hidalgo, Jorge Pérez Vega, Salvador Paleo, Silvia Paz Paredes, Saúl Martínez.[7] Por eso, decidimos utilizar el nombre de *Mira* como una suerte de metáfora para evocar la trayectoria en su conjunto, aunque el grupo se conformó en septiembre de 1977. En este sentido, abundo sobre otra razón para elegir el título: las significaciones del nombre *mira* —mirar y apuntar— están presentes desde el principio de los años setenta en su iconografía y su reflexión sobre el poder, sus estructuras, sus políticas y sus representaciones.

Si otras monografías consagradas a los grupos de los setenta han permitido mostrar la manera en que esa generación de artistas —la generación del 68— registró la historia oculta de su tiempo, en particular lo que se conoce (o desconoce) como "guerra sucia", la apuesta fue, en este caso, por mostrar estrategias y luchas que usaron o infiltraron prácticas legítimas para criticar o subvertir el poder establecido. Asimismo, su decisión de producir gráfica fue el resultado de una reflexión en torno al arte como economía y sistema: sobre las maneras de producir, de difundir y de consumir arte sin depender de las instituciones, pero sí apostando a otro tipo de (contra)instituciones, como el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC).[8] Este planteamiento —a la vez artístico, político y técnico— abarcó una variedad de prácticas y procesos que esta exposición aborda, lo que permite considerar al Grupo Mira como uno de los colectivos más potentes para releer en la actualidad.

—

5— Fredric Jameson, *Brecht and Method,* Londres/Nueva York, Verso, 1999.

6— La parte dos dio lugar a una exposición en la galería La Box en Bourges, Francia, bajo el título *Les étudiants ne pouvaient plus attendre et ils sont passés à l'action. Arts graphiques et politique dans le Mexique post 68,* exhibida del 17 de mayo al 30 de junio de 2018.

7— También participaron de manera más o menos aleatoria Crispín Alcázar Partida, Ely Lozano, Arturo Pastrana, Manuel Suasnávar, Alberto Antuna, Agustín Martínez, Federico Ayala, Ofelia Alarcón, Fernando García Villegas, Silvia Ojeda Orozco, Manuel de Jesús Hernández, Sebastian (Enrique Carbajal), Felipe Hernández, Bertha Jiménez, Daysy Morales, Guadalupe Quinteros, María del Rosario Zúñiga, Salvador Melo, Irma López de Lara.

8— Organización creada en febrero de 1978 por iniciativa de los grupos Proceso Pentágono, Suma y Taller de Arte e Ideología (TAI) y que operó hasta 1984.

Grupo Mira: A Counter-History of the Seventies in Mexico

Annabela Tournon

Grupo 65 (Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, Melecio Galván y Salvador Paleo), *Grupo 65*, 1969. Catálogo de exposición, Galería de la Casa de la Cultura, La Paz, Baja California, 1969. Archivo personal de Arnulfo Aquino

Following its launch at the Museo Amparo,[1] presenting the exhibition *Grupo Mira: A Counter-History of the Seventies in Mexico* at the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) of the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), in the context of the fiftieth anniversary of the student movement, makes sense for different reasons. Not only because part of the group's archive was acquired by the museum,[2] but also because, since 1968, from the 'beginnings' of Grupo Mira, the UNAM represented the promise of a different kind of legitimacy and a different kind of institutionality, models that have been a constant for its members. While the title of the exhibition points toward the notion of 'counter-history'—which, following Michel Foucault's definition, includes the resurgence of suppressed forms of knowledge—and toward a way of writing history, inscribed in the ongoing processes of struggle,[3] this notion might be redeployed in view of the anti-establishment stance represented by the university for that generation of artists, and what it has allowed them to achieve to date. In addition, this exhibition could be read as a history of the way in which universities have functioned as the birthplace of artistic heterodox practices. The history of Grupo Mira is shot through with—or shoots through—the history of the public university in Mexico, not only that of the UNAM and the Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) but also the Universidad Autónoma de Puebla (UAP), the Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Xochimilco and Azcapotzalco campus, and the Escuela de Diseño y Artesanías of the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). An intersection that is a political index, an index of non-autonomy, that targets the art-historical sequence in which Grupo Mira participated and that shows us how these artistic processes were also processes of emancipation and democratization.

From the original exhibition, as it was presented in 2017, we retained and adapted its structure into three chronological-thematic monads.[4] This layout is based on the ideas of the theorist

—

1— *Grupo Mira. Una contrahistoria de los setenta en México*, Puebla, Museo Amparo, from August 5 to November 6, 2017.

2— Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino at the Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

3— Michel Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 21.

4— On the conception of the exhibition, see my introduction in Annabela Tournon (ed.), *Grupo Mira*, Puebla, Museo Amparo, 2018, pp. 21-25.

Fredric Jameson on the organization of monographical formats based on his study of Bertolt Brecht:[5] 'monadic chronologies' are a way of escaping chronology and thematic arrangement and, above all, of putting together an account that is non-teleological using autonomous parts that avoid giving the impression of progressive stages in the expression of artistic 'genius.'[6]

As such, the three sections of the exhibition are: The migrations of Grupo 65 (1968-1971); Graphics in a time of political crime (1972-1974); Mira, the Frente and the Construction of '68 (1977-1982). They do not purport to be the only possible categories but, rather, the most relevant: first, they allow us not to restrict ourselves to the group's most visible period, at the end of the seventies, when the group produces its best-known work, the *Comunicado gráfico número 1 (sobre la violencia en la Ciudad de México)*, but rather to make known documents and work that show the complexity of a journey that can be approached from other perspectives. Indeed, emphasis was placed on aspects and connections that were less apparent and previously unrecorded. For example, the influence of psychedelia on their early works, or their connections beyond the artistic scene in Mexico City, be they international—as in the case of their participation in the graphics workshops in the Chicano scene in San Francisco in 1971—or local—as in the creation of the Escuela Popular de Arte (EPA) in Puebla in 1973-1974.

In each monad, while the nucleus endured over time, the individual participants changed: Arnulfo Aquino, Eduardo Garduño, Melecio Galván, Rebeca Hidalgo, Jorge Pérez Vega, Salvador Paleo, Silvia Paz Paredes, Saúl Martínez.[7] For this reason we decided to use the name *Mira* as a kind of metaphor to evoke their collective journey, though the group was founded in September 1977. This brings me to another reason for the choice of title: the meanings

—

5— Fredric Jameson, *Brecht and Method*, London/New York, Verso, 1999.

6— The second part gave rise to an exhibition in La Box gallery in Bourges, France, titled *Les étudiants ne pouvaient plus attendre et ils sont passés à l'action. Arts graphiques et politique dans le Mexique post 68*, held from May 17 to June 30, 2018.

7— The following also participated more or less at random: Crispín Alcázar Partida, Ely Lozano, Arturo Pastrana, Manuel Suasnávar, Alberto Antuna, Agustín Martínez, Federico Ayala, Ofelia Alarcón, Fernando García Villegas, Silvia Ojeda Orozco, Manuel de Jesús Hernández, Sebastian (Enrique Carbajal), Felipe Hernández, Bertha Jiménez, Daysy Morales, Guadalupe Quinteros, María del Rosario Zúñiga, Salvador Melo, Irma López de Lara.

of the name *mira* [from *mirar*]—to look at or point towards—are present from the beginning of the seventies in their iconography and their reflections on power, its structures, its politics and its representations.

If other established monographs on the groups of the seventies have been able to show the way in which this generation of artists—the generation of 1968—recorded the hidden history of their times, in particular what is know (or unknown) as the 'dirty war,' the actual challenge was, to showcase the strategies and struggles that made use of or infiltrated legitimate practices for critiquing or subverting the powers that be. In the same way, their decision to produce graphics was the result of a consideration of art as economy and system: on ways of producing, disseminating and consuming art without depending on institutions, while setting their hopes on another kind of (counter-)institutions, like the Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC).[8] This proposition—at once artistic, political and technical—embraced a variety of practices and processes that this exhibition addresses, allowing us to consider Grupo Mira as one of the most potent collectives to revisit in our times.

—

8— Organization created in February 1978 at the behest of the groups Proceso Pentágono, Suma and Taller de Arte e Ideología, and which operated until 1984.

Entrevista a Arnulfo Aquino y Rebeca Hidalgo

Álvaro Vázquez Mantecón

Autor no identificado—Unidentified autor, fotografía en San Carlos: Rebeca Hidalgo, Jorge Novelo, Miguel Vargas "el Veracruz", Margarita Mendiola, entre otros, *ca.* 1968-1969. Archivo personal de Arnulfo Aquino

Introducción

Annabela Tournon

Los Grupos y el 1994

Hace más de 25 años, en 1994, cuando Álvaro Vázquez Mantecón trabajaba en el Museo de Arte Carrillo Gil (MACG), bajo la dirección de Sylvia Pandolfi —cuya programación favoreció a artistas conceptuales y a algunos de los artistas asociados al movimiento de los Grupos—, realizó una serie de entrevistas de la cual forma parte esta conversación con Arnulfo Aquino y Rebeca Hidalgo.

Durante la realización de una serie de "videocatálogos" Vázquez Mantecón conoció a los artistas Felipe Ehrenberg y Adolfo Patiño —exmiembros de los grupos Proceso Pentágono y Peyote y la compañía, respectivamente—, por quienes se acercó a lo que fueron los Grupos.

Debido a la donación de un equipo de video por parte del gobierno japonés al MACG, decidió realizar una serie de entrevistas a antiguos miembros de los Grupos con el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca). Así, se pone en contacto con varios de los artistas y realiza las entrevistas con los que aceptan,[1] para las cuales decide adoptar el método de "historias de vida", a la vez histórico y social. Al final, se realizaron 38 entrevistas.

La mayoría de las grabaciones tienen lugar en el MACG, otras en las casas de los artistas. En el caso de Aquino e Hidalgo, la entrevista se hace en el MACG, tiene una duración de casi dos horas y, como otras de las entrevistas, empieza con una "ficha técnica, como de cárcel, nombre, origen y lugar de nacimiento" de los artistas.[2] Si se reconoce allí un método que había sido extensivamente utilizado en los años setenta, pienso en el historiador Enrique Krauze, con quien Vázquez Mantecón trabajó

—

1— Esta serie, originalmente conservada en el MACG, fue transferida al Fondo "La era de la discrepancia" del Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM, tras la participación de Álvaro Vázquez Mantecón como curador de esta exposición. En un principio, su proyecto era hacer dos documentales sobre los Grupos. Uno de éstos sí fue realizado y se puede consultar en línea: https://www.youtube.com/watch?v=oldsZiduk5s.

2— Véase la entrevista de Vázquez Mantecón a Jorge Pérez Vega, el otro miembro del Grupo Mira que participó en las entrevistas. Proyecto de investigación sobre los Grupos, Fonca-MACG. Fondo "La era de la discrepancia", Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

cuando realizó su monografía sobre los "caudillos culturales en la revolución mexicana"[3] (una historia de intelectuales cuya obra se desmaterializó en favor de su obra institucional). También puede pensarse que el estatus de los artistas de los Grupos, algunos de ellos provenientes de la clase media popular, fue lo que favoreció este tipo de entrevista en perjuicio de otra modalidad que hubiera puesto el acento en su vida soñada, en lo que el arte había cambiado de sus condicionantes sociológicas.

Por otra parte, los problemas políticos de la postura de los artistas son ampliamente discutidos. Y si la referencia al zapatismo y a la marcha encabezada por el subcomandante Marcos no es explícita (sólo se menciona, en esta entrevista con Aquino e Hidalgo, un Zapata realizado en el Zócalo de la Ciudad de México por Mauricio Gómez Morín, exmiembro del grupo Germinal), también se entiende que fue ese contexto político el que sacó a la superficie el tiempo de los Grupos y suscitó el deseo de regresar a su historia, a lo cual se aboca el joven historiador.

Relatos de vida

Como fuentes históricas, las entrevistas tienen la particularidad de ser coproducidas, suscitadas por el que las provoca, de producir documentación y de recopilar enunciados, en una constante negociación entre el "actor" y el que lo hace hablar. Fuente privilegiada para hacer la historia de los que no dejaron huella (los "vencidos de la historia"), permite generar archivos en donde, posiblemente, no los habría. En este sentido, Álvaro Vázquez Mantecón subrayaba en una plática en 2012 que,[4] cuando realizó esta serie de entrevistas, tenía conciencia de que los Grupos pertenecían a "una época que no dejó documentación o no dejó obra, porque mucha de la obra fue efímera" y que "había que formar fondos documentales", mencionando solamente el catálogo escrito por Dominique Liquois para la exposición *De los Grupos, los individuos* en 1985, también realizada en el MACG.[5]

—

3— Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la revolución mexicana*, México, Siglo XXI Editores, 1976.

4— Conversación entre Álvaro Vázquez Mantecón y quien esto escribe, Ciudad de México, 29 de mayo de 2012, inédita.

5— Dominique Liquois, *De los Grupos, los individuos: Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, México, MACG, INBA, 1985.

Y efectivamente, esta serie de entrevistas constituye sin duda uno de los fondos documentales más consecuentes sobre el tema. Más aún, es uno de los elementos más significativos de lo que se podría llamar "el archivo de los Grupos", es decir el componente que modeló la forma de aparición, en la masa de los documentos y de los enunciados, de lo que se pudo escribir sobre este objeto discursivo que son los Grupos. Asimismo, estas entrevistas, y la de Aquino e Hidalgo en particular, fijaron un cierto orden del discurso de los artistas sobre su propia historia.[6] Si otras entrevistas han sido realizadas, no aportaron nada sustancialmente nuevo, de ahí la intención de poner a disposición una fuente antigua en vez de repetir su eco al infinito.[7]

Edición

Para su publicación en este catálogo, hemos editado considerablemente la entrevista, que en un principio contaba casi con 90 000 caracteres, para reducirla a 14 000. Esta entrevista pasó de un Hi-8 a un archivo MP4, para terminar bajo esta forma transcrita, reescrita e impresa lo que posibilita su lectura fluida. Al reducirla, no buscamos conservar una parte representativa ni tampoco acotarla según un coeficiente que guardara la proporción de los diferentes temas tocados. Por el contrario, tomamos como guía un punto ciego del diálogo: el relato sobre las obras. Años después, Vázquez Mantecón también relataba: "Ellos [los Grupos] hablaban sobre la obra porque eran artistas, y les interesaba; pero yo no les preguntaba sobre eso".[8] En efecto, las obras no dictan la estructura de la entrevista, aunque las descripciones de las obras no dejen de surgir y de desorganizarla. Otras guías hubieran podido servir, pero los apuntes sobre las obras nos parecieron relevantes porque,

—

6— Olivier Debroise, "El secuestro del arte conceptual en México en los años setenta", conferencia en la cátedra Alberto Urdaneta, 2008.

7— La serie de entrevistas "Sub-versiones de la memoria", bajo la dirección de Pilar García, se realizó con la meta de subvertir los relatos instituidos, gracias a la presencia de documentos durante las entrevistas (proyectados en una pantalla) y a la reunión de paneles de entrevistados no todos provenientes de los mismos círculos de amistades (la serie puede consultarse en la biblioteca del Centro de Documentación Arkheia). Por otra parte, quisiera destacar que esta da voz a Rebeca Hidalgo, quien nunca fue más entrevistada dentro del Grupo Mira.

8— Conversación entre Álvaro Vázquez Mantecón y quien esto escribe, Ciudad de México, 29 de mayo de 2012, inédita.

aunque algunas de ellas fueron conservadas, muchas han sido destruidas o están perdidas, como lo subrayaba también Vázquez Mantecón. Por eso, la memoria de las piezas se encuentra tanto en los recortes de prensa, las fotografías y en la historia oral.

También se notará que en las descripciones de las obras opera un discurso sobre el trabajo colectivo bajo el ángulo de la práctica, liberado de los *a priori* ideológicos e históricos, como la noción de "trabajo artístico colectivo" en México. Pues es como artistas que los Grupos fueron los vencidos de la historia, no como militantes o trabajadores de la cultura (una historia de los artistas cuya obra se desmaterializó en favor de sus discursos).

Fantasmas y documentos

Por lo tanto, y paradójicamente, esta edición reducida de la entrevista conserva algo de lo crucial de su versión de origen: la relación con el documento. Las balizas subyacentes del texto no son los eventos —en el sentido de los hechos o las fechas históricas consignadas como significantes en los relatos históricos—, sino los documentos conservados por los artistas, y en este caso, por Arnulfo Aquino, cuyo fondo sobre el Grupo Mira fue adquirido parcialmente por el Centro de Documentación Arkheia del MUAC (fondo ampliamente puesto a disposición de la presente exposición). Asimismo, para completar esta entrevista, hemos escogido las imágenes de las obras y documentos citados por los artistas a lo largo de ella, aunque fueran citados en secciones suprimidas en el proceso de edición, como los otros tantos fantasmas de los pasajes faltantes de la entrevista.

Entrevista[9]

Álvaro Vázquez Mantecón

Álvaro Vázquez Mantecón (AVM): ¿Qué implicó para ustedes 1968? No se quién quiera...

Rebeca Hidalgo (RH): Si quieres yo empiezo... Sí, la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) tenía esa tendencia, afuera se daba un movimiento distinto, cultural, que hacía que uno entrara en contradicción con la enseñanza académica. De hecho, en 1966 hubo movimiento en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), los Grupos o esta generación que fue muy activa y crítica puso en evidencia a sus maestros [...]

Entonces, en el marco de toda esta actividad llegó el movimiento estudiantil del 68 —y la escuela con antecedentes de ya haber hecho cambios de planes en 1966, cuando se quitó al director Arellano Fisher—, todo el contexto grande, de toda la universidad. La escuela se integró de lleno a la actividad y empezó a producir, a organizarse, a participar en lo que es el material gráfico. Se organizaron comisiones para la pinta de mantas, los que estaban en los talleres de grabado, de serigrafía, y los que hacían las labores de botear y juntar el dinero para el papel y toda esta situación.

AVM: ¿Ustedes formaron parte de este Taller de Gráfica Estudiantil?

RH: Sí, Arnulfo estaba a cargo de las mantas y yo hacía letreros en las mantas, había mucha gente trabajando ahí. De hecho, era como un centro de organización de la producción, porque había gente que venía de La Esmeralda. Había otros, de otras universidades o grupos de trabajadores o de gente que nos pedía material. Nos llevaban la consigna y se les ponía su imagen, su texto y órale, a hacer la producción [...]

AVM: Hablando de lo formal, una pregunta para Rebeca, también el 68 implicó una revolución técnica, ¿no? Porque si se va a

—

9— Entrevista a Arnulfo Aquino y Rebeca Hidalgo, exmiembros del Grupo Mira, de Álvaro Vázquez Mantecón, 19 de agosto de 1994, para el proyecto de investigación sobre los Grupos, Fonca-MACG. Fondo "La era de la discrepancia", Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

hacer una manta, se va a hacer un cartel, un mimeógrafo implica ciertas técnicas, ¿qué técnicas tomaron fuerza en el 68 y cuáles de éstas recuperaron ya posteriormente como Grupo Mira en la década de los setenta?

RH: Claro, no íbamos a pintar al temple ni a hacer óleos ni esculturas en yeso ni nada de eso, no había forma de que esto funcionara y circulara ágilmente [...]

Sólo era posible con los sistemas de reproducción múltiple. Eso hizo un cambio grande en el concepto de arte que nosotros teníamos, que era de la pintura, la escultura. Yo soy escultora. Pero esos recursos o esos medios no nos daban posibilidad de hacer la reproducción, de multiplicarla [...]

En 1969, por ejemplo, formamos el Grupo 65, que ya había tenido exposiciones antes, y en el que estaban Sebastian, Hersúa, Arturo Pastrana, Arnulfo Aquino, todos, estaba la bola, era un grupo de generación que promovía exposiciones de sus pinturas antes del 68, pero después del 68, con la influencia de lo que habíamos visto en la Olimpiada, y también ahí en San Carlos, como arte ambiental, o instalaciones, arte conceptual. Todo esto nos llevó a hacer un grupo de trabajo colectivo. Por ejemplo, hubo una exposición que se llamó *Homenaje a la forma pura* que se hizo en el Museo de Arte Moderno de Ciudad Juárez, a la que ya no mandamos trabajo personal, no, nos reunimos en torno a un concepto, un tema, e hicimos una ambientación de formas geométricas impresas sobre polietileno, un ambiente. Era otra forma de trabajo, ya no era que cada quien nos promovíamos.

Otra experiencia que hizo Grupo 65 fue *El campo de fresas* y *la derrota de Los Supersabios*, una ambientación en dos salas en la galería de la Academia de San Carlos. En el primero se ponía toda la sociedad de consumo, representada por unos maniquíes pintados en colores fluorescentes, muy geométricos, con muchas consignas urbanas de "No estacionarse", "Prohibido hacer esto", "Prohibido hacer lo otro", y saturado de lo que era la propaganda comercial.

AVM: Me suena pop.

RH: Muy pop, eso era. Los maniquíes eran blancos, con formas muy limpias, fluorescentes, y ahí, para nosotros, el principal y maravilloso recurso fue la serigrafía, con la que imprimimos, por ejemplo, el "No estacionarse" sobre los carteles, o "Prohibido pasar", o todas las señales urbanas de restricción sobre las imágenes de la propaganda publicitaria de ese momento. Todo el ambiente era con luz negra y se repartían fresas a la entrada. Era ya múltiple la cosa. El segundo cuarto era negro, oscuro, y nada más había una lucecita roja, que era el concepto de la esperanza, o de la meditación o del yin y el yang, lo opuesto ante la situación del primer cuarto.

Claro, que allí se la pasaban en el puro toque. Todos *high*... nos sentábamos, olía rebién el cuartito de atrás [...]

AVM: ¿Cómo se conformó el Grupo Mira, Rebeca?

RH: Hay mucha historia, el Grupo Mira se conformó en el 77, en realidad.

Después del Grupo 65 en 1969, en 1970, nos salimos de San Carlos y fuimos a Estados Unidos. Ahí estaba un compañero que se llamaba Crispín Alcázar Partida, que se había ido antes con un grupo de teatro llamado Los Mascarones, a los que ayudaban a pasar la frontera los del Teatro Campesino de Luis y Daniel Valdés. Entonces nos dijo: "No pues, vénganse acá, vamos a hacer la revolución desde dentro del monstruo". Así que fuimos a ver como estaba la situación del movimiento chicano. Había mucha agitación política después de los Panteras Negras, que influenciaron mucho a los grupos de marginados, entre los cuales había dos grandes organizaciones: los Brown Berets, de los grupos chicanos, y los Young Lords, de los puertorriqueños [...]

Primero estuvimos en un lugar que se llama Livingstone Ca., en donde pintamos murales en las escuelas de los migrantes con los temas de los campesinos o la gente de ahí: Zapata, sarapes, la Virgen de Guadalupe; lo que la gente quería tener en su ambiente, en sus centros de reunión, donde cuidaban a los niños mientras trabajaban los campesinos [...]

De ahí nos fuimos a San Francisco y entramos en contacto con grupos de la Raza que no eran sólo chicanos o sólo mexicanos, sino que eran latinos y tenían un centro para la producción de la propaganda comunitaria. Ahí trabajamos en un periódico de un grupo político chicano que se llamaba los Siete de la Raza, el periódico se llamaba *¡Basta Ya!* Era sobre todo acerca del momento de los tupamaros y todo el concepto del maltrato, los Siete de la Raza, que es la agrupación donde nosotros estábamos [...]

Arnulfo Aquino (AA): [...] Hicimos una recopilación de carteles. La primera exposición que se presentó en México de carteles chicanos la realizamos en la Escuela Preparatoria Activa. Raquel Tibol hizo una reseña de esa exposición y además, en esa escuela, Melecio Galván y yo pintamos un mural en colaboración con los alumnos de la prepa. Yo era maestro en esa preparatoria, así que propuse pintar un mural con la influencia de los murales que se pintaban en Estados Unidos, lo que habíamos intentado en la Casa Campesina, en Fresno.

El mural era acerca de la sociedad de consumo, con una cantidad de elementos y de símbolos heroicos, puños, etcétera; simbología que habíamos visto en Estados Unidos y que creíamos que había que rescatar, la recuperamos. Comenzamos a hacer arte pop, pero chicano, es decir, mexicano-norteamericano, urbano-campesino, de hecho es una mezcla de varios elementos que implican tipografía, grandes figuras y muchos íconos. Lo expresado allí es casi una confusión de lo que es la sociedad de consumo.

RH: A nuestro regreso entramos a trabajar a la Universidad Autónoma de Puebla (UAP), en un momento en el que había mucha agitación política. Era el momento de las universidades críticas y populares, como fueron la Universidad de Sinaloa, la de Guerrero y la de Puebla. Que tenían otra forma de plantearse el concepto de las profesiones, que ya no era el del profesionista libre, sino de gente con mucha inclinación de servicio social, y ahí en la Universidad de Puebla había un taller de cartel, que estaba a cargo de Jorge Pérez Vega. Arnulfo entró después. Ahí, en ese momento que fue de mucha producción de carteles, folletos y propaganda de difusión de las actividades de la UAP, fue que nos encontramos cuatro de los que después iniciamos Grupo Mira... Y ahí estuvimos hasta 1974, que fue cuando rompimos con la gente del partido comunista y renunciamos [...]

AVM: ¿Grupo Mira emitió alguna especie de manifiesto, o cuando menos puntos en común?

AA: No, no había manifiesto inicial. Aunque tiempo después, en el desarrollo del trabajo, encontramos los propósitos del grupo. Estos se pusieron como cédulas en las exposiciones simultáneas. Estos propósitos eran: 1) adoptar temáticas definidas por sus contenidos sociales; 2) la adecuación de medios de producción y difusión no sometidos al control burocrático; 3) dirigirnos a un público amplio, no vinculado a la situación convencional respecto a galerías y museos; 4) la incorporación a nuestro trabajo del lenguaje visual que producen, en sus luchas, diversos sectores populares que se enfrentan al poder de la clase dominante y su Estado, y por último, 5) la producción de imágenes visuales para estos sectores y su evaluación permanente.

AVM: Pero supongo que había puntos de coincidencias entre las personas que lo crearon, ¿cuáles serían?

AA: Sí, en principio, el tema que nos propusimos desarrollar era la Ciudad de México, lo que vivíamos cotidianamente, lo que surgía y surge en cada momento de la violencia, ¿qué es lo que perfila a la Ciudad de México? Lo que uno siente y quiere criticar, pues es la violencia en la Ciudad de México, ése fue nuestro eje central para hacer un trabajo.

Ahora, ¿qué tipo de trabajo tenía que ser? No lo sabíamos, es decir, podría haber sido una pintura o un mural, podía haber sido alguna publicación, pero lo que nos surgió en la discusión, en el trabajo, fue un comunicado. Y entonces, al preparar un comunicado sobre la violencia en la Ciudad de México nos llevó a una discusión de varios meses acerca de lo que queríamos decir sobre lo que es la violencia, cómo surge, quién la provoca, quién la sufre, etcétera.

Esta discusión nos dio, en primer lugar, una identificación de compañeros con quienes ya habíamos trabajado en diferentes proyectos, con quienes nos entendíamos, es decir, sabíamos que no se trataba de hacer la obra personal, que no se aspiraba a eso. En todo caso, cada quien la buscaba por otro lado. Se trataba de discutir qué tipo de producto se iba a proponer con un tema, y una vez que el tema estaba identificado, lo tratábamos de estructurar en subtemas, en partes. Así, surgieron tres subtemas principales: uno sobre los problemas de la Ciudad de México, sobre lo que era la inmigración, sobre los problemas de educación, de trabajo y de salud.

Un segundo tema que identificamos era sobre lo que es el Estado mexicano, el gobierno y sus órganos de represión: policías, ejércitos, cómics, historietas. Todo lo que significaba formas de opresión dentro de las cuales existía la violencia [...]

Y la tercera parte fueron las formas o las experiencias de liberación. Es decir, hay movimientos sociales que tienden

a organizarse en comunidades; había colonos, campesinos, bueno, las mismas guerrillas en ese momento, que proponían formas de cuestionar, de liberarse, de organizarse de otra manera. Entonces, esta investigación nos llevó a reunir una cantidad de información de movimientos sociales que, históricamente, se veían desde el 58 con los maestros, los telefonistas, los ferrocarrileros, etcétera. Y por supuesto pasábamos por el 68, el 70...

RH: La obra resultó ser una especie de mural, como cómic, en donde se mezclaban el dibujo de altísimo nivel que tiene Melecio Galván; las imágenes simbólicas y pop de Eduardo Garduño; el lenguaje sutil, de texturas y transparencias que tiene Jorge Pérez Vega: mi dibujo expresionista o también fotocopias con tratamientos; y Arnulfo, sus símbolos como el de la paloma que pasa a la suástica. Se iban mezclando, y había partes en donde participábamos dos o tres... Saúl Martínez, que también es una persona de excelente oficio, dibujante, artista y ahora se dedica a la museografía, ¿no? [...] Cuando trabajamos siete personas juntas, con costumbres, formas de trabajo, horarios distintos, siempre resultan cosas medio raras.

El caso es que nos pusimos de acuerdo, hubo siempre una actitud de colaboración, no hubo choques de individualismo, eso no pasaba. Sabíamos que ahí se iba a resolver un problema de comunicar tal, y que se trataba de tener una calidad artística de producto.

No era como fue el caso de la gráfica del 68, aquí había que comunicar el mensaje, tomar la imagen y ponerla [sin que hubiera una] intención estética. En el trabajo del Grupo Mira sí se buscaba un nivel de calidad estética, cuidar todos los detalles, la limpieza, la calidad, las impresiones. Es decir, había un cuidado de tipo artístico [...]

AVM: Otro trabajo importante del Grupo Mira fue la compilación que hicieron de la gráfica del 68, ¿quisieran hablar de eso?

RH: Ése fue un trabajo tremendo. Desde la recopilación, que empezó con las colecciones individuales, las que habíamos salvado cada quien. Pero cuando se pensó en hacer una publicación, bueno, tenía primero que completarse la investigación, la recopilación. Así que empezamos a localizar a las personas que pudieran tener pegas... lo que nosotros no teníamos; de otras escuelas, de La Esmeralda, por ejemplo.

Grupo Proceso Pentágono nos prestó lo que se produjo en La Esmeralda, el del Tlacuilo... —no me acuerdo su nombre—, él también nos prestó su colección...

AA: Ah, Enrique Escalona [...]

RH: [...] Luego, definimos la clasificación de la información por las demandas del movimiento, más o menos, y al final, el movimiento, ¿no?

Así, recopilamos fotografías, pues no teníamos. Héctor García nos facilitó su trabajo. Ésa fue una primera fase del trabajo, y la segunda y tercera fueron buscar quién nos lo podía diseñar, armar los originales y entrar en contacto con la gente que pudiera hacer la edición, publicarlo. Vimos diferentes editoriales y pues no se concretó nada, la UNAM decidió que lo hacía, que colaboraba con la producción.

Nosotros hicimos todo el trabajo de diseño hasta el negativo, y ya la UNAM aportó lo que era la reproducción, el papel, el material. Así se llegó a hacer la primera edición. Ahora va en la tercera edición. Que realmente ha sido interesante [...]

AA: Hubo otro trabajo que me gustaría mencionar: un periódico mural que hicimos el 1º de mayo, porque es el trabajo más colectivo que hay. Sobre una mesa de restirador pusimos un gran papelote [...] y comenzamos a llenarlo a partir de una investigación sobre el 1º de mayo —esta investigación nos llevó varias lecturas sobre sus orígenes en Chicago y los anarquistas del siglo XIX, particularmente en México, hasta llegar a los hermanos Flores Magón y la Revolución mexicana, hasta la farsa actual de la fecha en México. Ya habíamos discutido respecto al contenido. Entonces, diagramamos un pedazote de papel, en el cual hicimos una especie de historieta. Cada quien dibujó su pedacito y luego hicimos la tipografía, pusimos los textos.

Fue interesante que, al final de todo, salió una unidad, salen dos... son dos partes: una fue sobre lo que es el 1º de mayo a nivel internacional, y otra lo que es a nivel nacional: México, el desfile charro. Fueron dos partes muy bien logradas, bien armadas. Cada quien haciendo lo que sabía, y salieron cosas muy interesantes.

Ese trabajo también tenía la intención de distribuirse por muchas partes, sacamos, no sé, quizás cincuenta copias y, claro, lo que pasó es que el primer sindicato al que llegó se los quedó.

Nos dijeron: “Sí, nosotros los distribuimos”, y se los llevaron. Así fue como salimos del problema de la distribución.

RH: Pero ese problema es de los que lleva finalmente, yo creo, a que truenen los Grupos. ¿Cómo circula tu trabajo? ¿Cómo se distribuye? ¿Quién lo produce? ¿Quién es el promotor? ¿Quién lo paga? Porque estás ahí un año trabajando, haciendo investigación, haciendo imágenes. Hay necesidad de materiales, gastos, tiempo de trabajo. Es mucho tiempo de trabajo, y llega un momento en que dices: “Bueno, ya lo entregamos a los sindicatos y los sindicatos, pues, no me dieron suficiente como para seguir produciendo”. Ésa es una de la contradicciones, de los problemas graves: el financiamiento del grupo, desde el lugar, el sitio de trabajo, la luz, todo el equipo, el tiempo de trabajo, el material. Y luego la circulación, la distribución es una tarea, así, tremenda para los grupos independientes.

AVM: ¿Cómo se desintegró el Grupo Mira?

AA: Yo creo que la muerte de Melecio fue el final del grupo. Como que algo ya no funcionaba desde antes, el homenaje a Roque Dalton ya nada más lo hicimos cuatro personas, al igual que el diseño del libro: Melecio, Rebeca, Jorge y yo. Y, cuando muere Melecio, realmente es un gran golpe, a nivel de...

RH: Emocional...

AA: [...] Después de eso nos dejamos de ver un tiempo... como que cada quien se dio su tiempo para recluirse y pensar sobre lo que había sido la muerte de Melecio y lo que era el trabajo de cada quien [...]

También sucede que los años ochenta son un momento diferente a los setenta. Está el problema de la crisis mundial, ¿no? Y Melecio muere justamente en el momento en que la crisis comienza, no alcanza a vivir el derrumbe del socialismo y de las utopías, de los paradigmas, de estos modelos que veíamos como históricos, como el futuro a seguir, ya no funcionaban. Este derrumbe que comenzó en los ochenta y terminó en el 88, 89, con el muro de Berlín, y que nos cambió el mundo en los años noventa.

Creo que todos lo comenzamos a sentir en ese momento, y al menos físicamente era con el problema económico. Los recursos se acaban, y lo que ganábamos en los setenta ya no alcanza para nada en los ochenta, al menos para intentar proyectos colectivos.

Ya no se trataba de transformar al mundo, se trataba de sobrevivir en un mundo que es quizá más caótico, más conflictivo. A nosotros nos toca descubrir algo y maravillarnos en una serie de transformaciones que estaban ocurriendo y tratar de participar en ellas.

Interview with Arnulfo Aquino and Rebeca Hidalgo

Álvaro Vázquez Mantecón

Grupo 65 (Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, Melecio Galván y Jorge Novelo), "No", parte de la instalación *Campo de fresas y La derrota de Los Supersabios,* 1970. Archivo personal de Jorge Pérez Vega [GM cat. 70]

Introduction

Annabela Tournon

The Groups and 1994

Over 25 years ago, in 1994, when Álvaro Vázquez Mantecón worked at the Museo de Arte Carrillo Gil (MACG) under the directorship of Sylvia Pandolfi—whose exhibition program favored conceptual artists and some of the artists associated with the Groups movement—, he conducted a series of interviews from which this conversation with Arnulfo Aquino and Rebeca Hidalgo is taken.

It was during the production of a series of 'video-catalogues' that Vázquez Mantecón met the artists Felipe Ehrenberg and Adolfo Patiño—former members of the Proceso Pentágono and Peyote y la compañía groups respectively—and it was thanks to them that he decided to address the question of the Groups.

The donation to the MACG of video equipment by the Japanese government led him to undertake, with the support of the Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), a series of interviews with former members of the Groups. He got in touch with several of the artists and conducted interviews with those who agreed,[1] and decided to adopt the 'life stories' method, at once historical and social in nature. These would come to comprise 38 interviews.

Most of the recordings take place at the MACG, others at the homes of the artists. In the case of the interview with Aquino and Hidalgo, the interview was conducted at the MACG, is almost two hours in length and, like some of the other interviews, begins with a "technical description, as though the interviewees were inmates, including the name, origin and place of birth" of the artists.[2] If this method, used extensively in the seventies, is somehow familiar, it brings to mind the historian Enrique Krauze with whom Vázquez Mantecón worked when he produced his monograph on

—

1— This series of interviews, originally held at the MACG, was transferred to the "La era de la discrepancia" repository, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM, following the participation of Álvaro Vázquez Mantecón as curator of this exhibition. Originally, Vázquez Mantecón's idea was to produce two documentaries on the groups. One of these was made and can be viewed online: https://www.youtube.com/watch?v=oldsZiduk5s.

2— See Vázquez Mantecón's interview with Jorge Pérez Vega, the other member of Grupo Mira to participate in the interviews. Research Project on Los Grupos [The Groups], Fonca-MACG, "La era de la discrepancia" repository, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

the "cultural *caudillos* in the Mexican revolution"[3] (a story about intellectuals whose work was obscured beneath their institutional achievements). We might also suppose that it was the status of the artists in the Groups, some of them coming from the middle classes, that led him to favor this kind of interview over other formats that might have emphasized their aspirations, on how art had changed sociological conditioning factors in their lives.

On the other hand, the problematic politics of the artists' positions are widely discussed. And if the reference to Zapatismo and the march led by Subcomandante Marcos is not an explicit one (in this interview with Aquino and Hidalgo, they mention only the Zapata portrait completed in the Zócalo plaza in Mexico City by Mauricio Gómez Morín, a former member of the Germinal Group), we can also grasp that it was this political context that brought the Groups to the surface and awakened a desire to return to their history, as the young historian is compelled to do.

Life stories

As historical sources, the interviews are distinctive for having been co-produced, spurred on by the very person who conceived them; for producing records and assembling remarks in a constant negotiation between the 'actor' and he who makes him speak. As a privileged source for producing the history of those who left no footprint (the 'vanquished of history'), it allows for the creation of archives where otherwise there might possibly have been none. As such, Álvaro Vázquez Mantecón emphasizes in a talk given in 2012[4] that when he conducted this series of interviews, he was aware that the Groups belonged to "an age that left no record or work behind, as much of their work was ephemeral" and that "it was necessary to build documentary repositories," mentioning only the catalogue written by Dominique Liquois for the exhibition *De los Grupos, los individuos* in 1985, also held at the MACG.[5]

—

3— Enrique Krauze, *Caudillos culturales en la revolución mexicana*, Mexico, Siglo XXI Editores, 1976.

4— Conversation between Álvaro Vázquez Mantecón and the author, Mexico City, May 29, 2012, unpublished.

5— Dominique Liquois, *De los Grupos, los individuos: Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, Mexico, MACG, INBA, 1985.

And indeed, this series of interviews constitutes without doubt one of the most coherent documentary repositories on this topic. Furthermore, it is one of the most significant elements of what could be called 'the Groups archive,' that is, the element that shaped, in the mass of documents and remarks, what could be written about the discursive object that the Groups phenomenon is. Likewise, these interviews, and that of Aquino and Hidalgo especially, gave the artists' discourse on their own story some sort of order.[6] If other interviews have been made, they did not contribute anything substantially new, hence the aim of repurposing an old source instead of repeating it endlessly.[7]

Edition

For its publication in this catalogue we have substantially edited the interview, which originally numbered some 90 000 characters, bringing it down to 14 000. This interview was copied from Hi-8 format to an MP4 file, taking on this transcribed, rewritten and printed form that allows it to be read easily. In reducing it in size, we did not seek to produce a representative sample or to cut it in accordance with a ratio that would preserve the different issues raised in proportion. On the contrary, we took a blind spot from the dialogue as our guideline: the story of the works themselves. Years later, Vázquez Mantecón also noted: "They [the Groups] spoke about the work because they were artists and it interested them; but I don't asked them about it."[8] The works do not dictate the structure of the interview, though descriptions of works keep cropping up and disrupting it. Other guidelines might have been useful, but these remarks on the works seemed relevant because, while some of these works were preserved, many

—

6— Olivier Debroise, "El secuestro del arte conceptual en México en los años setenta," conference presented as part of the Alberto Urdaneta lectureship, 2008.

7— The series of interviews "Sub-versiones de la memoria," under the supervision of Pilar García, was conducted with the aim of undermining established accounts, thanks to the use of documentation (projected on a screen) during the interviews and to the formation of panels of interviewees who did not all derive from the same friendship groups (the series of interviews can be consulted in the library of the Centro de Documentación Arkheia). On the other hand, it should be noted that the interview by Vázquez Mantecón features Rebeca Hidalgo, who was not interviewed again as part of Grupo Mira.

8— Conversation between Álvaro Vázquez Mantecón and the author, Mexico City, May 29, 2012, unpublished.

have been destroyed or lost, as Vázquez Mantecón also highlights. As such, the memory of these pieces can be found in press cuttings, photographs, and in oral histories.

It will also be clear that in the descriptions of works is a discourse on collective production from the point of view of practice, freed from a priori ideological and historical notions such as that of "collective artistic work" in Mexico. For it is as artists that the Groups were the vanquished of history, not as militants or cultural workers (a story, then, of artists whose work took second place to their discourses).

Ghosts and Documents

As such, and paradoxically, this reduced version of the interview preserves something crucial from its original version: the relationship to the document. What underlies and buoys up the text are not the events—in the sense of acts or dates recorded as significant in historical accounts—but the documents preserved by the artists and, in this case, by Arnulfo Aquino, whose repository on Grupo Mira was partially acquired by the Centro de Documentación Arkheia at the MUAC (a repository put to ample use in this exhibition). As such, to complement this interview, we have chosen to include images of the works and documents cited by the artists throughout the conversation, even when they were cited in sections that have been abridged in the editing process, along with so many other ghosts in the missing passages of the interview.

Interview

Álvaro Vázquez Mantecón

Álvaro Vázquez Mantecón (AVM): What did 1968 mean for you? I don't know who wants to...

Rebeca Hidalgo (RH): I'll start if you like... Yes, the Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) had this certain leaning; outside there was a different cultural movement, which brought you into conflict with academic teaching. In 1966 there was unrest at the Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), actually: these groups or this whole generation that was so active and critical—they really showed up their teachers [...]

So, in the context of all this activity comes the student movement of '68—and the school, which had already gone through syllabus changes in 1966, when the director Arellano Fisher was ousted—this whole wider context, involving the whole university. The school took part fully in the action and started producing, organizing, collaborating in all this graphic material. They set up committees for painting banners, those who were in the serigraphy and printmaking workshops and those who were involved in raising money for paper and the whole situation.

AVM: Were you members of the Taller de Gráfica Estudiantil [Student Graphics Workshop]?

RH: Yes, Arnulfo was in charge of the banners and I wrote slogans on them, there were lots of people working there. Actually it was like a production hub, because we had people coming from La Esmeralda [art school]. There were others too, from other universities or groups of workers or people who'd asked us for materials. They brought slogans and we put images and texts on the banners and got straight into production [...]

AVM: Just in terms of the formal element, I have a question for you, Rebeca: '68 also meant a technical revolution, didn't it? Because if you're going to make a banner, if you're going to make a poster, a mimeograph involves certain techniques: what techniques came to the fore in '68 and which ones did you take up again later as Grupo Mira in the seventies?

RH: Sure, we weren't going to paint using templates or do oils or sculptures in plaster or anything like that, there was no way it would work or circulate fast enough [...]

It was only possible using multiple reproduction systems. This brought about a big change in our concept of art, which was about painting, sculpture. I'm a sculptor. But these resources or media wouldn't have allowed us to reproduce or multiply work [...]

In 1969, for example, we founded Grupo 65, which had already had exhibitions, and which included Sebastián, Hersúa, Arturo Vásquez Pastrana, Arnulfo Aquino, all of them, it was amazing, it was a generational group who'd already exhibited their work before '68, but after '68, under the influence of [the art and design] we'd seen at the Olympics, as well as there at San Carlos, as environmental art, or installations, conceptual art: all this encouraged us to form a group based on collective work. For example, there was an exhibition called *Homenaje a la forma pura* [Homage to Pure Form] at the Museo de Arte Moderno in Ciudad Juarez, to which we didn't send any of our own work, no, we grouped our work around a concept, a theme, and made a kind of set design out of geometric forms printed on polyethylene, a setting. It was a different way of working; it wasn't about each of us promoting his own work.

Another experience we had as Grupo 65 was *El campo de fresas* y *la derrota de Los Supersabios* (The Strawberry Field and The Defeat of the Superwise), a set design in two rooms of the gallery at the Academia de San Carlos. In the first we put consumer society at large, represented by some mannequins painted in fluorescent colors, very geometrical, with lots of urban slogans like "No Parking," "This is Prohibited," "That's Prohibited," and saturated with commercial propaganda.

AVM: Sounds like pop to me.

RH: Very pop, yes it was. The mannequins were white with clean, fluorescent forms, and there, for us, our main, fantastic tool was serigraphy, which we used to print, for example, "No Parking" on posters, or "No Entry," or all those urban restriction signs on top of images from advertising propaganda at the time. The whole ambience was created using black light and we gave out strawberries at the entrance. What we were doing was already multilayered. The second room was black, dark, and there was just a little red light, which was the concept of hope, or meditation or yin and yang, the opposite of the situation in the first room.

Sure, we spent our time smoking joints. Everyone was high... sitting around, that back room smelled so good [...]

AVM: How was Grupo Mira founded, Rebeca?

RH: There's a long story behind it, Grupo Mira was actually formed in '77.

After Grupo 65 in 1969, in 1970 we left San Carlos and went to the USA. A classmate of ours was there, Crispín Alcázar Partida, who had gone there earlier with a theatre group called Los Mascarones, who were helped across the border by members of Luis and Daniel Valdés's Teatro Campesino. So then he told us: "Get over here then, we'll make a revolution from inside the monster." So we went to see how the Chicano movement was getting on. There was a lot of political unrest after the Black Panthers, who really influenced other marginalized groups that can be split into two major associations: the Brown Berets, made up of Chicano groups, and the Young Lords, who were the Puerto-Ricans [...]

First we were in a place called Livingston, CA, where we painted murals in the schools for migrants showing themes related to farm workers or the people from there: Zapata, serape shawls, the Virgin of Guadalupe; what people wanted to have around them, in places where they got together, where they took care of the children while the farm workers were busy [...]

From there we went to San Francisco and got in touch with groups from La Raza who weren't only Chicanos or Mexicans but other Latinos, and they had a center for the production of local propaganda material. We worked for the newspaper of a Chicano political group, Los Siete de la Raza [The La Raza Seven], whose paper was called ¡*Basta Ya!* [Enough Already!]. It was mostly about the Tupamaro movement and the whole idea of mistreatment, Los Siete de la Raza, which was the group where we were [...]

Arnulfo Aquino (AA): We made a collection of posters. We held the first exhibition of Chicano posters in Mexico at the Escuela Preparatoria Activa. Raquel Tibol reviewed the exhibition and on top of that, at the school, Melecio Galván and I painted a mural with high school students there. I was a their high school teacher, so I suggested painting a mural influenced by the murals in the United States, something we'd tried to do at the Casa Campesina in Fresno.

The mural was about consumer society, with many different elements and heroic symbols, raised fists, etc.; the kind of symbolism we'd seen in the United States and felt we had to rescue, and we recovered it. We started making pop art but Chicano, that is, Mexican-North-American, urban-rural, it's actually a mix of several elements involving typography, large-scale figures and many different icons. What's expressed there is a kind of confusion over what consumer society is.

RH: When we returned we started working at the Universidad Autónoma de Puebla (UAP), at a time when there was a lot of political unrest. It was the period of popular, critical universities, like the Universities of Sinaloa, Guerrero and Puebla. They had a different notion of the professions there, which wasn't about the independent professional but about people with a leaning toward social service, and there, at the Universidad de Puebla there was a poster workshop led by Jorge Pérez Vega. Arnulfo joined up later. There, at a time when we were producing a lot of posters, pamphlets and propaganda to disseminate the activities of the UAP, four of us who would go on to start Grupo Mira met... and there we were until 1974, which was when we broke with and resigned from the Communist Party [...]

AVM: Did Grupo Mira ever release any kind of manifesto, or at least a shared set of beliefs?

AA: No, there was no initial manifesto. Although later, while developing our work, we came up with the aims of the group. These were displayed like information cards in the simultaneous exhibitions. Our aims were: 1) To choose themes defined by their social content. 2) The development of means of production and dissemination free of bureaucratic control. 3) To address our work to a wider public, not tying it to the conventional way of things involving galleries and museums. 4) Incorporating into our work the visual language produced out of the struggles diverse sectors of the population who confront the ruling class and the State; and finally, 5) The production and ongoing evaluation of visual images for these sectors.

AVM: But I guess there were overlaps between those of you who created the group; what were they?

AA: In the beginning the theme we chose to work on was Mexico City, everyday life there, what came and comes up in each moment of violence, what is it that defines Mexico City? Whatever it is you feel and want to criticize, in this case the violence in Mexico City, that was our point of focus for producing work.

Now, what kind of work did it have to be? We didn't know, that is, it could have been a painting or mural, it could have been some kind of publication, but what came up in discussions, in our work, was a statement. And then, preparing a statement on violence in Mexico City led to a months-long discussion on what we wanted to say about what violence is, how it arises, who provokes it, who suffers it, etc.

This discussion gave us, first and foremost, a sense of who we might work with, colleagues we'd already collaborated with on different projects, whom we got on with, I mean, we knew it wasn't about making a personal oeuvre, we didn't aspire to that. In any case, we each sought that elsewhere. It was about debating what kind of production might go with each theme, and once the theme had been identified, we tried to structure it into sub-themes, into parts. So three sub-themes came up: on the problems facing Mexico City, on immigration, the issue of education, work, and health.

A second theme we homed in on was the Mexican State, the government and its means of repressions: police forces, armies, comic strips. Everything that constituted forms of oppression in which violence existed [...]

And the third part was forms or experiences of liberation. I mean, there are social movements that usually organize within communities; there were settlers, farmers, even the guerillas in operation at that time, who came up with ways of questioning, emancipating themselves, organizing in other ways. So, this research led to us bringing together information about social movements that, historically, had been around since 1958 among teachers, telephone operators and railway workers. And of course we went through '68, '70...

RH: The work ended up being a kind of mural, like a comic, which combined the sophisticated drawings of Melecio Galván; the symbolic and pop imagery of Eduardo Garduño; the subtle language of textures and transparencies of Jorge Pérez Vega: my expressionist drawing and treated photocopies as well; and Arnulfo, his symbols like the dove passing by the swastika. These

elements gradually combined, and there were parts where two or three of us collaborated... Saúl Martínez, who's also highly skilled, as a draughtsman, an artist and now works in museography, doesn't he? [...] When seven of us worked together, with our habits, ways of working, different working hours, the things that came out of it were always a bit strange.

Anyhow, we came to an agreement; there was always a spirit of collaboration—there weren't any clashes of individual egos, that didn't happen. We knew that any problems of communication would be resolved and that the key was having a quality artistic product.

It wasn't like what happened with graphics in '68; here we had to put the message across, take the image and use it [without any] aesthetic intent. In the work of Grupo Mira we did go after a degree of artistic quality, taking care of details, the cleanness of the work, quality, the printing. That is, there was an artistic attention to detail [...]

AVM: Another important achievement of Grupo Mira was the compilation you made of the graphics from '68, could you talk about that?

RH: That was mammoth task. From gathering the material, which began in individual collections, what each of us had managed to salvage. But when we thought of making a publication, well, we first had to finish our research, the collection of material. So we started identifying people who might have clippings... of what we didn't have; from other schools, La Esmeralda, for example.

Grupo Proceso Pentágono lent us what had been produced at La Esmeralda, the Tlacuilo guy...—I don't remember his name—, he also lent us his collection...

AA: Ah, Enrique Escalona [...]

RH: [...] Then we set about classifying the information by the each of the movement's demands, more or less, and finally, the movement itself, right?

We collected photographs, as we didn't have any. Héctor García lent us his work. That was the first phase, and the second and third were looking for someone to design it, put together the originals and get in touch with people to do the editing, publishing it. We saw different publishers and nothing was really agreed, the UNAM decided to do it, to collaborate in the production.

We did all the designing, even the negative, and then the UNAM provided the reproduction, the paper, the material. That's how the first edition was made. Now we're on our third edition. Which has been really interesting. [...]

AA: There's another project I'd like to mention: a newspaper mural we made on May 1st, because it's the most collective piece of work we've produced. On a drawing board we placed a huge sheet of paper [...] And we began filling it on the basis of research about May 1st—this research involved reading material on the origins of May 1st in Chicago and the nineteenth-century anarchists, particularly in Mexico, until we got to the Flores Magón brothers and the Mexican Revolution, up to the farce that is May 1st in Mexico today. We'd already agreed on the content. So we formatted a big piece of paper on which we did a kind of comic strip. Each of us drew their bit and then we did the lettering, we added the texts.

It was interesting that, at the end, something cohesive emerged, there are two... two parts. one was on what May 1st means internationally, and the other is what it means nationally: Mexico, the tawdry parade. Both parts were well done, well put together. Each of us doing what he or she knew how to, and really interesting things came out of it.

We also intended to distribute the work widely; we produced, I don't know, perhaps fifty copies, and, naturally, what happened was that the first syndicate it reached ended up keeping it. They said: "Yes, we'll distribute them for you," and they took them. That was how we solved the problem of distribution.

RH: But that problem is what leads, I think, to groups breaking up. How do you circulate your work? How do you distribute it? Who produces it? Who promotes it? Who pays for it? Because you're working for a year, doing research, producing images. There's a need for materials, there are expenses, working hours. It takes a long time to produce, and then one day you end up saying: "Well, now we've sent it to the syndicates and they didn't give us enough to carry on producing." That's one of the contradictions, one of the serious issues: the financing of the group, from the workplace, the lighting, the equipment, the working hours, the materials. And then the circulation, distribution is a real undertaking for independent groups.

AVM: How did Grupo Mira come to disband?

AA: I think Melecio's death was the end of the group. It's as if something didn't work from before, only four of us did the homage to Roque Dalton, likewise with the design of the book: Melecio, Rebeca, Jorge and I. And, when Melecio died, it hit us really hard at a...

RH: An emotional level...

AA: After that we stopped seeing each other for a while... it's as though we each took our time to lie low and think about what Melecio's death had meant and what our work had meant individually [...]

Also, the eighties were quite a different moment from the seventies. There's the global crisis, isn't there. And Melecio died at the moment when the crisis began, that is, he didn't live to to face a situation as tremendous as that experienced in the eighties. The fall of socialism and the utopias, the paradigms, those models we saw as historic, the future to pursue, they no longer worked. The fall that began in the eighties and ended in '88 or '89 with the Berlin Wall, and that changed the world in the nineties.

I think we all began feeling it in that moment, at least in physical terms there were the economic issues. Resources were running low, and what we earned in the seventies didn't cover anything at all in the eighties, at least to attempt collective projects.

It wasn't about changing the world anymore; it was about surviving in a world that seemed to be more chaotic, more conflict-ridden. We had to discover something and marvel at a series of transformations that are happening and try to participate in them.

Grupo 65, *Grupo 65. En un homenaje a la forma pura*, 1969. Archivo personal de Arnulfo Aquino [GM cat. 25]

EXCELSIOR

Viernes 5 de Diciembre de 1969

Batalla Ideológica Entre Tres Grupos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas

En la Escuela Nacional de Artes Plásticas hay una batalla ideológica acerca del arte y su proyección contemporánea.

Las controversias se han establecido sobre todo entre los estudiantes de los últimos años de las carreras de pintura y escultura.

Los grupos proliferan, pero sólo tres tomaron parte en la exposición "Egresados recientes de San Carlos", inaugurada hace poco en las galerías del plantel.

Uno de los grupos expositores está formado por artistas cuya obra ya es ampliamente conocida: Javier Arévalo, Miguel Hernández Urbán, Carlos Olachea y Susana Campos, entre otros. Su arte se considera maduro y profesional.

Ellos están un poco al margen de la batalla. Esta sólo se libra entre los estudiantes a punto de egresar. Desde el año pasado se constituyó el grupo "Arte Otro". Enviaron una representación de su obra a la Bienal de Jóvenes de París.

Paralelamente se ha formado ahora el "Grupo 65". La apertura de las exposiciones fue simultánea. En vez de wiskies, en la inauguración se sirvieron refrescos y frutas.

"Arte Otro" presentó una especie de tablero con espacios en color, numerados. El público colocó en cada espacio una toalla de papel que sirvió de un artista que al efecto allí se colocó. Las caras de las toallas tenían palabras escritas. Al colocarse en el orden numérico que correspondió se integró un texto que llamaron "Primera Poesía Geográfica de América Española". "Somos el principio de donde termina la palabra: la poesía cuelga de tus ropas: el poema eres tú", dicen unos fragmentos del texto.

PROTESTA CONTRA LUGARES COMUNES

Con ese proceso —indicó ayer Heredia y Sebastián, miembros de "Arte Otro"— quieremos protestar contra los lugares comunes del arte.

Precisaron que su objetivo es lograr la participación del público por medio de la integración de todas las disciplinas plásticas hasta lograr la aniquilación de las especialistas: poetas, pintores, arquitectos, escultores y otros.

Ellos trabajan con elementos visuales, mecánicos, que buscan una motivación sicológica, inventiva, imaginativa y participación del público en la obra de arte que se hace al capricho y deseo de la gente. Consideran que la obra de arte, dado que cada quien la puede tocar, mover, manipular, es una obra de "todos". Ellos sólo planean y colocan los elementos. La gente se encargará de ejecutarlos.

Dijeron que a principios del año próximo presentarán una exposición en Bellas Artes. Allí impulsarán su versión del arte concebido en equipo. Procurarán lograr la integración plástica a base de un juego de espacios hasta lograr un arte que responda a las necesidades de nuestro momento. Apuntaron que todos los intentos anteriores de integración han fracasado, citando como ejemplo el Centro Médico Nacional, cuyo soporte arquitectónico no logró, al fin, cristalizar la integración plástica: los arquitectos intervinieron primero, los escultores y los pintores, por el arte. Ellos pretenden demostrar que el arte en equipo es el arte de nuestro tiempo.

Los muchachos del Grupo 65, a su vez, dijeron que los unifica una identificación de propósitos cuya síntesis es: trabajo para desmitificar al genio, al creador que se siente "el único".

Montaron una sala cuyos muros tapizaron con carteles elaborados con la técnica industrial del proceso. Los carteles los "enriquecen" con materiales diversos. Hacen con ello una crítica a la sociedad de consumo.

LO TACHADO CON UNA CRUZ

La televisión, el amor consumidizante, los fetiches de la sociedad del consumo, el sexo, la violencia, la guerra, los llamados para "hacer millonarios" a los obreros y los campesinos o las mujeres vietnamitas, todo lo que la sociedad actual estima como "sus valores" fue tachado con una cruz por los jóvenes artistas que colocaron enormes de los fetiches en categorías "no".

Suasnávar, Sall y Federico, tres de los miembros del "Grupo 65" expresaron: "Queremos hacer un arte que no esté comprometido con la oferta y la demanda". Dijeron también que están en contra de los artistas que sirven al sistema, contra los artistas que tratan de agradar, de "halagar" a la sociedad opulenta. Esta hacen que condenan a la cultura como instrumento de represión. Critican a la "tecnolatría" turística. Se declararon enemigos de la fealdad y la deformación.

A cambio, ofrecen los artistas jóvenes de "Grupo 65" un arte dirigido a las masas. Por eso utilizaron los procesos industriales como el proceso para la reproducción de sus carteles. Luchan también por la desmitificación del arte. Así, la gente que entra en la sala pisa los letreros y puede tirar y apagar allí sus cigarrillos. Unos mensajes subliminales y un pulso musical rítmico, a su vez, a la sociedad de consumo. La muestra la concluyen cuando los visitantes pasan a una sala contigua que está oscura, con una luz roja en el centro y con la que los artistas jóvenes hacen un llamado para retornar "a la pureza", a los orígenes de la naturaleza del hombre, a la autenticidad, al humanismo.

EL GRUPO "Arte Otro", de la Nacional de Artes Plásticas, montó el tablero que se aprecia en la foto. El público colocó toallas de baño con textos escritos en el sitio que correspondían: el resultado fue la "Primera poesía geográfica de América española".

A BASE DE "COLLAGES" elaborados con procesos industriales, Grupo 65" monta una sala de ambientación con la que censura a los valores de la sociedad de consumo como el sexo y la violencia y hace un llamado al retorno a la naturaleza del hombre.

ASPECTO "CONVENCIONAL" de la exposición "Egresados recientes de San Carlos". En primer plano, las esculturas "La bomba H" y "La angustia del hombre en el espacio", de Armando Ortega. La muestra incluye también pinturas de Javier Arevalo y Miguel Hernández Urbán y grabados de Carlos Olachea y Susana Campos, entre otros.

Autor no identificado—Unidentified author, "Batalla ideológica entre tres grupos de la Escuela nacional de artes plásticas", en *Excélsior,* viernes 5 de diciembre de 1969. Fondo La era de la discrepancia, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

¡BASTA YA!

ENERO
15¢ bay area
20¢ elsewhere
Vol 3 ·:· No 1
JANUARY

ORGANO INFORMATIVO LATINOAMERICANO

CONTENIDO

Editorial:
Porque ¡BastaYa!

En el Welfare y
La Rondalla
Injusticia a trabajadores de la raza

Women

Monetary Crisis
Why ?
economic chaos

San Quentin

Rio Arriba
Doctor kept from helping our people

Student Victory

Tupamaros
Guerrilla armada en Uruguay

CONTENTS

La Sangre de los pueblos oprimidos de América sostiene esta sociedad de consumo desperdicio

LA RAZA REVOLUTIONARY NEWS SERVICE

Páginas—Pages 139–142: **Los Siete de la Raza Defense Committee con la colaboración de Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo y Melecio Galván,** *¡Basta Ya!* Órgano informativo latinoamericano—La Raza Revolutionary News Service, periódico núm. 1, vol. 3, enero de 1972. Archivo personal de Arnulfo Aquino [GM cat. 47]

VANGUARDIA ARMADA EN LATINOAMERICA

TUPAMAROS

Ha surgido en el Uruguay, el extremo oriente de Sudamerica, la guerrilla armada mas perfectamente organizada de los últimos tiempos en la lucha que libran los pueblos explotados por su liberación. Poseedores de una clara visión política y de un alto conocimiento de las técnicas militares puestas al servicio del pueblo las acciones del Movimiento de Liberación Nacional (M.L.N. tambien denominado TUPAMAROS) han convertido al Uruguay en el centro de la atención mundial, y a los Tupamaros en la vanguardia de la lucha armada de Latinoamérica.

Los Tupamaros (Tupac-Amaru, líder Inca que luchó por la independencia de los indios en contra de los Españoles) desde su mismo nombre se han identificado con la causa de los oprimidos, clase que histórica y tradicionalmente ha sido desgobernada por los oligarcas criollos, fieles servidores a sus propios intereses y constantes entreguistas a las diferentes potencias económicas que han sabido explotar las riquezas de nuestras tierras a costa del asesinato de millones de indios, negros y mestizos. Así, no es difícil entender la aparición de los Tupamaros (1963) en el primer plano de la lucha armada, al ademas de plantear la actual situacion internacional del Uruguay como pueblo Latinoamericano, examinemos a grandes rasgos el panorama nacional:

Situado en el oriente del rio Uruguay entre los dos gigantes Argentina y Brasil (Muletas del imperialismo yanqui), El Uruguay es un país con una población aproximada de tres millones de habitantes, la mitad de la cual se ha concentrado en la capital, Montevideo. Dividiendo en esta forma la población a tal grado que se mencionan dos Uruguayes de los cuales el mas beneficiado ha sido el cosmopolita con la consiguiente mediatización del Uruguay del interior. El 90% de la población es blanca de origen europeo y solamente un 10% de Indios, Negros y Mestizos. Esto hace al Uruguay un poco diferente al resto de sus vecinos Sudamericanos.

Colonia Española en un principio, "República "Independiente" despues, el Uruguay ha sufrido diferentes intervenciones e intentos de intervención por Portugueses, Ingleses, Argentinos, Brasileños y ultimamente la dominación economica yanqui, con su consecuente penetración ideológica colonialista.

País netamente ganadero sirvió en un principio al desarrollo de la revolución Industrial Inglesa, y posteriormente durante las dos guerras mundiales desatadas por las burguesías de las grandes potencias colonialistas. El Uruguay obtiene grandes ganancias derivadas del comercio de productos ganaderos a los gobiernos en conflicto.

Gracias a esta situación económica holgada y a las nacionalizaciones y reformas "socialistas" a la "sueca" hechas por el presidente Batlle Ordoñez 1911-1915, educacion, ley laboral, separación de Iglesia y Estado, etc. El Uruguay se convierte en el ejemplo de Latinoamérica y en envidia del colonialismo.

Pueblo tradicionalmente clase media, la mayor parte de las riquezas se concentran en quinientas familias, que actualmente poseen las dos terceras partes de las tierras, con el consecuente dominio de la ganadería, el comercio, la incipiente industria y la banca. Naturalmente el dinero no dura para toda la vida cuando se tiene que mantener la burguesía insaciable y reaccionaria, con pretensiones "Europeas e Internacionalistas" que compra automóviles y vestidos de ultima moda. Si a esto añadimos la enorme máquina burocrática (65% de la población activa trabaja para el estado) que se tuvo que levantar para mantener el estado pseudosocialista y los sindicatos de la "democracia", entenderemos como llegó el momento esperado por U.S.A. para su intervención económica directa en 1959, por medio de la Agencia Internacional Monetaria. En el mercado internacional la carne y la lana comienzan a bajar, el desempleo se acrecenta, los precios suben y la inflación económica aumenta, no hay dinero para los burócratas, la moneda baja al mismo tiempo que el costo de la vida sube, y actualmente la deuda pública asciende a bastantes millones de dolares sin ninguna posibilidad de pagarla, y un dato mas, el dollar Norteamericano que vale oficialmente 250 pesos Uruguayos, en el mercado negro se cotiza a 700 pesos debido a la especulación.

En el plano político el Uruguay esta gobernado por una "democracia representativa" naturalmente, representativa, con tres poderes a saber: Ejecutivo, Legislativo y Judicial. Tradicionalmente existen dos partidos en oposición: Los Colorados y Los Blancos, formados poco despues de la "independencia".

Naturalmente esta tradición ha sido aprovechada por la oportunista oligarquía para mantener el mito de la elección popular, y a la vez que entrega el monopolio del estado al imperialismo yanqui, e incrementa el "American way of life" (O sea la superficialidad llevada a su máxima expresión) mantiene la ocupación de los puestos públicos. Todo esto gracias a un complicado sistema electoral, en donde tanto el presidente como los diputados y senadores electos nunca son los representantes del pueblo, sino de esa minoría oligarca que por arte de magia manipula este complicado sistema (en esto Uruguay no defiere de los demas países latinoamericanos), de esta manera la máscara que se formara para las presentes elecciones a partir del presidente Ordoñez del estado "demócrata socialista" resquebrajada totalmente, hace un llamado como un último intento para restaurarse después de la acometida de los nuevos partidos de oposición, para formar un frente amplio y competir "legalmente" por el gobierno.

El Frente Amplio que se ha formado con los partidos comunista, socialista y demócrata cristiano y ha lanzado un solo candidato, en cierta forma quiere repetir la situación chilena. Los Tupamaros que desde un principio han contado con el decidido apoyo de los sectores progresistas del país, y al poner en crisis definitiva todas las instituciones de ese sistema capitalista Uruguayo, estan abriendo vías rápidas hacia un cambio socialista. He aquí la importancia de formar un Frente Amplio que se establezca por las vías legales y busque un cambio pacífico.

Los Tupamaros no se han opuesto en ningún momento al Frente Amplio, sino que lo han tomado como una forma mas de organización, y no solamente por el momento de las elecciones, sino como una primera forma de integración de sectores aislados para continuar hacia una organización popular definitiva. Sin embargo, aunque las situaciones no se repiten esquemáticamente, saben que la burguesía no va a compartir las riquezas con el pueblo sino que será necesario tomarlas por la fuerza, saben que tarde o temprano la burguesía y los imperialistas utilizarán la violencia para defenderse contra las demandas de la gente y entonces habrá lucha armada, saben que la gente tiene que estar preparada para el momento crucial, saben que no se pueden improvisar revolucionarios de un momento para otro - especialmente en la ciudad - Así, que la tarea de los Tupamaros es crear una fuerza armada capaz de todo en cualquier momento y crear la conciencia en la gente de que sin una revolución las cosas no pueden cambiar.

El éxito para que la lucha armada que libran los Tupamaros, haya avanzado al punto de que ni las fuerzas oficiales represivas, ni los agentes imperialistas importados (F.B.I. - C.I.A. y los programas de "seguridad para Latinoamerica") especialistas en asesinar gente en las cámaras de torturas y en "apagar" focos de agitación, se hayan declarado impotentes para "controlar" el movimiento Tupamaro, ha sido en primer lugar el carácter popular que le ha dado la organización, ya que sin el apoyo de la gente del pueblo, el M.L.N. no hubiera podido subsistir. Además de que tanto el núcleo como las células de la organización, están formadas por gentes ordinarias (Doctores, abogados, ingenieros, plomeros carpinteros, comerciantes, soldados y hasta policías).

Además de su perfecta organización militar y de su clara visión política de la situación en Latinoamerica, tenemos que agregar su fuerte decisión de vencer o morir; porque los Tupamaros a base de asaltar bancos y expropiar el dinero del pueblo, a base de capturar políticos embajadores, o ajusticiar agentes imperialistas, a base de tomar cuarteles reaccionarios, a base de descubrir monopolios que sangraban al país, a base de confrontar sus fuerzas en las calles contra las fuerzas represivas del estado han demostrado una capacidad organizativa indestructible, han demostrado que en cualquier lugar, no solamente en el campo, se puede armar un grupo con una ideología progresista que luche por la liberación de un pueblo sin la necesidad de un líder, hecho que quedó demostrado con la captura de Raúl Sendic (uno de los iniciadores del movimiento) al declarar que el solamente era un soldado de la revolución.

Por eso no importa que las actuales elecciones la pierda el frente amplio verdadero representante del pueblo, y aunque el gobierno gorila de Brasil se lanzara contra el pueblo uruguayo, o interviniera la garra imperialista de U.S.A., todo esto junto solo serviría para unir mas al pueblo uruguayo. Porque la brecha hacia una liberación definitiva en América esta abierta con el ejemplo de Cuba, y aunque existiera un Viet Nam mas, los Tupamaros estan preparados para organizar la defensa, por eso han adoptado como consigna de lucha: HABRA PATRIA PARA TODOS O NO HABRA PATRIA PARA NADIE".

POBLACIÓN Y EXTENCIÓN: 2.852,000 habitantes (en 1969); 186,926 km2, 15.25 habitantes por kilómetro cuadrado. El 80% vive en zonas urbanas.

TASA DE CRECIMIENTO: 1.2% anual (estimado discutible)

CIUDADES PRINCIPALES: Montevideo, capital: 1.400.000 habitantes, Paysandú 60.000 habitantes, Salto 58,000, Mercedes 50.000

TASA DE NATALIDAD: 21.4 por cada mil habitantes (en 1966 año en que nacieron 58,802 niños)

ANALFABETISMO: Alrededor del 9% de la población de 15 años.

TASA DE MORTALIDAD: 9 por mil habitantes (en 1966, en que murieron 24.862 personas.

MORTALIDAD INFANTIL: 43.3 po cada mil nacidos vivos (en 1966 año en que murieron 2.547 niños.

SALUD PUBLICA: 67 hospitales con 12.891 camas. Un médico por cada 880 habitantes (en 1964)

MONEDA Y BANCA: El peso uruguayo se cotiza a 250 por dolar. En 1964 se cotizaba a 18.70 y en vertiginosa devaluación llegó a 200 en 1967.

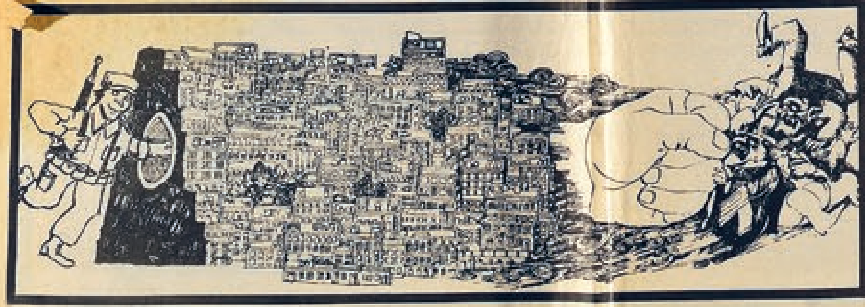
Además de 23 bancos nacionales privados y 7 extranjeros en Montevideo, hay cuatro oficiales: Banco de la República, Banco Hipotecario, Banco de Seguros del Estado y Caja Nacional de Ahorro Postal.

INGRESO NACIONAL: 526 US$ en 1966

GANADERIA: 8.700.000 cabezas de vacuno, 360,000 de porcino, 21.900.000 de Ovino y 450.000 de Equino.

DESEMPLEADOS: 101,800 en 1963 (última data disponible)

EXPORTACIONES PRINCIPALES: Lana sucia; 29.18 por ciento; textiles: 19.2%; cuero 9.1%; productos agricolas: 6.5%



ARMED VANGUARD OF LATIN AMERICA

POPULATION AND SIZE: 2,852,000 inhabitants (in 1969), 186,926 inhabitants per square kilometer; 80% of the population live in the urban areas and principal cities: Montevideo el capital, 1,400,000; Paysandu 60,000; Salto 58,000, Mercedes 50,000.
BIRTH RATE: 21.4 per thousand-in 1966 there were 58,802 children born
MORTALITY RATE: 9 per 1,000 inhabitants-in 1966 there were 24,862 deaths
BANKS AND CURRENCY: The Uruguayan peso is worth 250 pesos per dollar. In 1964 it was worth 18.70 and through a speedy devaluation was worth 200 pesos per dollar.

In addition to 23 national banks and seven foreign banks in Montevideo there are four additional banks: Banco de la Republica, Banco Hipotecario, Banco de Seguros del Estado y Caja Nacional de Ahorro Postal

Of all the struggles for the liberation of oppressed people in the world, Uruguay is one of the best organized armed guerrilla movements of our times. The actions of the National Liberation Movement (MLN) known as the Tupamaros have brought this small country in southeastern South America to the attention of the world. Their clear political understanding and their military strategy, which are clearly benefiting the people, have made the Tupamaros the vanguard of the armed struggle in Latin America.

The very name Tupamaros (Tupac-Amaru was an Inca leader who fought for the independence of the Indians against the Spaniards) identifies them with the struggle of the oppressed. The poor in this country were once ruled by the Criollos (white Spaniards born in America) who looked after their own interests, and served as lackeys to the different powers that exploited the wealth of our lands at the expense of massive genocide of Indians, Blacks, and Mestizos. It is not difficult to understand why a group like the Tupamaros emerged in 1963.

Uruguay is a country of approximately 3 million people located in between the two South American giants, Argentina and Brazil, puppets of Yankee imperialism. Half its population is concentrated in the capital city of Montevideo. The other half is scattered throughout the countryside. With the population divided in this manner we can see two Uruguays in which the urban population benefits at the expense of the people of the interior. 90% of Uruguay's population is of white European descent while only 10% are Indians or Mestizos. In this way Uruguay is different from the rest of its South American neighbors.

Originally a Spanish colony, later an "independent state", Uruguay has suffered many invasions by the Portugese, English, Argentines, Brazilians and lastly the Yankees. The economic domination of the Yankees now goes hand in hand with neo-colonialist ideology. This is possible because whoever controls the means of production is also able to control the means of communication and therefore the thinking.

A nation whose economy is based on the raising of livestock, Uruguay contributed in the past to the developement of the British industrial revolution. Later during the 2 world wars fought between the bourgeois capitalists Uruguay benefited greatly by selling meat by-products to the countries at war. Thanks to this and to nationalization and socialist reforms (education, labor laws, separation of Church and State, etc) brought about by President Battle Ordonez (1911-1915) Uruguay has become an example to Latin America and a threat to the colonialists. Although the country has a large middle class, most of its gains go to the 500 families that own 2/3 of the land and hold a monopoly on cattle, commerce, banks and industry. The insatiable and reactionary ruling class squanders all kinds of money maintaining a European internationalist culture. The country is also burdened with an enormous bureaucratic machinery (65% of all employees work for the government) created to maintain a government that is socialist in name only, and "unions of democracy" that are not democratic. In addition to this wool and meat prices on the international market went down. Unemployment went up, inflation was rising, there was no money to pay the bureaucracy, and the Uruguayan currency devaluated.

It is easy to see how the US was finally able to take advantage of this situation and make its first direct economic intervention through the International Monetary Fund in 1959. The country is now hopelessly in debt to the US, the current public debt mounts to millions and millions of dollars, and inflation and unemployment are still rising. The result is a monetary crisis in which the American dollar that officially is worth 250 Uruguayan pesos is worth two or three times more on the black market due to speculation.

The government of Uruguay is ruled by a so-called "representative democracy" composed of three different bodies: executive, legislative and judicial. Traditionally there have been two parties--Los Colorados (Reds) and Los Blancos (Whites)--which were both formed after the "independence". These two parties have been used against each other by the opportunist ruling class to create a myth of "free elections". Under the complicated electoral system not only the elected president but the deputies and senators do not really represent the people, but the oligarchy or small minority that controls the government. In reality the state monopoly was turned over to Yankee Imperialists who acted according to their own interests. This is how the "American way of life" took over in this country.

The ruling class which manipulates the whole political arena is now making a desperate attempt to restore itself under the mask of Social Democracy (Ordonez was a Social Democrat and one of the most liberal presidents of Uruguay) by calling for the new opposition to make a Broad Front. The Broad Front--formed by the Christian Democrats, Socialists and Communists--will come together to agree upon a single candidate. The hope was to repeat the situation in Chile--change through elections rather than revolution. However in view of past acts of the ruling class, the possibility of this happening is very small.

The Tupamaros have had the support of different progressive sectors throughout the country. They are opening meaningful ways toward the development of a socialist state by exposing all institutions that maintain the present government, and by educating the people as to the realities of the system. The Tupamaros have not opposed the Broad Front. In fact they put a temporary stop to acts of violence against the state in order to focus attention on the elections. They look upon the Broad Front as a useful tool for organizing, since the elections present a good vehicle to talk about important issues that affect people's lives. They also see it as a means to bring together isolated groups in order to build a united and popular organization.

However the Tupamaros know from bitter experience that the oligarchy will not willingly share its wealth with the people. They know quite well that the wealth will have to be taken by force. Sooner or later the oligarchy and the imperialists will turn to violence to protect themselves against the popular demands of the people. That's when armed struggle begins, and the people must be prepared for this moment.

The struggle of the Tupamaros has been so successful that even the official repressive forces and imperialist agents who are specialists in assassination and torture (through the CIA and FBI) have declared themselves inaffective and unable to destroy this popular movement. This success has been entirely due to the tremendous support given the Tupamaros by the entire population. Without support they couldn't have survived. Another important fact is that the organization is made up of common people from all walks of life--such as carpenters, doctors, businessmen, engineers, soldiers and even policemen.

The Tupamaros have expropriated money from banks, captured political ambassadors for ransom, taken over reactionary police stations, destroyed and exposed monopolies that for years have bled the people. They have confronted the repressive forces in the streets and have shown themselves an indestructible organization. Besides their excellent military organization and clear political vision of existing conditions in Latin America, we must speak of their strong determination to win or die.

They have shown that any group with a progressive ideology can arm itself at any time and fight for the liberation of a people anywhere, without the need of having leaders. This was clearly demonstrated with the capture of Raul Sendic (one of the founders of the Tupamaros). He declared that he was only a soldier of the revolution, and the movement kept growing.

That is why it does not matter that the elections were lost by the Broad Front, or that the Brazilian government has made threats to the people of Uruguay or that US imperialists have used treacherous tactics in their attempts to destroy the Tupamaros. For all these acts have in fact served to unify the Uruguayan people. The door towards liberation in American has been opened by the Cuban people, and even if there existed another Vietnam, the Tupamaros are prepared to organize the defense. That is why their slogan is: THERE WILL BE LAND FOR ALL OR THERE WILL BE LAND FOR NONE.

Grupo 65 (Arnulfo Aquino, Crispín Alcázar Partida, Rebeca Hidalgo, Melecio Galván y Salvador Paleo), *Los Inmigrantes* (reconstrucción a partir de fotografías documentales), 1971. Archivo personal de Arnulfo Aquino [GM cat. 44]

AIRE AIRE

¿QUE ES LA REFORMA UNIVERSITARIA?

Hay dos maneras de concebir la Reforma Universitaria : Una de ellas es subjetiva, idealista y estrecha; sustenta que bastan sólo unos cuantos cambios en la estructura de la Educación Superior, algún aumento de su presupuesto y la "colaboración constructiva" de maestros, autoridades y alumnos para que la Universidad y los centros de cultura superior esten capacitados para"retribuir" a la sociedad los "sacrificios" que ha hecho para mantener y solventar los gastos de la educación superior. Esta tesis la sostienen los reaccionarios y todos aquellos que se empeñan en velar la realidad y embellecer los problemas.

Los revolucionarios sostenemos, al contrario, que la Reforma Universitaria para ser real y completa de profundas transformaciones en el seno de la sociedad y, ante todo, requiere una profunda revisión de los caducos sistemas de enseñanza que hoy imperan en todos los niveles de la educación: Desde la UNAM hasta la primaria.

En efecto: Los aspectos fundamentales de la educación mexicana estan totalmente viciados: El presupuesto es insuficiente para atender las necesidades educativas del pueblo (A pesar de que la mayor partida del presupuesto estatal está destinada a cubrir los gastos de la Educación y a pesar del "Plan de Once Años", el problema del analfabetismo en México está lejos de ser resuelto) La calidad de la enseñanza, en todos los niveles es deficiente, etc. ¿ Afectan estos problemas directamente a la Educación Superior, o no los afectan ? Por supuesto que si. La Educación Superior solo es la culminación de todo un proceso de desarrollo. Es obvio que, si las bases de tal proceso están viciadas, el proceso en su conjunto adolecerá de lo mismo. Por esto, el problema de la educación solo puede plantearse y resolverse tomando la educación en su conjunto, en sus diferentes fases, como un problema de desarrollo

Alianza Izquierda Revolucionaria de Economía (AIRE), *Aire. Aire.¿Qué es la reforma universitaria?*, s.f. Archivo personal de Arnulfo Aquino [GM cat. 28]

México en la Bienal de París

Agruparse o Morir

Alberto HIJAR

VISION Global de América Latina.

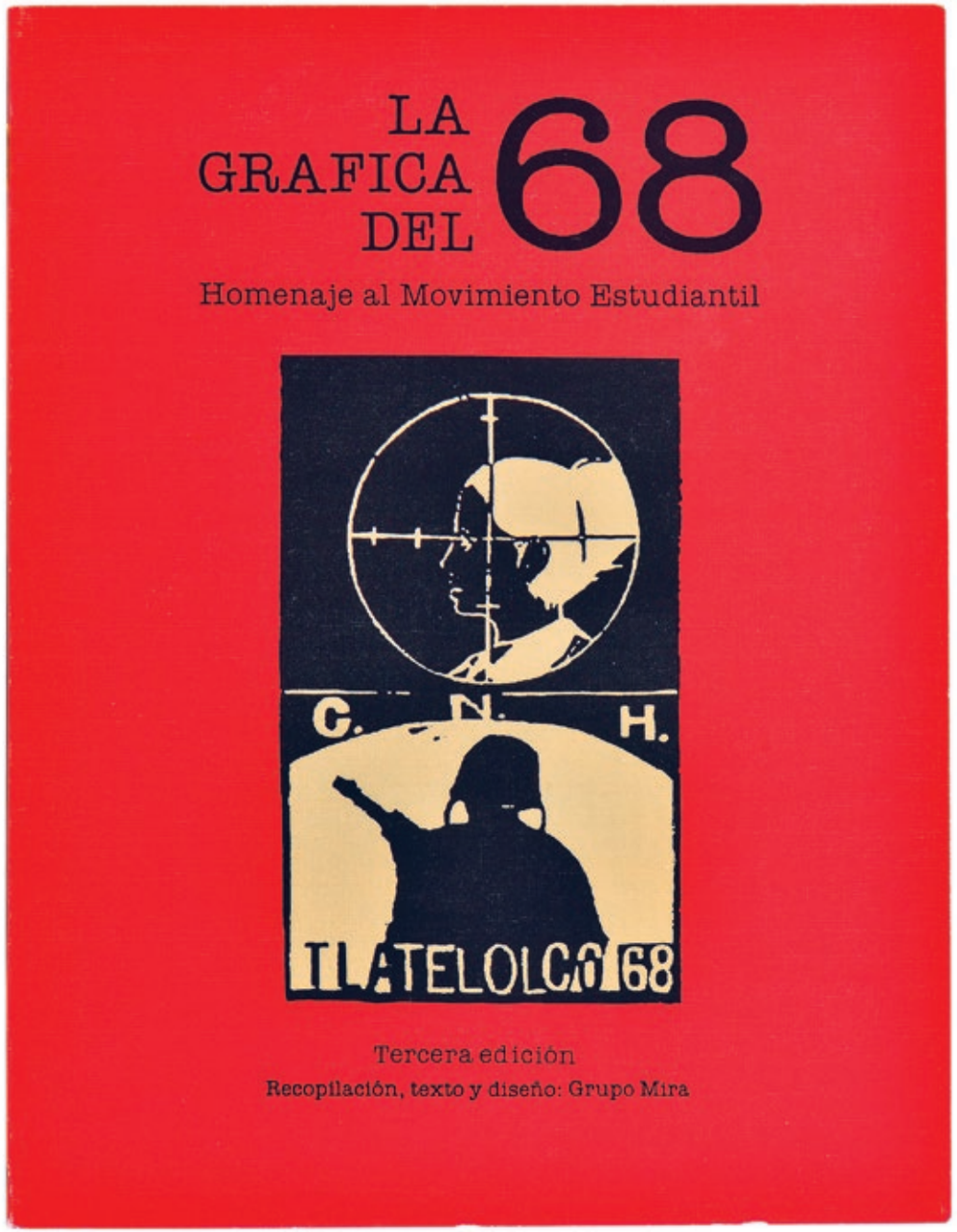
A la par que la acumulación originaria del capital, proceso oculto con el nombre de Renocimiento, se produce la ideología humanista. Se trataba, se trata, de hacer plausible la explotación mediante la referencia a **el hombre** y **la libertad**. De esta manera, obreros y burgueses ocuparon su lugar en la producción convencidos de que sirven a un sujeto superior a ellos, por encima de las desigualdades concretas. El arte y la filosofía fueron convertidos, a partir de entonces, en pruebas máximas del humanismo burgués como reinos de la libertad plena. En realidad, los mitos de la genialidad, de la creación inefable, de la obra irrepetible para la contemplación, y las consiguientes argumentaciones metafísicas, han servido para embarcar a la burguesía y al proletariado en canales distintos —asumidos como fatalidad histórica. Obviamente, ni antes ni después del capitalismo, se dan estas determinaciones de la producción artística. Pero cuatro siglos de mecenazgo, de concentración del arte en cada vez menos expertos, de crítica mercadotécnica para glorificar intereses privados y estatales, de exaltación de genialidades y creatividades misteriosas, de educación reductora del arte a juego inocuo y paradójicamente a secreto espiritual y a mercancía, han terminado por imponer una práctica artística que parece no tener alternativas.

Por esto, la pobre Europa advierte asombrada la pujanza de las regiones que otrora colonizara y explotara, mientras Vietnam, Angola y Cuba, prueban las posibilidades de sustituir la dicotomía creación contra pueblo por el pueblo creador, para dar lugar a un tipo de artista que deja atrás los mitos de la genialidad y la creación sublime para integrarse plenamente a la construcción de una formación social realmente libre. Así, no es casual la calidad poética de Ho Chi Minh y Agostinho Neto, ni la pertinencia teórica del Che y Fidel para fundar una nueva práctica cultural, aquella que apuntara Fanon cuando decía que si un colonizado oye Partenón, humanismo, espíritu, procura tener su machete al lado. Claro que esto no impide a los artistas más atrasados la búsqueda del reconocimiento europeo y norteamericano, la estancia en los supuestos manantiales eternos de la cultura y el perspectivísmo que en rigor es el desarraigo y el servicio a la cultura de la dominación.

Frente a esta situación histórica, los intelectuales y artistas mexicanos— cuentan con una importante tradición de lucha. Quiero decir que algunos artistas e intelectuales han asumido la cultura y el arte— en especial, como lucha de clases en la significación. En una esquina, han sabido colocar al **arte** con su mitología idealista y en la otra han construido la organización consciente de los intereses populares. Contra el analfabetismo político del artista e intelectual colonizado que sólo percibe las señales que le mandan los explotadores, los artistas e intelectuales de vanguardia procuran concretar la conciencia histórica y la definición del enemigo principal en signos que alientan una nueva sentimentalidad unidad al proceso histórico. El Sindicato de Pintores y Escultores de los años veintes, el Block of Mural Painting fundado por Siqueiros en Los Angeles durante los treintas antes del Experimental Workshop de Nueva York; la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) surgido como frente popular con características internacionales; el Taller de Gráfica Popular distinguido por su obra colectiva contra el fascismo; el Frente Nacional de Artes Plásticas desorganizado por la falta de perspectivas políticas; el Salón Independiente emotivamente surgido en 1968, son las organizaciones que forman una experiencia usualmente ignorada por la ideología dominante. El escepticismo, la aparente despolitización como condición adecuadora del artista a los intereses burgueses y, desde luego, los instrumentos financieros de este sistema con sus eventos ideológicos como festivales, becas, contratos, viajes congresos, publicidad, son las características de los planes contra las conciencias nacionales combatidas en dos frentes: el de la cultura masificadora que sacraliza los valores del imperio ("la gente bella, distinguida y con vigor", "las sensibilidades altamente desarrolladas", "el perfume de mujer bonita") y el de la llamada alta cultura con sus fundamentos espiritualistas y sus afanes por los altos valores que en realidad son los del grupo social dominante. En medio queda un terreno propicio para la mezcla en lo eufemísticamente llamada cultura popular, donde el único que no tiene voz ni voto es precisamente el pueblo como conjunto de clases y fracciones de clases explotadas. Al pueblo se le impone una cultura y se le alienta un gusto unitario y rentable para los monopolios de la comunicación autoritaria.

Pero no todo es crisis sin más alterantivas que las teóricas. Al menos, en la práctica artística ha surgido una posibilidad insólita. Invitados por la Bienal de Jóvenes de París cuatro grupos de artistas menores de 35 años, han ido construyendo una conciencia sorprendentemente progresista si se considera su formación en escuelas de arte y comunicación universitarias. Propuesto por Helen Escobedo recibieron una serie de condiciones de Angel Kalenberg director del Museo de Arte Moderno de Montevideo y delegado de la Bienal para América Latina. Pronto advirtieron que la generosidad del funcionario uruguayo y sus afanes para integrar una muestra unificada, ocultaban una manipulación gorilesca. Entonces ocurrió lo inesperado: los cuatro grupos se reunieron y organizaron una plataforma común donde lo de menos es la Bienal y lo de más es la posibilidad de acciones conjuntas de treinta jóvenes artistas visuales, teóricos, diseñadores, cineastas y periodistas. Los grupos TETRAEDRO, SUMA PROCESO PENTAGONO y TALLER DE ARTE E IDEOLOGÍA, asumen la producción de objetos, la definición ideológica y el control de su circulación, al repudiar las mediaciones de la "crítica", como condiciones necesarias de su práctica significativa. Por eso han exigido a la Bienal los nombres de los artistas que representarán a Brasil, Uruguay, Chile, Argentina, Bolivia, y el área caribeña con una obvia excepción. Exigen y han logrado, la relación directa con la Bienal y la consiguiente desautorización del gobierno de Uruguay y de sus cómplices mexicanos que apresuradamente formaron el grupo "Códice" al amparo del Museo Nacional de Arte Moderno. En este proceso de negaciones y afirmaciones, oponen a la proposición de Borges, Sarduy y Paz como presentadores de la sección latinoamericana, los nombres de García Márquez, Cortázar y Carnero Checa: contra el galardonado por Pinochet, el reaccionario cubano y el arteguerista mexicano, los escritores unidos a la propaganda de la liberación. Sobre estas bases, han negociado y acordado con el INBA para comprobar que esto es posible cuando se tienen principios claros y posibilidades independientes; a estas alturas, el INBA ha decidido reconocerlos y ayudarlos en la inteligencia de que presentarán en México sus proyectos, vayan o no a París. La difusión internacional de este proceso, sin duda probará que en las formaciones capitalistas no desarrolladas y aún dependientes, se están dando perspectivas revolucionarias por encima de individualismos, populismos y manipulaciones estatales.

Alberto Híjar, "Agruparse o morir. México en la Bienal de París", *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, 17 de julio de 1977. Fondo La era de la discrepancia, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM



Grupo Mira, *La Gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil*, 3ª ed., México, Ediciones Zurda/ENAP, UNAM, Amigos de la Unidad de Posgrado de la Escuela de Diseño, 1993. Archivo personal de Jorge Pérez Vega [GM cat. 270]

Difusión Cultural Universidad Autónoma de Puebla-Escuela Popular de Arte, *73 Puebla... aquí mayo... la calle sublevada se agita...*, 1973-1974. Archivo personal de Arnulfo Aquino [GM cat. 223]

La multitud enajenada en la sociedad de consumo

Arte "pop" Contra el Consumo de la Preparatoria Activa

¿Ser o no ser? ¿Poder o no poder?

¡Pa!!, contra la manipulación

Hay que acabar con las estructuras enajenantes

Cartelismo y neoexpresionismo fueron combinados con atractivo equilibrio

El nuevo muralismo en México

Por RAQUEL TIBOL

Arnulfo Aquino, Luis Garzón y Salvador Yrizar

La técnica cartelística ha sido transfigurada con acierto

La heráldica de la sociedad de compraventa

La lucha de liberación

MIENTRAS continúa la discusión de que si el muralismo vale o no vale, de que si los muros se reparten o se arrebatan, de que si la pintura mural es vigente o anacrónica, jóvenes artistas de México pintan murales con temas actuales, con técnica de hoy, con entusiasmo primigenio. ¿Dónde los pintan? Donde los dejan o donde pueden.

Hace algunos días, en la Preparatoria Activa de Durango 214, se inauguró un mural que no tiene nombre pero sí mucho para verse. Como pintura es indecorosa porque no fue realizada sólo con intenciones decorativas, y aunque tiene un peculiar sentido de belleza y adorna el patio de la escuela, no fue hecho para hermosear sino para activar el espíritu crítico de los alumnos, dado que tienen que navegar en el proceloso mar de la sociedad de consumo.

Un pequeño equipo dirigido por Arnulfo Aquino y constituido por Melesio Galván, Salvador Yrizar y Luis Garzón trabajó durante tres meses en la ejecución de esta pintura que tiene 7.5 metros de alto y 8 de ancho, y que abarca los dos pisos del patio interior, en el muro al que está adosada la escalera de intercomunicación. Los peldaños y el barandal no fueron asimilados de manera obvia a la estructura compositiva, aunque con buen criterio se situó ahí la figura que asciende, que marcha —fusil en mano— hacia arriba y adelante en su acción revolucionaria.

El mural fue hecho como parte de las actividades didácticas de la escuela. Arnulfo Aquino es profesor de arte, y tiene de esta disciplina un criterio nada estrecho. Hizo su carrera en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (San Carlos), donde tuvo como maestros a Francisco Moreno Capdevila, Antonio Rodríguez Luna y Vlady, entre otros. Galván también es carlino, Irizar autodidacta y Garzón asistió durante un año a los talleres de La Esmeralda (la Escuela de Pintura y Escultura del INBA). Aunque ellos fueron los ejecutores, en la solución del contenido y los elementos que tenían que expresarlo intervino un numeroso grupo de alumnos. Fueron ellos los que decidieron que bajo el sol muy mexicano, que es el símbolo de la institución, se escribiera la palabra "rrrreeevolluuuccciiooón"; fueron ellos los que pidieron que la sociedad de consumo fuera descrita verazmente por medio de sus logotipos más vulgares. El resultado fue un pop-mural de fácil lectura e ingeniosas soluciones. Arte joven de gente joven.

15

Raquel Tibol, "El nuevo muralismo en México", en *Diorama* suplemento dominical de *Excélsior*, 1973, Archivo personal de Jorge Pérez Vega [GM cat. 50]

Jorge Pérez Vega, *Talleres de cine, fotografía, teatro, música, danza y diseño visual. Escuela Popular de Arte – UAP. M. Ávila Camacho 406. Inscríbete*, 1973-1974. Archivo personal de Jorge Pérez Vega [GM cat. 79]

AL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL POBLANO:
A TODAS LAS FUERZAS REVOLUCIONARIAS DEL PAIS:
A LA OPINION PUBLICA NACIONAL:

"En primer lugar, pues, es necesario LA VALENTIA PARA DECIR LA VERDAD. Es necesario también LA INTELIGENCIA PARA RECONOCER LA VERDAD. Lo que implica, a veces, la prisión".

LOS HECHOS

EL CONTEXTO

CONTRA EL PANDILLERISMO, LAS DROGAS Y LA CORRUPCION

LA U.A.P. EN CRISIS

LO QUE HAY EN EL FONDO

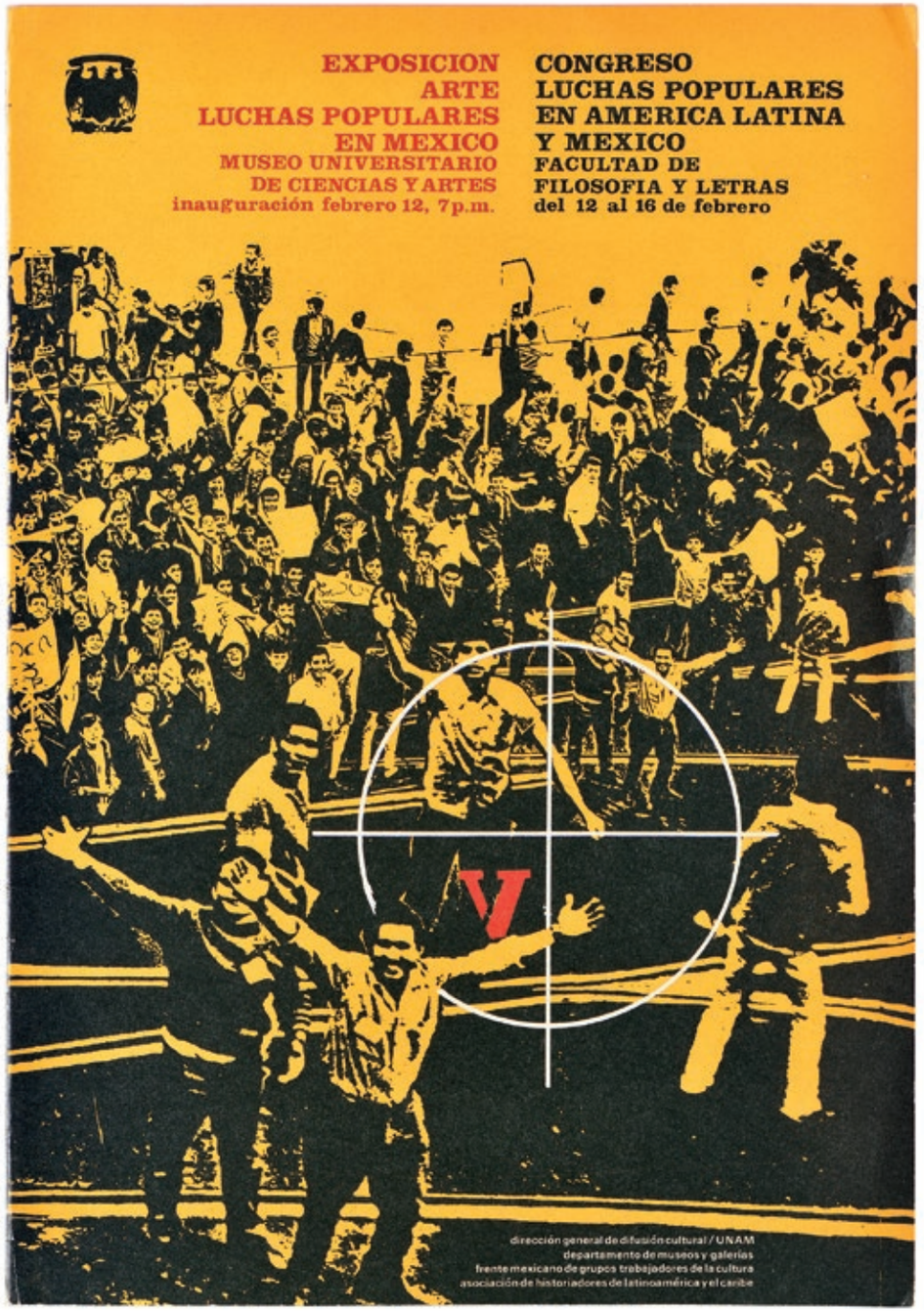
RENUNCIAMOS

COLEGIO DE PROFESORES DE LA ESCUELA POPULAR DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD AUTONOMA DE PUEBLA

Puebla, Pue., 10 de agosto de 1974

Responsable de la publicación: Lic. Federico Serrano Díaz

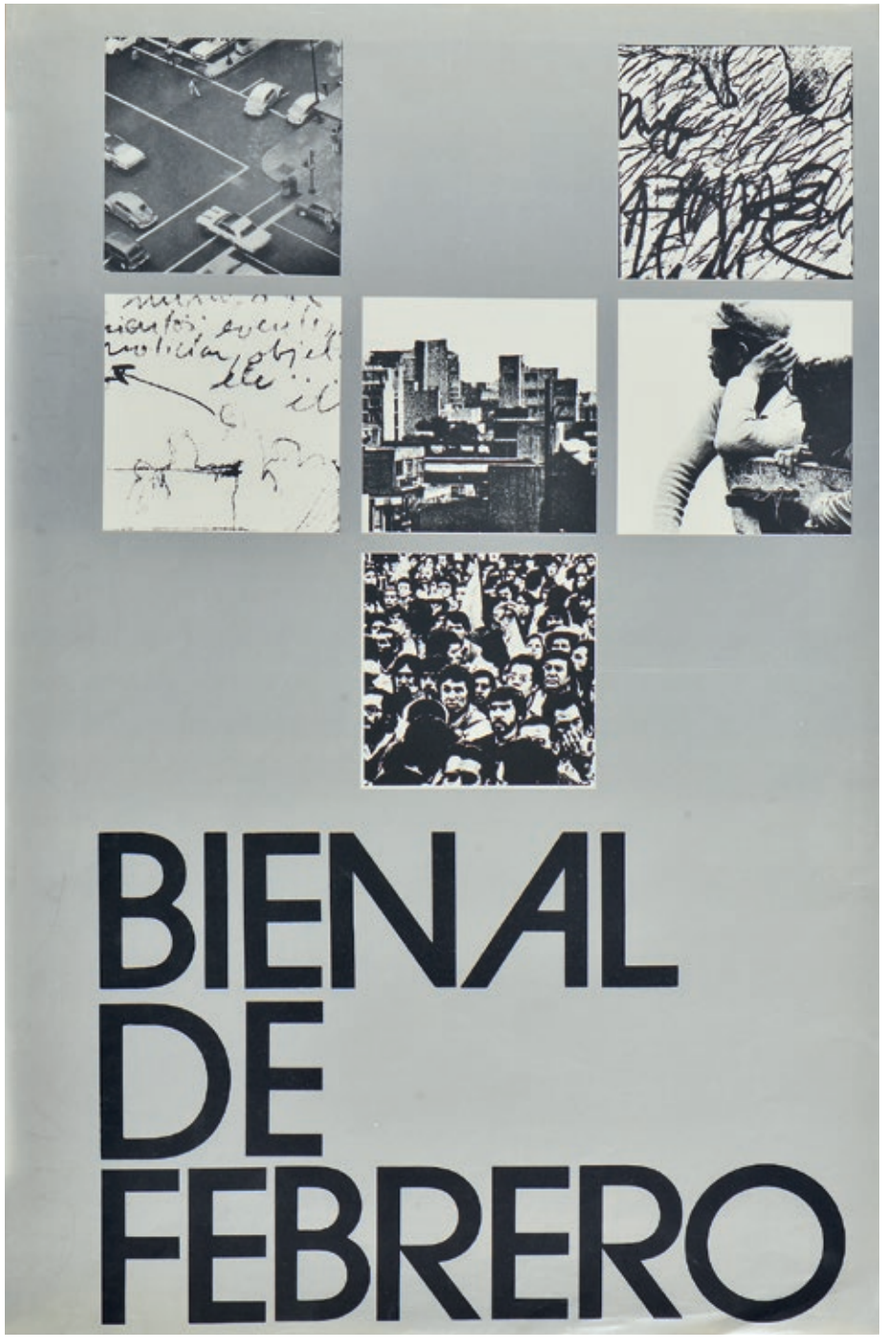
Federico Serrano Díaz (responsable de la publicación), **"**Al movimiento estudiantil poblano: a todas las fuerzas revolucionarias del país: a la opinión pública nacional**"**, *Excélsior*, 10 de agosto de 1974. Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [GM cat. 210]



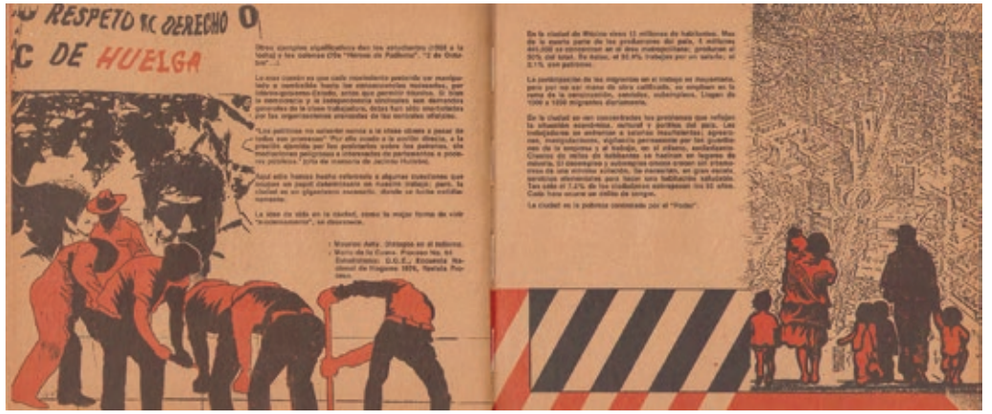
Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, exposición *Arte Luchas Populares en México*, 1979. Archivo personal de Arnulfo Aquino [GM cat. 336]

pp. 15-154: **Arnulfo Aquino**, vistas de la exposición *Arte Luchas Populares en México*, MUCA, UNAM, 1979. Archivo personal de Arnulfo Aquino [GM cat. 337]

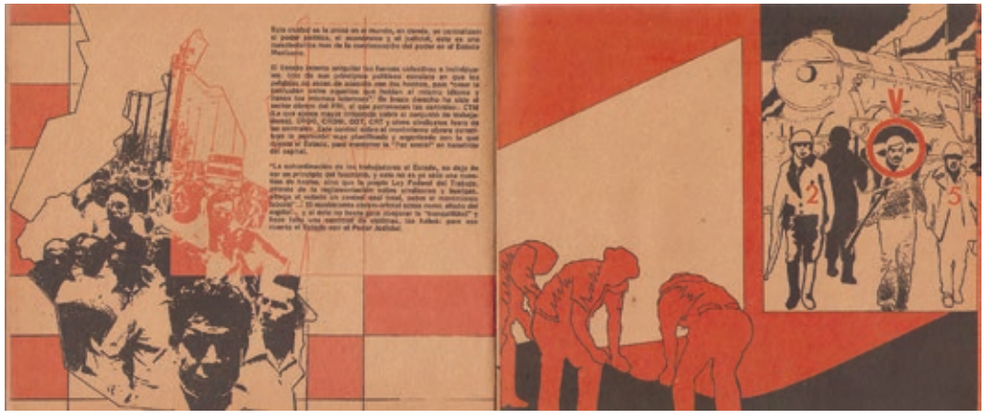
Jorge Pérez Vega, *América en la Mira. Muestra de Gráfica Internacional*, 1978. Fondo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [GM cat. 320]

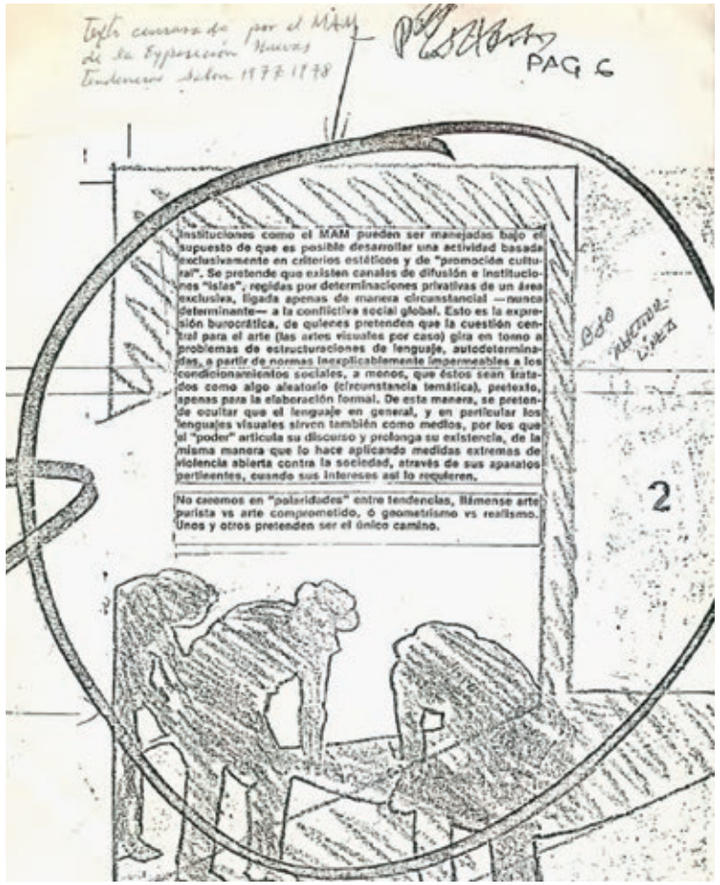


pp. 156-157: **Grupo Mira**, Imagen publicada en *Bienal de Febrero. Nuevas tendencias. Salón 1977-1978*, Museo de Arte Moderno, México, marzo-abril de 1978. Fondo Grupo Mira / Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM



pp. 158–161: *Bienal de Febrero. Nuevas Tendencias. Salón 1977–1978*. Fondo Grupo Mira/ Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [GM cat. 283]




Texto censurado por el MAM
de la Exposición Nuevas
Tendencias Julio 1977-1978
PAG 6
Instituciones como el MAM pueden ser manejadas bajo el supuesto de que es posible desarrollar una actividad basada exclusivamente en criterios estéticos y de "promoción cultural". Se pretende que existen canales de difusión e instituciones "islas", regidas por determinaciones privativas de un área exclusiva, ligada apenas de manera circunstancial —nunca determinante— a la conflictiva social global. Esto es la expresión burocrática, de quienes pretenden que la cuestión central para el arte (las artes visuales por caso) gira en torno a problemas de estructuraciones de lenguaje, autodeterminadas, a partir de normas inexplicablemente impermeables a los condicionamientos sociales, a menos, que éstos sean tratados como algo aleatorio (circunstancia temática), pretexto, apenas para la elaboración formal. De esta manera, se pretende ocultar que el lenguaje en general, y en particular los lenguajes visuales sirven también como medios, por los que el "poder" articula su discurso y prolonga su existencia, de la misma manera que lo hace aplicando medidas extremas de violencia abierta contra la sociedad, através de sus aparatos pertinentes, cuando sus intereses así lo requieren.
No creemos en "polaridades" entre tendencias, llámense arte pariata vs arte comprometido, ó geometrismo vs realismo. Unos y otros pretenden ser el único camino.
2

octubre
2
Para nosotros, las formas son instrumentos, como otros, que el hombre produce para conformar su realidad humano-social. Hacemos uso de ellas, en la medida que nos sirven para solucionar problemas derivados de la adopción de temáticas sociales, del carácter de los canales a utilizar (institucionales o no), de la adecuación de medios de producción y difusión no sometidos al control burocrático, de la intención de dirigirnos a un público "no experto" y de la incorporación del lenguaje visual que producen en sus luchas los movimientos sociales que se enfrentan al poder de un estado cada día más centralizado, al poder de una clase que ha impuesto su dominio a la sociedad, sobre la base del terror y la explotación.
MIRA
función continua

18

A LOS INTEGRANTES DEL FRENTE MEXICANO DE
GRUPOS TRABAJADORES DE LA CULTURA

Compañeros:

El grupo Mira participa de la alternativa del trabajo de grupo, porque es la posibilidad más eficaz de analizar, discutir, producir, distribuir y evaluar los resultados, en el marco de una búsqueda de formas objetivas de comunicación-crítica, mediante una labor interdisiplinaria que contribuirá a superar; el estancamiento de los lenguajes visuales en nuestro país y sobre todo la falta de una verdadera relación entre productores y destinatarios.

Acudimos al llamado de participar en el encuentro de grupos dedicados a diferentes ramas del quehacer artístico, con la idea de intercambiar experiencias con diversos productores, discutir sobre la situación general de la cultura en México y encontrar formas de trabajo conjunto. Sin embargo en la primer reunión (4 y 5 de febrero) se trataron proposiciones de eventos presentados por grupos que ya habían avanzado en ellas y nunca se dió una amplia discusión sobre las razones por las cuales debiamos unirnos, a pesar de ello nos constituimos en un frente, se elaboró una declaración (firmada por los grupos) que contenia los puntos programáticos de máximo acuerdo, reconociendo que sobre este documento se produndizaria en un análisis y discusión posterior, tampoco se establecieron medidas prácticas de organización, dejandose en un segundo plano este aspecto en las reuniones siguientes.

Al no haber una comunicación real entre los integrantes del frente y debido a la falta de una política definida así como de una instancia de organización que jerarquize las proposiciones, precise y coordine las tareas a realizar; se han sucitado una diversidad de problemas internos que evidencian nuestras fallas. Es necesario consultar las minutas de la reuniones anteriores para ver las contradicciones entre lo que se dice y lo que se hace.

Por lo anterior es necesario reflexionar sobre la situación del frente y buscar la manera de corregir, conjuntamente los errores y llevar a la práctica las tareas acordadas. En este sentido el grupo Mira considera que es necesario precisar los puntos programativos actualmente muy generales, para poder derivar de ello un plan de trabajo con objetivos a corto y largo plazo.

.....

Proponemos el siguiente orden y respectivas modificaciones a los puntos programáticos a fin de que se considere la situación en que nos encontramos así como las posibilidades reales de acción de los productores artísticos.

"Ante la necesidad general de transformar las relaciones de producción del sistema capitalista, nosotros, como trabajadores

dentro del campo del quehacer artístico, nos pronunciamos:

1 Por una posición alternativa a los aparatos de producción y reproducción de la ideología artística y cultural de la clase dominante.

2 Por una producción orientada a vincularse a las luchas proletarias.

3 Por la creación de medios de producción y distribución de nuestra obra.

4 Por la recuperación del control de los medios públicos de Producción y Difusión.

5 Por una investigación y discusión teórico-práctica que habrá de materializarse en efectos estético-ideológicos."

Partiendo de la necesidad de desarrollar una organización abierta en cuyo seno participen diversas posiciones en función de principios generales y objetivos comunes, que de por resultado la superación de cada grupo, la difusión no oficial de la producción, el intercambio de experiencias así como la información y análisis sobre la labor de otras organizaciones semejantes, planteamos la siguiente instancia de organización.

1 La asamblea general como máxima autoridad.

2 Una comisión coordinadora y de enlace. Estaría constituída por la reunión de delegados, siendo responsable del manejo de un Banco de información: archivo documental y archivo de obra, un banco de trabajo: plan de trabajo, calendario de actividades, y de establecer las relaciones entre los grupos y las comisiones provisionales de trabajo que sean designadas por la asamblea general.

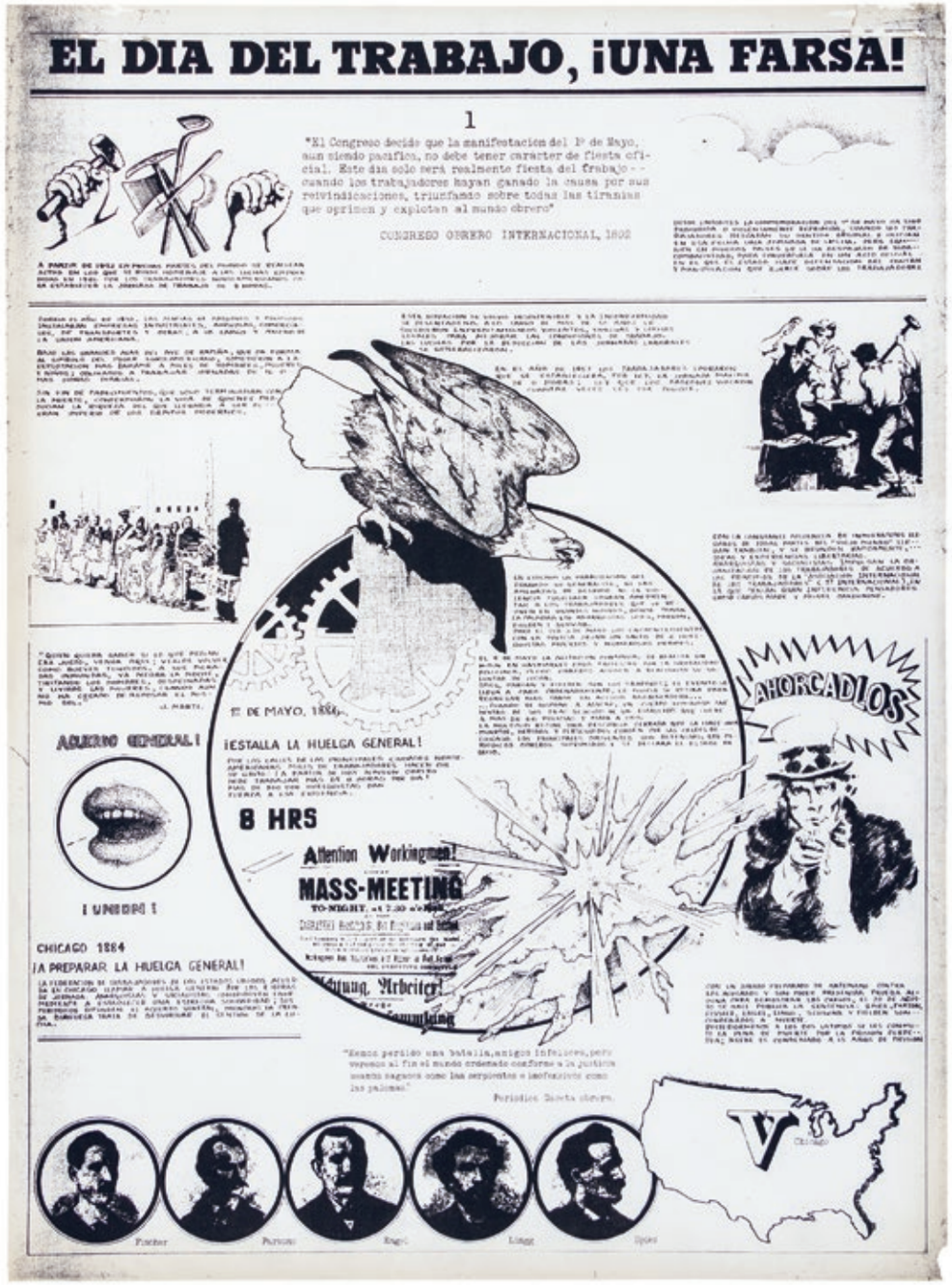
3 Formación de dos comisiones básicas: de prensa y de finanzas.

Comisión de prensa, funciones:
-Promover y difundir las actividades del frente.
-Responsable del órgano informativo.

Finanzas:
Formar y administrar un fondo económico.

México, D.F. 17 de junio de 1978.

Grupo Mira, "A los integrantes del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura", 1978. Fondo de los Grupos, Cenidiap, INBA [GM cat. 334]



Grupo Mira, "El día de trabajo, una farsa" y "1º de mayo, día de lucha laboral", 1978. Periódico mural del 1° de mayo. Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [GM cat. 254]

Autor no identificado—Unidentified autor, Exposición de concurso nacional de pintura y gráfica de contenido político y social, IV centenario UAP, 1978. Archivo personal Arnulfo Aquino

Arriba izquierda—Top left: **Grupo Mira**, *A los pobres les pido perdón*, fragmento del *Comunicado Gráfico No. 1 (sobre la violencia en la Ciudad de México)*, 1977-1978. Fondo Grupo Mira / Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [GM cat. 242]

Arriba derecha—Top right: **Grupo Mira**, *Comunicado gráfico no. 1 (sobre la Violencia en la Ciudad de México)*, 1978. Colección MUAC, UNAM. Adquisición 2007. Foto—Photo: Francisco Kochen [GM cat. 247]

Abajo izquierda—Bottom left: **Melecio Galván**, *Paloma o águila*, serie *Militarismo y represión*, 1980. Colección Asociada Melecio Galván, MUAC, UNAM [GM cat. 238]

Abajo derecha—Bottom right: **Grupo Mira**, *Comunicado gráfico no. 1 (sobre la Violencia en la Ciudad de México)*, 1978. Colección MUAC, UNAM. Adquisición 2007. Foto—Photo: Francisco Kochen [GM cat. 247]

1

PRESENTACION DEL GRUPO MIRA

EL GRUPO MIRA PARTICIPA DE LA ALTERNATIVA DEL TRABAJO DE GRUPO, POR QUE ES LA POSIBILIDAD MAS EFICAZ DE ANALIZAR, DISCUTIR, PRODUCIR, DISTRIBUIR Y EVALUAR LOS RESULTADOS, EN EL MARCO DE UNA BUSQUEDA DE FORMAS OBJETIVAS DE COMUNICACION-CRITICA, MEDIANTE UNA LABOR / INTERDISCIPLINARIA QUE CONTRIBUIRA A SUPERAR; EL ESTANCAMIENTO DE LOS LENGUAJES VISUALES EN NUESTRO PAIS Y SOBRETODO LA FALTA DE UNA VERDADERA RELACION ENTRE PRODUCTORES Y DESTINATARIOS.

PARTIENDO DEL HECHO DE QUE EN TERMINOS GENERALES LOS PRODUCTORES DE IMAGENES, LA MAYOR DE LA VECES PRODUCEN SIN UNA INVESTIGACION FORMAL SOBRE EL CONTENIDO DE LA OBRA Y TENIENDO EN CONSIDERACION LAS EXPERIENCIAS DE TRABAJO ANTERIORES DE CADA UNO DE NOSOTROS, SE CREYÓ NECESARIO LLEVAR A CABO UNA PRIMERA EXPERIENCIA COLECTIVA DE GRUPO, DESARROLLANDO UN TEMA GENERAL EN ESTE CASO " LA VIOLENCIA EN LA CIUDAD ", ENFOCANDOLO DESDE UN ANGULO DE DENUNCIA Y CRITICA, CON EL OBJETIVO DE QUE AL MOSTRAR UNA ETAPA DEL TRABAJO CONJUNTO, SE MOTIVARA A LA REFLEXION Y PARTICIPACION CRITICA DEL PUBLICO, NO SOLO EN CUANTO AL TRATAMIENTO DE LOS CONTENIDOS SINO TAMBIEN DE LAS SOLUCIONES FORMALES.

OTRO PROBLEMA A RESOLVER FUE EL DE PENSAR A QUE TIPO DE PUBLICO DEBERIA DIRIGIRSE ESTE TRABAJO Y SE DETERMINO BUSCAR LA OPINION DE SECTORES DE PUBLICO "NO EXPERTO EN ARTES VISUALES", SINO FUNDAMENTALMENTE DE COMUNIDADES ESTUDIANTILES, DE TRABAJADORES Y DE COLONIAS POPULARES, YA QUE DE LA CRITICA DE ELLOS SALDRIAN LAS PROPOSICIONES Y SOLUCIONES ADECUADAS PARA MEJORAR LA COMUNICACION Y EL DESARROLLO DEL GRUPO.

POR ESTA RAZON SE INICIO EL ESTUDIO PARTICULAR DE LA CIUDAD DE MEXICO, RECAVANDO LA MAYOR CANTIDAD DE DATOS RELATIVOS A ASPECTOS Y HECHOS QUE REFLEJAN LA REALIDAD POLITICO SOCIAL DE NUESTRO TIEMPO.

Grupo Mira, *Presentación del Grupo Mira*, 1979. Archivo personal de Jorge Pérez Vega [GM cat. 280]

pp. 169–173: **Autor no identificado—Unidentified autor,** vistas de la exhibición del *Comunicado Gráfico No. 1* de Grupo Mira, *ca.* 1978. Fondo Grupo Mira / Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

ONFLICTOS

3_CONFLICTOS SOCIALES Y ALTERNATIVAS
AUTONOMIA OBRERA
JUNIO

Grupo Mira, *El campo, la historia y la industria*, 1980. Archivo personal de Arnulfo Aquino [GM cat. 44]

Lourdes Grobet, Reunión del Frente (FMGTC) en el Centro Proceso Pentágono, Tlacopac (de izquierda a derecha—from left to right: Jorge Pérez Vega, Rebeca Hidalgo y Arnulfo Aquino), 1978. Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [GM cat. 300]

Autor no identificado—Unidentified author, Exposición taller de artes plásticas UAP, Museo de Arte Moderno. Abril 4 1973. Chilpancingo, Gro. UAG, 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Foto: Cristina Reyes [GM cat. 88]

Autor no identificado—Unidentified author, *Programa de formación para profesores, el lenguaje área de la comunicación*, 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Foto: Cristina Reyes [GM cat. 100]

Arnulfo Aquino y Jorge Pérez Vega, *Experiencia gráfica, ca.* 1975. Fondo Alberto Híjar, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Foto: Cristina Reyes [GM cat. 106]

Autor no identificado—Unidentified author, *Música, amor y poesía. Olga Morris,* 1973–1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Foto: Cristina Reyes [GM cat. 95]

Autor no identificado—Unidentified author, *Música con el cuerpo,* 1973–1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Cortesía Museo Amparo [GM cat. 96]

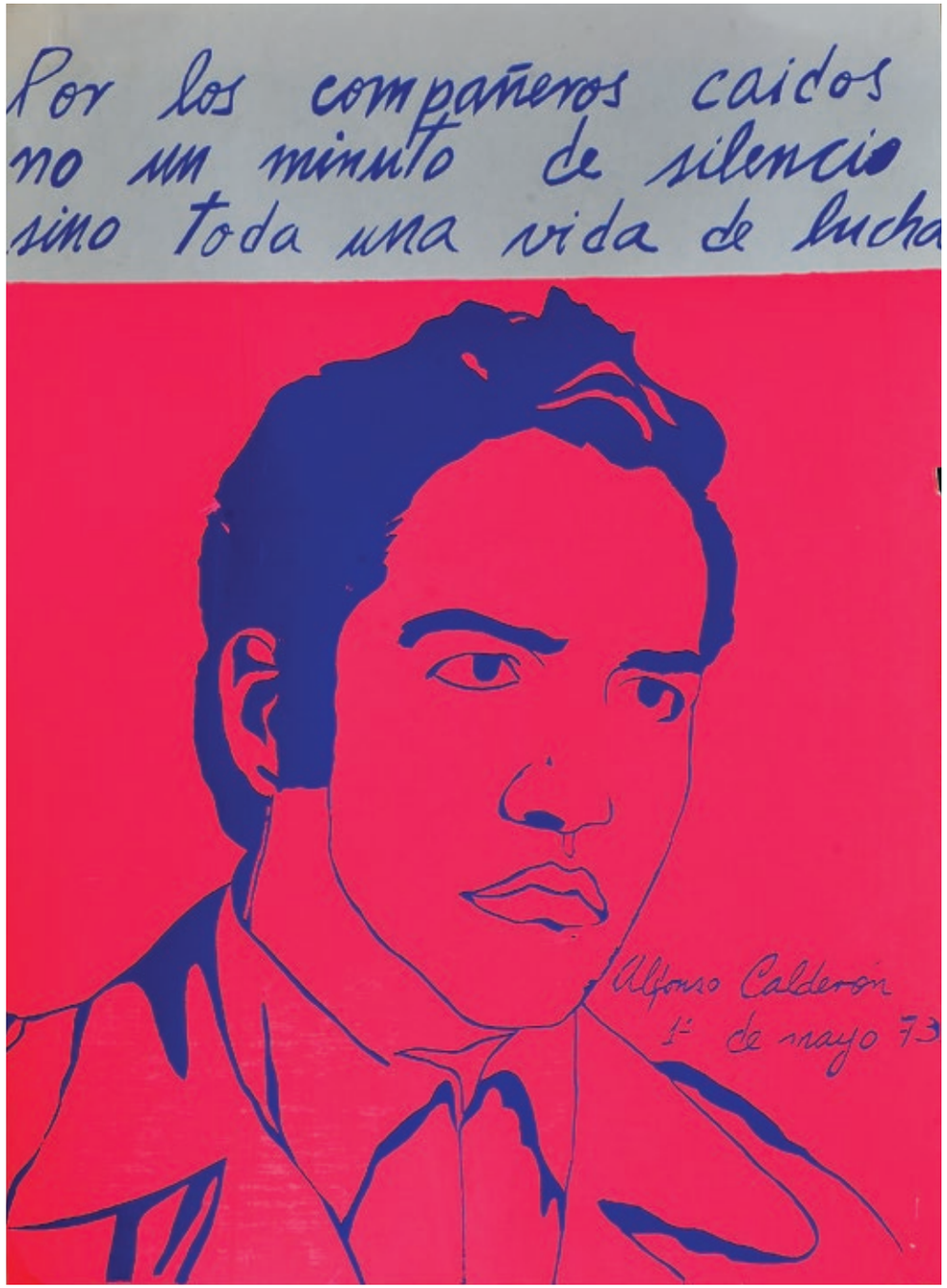
Autor no identificado—Unidentified author, *Servicio social gratuito. Jornada de salud bucal permanente. Asista. Esc. de Odontología* UAP, 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Foto: Cristina Reyes [GM cat. 135]

Autor no identificado—Unidentified author, *Cleta presenta Fantoche-Fanto...*, 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Cortesía Museo Amparo [GM cat. 115]

Autor no identificado—Unidentified author, *Ciclo de cine mexicano homenaje a Pablo Neruda teatro principal UAP 74*, 1973–1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Foto: Cristina Reyes [GM cat. 144]

Autor no identificado—Unidentified author, *Concierto órgano Víctor Urban...*, 1973–1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Foto: Cristina Reyes [GM cat. 145]

Autor no identificado—Unidentified author, *Hoy Denis Banks platica sobre el movimiento indio chicano UAP Wounded knee,* 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Cortesía Museo Amparo [GM cat. 149]

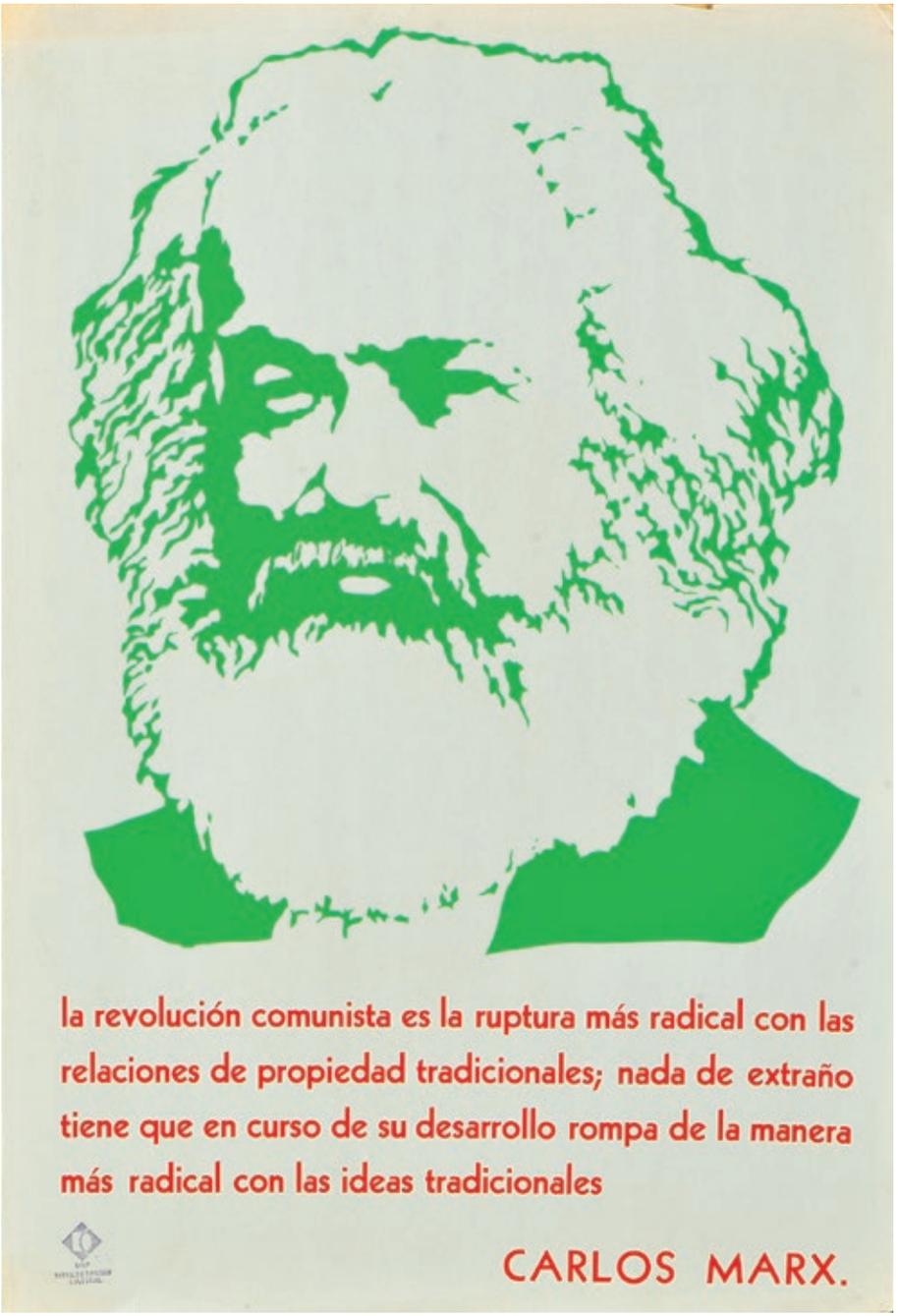


Autor no identificado—Unidentified author, *Por los compañeros caídos no un minuto de silencio sino toda una vida de lucha. Alfonso Calderon 1º de mayo,* 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Cortesía Museo Amparo [GM cat. 154]

Autor no identificado—Unidentified author, *1º de mayo 73. Víctor Manuel Medina. Enrique González Román. Alfonso Calderón Moreno. Norberto Suárez Lara,* 1973–1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Cortesía Museo Amparo [GM cat. 218]

Autor no identificado—Unidentified author, *Por una educación popular en la UAP,* 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Foto: Cristina Reyes [GM cat. 155]

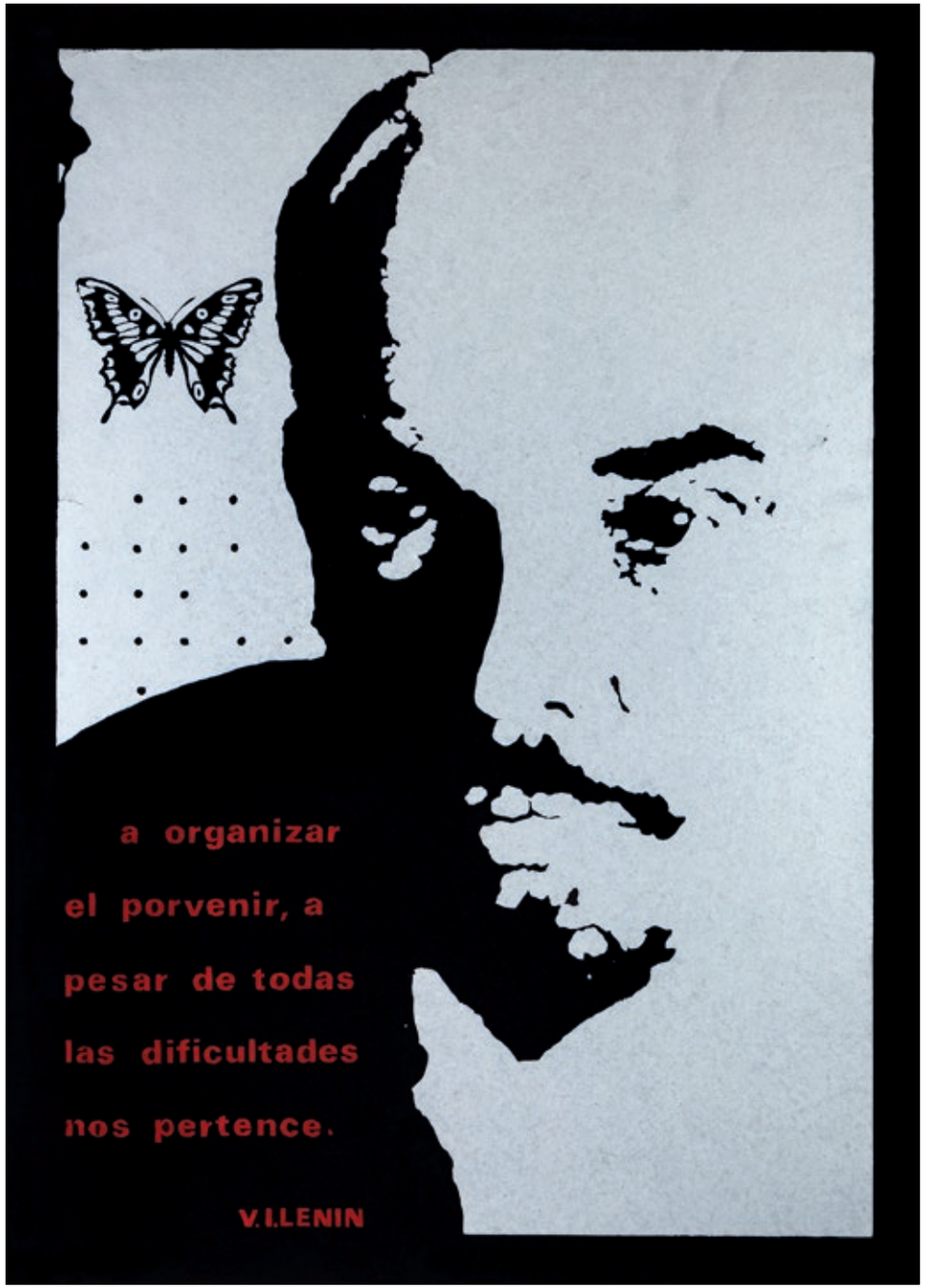
Autor no identificado—Unidentified author, *U.U.U.... Paro Nacional de universidades el fascismo no pasará! Ni en la UNAM NI EN LA UAP jueves 15 de agosto 1973*, 1973–1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Cortesía Museo Amparo [GM cat. 105]



Autor no identificado—Unidentified author, *La revolución comunista es la ruptura más radical con las relaciones de la propiedad tradicionales; nada de extraño tiene que en curso de su desarrollo rompa de manera más radical con las ideas tradicionales. Carlos Marx*, 1973–1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Cortesía Museo Amparo [GM cat. 102]

Autor no identificado—Unidentified author, *¡Hasta la victoria siempre!,* 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Cortesía Museo Amparo [GM cat. 91]

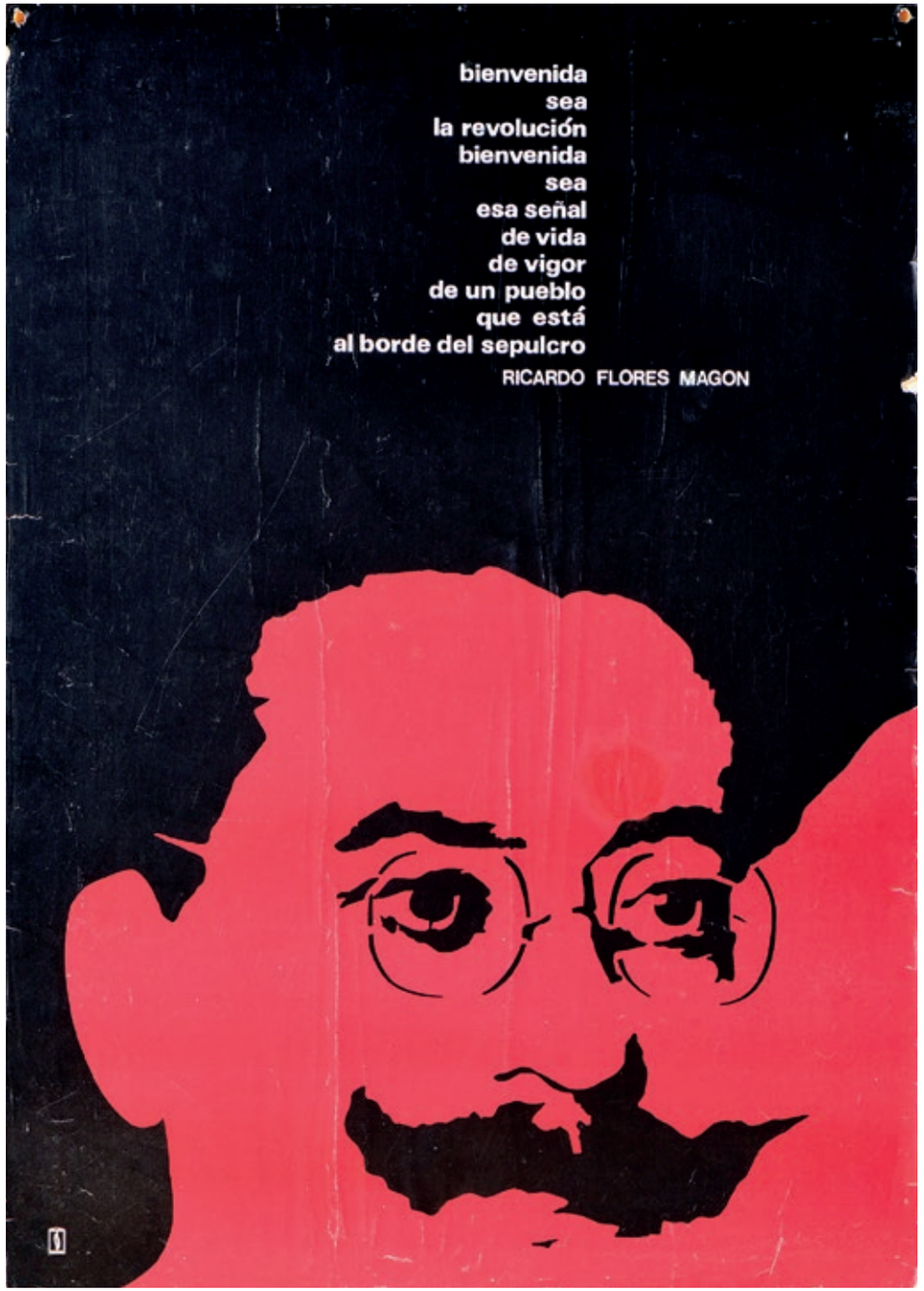
Autor no identificado—Unidentified author, *26 de julio 73. Cuba 1953. UAP 1973,* 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Cortesía Museo Amparo [GM cat. 111]



Autor no identificado—Unidentified author, *A organizar el porvenir a pesar de todas las dificultades nos pertenece. V.I. Lenin*, 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Foto: Cristina Reyes [GM cat. 112]

Autor no identificado—Unidentified author, Sin título [Mao], 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Cortesía Museo Amparo [GM cat. 103]

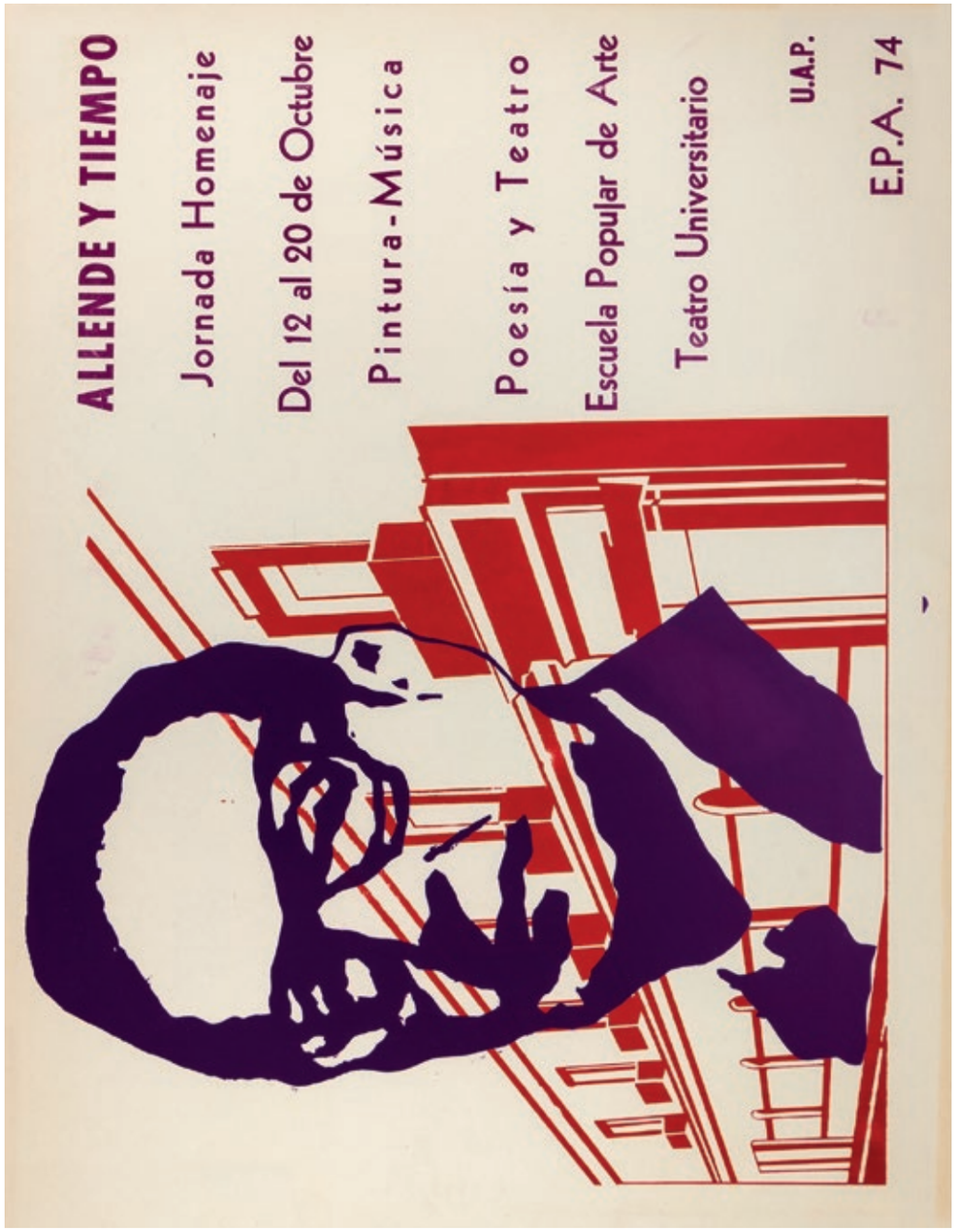
Autor no identificado—Unidentified author, *1873 15 de sept. 1973 15 de sept. Ricardo Flores Magón. Tierra, liberación o muerte,* 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Foto: Cristina Reyes [GM cat. 109]



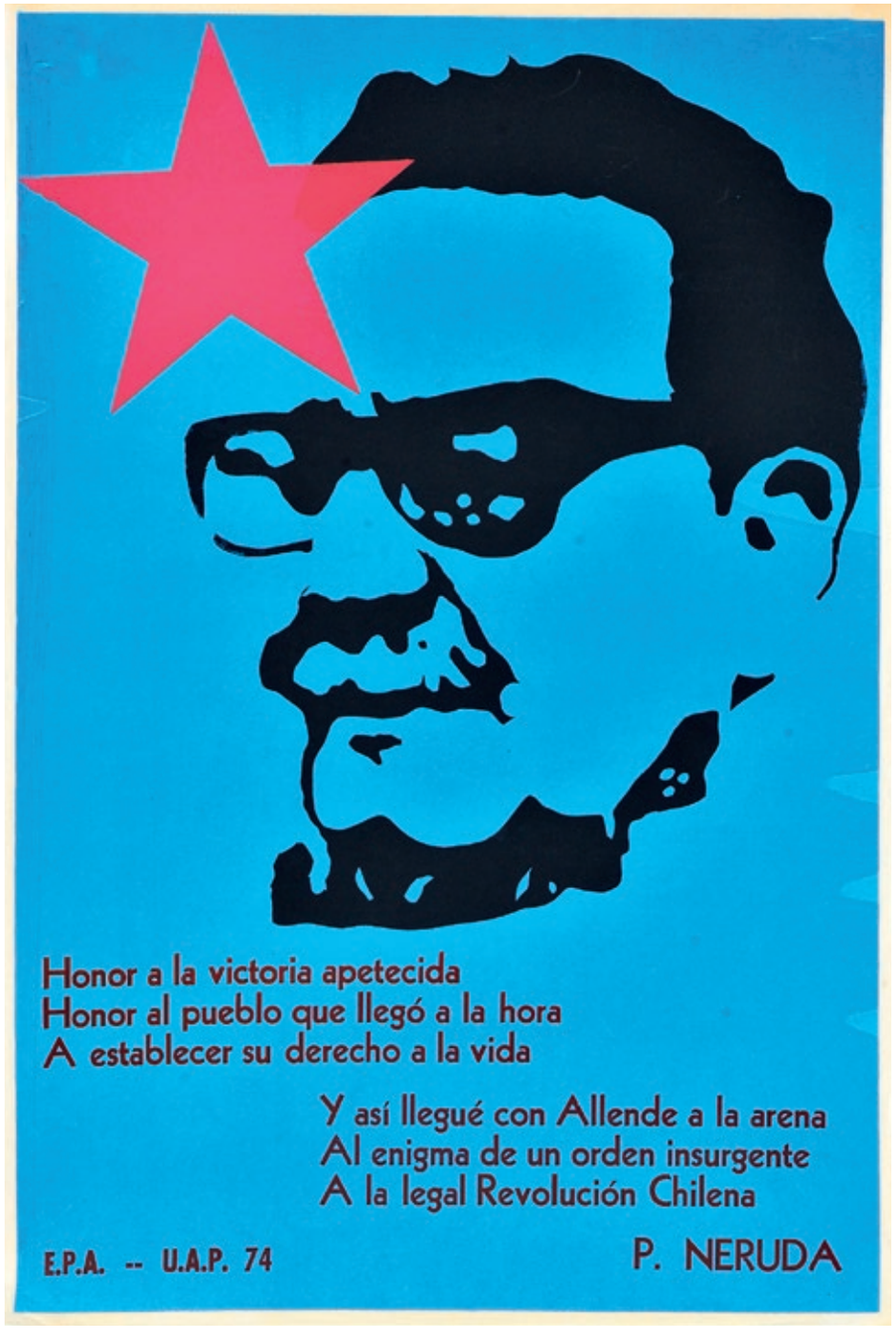
Autor no identificado—Unidentified author, *Bienvenida sea la revolución, Bienvenida,* 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Cortesía Museo Amparo [GM cat. 113]

Autor no identificado—Unidentified author, *Jornada de solidaridad con el pueblo chileno 4-11 de sept...,* 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Foto: Cristina Reyes [GM cat. 127]

Autor no identificado—Unidentified author, *Adelante Chile UAP 73,* 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Cortesía Museo Amparo [GM cat. 139]



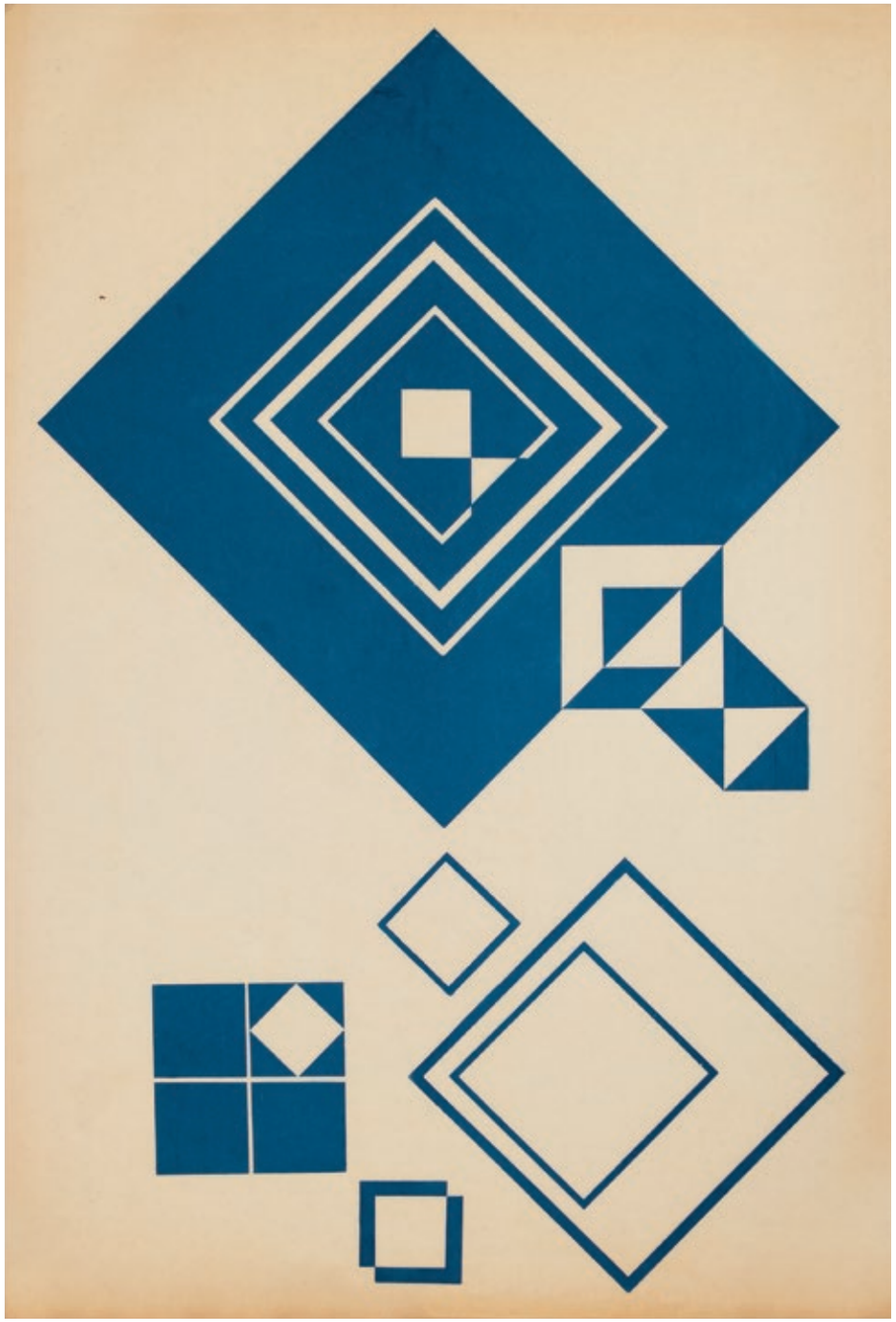
Autor no identificado—Unidentified author, *Allende y tiempo. Jornada Homenaje. Del 12 al 20 de octubre. Pintura-Música. Poesía-Teatro. Escuela Popular de Arte. Teatro universitario UAP EPA 74*, 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Foto: Cristina Reyes [GM cat. 83]



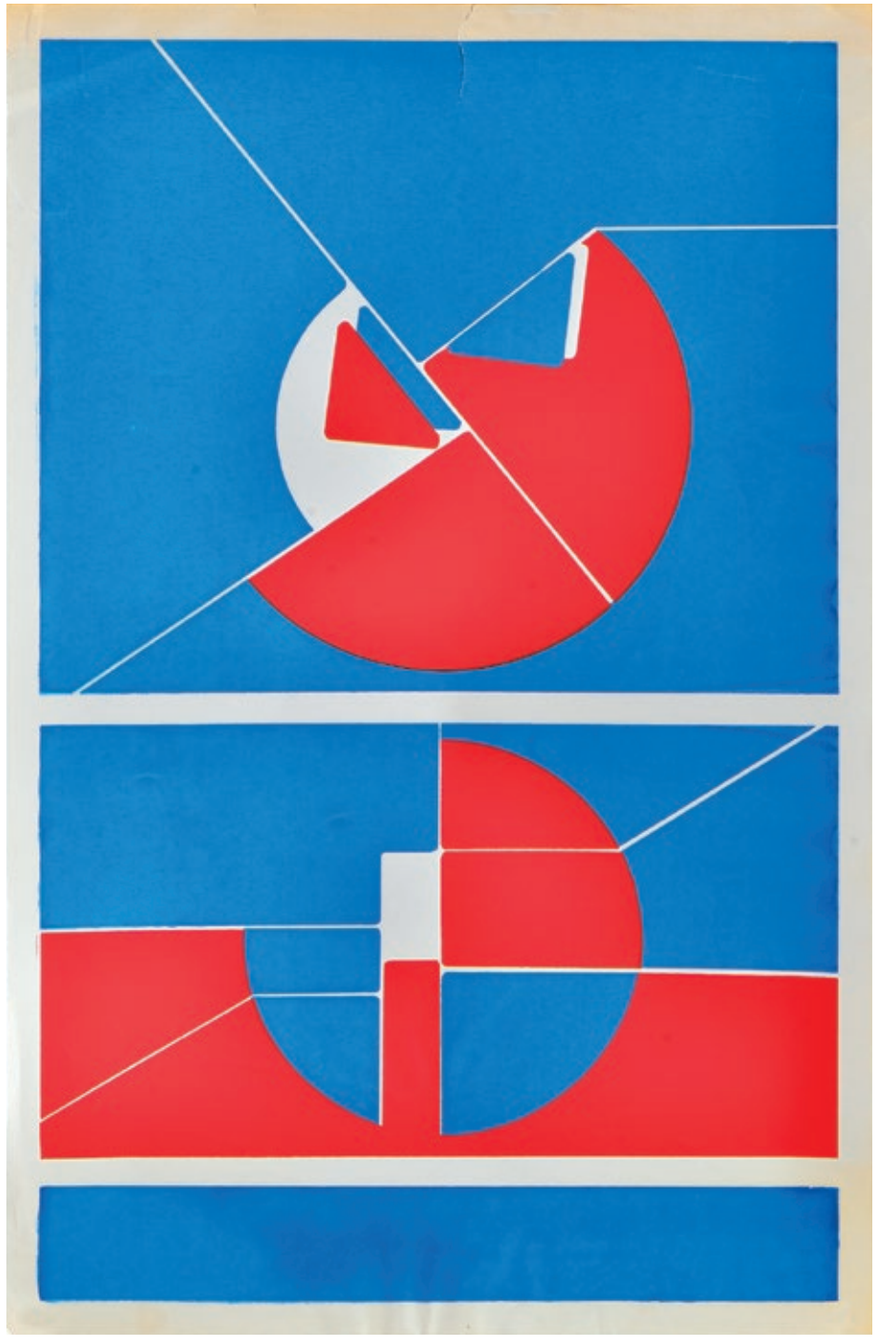
Autor no identificado—Unidentified author, *Honor a la victoria apetecida. Honor al pueblo que llegó a la hora. A establecer su derecho a la vida [...] P. Neruda*, 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Cortesía Museo Amparo [GM cat. 125]

Autor no identificado—Unidentified author, *Cárcel municipal Enrique Cabrera libro en venta librería universitaria UAP,* 1973–1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Foto: Cristina Reyes [GM cat. 114]

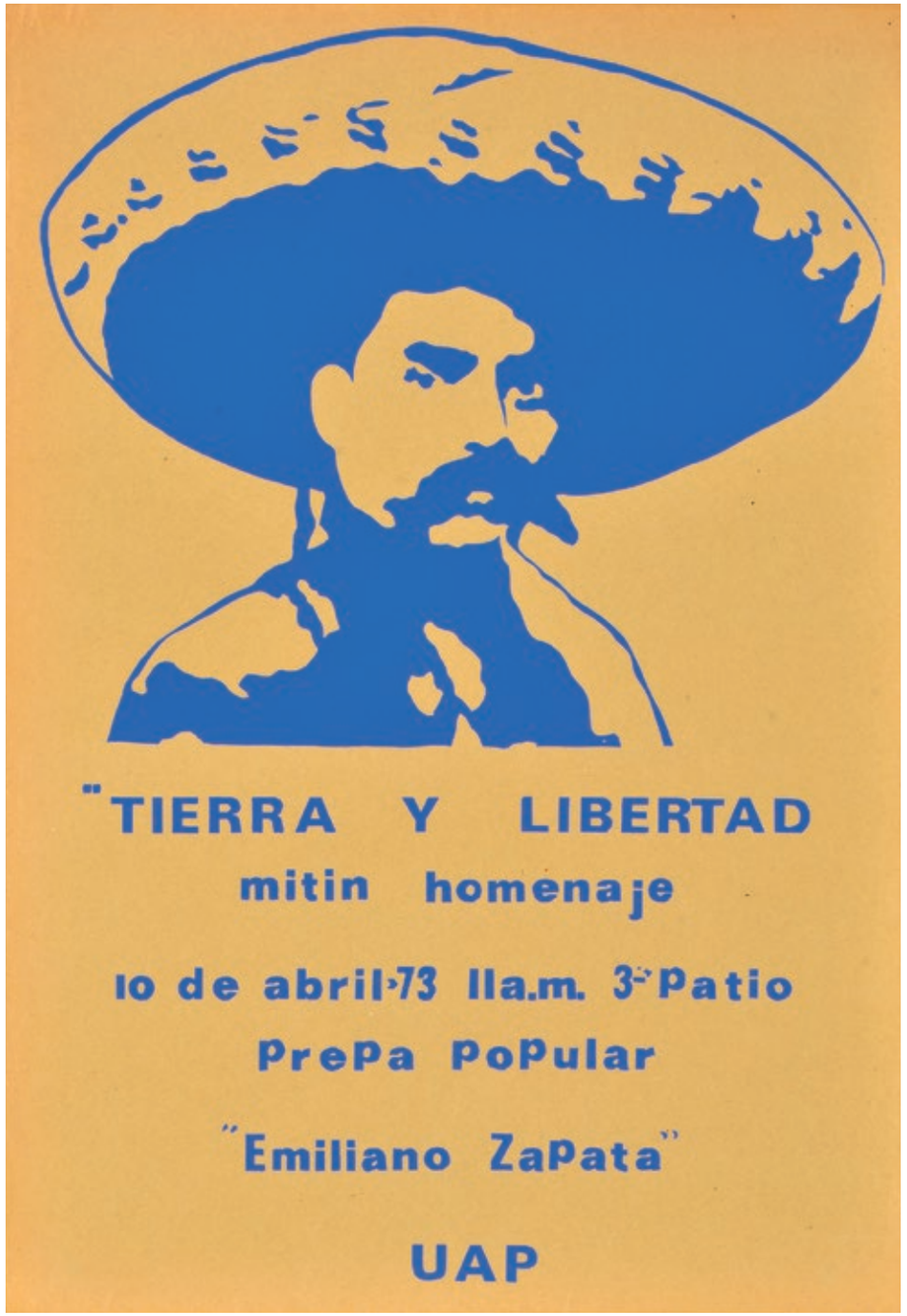
Autor no identificado—Unidentified author, *Diciembre -20-72. Diciembre-20-73. Preparatoria Enrique Cabrera Barroso,* 1973–1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Cortesía Museo Amparo [GM cat. 119]



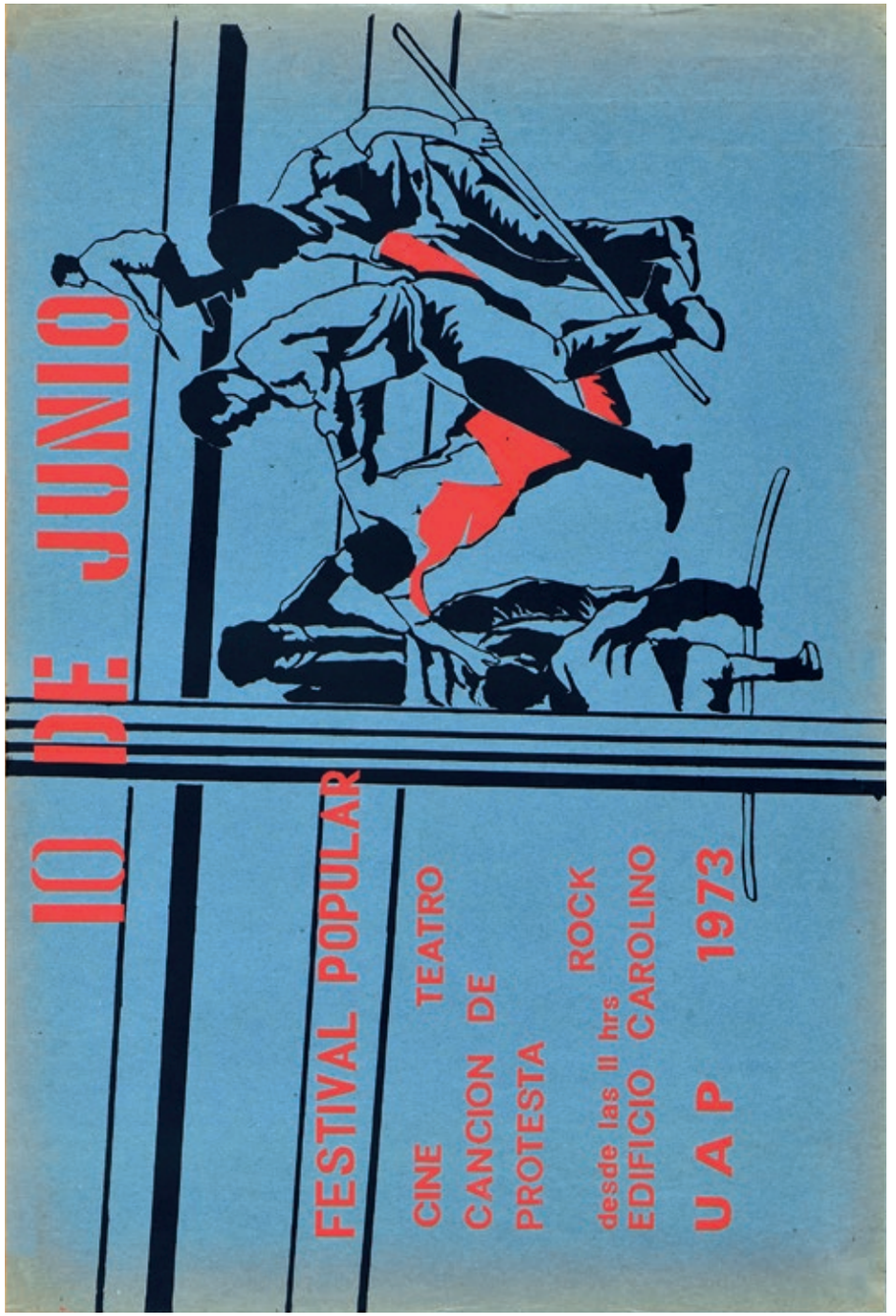
Autor no identificado—Unidentified author, Sin título, 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Foto: Cristina Reyes [GM cat. 136]



Autor no identificado—Unidentified author, Sin título, 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Cortesía Museo Amparo [GM cat. 157]



Autor no identificado—Unidentified author, *Tierra y libertad. Mitin homenaje 10 de abril 73 11 am. Patio Prepa Popular Emiliano Zapata UAP*, 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Cortesía Museo Amparo [GM cat. 158]



Autor no identificado—Unidentified author, *10 de junio Festival popular. Cine, teatro, canción de protesta, rock*, 1973-1974. Archivo personal Arnulfo Aquino. Cortesía Museo Amparo [GM cat. 138]

Salón Independiente

POR PRIMERA VEZ EL SALON INDEPENDIENTE RECIBE UNA AYUDA MATERIAL DE LA INDUSTRIA MEXICANA. TODO EL CARTON NECESARIO PARA REALIZAR ESTA EXPOSICION LO OBSEQUIO CARTONAJES ESTRELLA S. A.
Calzada Vallejo 1090 México, D. F.

AGRADECEMOS ESTA VALIOSA COLABORACION

DE LA INUTILIDAD DEL PAPEL PERIODICO Y DE TODO LO CONTRARIO

SI SI SI SI

POBRES PERO INDEPENDIENTES

LA NECESIDAD OBLIGA OBRAS A 50%

VENTA ANUAL DEL SALON INDEPENDIENTE

3

SI

SOLO 3 DIAS

GALERIA PECANINS. HAMBURGO 103. INAUGURACION VIERNES 15 DE AGOSTO 1969 A LAS 7.30 PM DOMINGO 17 DE AGOSTO COCTEL DE CLAUSURA

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL
DEPARTAMENTO DE ARTES PLASTICAS
MUSEO UNIVERSITARIO DE CIENCIAS Y ARTE
CIUDAD UNIVERSITARIA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
DR. PABLO GONZALEZ CASANOVA, RECTOR

QUIM. MANUEL MADRAZO GARAMENDI, SECRETARIO GENERAL
DIRECCION GENERAL DE DIFUSION CULTURAL
DR. LEOPOLDO ZEA, DIRECTOR GENERAL
DEPARTAMENTO DE ARTES PLASTICAS
HELEN ESCOBEDO, JEFE DEL DEPARTAMENTO
MUSEOGRAFIA: ALFONSO SOTO SORIA / RODOLFO RIVERA
COORDINACION: NORMA CASTRO

Boletín ***Salón Independiente 70***, 3 de diciembre de 1970. Diseño: Brian Nissen. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM Foto: Agustín Estrada, Araceli Limón [SI cat. 169]

Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968-1971

Pilar García

Salón Independiente 70, 3 de diciembre de 1970. De izquierda a derecha—From left to right: Arnaldo Coen, Montserrat Pecanins, persona no identificada—unidentified person, Brian Nissen, Phillip Bragar, Tomás Parra, Manuel Felguérez, Kazuya Sakai, Hersúa, Gabriel Ramírez, Alfonso Soto Soria, Ricardo Rocha, Marta Palau, Cincha Ixaza, Francesca, Lilia Carrillo, Helen Escobedo, José Muñoz Medina, Arístides Coen, 1969 Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [SI cat. 169]

Hablar sobre el Salón Independiente (SI) es necesario ya que permite esclarecer el clima de la producción artística en nuestro país durante 1968 y dar valor a su trascendencia. La investigación realizada a partir de distintos archivos ha permitido dibujar un nuevo mapa, con eventos más precisos de las prácticas artísticas que, con voluntad transformadora, definieron un nuevo rumbo del proceso creativo del arte en México.

La exposición tiene como objetivo realizar un trabajo historiográfico que documenta y reconstruye las tres exposiciones que organizó el Salón Independiente, de 1968 a 1971, como un momento clave en el cambio del arte en México.

El ejercicio que propone la exposición supone la reconstrucción de las tres ediciones que organizó el SI. Esta lectura representa otorgar mayor peso a la propuesta de algunos de los artistas, así como matizar una historia que la crítica de entonces y la reciente no consideraron: el valor del SI como un grupo que en su corta existencia creó radicalidad estética y política en medio de cambios sociales.

En 1968 surgieron en México producciones y tomas de posición que reformularon la relación entre arte y política, y que modificaron el imaginario sobre el lugar que ocuparía el arte en el proceso de transformación económico-social. Dos experiencias artísticas interpelaron, por vías distintas, la situación política y permitieron reformular, desde posiciones disímiles, la relación entre arte y política: la producción gráfica realizada desde las escuelas de arte en apoyo al movimiento estudiantil y la creación del SI. A diferencia de la gráfica del 68, en la que se produjo un arte político de manera anónima, los artistas que conformaron el SI se desligaron de la institución y declararon su postura antioficial al fortalecer una actitud contestataria frente al orden establecido, promoviendo así la libertad de creación y la autogestión. El SI agrupó a artistas de posiciones heterogéneas tanto estéticas como políticas bajo una propuesta clave que, al tomar distancia de la institución y el circuito comercial de galerías, articuló nuevos lenguajes y exploró soportes no tradicionales, así como nuevas opciones de consumo del arte. El interés de sus integrantes por romper las fronteras entre las disciplinas artísticas, así como de llevar el consumo del arte a otros públicos, permitió desplazar su trabajo a áreas como la moda y el cine.

Si bien los cambios planteados por el SI estaban en sintonía con la escena artística internacional y la agitación social al

desafiar los viejos sistemas del arte y las categorías tradicionales, el SI mantuvo una resistencia no explícita ante el gobierno represor con el fin de garantizar la permanencia de los artistas extranjeros en el país, y dio particular énfasis al proceso de creación y a la experimentación artística.

La represión estudiantil y el fracaso de la *Exposición Solar* que el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) organizó para la XIX Olimpiada son eventos que enmarcan la organización del SI como una experiencia que surge al margen de las viejas estructuras organizativas oficiales y que da cuenta de la crisis de valores asociados al consumismo capitalista, la guerra y la institución oficial. Si bien el Primer Salón Independiente marcó distancia con la institución, el contenido de sus obras, a excepción de la pieza de Felipe Ehrenberg, quedó silenciado ante la represión estudiantil. El sentido de autogestión y libertad de creación con el que inicia el grupo atraviesa su discurso en los años de su existencia, pero es a partir del Segundo Salón Independiente que las obras apuntan a impugnar cánones ya establecidos. Sin duda, es en el Tercer Salón Independiente en el que se fortalece la propuesta artística del grupo al programar un arte de carácter efímero y colectivo. Valiéndose de la noción de vanguardia como fuerza de transformación del arte, rompe la estructura museal, convirtiendo el museo en un lugar de producción de piezas *in situ* y en laboratorio de experimentación de materiales y lenguajes. El seleccionar cartón y papel periódico como soporte de las obras no sólo respondía a la precariedad económica sino también a su fragilidad, a la desmaterialización del arte como un factor recurrente de vanguardia artística, asociado al uso de materiales de desecho y a una rebelión ante la mercantilización y al uso de la pintura como objeto decorativo.

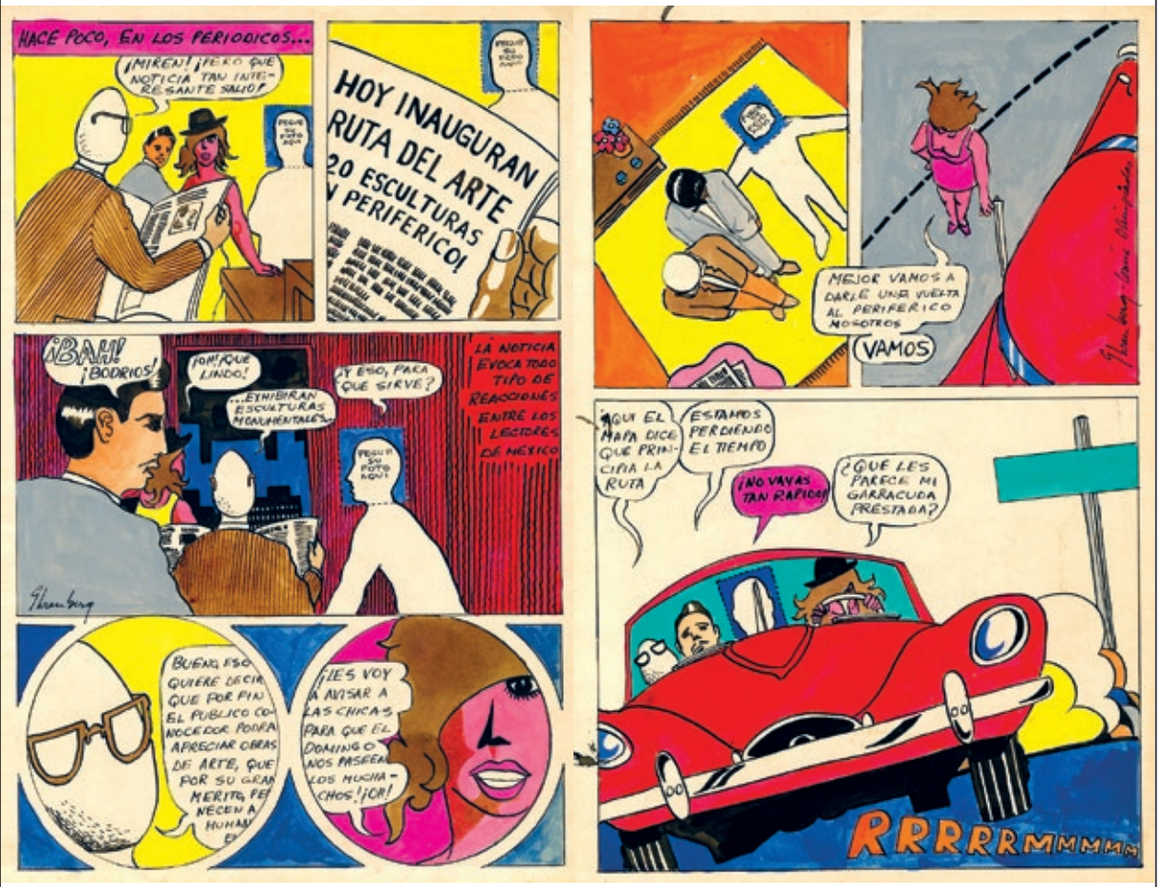
La participación del SI en el Centro de Arte Moderno de Guadalajara fue una iniciativa que no sólo llevó el proyecto al interior del país, sino que logró expandir el territorio del arte a la calle, ocupando los muros y otros espacios públicos como la plaza, en pos de interpelar a un público más amplio. Aunque se formuló el proyecto de un Cuarto Salón Independiente, las diferencias entre sus integrantes cancelaron la posibilidad de seguir adelante. Al final, su heterogeneidad trajo su disolución.

El SI abrió las puertas a un arte distinto que se proponía efímero y colaborativo y que incidió en nuestra historia del arte más reciente como referente capaz de dialogar con experiencias de décadas posteriores, muy en particular con la aparición de los Grupos, así como con los artistas que a finales de los años ochenta adoptaron un modelo de autogestión vinculado a los intereses artísticos.

La exposición apuesta por incidir en las disputas actuales en torno al sentido de aquella experiencia y su capacidad de activación sobre el presente, y a pensar en sus ecos y reverberaciones.

Art without Guardianship: Salón Independiente in Mexico, 1968-1971

Pilar García



Felipe Ehrenberg, *Cómic Olimpiadas*, 1968. Acuarela y tinta china sobre papel—Watercolor and Indian ink on paper. Díptico—Diptych. 45 × 30 cm c/u—each. Colección James Oles

Discussing the Salón Independiente (SI) [Independent Salon] is a necessary way for us to shed light on Mexico's artistic climate of 1968 and to fully acknowledge its importance. Research into various archives allows us to sketch a new map, encompassing more specific landmarks of the artistic practices that channeled a transformative willpower to forge a new path for the creative process of art in Mexico.

The exhibition presents a historiographical study that documents and reconstructs the three events organized by the Salón Independiente, between 1968 and 1971, as a turning point in Mexican art.

As an exercise, the exhibition recreates the three editions of the SI. This present-day interpretation grants greater weight to the projects of several artists represented. Moreover, it contextualizes a narrative that the criticism at the time—and since—failed to consider: the value of the SI as a group that, during its brief lifespan, created aesthetic and political radicality amid social change.

In 1968, Mexico witnessed productions and positions that reformulated the relationship between art and politics, altering the collective imaginary with respect to art's role in processes of socioeconomic transformation. Two artistic experiences followed different paths in addressing the political situation at the time, and they allowed for a reconfiguration—from disparate positions—of the connection between art and politics. The first was the graphic art produced in art schools in support the of the student movement; the second was the establishment of the SI. Unlike the graphic art of 1968, which yielded an anonymous body of political art, the artists comprising the SI distanced themselves from institutional life: they declared their anti-official stance in strengthening an attitude of rebellion against the established order, thus promoting artistic freedom and self-direction. The SI united artists with diverse aesthetic and political positions under an overarching proposal that sought, in separating themselves from institutions and the commercial gallery circuit, to interweave new vocabularies, explore non-traditional formats, and foment new means of consuming art. Its members' interest in dismantling the barriers between artistic disciplines, as well as bringing art to new audiences, allowed them to translate their work into contexts like fashion and film.

While the changes proposed by the SI—the challenges it posed to antiquated systems and traditional categories—were

compatible with the international art scene and the atmosphere of social unrest, its activities also upheld an implicit resistance against Mexico's repressive government. Its objective in this respect was to guarantee that foreign artists would be allowed to remain in the country; it also sought to emphasize the creative process and artistic experimentation.

The violent suppression of the student movement and the failure of the *Exposición Solar* [*Solar Exhibition*], organized for the XIX Olympics by Mexico's National Institute of Fine Arts (INBA, its Spanish-language acronym), are among the events that ultimately defined the organization of the SI. Indeed, they marked it as an experience that emerged from the periphery of the old, official organizational structures, reflecting the crisis of values associated with capitalist consumerism, war, and institutional hegemony. While the first Salón Independiente distanced itself from the institutional realm, the content of the works on display—with the exception of Felipe Ehrenberg's piece—remained silent in the face of the students' suppression. The group's initial sense of self-direction and artistic freedom was discursively present throughout its lifespan, but it was only with the second Salón Independiente that its work began to challenge established canons. Without a doubt, the third Salón Independiente was the event that solidified the group's artistic proposal: it called for a kind of art that was both ephemeral and collective in nature. Drawing from the notion of the avant-garde as a force of artistic transformation, it broke away from the museum structure, turning the museum into a site for producing pieces *in situ* and into a laboratory for experimenting with materials and vocabularies. In opting for paper and cardboard as materials for its work, it spoke not only to the surrounding environment of economic precariousness, but also its fragility, the de-materialization of art as a recurring factor in the artistic avant-garde. This factor, too, was affiliated with the use of discarded materials and with the Salón Independiente's rebellion against commercialization and the decorative use of painting.

When the SI participated in Guadalajara's Centro de Arte Moderno, the initiative not only brought the project into other parts of Mexico; it also successfully expanded the territory of art into the street, occupying walls and other public places like plazas, in order to reach a broader audience. While a fourth Salón Independiente was projected, disagreements among its members prevented the event from ever being held. Ultimately, the group's heterogeneity heralded its dissolution.

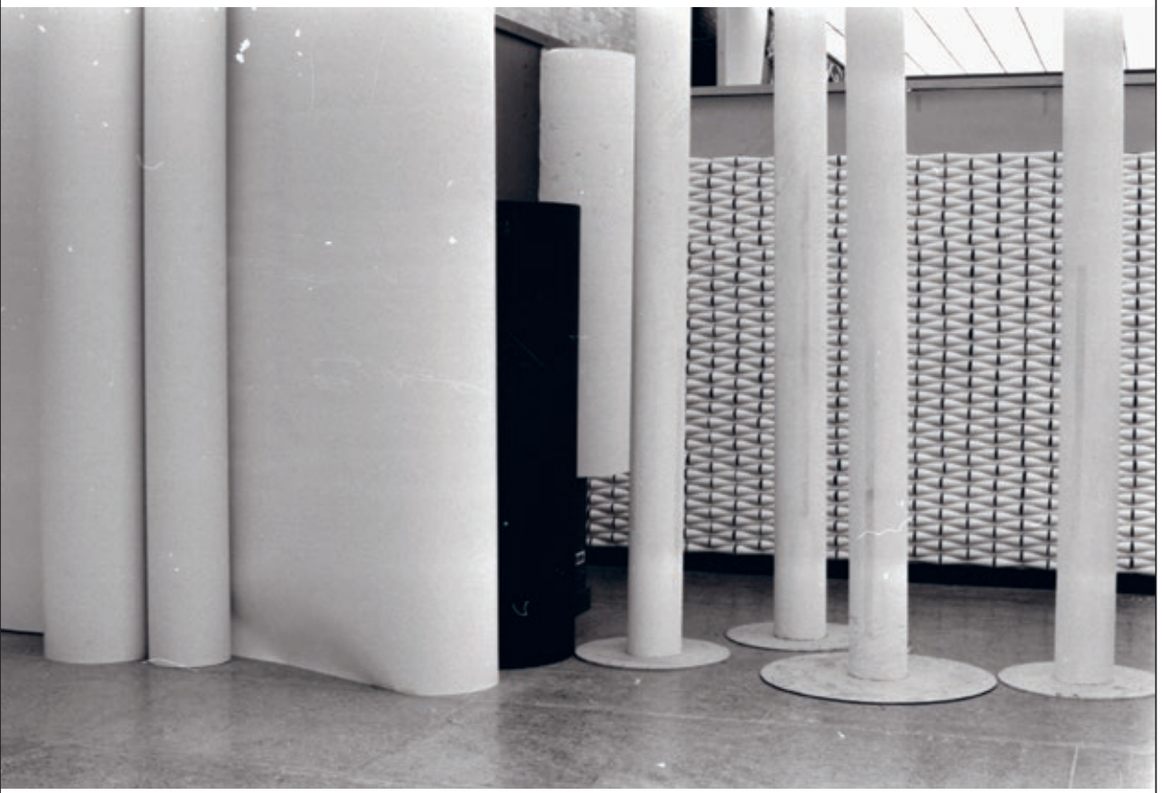
The SI paved the way for a different kind of art, both fleeting and communal. Likewise, it came to be a benchmark in Mexico's recent art history, an essential reference that maintained a dialogue with other experiences in subsequent decades. Such experiences included, in particular, the emergence of Los Grupos [The Groups], as well as artists in the late '80s who adopted a self-directing model affiliated with artistic interests.

The exhibition seeks to engage with present-day debates over the significance of the Salón Independiente and its capacity for re-activation today. It encourages us, too, to continue contemplating the echoes and reverberations of those earlier events.

“Todo pretexto es bueno”: El Salón Independiente, 1968-1971

—

Arden Decker



Salón Independiente 70, 1970. Vista de la obra de Hersúa en la exposición. Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM. Fondo Úrsula Bernath y Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

En los meses previos a la inauguración de la XIX Olimpiada, un grupo de artistas nebuloso y rotatorio (que incluía a Arnaldo Coen, Felipe Ehrenberg, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Brian Nissen y Kazuya Sakai, entre muchos otros) constituyó el Salón Independiente (SI). Se unieron en respuesta a una convocatoria de participación lanzada por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), con el apoyo del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos (COJO), para la *Exposición Solar*, que mostraría lo mejor del arte mexicano contemporáneo. A pesar de su composición heterogénea, los artistas que integraban el SI se unieron para renunciar al modelo de exposición propuesto por el INBA: uno que servía a intereses nacionalistas y excluía artistas que trabajaban en medios, estilos y enfoques aún no santificados por las escuelas de arte o las instituciones oficiales de México.[1]

Aunque el SI organizó sólo tres exposiciones anuales antes de disolverse en 1971, la organización introdujo en México un concepto con ramificaciones duraderas para los artistas experimentales y comprometidos políticamente. En 1970 proclamarían que “todo pretexto es bueno”; en otras palabras, que cualquier oportunidad (ya sea una exposición, una bienal, un documental, un artículo de periódico, una conferencia de prensa, un manifiesto, una calle de la ciudad o un campus universitario) representa un posible espacio para que los artistas promocionen y hagan circular sus ideas.[2] Este concepto aparentemente simple tuvo implicaciones complejas a lo largo de la vida del SI, pues probaron esta teoría de que cualquier plataforma, incluso una simple convocatoria para artistas, podría ser cooptada en el arte. Si bien los artistas no siempre coincidieron en sus puntos de vista artísticos y políticos, y los integrantes del SI cambiaron con frecuencia, lograron llegar a un consenso para producir tres exposiciones anuales, dándose cuenta de que, por la fuerza del número, podrían revolucionar los sistemas oficiales que trabajaban para sofocar las libertades creativas.[3]

—

1— Para un recuento detallado de la formación del SI, véase Pilar García, “El Salón Independiente: una relectura”, en Olivier Debroise (ed.), *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997 / The Age of Discrepancies. Art and Visual Culture in Mexico, 1968-1997*, México, UNAM/Turner, 2006, pp. 40-48.

2— *Boletín-Catálogo SI*, 3 de diciembre de 1970.

3— La exposición de 1968 se llevó a cabo en Casa del Risco y las exposiciones anuales de 1969 y 1970 en el Museo Universitario Ciencias y Arte (MUCA), ambas viajaron a Guadalajara y Toluca.

La exposición del INBA tenía como objetivo presentar un panorama de las tendencias de la época del arte mexicano. Sin embargo, la institución promovió una definición de arte limitada, exclusiva y claramente desconectada del momento, tanto cultural como políticamente. Limitar a los artistas a las categorías estrechas de pintura, escultura, dibujo y acuarela no logró representar con precisión la diversidad de la comunidad artística, y reflejó la renuencia de la cultura dominante a apoyar y promover el arte experimental. Además, los artistas que conformarían el SI se opusieron a la exclusión por parte de la *Exposición Solar* de la participación de artistas extranjeros y a la entrega de premios a artistas individuales; como respuesta, pidieron abiertamente al INBA que reconsiderara su enfoque nacionalista, jerárquico y anticuado de la exposición.[4] Aunque se hicieron pequeños intentos por apaciguarlos, la negativa del INBA a satisfacer las demandas de los artistas desató una batalla bien publicitada que resultó en la formación del SI y que llevó a los artistas a utilizar la *Exposición Solar* y el INBA como pretexto para su propia organización. Si los museos oficiales y otros aparatos culturales no proporcionaban un espacio abierto para la expresión artística y el diálogo, los artistas del SI mostrarían que, colectivamente, podían crear ese espacio para sí mismos.

Los puntos de discusión de la organización, esbozados a lo largo de las cartas abiertas, declaraciones, manifiestos y mesas redondas del SI entre 1968 y 1971, revelan que a pesar de la heterogeneidad política y artística del grupo, todos conocían los debates sobre el proyecto de vanguardia que comenzó en la década de 1950 y principios de 1960. Muchos artistas en este periodo —más visiblemente aquellos relacionados con el movimiento de Ruptura, muchos de los cuales se convertirían en miembros del SI— rechazaron el dominio pedagógico y comercial de la Escuela Mexicana y favorecieron los experimentos de figuración y abstracción. En medio de estos debates estéticos, artistas experimentales e interdisciplinarios como Mathias Goeritz, Alejandro Jodorowsky y Juan José Gurrola cuestionaron profundamente la autonomía del objeto artístico y pugnaron por el establecimiento de nuevos espacios y métodos para la creación artística. Como herederos de estas primeras exploraciones hacia la independencia artística, el SI mantuvo constantemente la posición de desjerarquizar las

—

4— "Carta abierta al INBA y Comité Olímpico", reproducida en Alberto Híjar, *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX*, México, Casa Juan Pablos Conaculta/Cenidiap/INBA, 2007, p. 181.

categorías artísticas, a pesar de que sus integrantes eran en su mayoría pintores y escultores.

Una fotografía de 1969 del SI ofrece varias ideas sobre cómo un grupo compuesto por diferentes puntos de vista políticos y preocupaciones artísticas fue, sin embargo, capaz de establecer nuevos canales para la distribución del arte. SI se ve como un autorretrato, la foto da forma visual a la postura satírica de los artistas contra las instituciones oficiales y su tenue relación con el momento sociopolítico mientras el SI intentaba operar libremente y sin intereses ni ganancias comerciales y políticas.[5] Capturada durante una sesión fotográfica de un artículo de septiembre de 1969 en la *Revista Dominical* de *Excélsior*, la foto muestra a los miembros del SI, así como a varios asociados, alineados ante un imponente muro de piedra cerca de la explanada del Museo Nacional de Antropología. Aunque los miembros del SI no evocaran intencionalmente la represión violenta del movimiento estudiantil, dado que no había pasado ni un año desde los violentos enfrentamientos en Tlatelolco, la disposición de sus cuerpos recuerda una formación de policías, y la posición supina de tres de sus miembros (Brian Nissen, Vlady y Arnaldo Coen) sin embargo señala los actos de represión durante 1968.[6] Casi todos los miembros levantan sus manos en el aire como si el SI se rindiera a una fuerza poderosa. Sin embargo, este gesto también puede significar asentimiento o acuerdo en el disenso y una postura contraria al sistema, a pesar del hecho de que no todos los miembros del SI fueron política o artísticamente radicales. Como mencionamos, los artistas no siempre coincidieron en la trayectoria futura de la organización y los integrantes cambiaron con frecuencia, pero el SI logró llegar a un consenso y producir tres exposiciones. Pusieron a prueba el potencial de la actividad colectiva para revolucionar los sistemas oficiales que estaban trabajando para reprimir las libertades creativas.

Poco del trabajo mostrado en la exposición anual de 1968 del SI, inaugurada el 15 de octubre (sólo unas pocas semanas después del fatal enfrentamiento entre manifestantes pacíficos y agentes

—

5— Los objetivos iniciales del SI se esbozaron en una declaración colocada a la entrada de la exposición de 1968. Véase Enrique F. Gual, "Los Independientes", *Excélsior*, 28 de octubre de 1968, p. 22A.

6— Las tres figuras que no tienen los brazos levantados (Carla Stellweg, Conchita Solano e Isabel Vlady) no eran miembros oficiales del SI. Agradezco a Carla Stellweg por compartir conmigo sus reflexiones sobre esta fotografía.

militares en Tlatelolco), hizo referencia explícita a los eventos políticos. No queda claro si esta omisión se debió a que los artistas no tuvieron tiempo suficiente para crear nuevas obras, o si así fue de acuerdo con la postura apolítica del SI.[7] No obstante, los movimientos contraculturales y de protesta, tanto locales como internacionales, sí influyeron en las actividades del SI, y un análisis de las siguientes exposiciones anuales demuestra que la posición del SI (y por lo tanto de la obra que exhibieron) fue cada vez más política y experimental.

La exposición anual de 1969 estuvo más próxima a cumplir la agenda del SI para el arte independiente al acercarse a los artistas jóvenes y estudiantes de arte. También presentó un mayor número de obras que evadieron la categorización, demostrando un compromiso con las prácticas emergentes fundadas transnacionalmente entre las neovanguardias. Algunos ejemplos son la primera instalación inmersiva de Helen Escobedo, *Corredor blanco*; la obra surrealista sin título de Alan Glass conformada por un conejo vivo alojado en una pequeña jaula instalada debajo de varias pinturas de lechuga; y la serie de serigrafías políticamente satíricas del artista argentino Antonio Seguí con influencia del arte pop. Felipe Ehrenberg también se involucró en una estética pop con *Arte conceptual* y *La caída*, ambas de 1968, para comunicar una referencia a la brutalidad policial y los regímenes autoritarios.

Incluso la recaudación de fondos para el evento se utilizó como pretexto para el arte, ya que planearon una venta anual de arte en forma de desfile de modas. *Moda SI*, un evento tipo *happening*, iba a ser dirigido por Juan José Gurrola, Alejandro Jodorowsky y el escritor y crítico Carlos Monsiváis; también debía presentar diseños de ropa de José Luis Cuevas, Felipe Ehrenberg, Lilia Carrillo y Manuel Felguérez, entre otros. Aunque los artistas produjeron bocetos de sus diseños, el evento nunca se realizó. Los artistas también utilizaron la exposición anual como un pretexto para cambiar las prácticas institucionales del Museo de Arte Moderno, organizando una serie de debates públicos.

—

7— Al menos dos obras de la exposición de 1968 fueron excepciones: la pintura de Felipe Ehrenberg *Tlatelolco* y la obra de Artemio Sepúlveda del mismo título. Véase Pilar García, "El Salón Independiente como modelo alternativo de autogestión, práctica colectiva y experimentación en la historia del arte contemporáneo", en *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968-1971*, México, UNAM/RM, 2018, pp. 27-28 [versión en inglés, p. 51].

Tales proyectos satelitales señalan un giro hacia el arte como activismo, una estrategia adoptada incondicionalmente por los artistas en la década de 1970 en México y en otros lugares.

La naturaleza rebelde del SI, incluidas sus críticas a la censura en los medios de comunicación y a una creciente cultura de consumo, se hizo más evidente en su exposición de 1970. Debido a las limitaciones financieras extremas, así como al beneficio de haber recibido una donación de materiales, toda la exposición tuvo que ser creada *in situ* con el cartón y el papel periódico donados, y los organizadores alentaron a los artistas a trabajar en colaboración. Esta limitación material y el espíritu de colectividad animaron a los artistas no sólo a presentar trabajos experimentales, sino también a abordar sus preocupaciones sobre la censura en los medios. Brian Nissen creó una instalación que aborda imágenes de violencia contra las mujeres en revistas de nota roja; el pintor abstracto Gilberto Aceves Navarro prendió fuego a su propia obra en la inauguración, y Francisco Icaza quemó partes de su obra en protesta simbólica contra la censura en la prensa mexicana. Otros artistas crearon más instalaciones ambientales, incluyendo la *Ambientación alquímica* de Marta Palau y una instalación colaborativa de Arnaldo Coen y Sebastián con maniquíes mutilados rodeados de periódicos arrugados y lentamente mojados con sangre falsa que goteaba del techo.[8]

La única excepción a esta limitación material fue creada y enviada desde Inglaterra por el artista exiliado Felipe Ehrenberg. *Arriba y adelante* era un proyecto de arte postal que consistía en doscientas postales que fueron ensambladas por un grupo de estudiantes en la inauguración de la exposición. El acto participativo de ensamblar la pieza produjo la imagen del torso de una mujer desnuda que agarra con fuerza su pecho derecho con la mano derecha mientras sostiene un balón de fútbol que dice "Copa Mundial México 1970" con la otra. Desde la distancia, e inmerso en sus actividades con el movimiento Fluxus en Europa, Ehrenberg demostró que el correo podía ser utilizado para evadir la censura artística, y colocó al SI dentro de una red internacional floreciente de artistas del correo.[9]

—

8— Pilar García, "El Salón Independiente como modelo alternativo de autogestión", *op. cit.*, p. 30.

9— La contribución de Ehrenberg señala un desplazamiento entre los artistas en México para involucrarse con el arte correo y otras formas conceptuales, utilizándolos para resistir la mercantilización y para crear canales alternativos para

El SI también utilizó el pretexto del papel periódico como material para crear un periódico satírico bajo la cabeza *Boletín SI*, en lugar de un catálogo de exposición tradicional. La publicación, que presenta el mantra del SI de que "Todo pretexto es bueno" en la portada, es autocrítico y lleno de parodias. Su crítica más humorística y puntiaguda se puede ver en la "página de deportes" de la publicación, donde el grupo prestó alegremente su voz para comunicar su posición frente al absurdo de las prácticas de exhibición competitiva. Como era de esperar, el *Boletín* adoptó una postura más firme contra los formatos bianuales y de salón tradicionales, dado que los miembros del SI y sus críticos cercanos (como Ida Rodríguez Prampolini, Raquel Tibol y Carla Stellweg, que en 1968 los compararon con encuentros deportivos) participaron activamente en debates internacionales sobre la eficacia de los salones y bienales.[10] Mediante el tono crítico de este periódico falso, el SI siempre reiteró su compromiso con la colaboración y con un espíritu de apertura incluso cuando la censura iba en aumento. Al hacerlo, significó otro pretexto para que los artistas transmitieran su mensaje.

Si bien el SI no ha sido frecuentemente incluido en las discusiones amplias sobre el tema, sus actividades revelan que los artistas mexicanos ciertamente participaron en una ola de protestas y boicots contra bienales y otras exhibiciones nacionalistas en todo el mundo, como en los casos de documenta y Venecia en 1968 y São Paulo en 1969. Otro caso similar al del SI ocurrió en 1968 en Argentina, donde el Grupo Rosario, formado por periodistas, sociólogos y artistas (incluyendo a Graciela Carnevale, León Ferrari y Roberto Jacoby), luchó contra las prácticas de exposición de élite dentro de un paisaje político represivo. Esta acción fue alimentada de manera similar por los debates sobre la trayectoria futura de la vanguardia que, como la historiadora del arte Andrea Giunta ha evaluado, en 1968 "había convertido la esfera artística y sus instituciones en un campo de batalla virtual".[11] El Grupo Rosario se creó como resultado de la

—

comunicar información de manera local y transnacional. Para más sobre el arte correo en México, véase Mauricio Marcin (ed.), *Arte correo*, México, Museo de la Ciudad de México/RM, 2011.

10— Carla Stellweg, "Crisis de las bienales", *Excélsior*, 13 de octubre de 1968.

11— Andrea Giunta, *Avant-Garde, Internationalism, and Politics: Argentine Art in the Sixties*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 268.

negativa de los artistas a participar en una exposición en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, que tuvo lugar poco después de las protestas de mayo de 1968 en París. Esto resultó en su famoso proyecto *Tucumán arde* en 1968, que demostraba que los artistas podían explotar los sistemas de información y los medios masivos para resistir la censura, luchar contra la represión de las libertades artísticas y exponer las realidades cotidianas de la vida bajo un régimen militar.

El SI también encontró afinidades con proyectos en los Estados Unidos. Uno de los muchos ejemplos es la Art Workers' Coalition (AWC), establecida en Nueva York en 1969 en el contexto de la guerra de Vietnam y la "revolución contracultural".[12] La organización también trabajó para obligar a los museos a reconocer la necesidad de nuevas condiciones para ver arte. O, en palabras de la artista y crítica Lucy Lippard (que conoció al Grupo Rosario en Argentina en 1968), lo que "realmente se necesita no es sólo un Monolito de Arte Moderno actualizado sino un sistema nuevo y más flexible que pueda adaptarse a los cambios que tienen lugar hoy en el arte mismo".[13] Utilizando cartas abiertas, manifiestos y foros públicos, la AWC pidieron una revisión de las prácticas de coleccionismo y exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, buscando una mayor visibilidad para los artistas que enfrentaban discriminación basada en raza, género y sexualidad, o por trabajar con métodos no convencionales. Como fue el caso con el SI, la AWC intentó reformar la industria cultural al usarla como pretexto para una acción independiente.

Estos movimientos internacionales (particularmente los de América Latina) articularon una ruptura definitiva con los canales establecidos para la expresión artística. En consecuencia, también crearon una hoja de ruta para las futuras generaciones de artistas, y particularmente, en el caso de México, aquellos que luego

—

12— El grupo incluyó a artistas como Carl Andre, Robert Smithson, Hans Haacke, así como a la escritora y curadora Lucy Lippard. La organización, que tenía estrechos vínculos con los sindicatos, pidió mayores medidas para proteger a los artistas y su trabajo.

13— Lucy Lippard, declaración para la audiencia pública del 10 de abril de 1969 en la AWC, *An Open Hearing on the Subject: What Should Be the Program of the Art Workers Regarding Museum Reform and to Establish the Program of an Open Art Workers Coalition*, Nueva York, AWC, 1970, p. 57.

Para un estudio del papel de Lippard en la AWC y sus nexos con Argentina, véase Julia Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley, University of California Press, 2009, pp. 127–152.

formarían parte de los Grupos. A medida que se desarrollaban los años setenta, la aparición de numerosos grupos de artistas fue una consecuencia directa de la estrategia del SI para trabajar como una organización colectiva que desbaratara y subvirtiera el sistema. Muchos miembros del SI fueron profesores y mentores no oficiales de los artistas de esta generación, y algunos miembros del SI tuvieron una participación directa en la formación de grupos de artistas en la segunda mitad de los años setenta.[14]

Los Grupos se fusionaron dentro de un paisaje cultural que reflejaba el del SI: los recursos para los artistas seguían siendo limitados, existían aún menos galerías comerciales y las instituciones culturales aún luchaban por apoyar el arte experimental. La lección más importante del SI para la siguiente generación de artistas fue su disposición a confrontar directamente las instituciones y subvertir las estructuras de poder. Ejemplos como Grupo Proceso Pentágono, Fotógrafos Independientes, Março, Grupo Mira, Grupo Suma, No-Grupo y Peyote y la Compañía, entre otros, emplearon tácticas de guerrilla. Intervendrían e insertarían sus obras en instituciones o espacios públicos, ya sea con o sin invitación, utilizando a menudo una exposición o evento existente como pretexto para montar sus propias obras.[15] Esta infiltración en los espacios culturales oficiales obligó a las instituciones a reconocer su trabajo y creó oportunidades para que el arte y los artistas llegaran al público con una menor mediación de los mecanismos burocráticos. Al heredar el espíritu del SI para la organización colectiva, el trabajo de los Grupos borró la línea entre el arte y el activismo social o político.

Al igual que el SI antes que ellos, los Grupos también utilizaron exposiciones oficiales como una plataforma para la insurrección.

—

14— Los participantes afiliados a los Grupos incluyen, pero no se limitan a, Juan José Gurrola, quien colaboró con muchos grupos, así como a miembros más jóvenes del SI, y Felipe Ehrenberg, en los grupos Tepito Arte Acá y Grupo Proceso Pentágono. Helen Escobedo también fue una figura clave en el apoyo y la circulación del trabajo de los Grupos, tanto dentro como fuera de México, patrocinando su aparición en la X Bienal de Jóvenes de París en 1977. Otros ejemplos incluyen al pintor panameño Luis Aguilar Ponce y los artistas mexicanos Eduardo Garduño (más tarde miembro de Grupo Mira), Hersúa (que estuvo en la fase inicial del No-Grupo), y Sebastián, quien comenzó a mostrar obras individuales y colectivas como Arte Otro en 1969.

15— Para más información sobre el uso de intervenciones artísticas dentro de los Grupos, véase Arden Decker, "Los Grupos and the Art of Intervention in 1960s and 1970s Mexico", tesis de doctorado, The Graduate Center, The City University of New York, 2015.

Por ejemplo, la X Bienal de Jóvenes de París en 1977, donde los participantes invitados, el Grupo Proceso Pentágono, protestaron por la organización del Pabellón Latinoamericano por las conexiones del organizador con la dictadura uruguaya. Mientras tanto, el No-Grupo participó con un proyecto no solicitado que criticaba las prácticas de exclusión de las bienales, que enviaron de México a París.[16] Sin embargo, al igual que en el caso del SI, los Grupos lucharon por mantener el consenso entre ellos, lo que llevó a casi todos a disolverse para 1980. Sin embargo, la generación de los años noventa retomó las prácticas artísticas contrarias al sistema mediante la creación de colectivos y espacios de exposición no oficiales o alternativos, como casas de artistas, clubes nocturnos y calles de la ciudad.

Como lo hicieron organizaciones paralelas de artistas en Argentina, Brasil y otros lugares, el SI ayudó a solidificar el uso y la manipulación de los sistemas de comunicación para exponer una interdependencia enfermiza entre el arte y las instituciones. El proyecto del SI reveló que la cooptación de tales sistemas, especialmente para promover una voz colectiva, permitía a los artistas eludir los espacios predecibles y tradicionales para el arte y crear otros nuevos en sus propios términos. Al rechazar el INBA, validaron la búsqueda de la independencia artística frente a la represión y la violencia, demostrando el poder de una sencilla premisa que repercutiría en las futuras generaciones de artistas: cualquier pretexto ofrece una gran oportunidad para crear y debatir el arte.

—

16— Véase P*resencia de México en la X Bienal de Paris, 1977: representación enviada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y exhibida simultáneamente en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM, México/Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma, Grupo Tetraedro, Taller de Arte e Ideología*, Mexico, El Instituto, 1977; y *Expediente Bienal X: La historia documentada de un complot frustrado*, Mexico, Editorial Libro Acción Libre/Beau Geste Press, 1980.

“Todo pretexto es bueno”:* The Salón Independiente, 1968–1971

—

Arden Decker

*Any Pretext is Worthwhile

Vista de la entrada a la exposición Salón Independiente 70, MUCA, 1970

In the months leading up to the opening of the XIX Olympics, a nebulous and rotating group of artists (including Arnaldo Coen, Felipe Ehrenberg, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Brian Nissen, and Kazuya Sakai, among many others) formed the Salón Independiente (SI). They came together in response to a call for participation issued by the Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), with support from the official Olympic Committee (Comité Organizador de los Juegos Olímpicos or COJO), for the *Exposición Solar* [*Solar Exhibition*], which would showcase the best of contemporary Mexican art. Despite their heterogeneous make-up, the artists comprising the SI united to renounce the INBA’s proposed exhibition model: one that served nationalist interests and excluded artists who worked in mediums, styles, and approaches not yet sanctified by Mexico’s art schools or official institutions.[1]

Though the SI staged only three annual exhibitions before dissolving in 1971, the organization introduced a concept with lasting ramifications for experimental and politically engaged artists in Mexico. They would proclaim in 1970 that “todo pretexto es bueno” [“any pretext is worthwhile”]; in other words, any opportunity (be it an exhibition, a biennial, a documentary, a newspaper article, a press conference, a manifesto, a city street, or a university campus) presents a possible space for artists to promote and circulate their ideas.[2] This seemingly simple concept had complex implications across the SI’s lifespan as they tested this theory that any platform, even a simple call for artists, could be co-opted into art. While the artists did not always agree in their artistic and political views, and membership in the SI therefore frequently changed, they managed to arrive at consensus to produce three annual exhibitions—realizing that, through strength in numbers, they might revolutionize official systems that were working to stifle creative freedoms.[3]

The INBA’s exhibition aimed to present a panorama of current trends in Mexican art for many artists at the time. However, the

—

1— For a detailed account of the SI’s formation, see Pilar García, “The *Salón Independiente*: A New Reading,” in Oliver Debroise (ed.), *The Age of Discrepancies: Art and Visual Culture in Mexico, 1968–1997*, Mexico, UNAM/Turner, 2006, pp. 40–55.

2— *Boletín-Catálogo SI*, December 3, 1970.

3— The 1968 exhibition was held at Casa del Riesco and the 1969 and 1970 annual exhibitions at the Museo Universitario Ciencias y Arte (MUCA), both of which traveled to Guadalajara and Toluca.

institution promoted a definition of art that was limited, exclusive, and plainly out of touch with the current moment, both culturally and politically. Limiting artists to the narrow categories of painting, sculpture, drawing, and watercolor failed to support or accurately reflect the diversity of the artistic community, and it reflected the cultural mainstream's reluctance to support and promote experimental art. Moreover, the artists that would comprise the SI took exception to the *Exposición Solar*'s exclusion of foreign artists from participating and to the awarding of prizes to individual artists; in response, they openly called for the INBA to reconsider their nationalistic, hierarchical, and antiquated approach to exhibition-making.[4] Though small attempts were made to appease them, the INBA's refusal to meet the artists' demands launched a well-publicized battle that resulted in the formation of the SI, and it led the artists to utilize the *Exposición Solar* and the INBA as a pretext for their own organization. If official museums and other cultural apparatuses would not provide an open space for artistic expression and dialogue, the artists of the SI would show that, collectively, they could create such a space for themselves.

The organization's talking points—outlined throughout the SI's open letters, statements, manifestos, and panel talks between 1968-1971—reveal that despite the political and artistic heterogeneity of the group, they had all been informed by debates over the avant-garde project that began in the 1950s and early 1960s. Many artists in this period—most visibly, those affiliated with the Ruptura movement, many of whom would become SI members—rejected the pedagogical and commercial dominance of the Mexican School of Art and favored experiments in figuration and abstraction. Amid these aesthetic debates, experimental and interdisciplinary artists like Mathias Goeritz, Alejandro Jodorowsky, and Juan José Gurrola profoundly questioned the autonomy of the art object and encouraged the establishment of new spaces and methods for art-making. As inheritors of these earlier explorations into artistic independence, the SI consistently maintained the position of de-hierarchizing artistic categories, despite the fact that their membership was largely composed of painters and sculptors.

—

4— "Carta abierta al INBA y Comité Olímpico" reproduced in Alberto Híjar, *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo xx*, Mexico, Casa Juan Pablos Conaculta/Cenidiap, INBA, 2007, p. 181.

A 1969 photograph of the SI offers several insights into how a cohort comprised of differing political views and artistic concerns was nonetheless able to establish new channels for the distribution of art. If viewed as a self-portrait, the photo lends visual form to the artists' satirical stance against official institutions and their tenuous relationship to the socio-political moment as the SI attempted to operate freely and without commercial and political interests or gains.[5] Captured during a shoot for a September 1969 article in *Excélsior Revista Dominical*, the photo depicts the SI members, as well as several associates, lined up before an imposing stone wall near the esplanade of the Museo Nacional de Antropología. While the members of the SI would not have intentionally evoked the violent repression of the *movimiento estudiantil* [student movement], given that not even a year had passed since the violent clashes at Tlatelolco, the arrangement of their bodies recalls a police lineup, and the supine position of three members (Brian Nissen, Vlady, and Arnaldo Cohen) nonetheless gestures towards acts of repression during 1968.[6] Nearly all members raise their hands in the air as if the SI were surrendering to a powerful force. However, this gesture can also signify assent or agreement to dissension and an anti-establishment stance, despite the fact that not all of the SI members were politically or artistically radical. As we have mentioned above, the artists did not always agree on the future trajectory of the organization and membership frequently changed, but the SI managed to arrive at consensus and produce three exhibitions. They tested the potential for collective activity to revolutionize the official systems that were working to stifle creative freedoms.

Little of the work shown at the 1968 annual exhibition of the SI, which opened on October 15 (only a few short weeks after the fatal clash between peaceful protestors and military agents at Tlatelolco) made explicit reference to political events. It is unclear if this omission was due to the artists lacking sufficient time to create new work, or if it was in accordance with the SI's apolitical

—

5— The SI's initial goals were outlined in a statement placed at the entrance of the 1968 exhibition. See Enrique F. Gual, "Los Independientes," *Excélsior*, October 28, 1968, p. 22A.

6— The three figures who do not have their arms raised (Carla Stellweg, Conchita Solano, and Isabel Vlady) were not official members of the SI. I am grateful to Carla Stellweg for sharing her reflections on this photograph with me.

stance.[7] Nonetheless, countercultural and protest movements, both local and international, did influence the activities of the SI, and an analysis of the following annual exhibitions demonstrates that the position of the SI (and therefore the work they displayed) became increasingly politicized and experimental.

The 1969 annual exhibition came closer to realizing the SI's agenda for independent art by reaching out to young artists and art students. It also presented a greater number of works that evaded categorization, demonstrating an engagement with emerging practices founded transnationally among the neo-avant-garde. Several examples included Helen Escobedo's first immersive installation, *Corredor blanco* [*White Corridor*]; Alan Glass's untitled surrealistic work comprised of a live rabbit housed in a small cage installed beneath several paintings of lettuce; and Argentine artist Antonio Seguí's series of politically satirical silkscreens influenced by pop art. Felipe Ehrenberg also engaged a pop aesthetic in *Arte conceptual* [*Conceptual Art*] and in *La Caída* [*The Fall*], both executed in 1968, to communicate a reference to police brutality and authoritarian regimes.

Even fundraising for the event was used as a pretext for art as they planned an annual art sale in the form of a fashion show. *Moda SI*, a happening-style event, was to be directed by Juan José Gurrola, Alejandro Jodorowsky, and writer/critic Carlos Monsiváis; it was also to feature clothing designs by José Luis Cuevas, Felipe Ehrenberg, Lilia Carrillo, and Manuel Felguérez, among others. Though the artists produced sketches of their designs, the event was never realized. The artists also utilized the annual exhibition as a pretext to shift the institutional practices of the Museo de Arte Moderno, staging a series of public discussions. Such satellite projects signal a turn to art as activism, a strategy wholeheartedly adopted by artists in the 1970s in Mexico and elsewhere.

The rebellious nature of the SI, including their criticisms of censorship in mass media and a growing consumer culture, became more evident in their 1970 exhibition. Due to extreme

—

7— At least two works in the 1968 exhibition were exceptions: Felipe Ehrenberg's painting *Tlatelolco* and Artemio Sepúlveda's work by the same title. See Pilar García, "El Salón Independiente como modelo alternativo de autogestión, práctica colectiva y experimentación en la historia del arte contemporáneo [The Salón Independiente as an Alternative Model of Autonomy, Collective Practice, and Experimentation in the History of Contemporary Art]," in *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968–1971* [*Art without Guardianship: Salón Independiente in Mexico, 1968–1971*], Mexico, MUAC/IIE/RM, 2018, pp. 27-28 [p. 51 English version].

financial constraints, as well as the benefit of having received a donation of materials, the entire exhibition had to be created *in situ* from donated cardboard and newsprint, and the organizers encouraged artists to work collaboratively. This material limitation and spirit of collectivity encouraged artists not only to present experimental work, but also to address their concerns over censorship in the media. Brian Nissen created an installation addressing images of violence against women in *nota roja* [tabloid] magazines; the abstract painter Gilberto Aceves Navarro set fire to his own work at the opening; and Francisco Icaza burned parts of his work in symbolic protest of censorship in the Mexican press. Other artists created more environmental installations, including Marta Palau's *Ambientación alquímica* [*Alchemical Ambience*] and a collaborative installation by Arnaldo Coen and Sebastián featuring mutilated mannequins surrounded by crumpled newspapers that were slowly soaked by a stream of fake blood, which slowly dripped from the ceiling.[8]

The one exception to this material regulation was created and mailed from England by exiled artist Felipe Ehrenberg. *Arriba y adelante* [*Upward and Onward*] was a mail art project consisting of two hundred postcards that were assembled by a group of students at the opening of the exhibition. The participatory act of assembling the piece produced the image of the torso of a nude woman who forcefully grabs her right breast with her right hand while holding a soccer ball reading "World Cup Mexico 1970" in the other. From a distance, and steeped in his activities with the Fluxus movement in Europe, Ehrenberg demonstrated that the mail could be used to evade artistic censorship, and it placed the SI within a thriving international network of mail artists.[9]

The SI also utilized the pretext of newsprint as material to create a satirical newspaper under the masthead *Boletín SI* [*SI Bulletin*], in lieu of a traditional exhibition catalogue. The publication, which features the SI's mantra that "any pretext is worthwhile" on the front page, is self-critical and rife with parody. Their most humorous and pointed critique may be seen in the publication's

—

8— Pilar García, op. cit., p. 30.

9— Ehrenberg's contribution signals a shift among artists in Mexico to engage with mail art and other conceptualist forms, using them to resist commodification and to create alternative channels for communicating information locally and transnationally. For more on mail art in Mexico, see Mauricio Marcin (ed.), *Arte Correo*, Mexico, Museo de la Ciudad de México/RM, 2011.

"sports page," where the group lightheartedly lent their voice to communicate their position against the absurdity of competitive exhibition practices. Unsurprisingly, the *Boletín* took a more staunchly defined stance against traditional biennial and salon formats, given that SI members and sympathetic critics (such as Ida Rodríguez Prampolini, Raquel Tibol, and Carla Stellweg, who in 1968 compared them to sporting matches) were actively engaged in international debates over the efficacy of salons and biennials.[10] Through the critical tone of this fake newspaper, the SI consistently reiterated its commitment to collaboration and to a spirit of openness even as censorship was on the rise. In doing so, it represented yet another pretext for the artists to communicate their message.

While the SI has not often been included in expanded conversations on the subject, their activities reveal that Mexican artists were certainly participants in a wave of protests and boycotts against biennials and other nationalistic exhibitions worldwide, such as in the cases of documenta and Venice in 1968 and the São Paulo in 1969. Another comparable case to the SI occurred in 1968 in Argentina, where the Rosario Group, comprised of journalists, sociologists, and artists (including Graciela Carnevale, León Ferrari, and Roberto Jacoby), fought against elite exhibition practices within a repressive political landscape. This action was similarly fueled by debates over the future trajectory of the avant-garde that, as art historian Andrea Giunta has assessed, by 1968 "had converted the artistic sphere and its institutions into a virtual battlefield."[11] The Rosario Group came together under the auspices of the artists' refusal to participate in an exhibition at the Museo de Bellas Artes in Buenos Aires, which took place shortly after the protests of May 1968 in Paris. This resulted in their famous *Tucumán Arde* [*Tucumán Burns*] project in 1968 that demonstrated artists could exploit information systems and mass media to resist censorship, fight against the repression of artistic freedoms, and expose the everyday realities of life under a military regime.

The SI also found affinities with projects in the United States. One of many examples is the Art Workers' Coalition (AWC), established in New York in 1969 within the context of the Vietnam War

—

10— Carla Stellweg, "Crisis de las bienales," *Excélsior*, October 13, 1968.

11— Andrea Giunta, *Avant-Garde, Internationalism, and Politics: Argentine Art in the Sixties*, Durham, Duke University Press, 2007, p. 268.

and the "countercultural revolution."[12] The organization similarly worked to force museums to recognize the need for new conditions to view art. Or, in the words of artist and critic Lucy Lippard (who had met the Rosario Group in Argentina in 1968), what "is really needed is not just an updated Monolith of Modern Art but a new and more flexible system that can adapt itself to the changes taking place today in the art itself."[13] Using open letters, manifestos, and public forums, the AWC s called for an overhaul of the collecting and exhibition practices at the Museum of Modern Art in New York, seeking greater visibility for artists who were facing discrimination based on race, gender, and sexuality, or for working with unconventional methods. As was the case with the SI, the AWC attempted to overhaul the cultural industry by using it as a pretext for independent action.

These international movements (particularly those in Latin America) articulated a definitive break with established channels for artistic expression. Consequentially, they also created a roadmap for future generations of artists—and particularly, in the case of Mexico, those who would later comprise "los Grupos" [The Groups]. As the 1970s unfolded, the emergence of numerous artists' groups was a direct consequence of the SI's strategy to work as a collective organization toward disrupting and subverting establishments. Many SI members served as professors and unofficial mentors to the artists of this generation, and some SI members had a direct hand in the formation of artist groups in the second half of the 1970s.[14]

—

12— The group included artists such as Carl Andre, Robert Smithson, Hans Haacke, as well as writer and curator Lucy Lippard. The organization, which had close ties to unions, called for greater measures to protect artists and their work.

13— Lucy Lippard, statement for the April 10, 1969 open hearing in AWC, *An Open Hearing on the Subject: What Should Be the Program of the Art Workers Regarding Museum Reform and to Establish the Program of an Open Art Workers Coalition,* New York, AWC, 1970, p. 57.

For a study of Lippard's role in the AWC and her ties to Argentina, see Julia Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era,* Berkeley, University of California Press, 2009, pp. 127-152.

14— Participants affiliated with Los Grupos include but are not limited to Juan José Gurrola, who collaborated with many groups, as well as younger members of the SI and Felipe Ehrenberg, in the groups Tepito Arte Acá and Grupo Proceso Pentágono. Helen Escobedo was also a key figure in supporting and circulating the work of Los Grupos, both in and out of Mexico, sponsoring their appearance at the X Paris Youth Biennial in 1977. Other examples include the Panamanian painter Luis Aguilar Ponce and the Mexican artists Eduardo Garduño (later a member of Grupo Mira), Hersúa

Los Grupos coalesced within a cultural landscape that mirrored that of the SI: resources for artists remained limited, even fewer commercial galleries existed, and cultural institutions still struggled to support experimental art. The SI's most important lesson to the next generation of artists was its willingness to directly confront institutions and subvert power structures. Examples such as Grupo Proceso Pentágono, Fotógrafos Independientes, Março, Grupo Mira, Grupo Suma, No-Grupo, and Peyote y la Compañía, among others, employed guerrilla-like tactics. They would intervene in and insert their works into institutions or public spaces, whether with or without invitation, often utilizing an existing exhibition or event as a pretext for staging their own works.[15] This infiltration of official cultural spaces forced institutions to acknowledge their work, and it created opportunities for art and artists to reach the public with less mediation from bureaucratic mechanisms. Inheriting the SI's spirit for collective organization, the work of Los Grupos work blurred the line between art and social/political activism.

Like the SI before them, Los Grupos, too, utilized official exhibitions as a platform for insurrection. For example, the X Paris Youth Biennial in 1977, where invited participants Grupo Proceso Pentágono protested the organization of the Latin American Pavilion over the organizer's connections to the Uruguayan dictatorship. Meanwhile, No-Grupo participated with an unsolicited project that critiqued the exclusionary practices of biennials, which they mailed from Mexico to Paris.[16] Yet as was the case for the SI, the Grupos struggled to maintain consensus among themselves, leading nearly all of them to disband by 1980. Still, the generation of the 1990s again took up the mantle of anti-establishment art practices through creating collectives

—

(who was in the early phase of No-Grupo), and Sebastián, who began showing individual and collective works as Arte Otro in 1969.

15— For more on the use of art interventions within Los Grupos, see Arden Decker, "Los Grupos and the Art of Intervention in 1960s and 1970s Mexico," Ph.D. dissertation, The Graduate Center, The City University of New York, 2015.

16— See *Presencia de México en la X Bienal de Paris, 1977: representación enviada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y exhibida simultáneamente en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM, México/Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma, Grupo Tetraedro, Taller de Arte e Ideología*, Mexico, El Instituto, 1977; and *Expediente bienal X: la historia documentada de un complot frustrado*, Mexico, Editorial Libro Acción Libre/Beau Geste Press, 1980.

and unofficial or underground exhibition spaces, such as artists' houses, nightclubs, and the city streets.

As parallel organizations did for artists in Argentina, Brazil, and elsewhere, the SI helped solidify the use and manipulation of communication systems to expose an unhealthy interdependency between art and institutions. The project of the SI revealed that co-opting such systems, especially to promote a collective voice, enables artists to circumvent predictable and traditional spaces for art—and to create new ones on their own terms. In rejecting the INBA, they validated the pursuit of artistic independence in the face of repression and violence, demonstrating the power of a simple premise that would impact generations of artists to come: any pretext offers ample opportunity for art to be created and debated.

EXCELSIOR Lunes 2 de Septiembre de 1968

A LOS ARTISTAS PLASTICOS DEL PAIS

Algunas semanas después de que el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Comité Organizador de la XIX Olimpiada lanzaron la convocatoria-reglamento para la "Exposición Solar, 1968", surgieron ciertas críticas y objeciones por parte de algunos artistas. El INBA, cuya línea de conducta ha sido considerar siempre con la máxima seriedad las observaciones que se le hagan, decidió reunir en el Departamento de Artes Plásticas a los siguientes artistas: Gustavo Alastir, Presidente de la Sociedad de Acuarelistas; Raúl Anguiano, Gustavo Arias Murueta, Arnaldo Coen, Manuel Felguérez, Jorge González Camarena, Benito Messeguer y Alfredo Guati Rojo. Se presentó además, sin convocado, otro artista quien participó en las discusiones, que no se consideraban cerradas.

La reunión tenía por objeto examinar las objeciones y sugerir al INBA las modificaciones a la convocatoria-reglamento que fueran necesarias para facilitar la participación de los artistas.

Aunque el grupo se formó de manera que fuese lo más representativo de los diversos matices de opinión, en ningún momento se le consideró autorizado para hablar en nombre de los ausentes, de cuyos intereses el INBA se constituyó en representante.

Al cabo de dos sesiones, el INBA, recogiendo las sugerencias y objeciones, elaboró un nuevo texto de la convocatoria-reglamento de la "Exposición Solar, 1968", el cual se dio a conocer al grupo consultor. En el nuevo texto, que aparece a continuación el INBA ha procurado mantener escrupulosamente su compromiso con los artistas que le han comunicado su adhesión o que, sin comunicarla, aceptaron la convocatoria original y están trabajando o han presentado obra. Sin embargo, la principal preocupación del Instituto es que la "Exposición Solar, 1968" sea lo más abierta posible, de modo que en ella se manifiesten, a través de sus mejores representantes, todas las escuelas o tendencias vigentes en el momento actual.

CONVOCATORIA-REGLAMENTO

PARA LA "EXPOSICION SOLAR, 1968"
(versión definitiva)

El Instituto Nacional de Bellas Artes y el Comité Organizador de la XIX Olimpiada, deseosos de ofrecer a los artistas plásticos de México la ocasión de mostrar su plenitud creadora, convocan a los pintores, escultores, dibujantes, grabadores y acuarelistas de México para que participen en un magno Salón Nacional en coincidencia con los Juegos de la XIX Olimpiada.

Considerando el carácter excepcional de la ocasión, así como el hecho de que ésta marca un momento culminante del país, ambas instituciones, acogiéndose a un símbolo común de las culturas de México, han decidido tomar por emblema de esta exposición al sol, o a lo solar, como símbolo de fuerza vital y lucidez.

Por estos motivos, el Salón Nacional se llamará "Exposición Solar, 1968" y será su propósito incitar a los participantes a que den lo mejor de sí en el total ejercicio de su arte, de manera que las obras que envíen sean el fruto más acabado posible de su talento y sensibilidad. México hará una fructuosa contribución al ennoblecimiento de la convivencia internacional, al ofrecer a nuestros visitantes del mundo entero, entre otras conquistas pacíficas, esta demostración de luz y fuerza creadora.

La "Exposición Solar, 1968" se celebrará de conformidad con las reglas siguientes:

1—La "Exposición Solar, 68" se inaugurará solemnemente en el Palacio de Bellas Artes el viernes 4 de octubre y se clausurará en diciembre del mismo año.

2—Constará de cuatro secciones: Pintura, Escultura, Arte Gráfico y Dibujo, y Acuarela.

3—En atención a las sugestiones que se han recibido, los premios se convertirán en adquisiciones, que se harán por recomendación del jurado, y se distribuirán como se indica en seguida, conservando el monto total de las cantidades inicialmente ofrecidas.

PARA ADQUISICIONES DE PINTURA Y/O ESCULTURA, LAS SIGUIENTES:

Una de $50,000.00 para la cual se aprovechará el Premio "Elías Sourasky" ..... $ 50,000.00

Cuatro de $25,000.00, concedidos por el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Comité Organizador de la XIX Olimpiada $100,000.00

PARA ADQUISICIONES DE ARTE GRAFICO O DIBUJO:

Una de $25,000.00, para la cual se aprovechará el Premio "Laminadoca Kreirmerrman", para la adquisición de una obra de arte gráfico o dibujo ..... $ 25,000.00

Tres de $5,000.00 cada uno, concedidos por el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, para adquisición de obras también de arte gráfico y dibujo ..... $ 15,000.00

PARA ADQUISICIONES DE ACUARELA:

Ocho de $5,000.00 para adquisiciones en la Sección de Acuarela, concedidos por el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada ..... $ 40,000.00

4—Se estima necesario precisar a los artistas que las adquisiciones no deben considerarse "premios" de concurso, y que en modo alguno pretenden establecer jerarquías entre los participantes.

5—Queda a criterio de los artistas el inscribir obras de técnica mixta en la Sección que estimen más afín al carácter de lo presentado.

6—Las obras se admitirán en la exposición: a) por invitación del jurado; b) por selección del jurado. Todos los artistas, sin limitación de ninguna clase, pueden presentar obras a selección. Podrán participar también libremente los extranjeros con una residencia mínima de cinco años en el país.

7—Los artistas podrán enviar sus obras fuera de adquisición, debiendo precisarlo así en el momento de entregarlas al Instituto Nacional de Bellas Artes.

8—No habrá ninguna limitación en cuanto a estilo o tema, como tampoco la habrá en materia de técnicas y de tamaños, siempre que, en general, se trate de obras susceptibles de ser exhibidas en un museo.

9—El jurado se integrará con un representante de cada una de las siguientes instituciones: Academia de Artes, Asociación de Críticos de México, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Comité Organizador de la XIX Olimpiada e Instituto Nacional de Bellas Artes.

El jurado tendrá las siguientes funciones: a) elaborar sobre un conjunto de nombres reunidos por el INBA la lista de artistas invitados; b) seleccionar entre las obras de los artistas no invitados aquellas que deban exhibirse; c) recomendar, además, a tenor de la cláusula 3 de esta convocatoria, las obras que deban adquirirse. Las decisiones del jurado, que serán inapelables, se darán a conocer públicamente en la ceremonia de la inauguración.

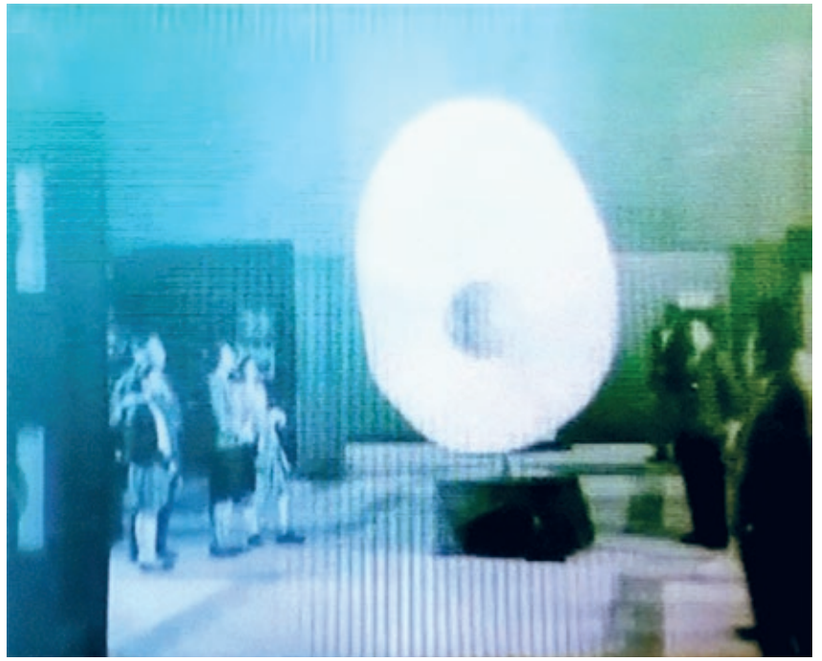
10—Las obras que concurran se entregarán en la Oficina de Registro de Obras del INBA, a más tardar el 14 de septiembre, o bien se notificará oportunamente al INBA el lugar donde deberá recogerse por los vehículos del Instituto. Este servicio estará limitado al Distrito Federal.

11—Los artistas presentarán no más de dos obras para las secciones de pintura y escultura. Por lo que hace a las secciones de Arte Gráfico y Dibujo, y Acuarela, se podrán presentar hasta tres, las cuales se expondrán si el espacio lo permite.

12—El Instituto imprimirá un catálogo ilustrado con todas las obras expuestas.

México, D. F., septiembre 2 de 1968.

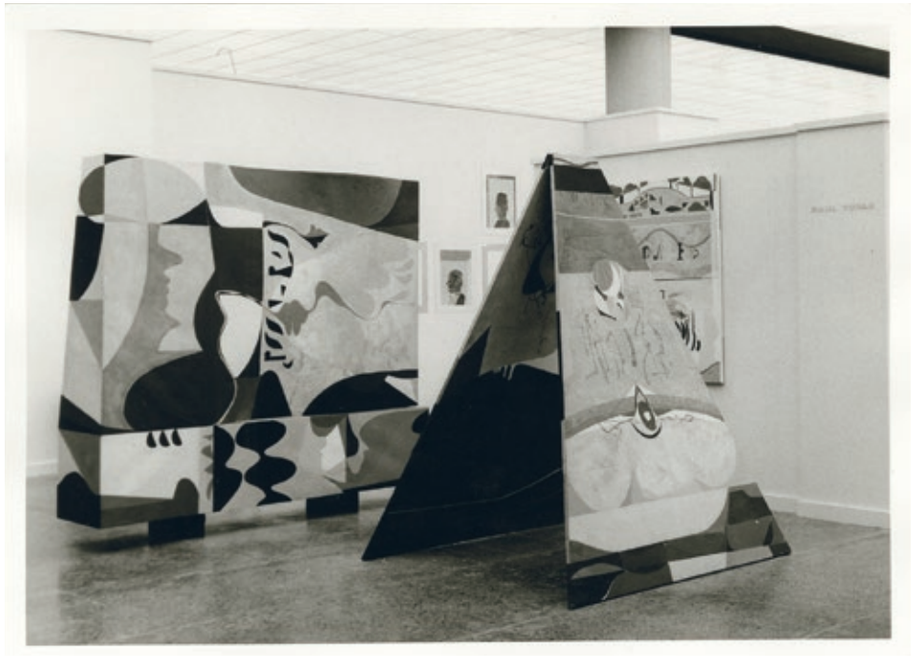
"A los artistas plásticos del país. Convocatoria-Reglamento", *Excélsior*, 2 de septiembre de 1968. Fondo Galería Pecanins. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [SI cat. 24]



Fabián Arnaud, *Exposición Solar*, 1968, Revista Fílmica 697, *Noticiero Cine mundial*. Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca [SI cat. 30]

Salón Independiente 68, 1968, Centro Cultural Isidro Fabela. Vista de la obra *Tlatelolco* de Felipe Ehrenberg Fondo Galería Pecanins. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [SI cat. 45]

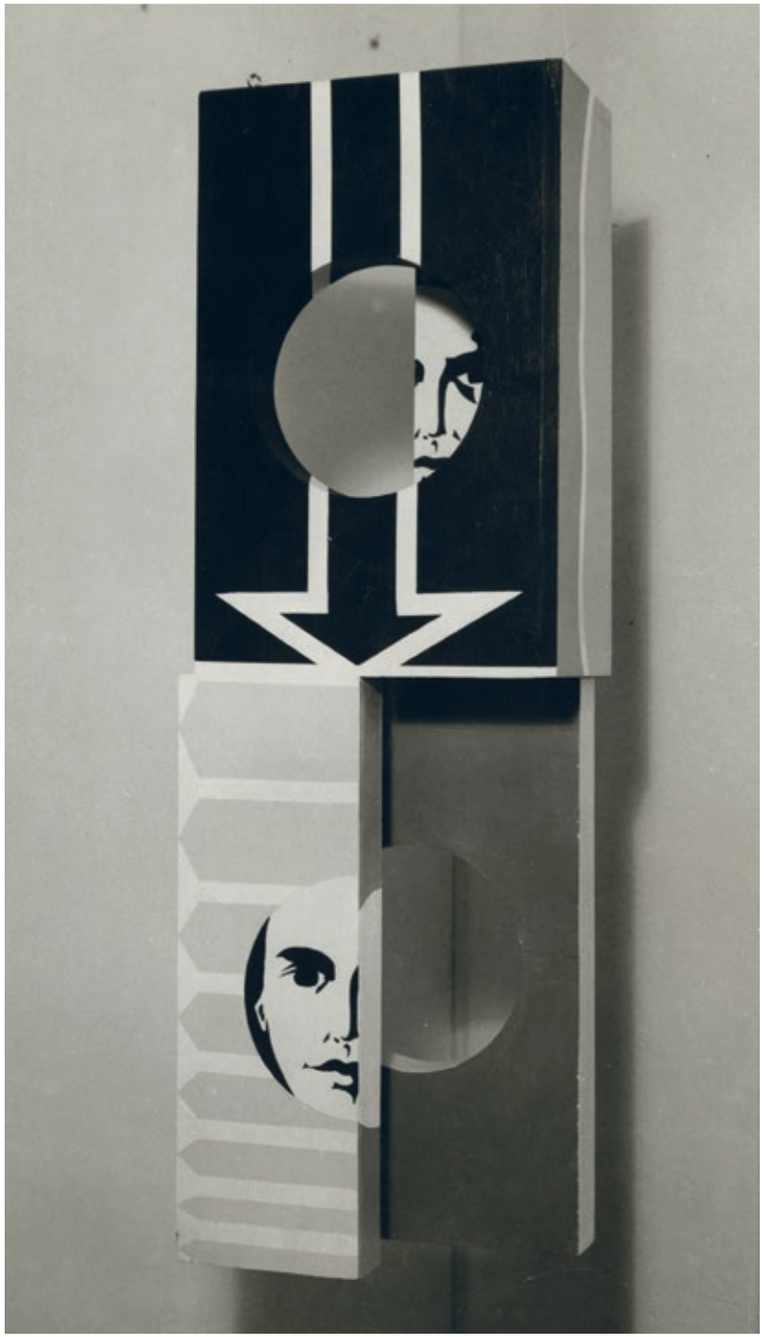
Salón Independiente 68, 1968, Centro Cultural Isidro Fabela. Vista de la obra de Felipe Ehrenberg. Fondo Galería Pecanins. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [SI cat. 45]



Arriba—Top: *Salón Independiente 69*, MUCA, 1969. Vista de la entrada a la exposición. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Abajo—Bottom: *Salón Independiente 69*, MUCA, 1969. Vista de la obra de Raúl Tovar. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

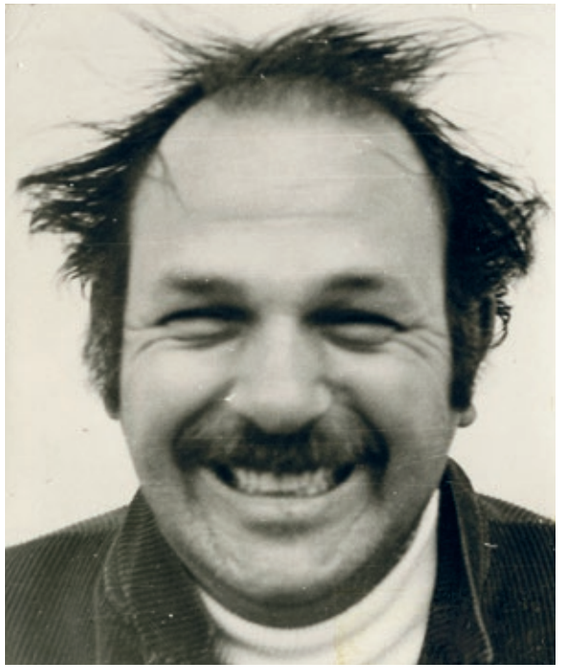
Salón Independiente 69 en el MUCA, 1969. Vista de la obra de Juan Luis Buñuel. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM



Salón Independiente 68, Centro Cultural Isidro Fabela, 1968. Vista de la obra de Felipe Ehrenberg. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

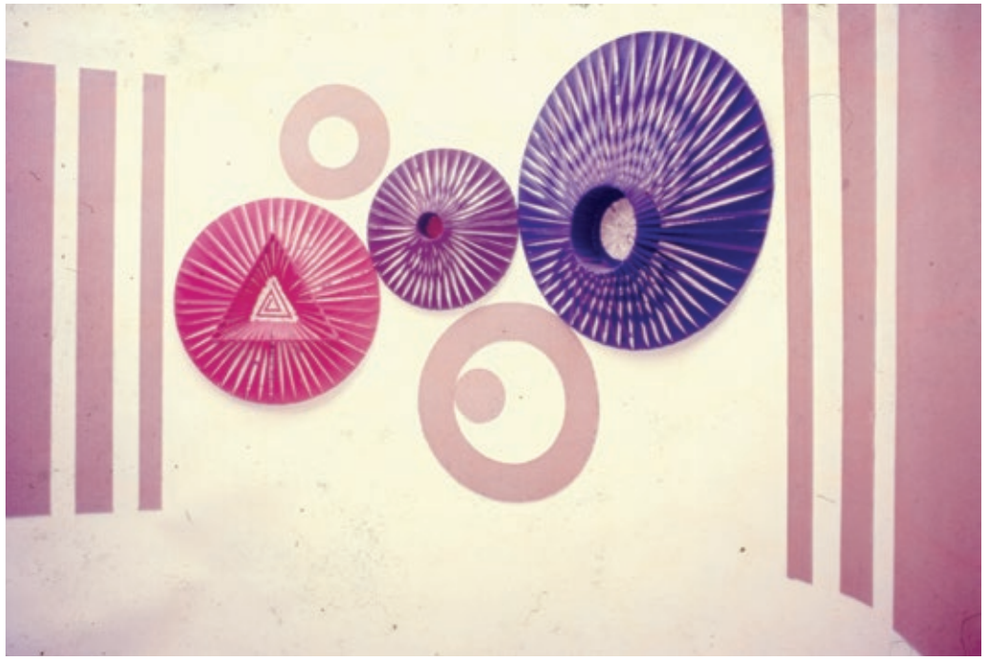
Izquierda—Left: **Manuel Felguérez**, *Sin título*, 1969. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [SI cat. 110]

Derecha—Right: **Marta Palau**, *Sin título*, 1969. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [SI cat. 131]



De arriba a abajo y de izquierda a derecha—From top to bottom and from left to right: Kazuya Sakai, Philip Bragar, Felipe Orlando, Arnaldo Coen y Myra Landau, Helen Escobedo y Brian Nissen; Francisco Icaza y Manuel Felguérez. Boletín *Salón Independiente 70*, 3 de diciembre 1970. Museo Universitario de Ciencias y Arte, C.U. Diseño: Brian Nissen. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Foto: Araceli Limón, Agustín Estrada

Salón Independiente 70, MUCA, 1970. Vistas de la obra *Ambiente Gráfico* de Helen Escobedo. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [SI cat. 146]



Arriba—Top: *Salón Independiente 70,* MUCA, 1970. Vista de las obras de Ernesto Mallard. Archivo Miguel Aldana. Digitalización: Araceli Limón, Agustín Estrada

Abajo—Bottom: *Salón Independiente 70,* MUCA, 1970. Vista de las obras de Margot Fanjul y Sebastian. Archivo Miguel Aldana. Digitalización: Araceli Limón, Agustín Estrada

Salón Independiente. Ejecución in situ de escultura y murales efímeros durante Semana Santa, CAM, Guadalajara, 12 de abril de 1971. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [SI cat. 200]

Vista nocturna del CAM, Guadalajara, 1971. Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Murales efímeros en el Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 1971. De izquierda a derecha y de arriba a abajo—From left to right and from top to bottom: Brian Nissen, *Cúpido*; Arístides Coen, *Autorresurrección*; Philip Bragar, *La trampa en que caímos*; Héctor Navarro, *Conquistador*; José Muñoz Medina, *Circenses*, Martha Palau, *Quiromancia*; Myra Landau, *Vitrales*; vista general del centro con obra de Manuel Felguérez, *Erotomanía*; Gabriel Ramírez, *Toros destruyendo el orden bien establecido*; Arnaldo Coen, *El acuario*. Archivo Miguel Aldana. Digitalización: Araceli Limón, Agustín Estrada [SI cat. 201]

#NoMeCansaré

[Acciones de intervención en manifestaciones], 2014 a la fecha. Cortesía de Contingente Láser Tag [#NMC cat. 10]

#NoMeCansaré: Estética y política en México, 2012-2018

Helena Chávez Mac Gregor
Sol Henaro
Alejandra Labastida

[Bandera intervenida durante la marcha del 21 de julio de 2012]. Fotografía: César Martínez. Fondo César Martínez. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM [#NMC cat. 3]

PARE.[1] A 50 años del movimiento estudiantil de 1968, resulta urgente detenernos a reflexionar. Si bien es necesario revisar su archivo para entender cómo emergió el movimiento, sus procesos, reclamos y manifestaciones artísticos y culturales, la conmemoración debería ser ante todo la coyuntura para cuestionarnos dónde nos encontramos hoy. Entre los quiebres que ha vivido el país, el 68 sin duda quedó signado tanto por la violencia de Estado como por la búsqueda de democracia que detonó. Vivimos desde entonces entre la tensión de una violencia generalizada y los reclamos de otros modos de vida.

MIRE. Hoy las movilizaciones sociales son otras, así como las manifestaciones visuales que las acompañan. Consideramos que para pensar los procesos sociales que interpelan las complejas realidades de México es imprescindible aproximarnos a sus vocabularios y formas sensibles. Desde esas materialidades, se puede interrogar cómo opera la visibilidad y comunicación del intrincado proceso de la política en un país en el que la violencia subsume y a la vez rebasa al Estado, lo cual genera una máquina de guerra informe y difícil de nombrar.

A mediados de los años noventa, el historiador de arte Roberto Amigo utilizó la noción de "practicas estéticas de praxis política" para caracterizar una serie de acciones realizadas contra la dictadura argentina cuyo centro fueron el conjunto de acciones conocidas como el "Siluetazo". Esta descripción nos permite explorar las acciones que, a caballo entre el arte y la movilización social, manifiestan y dan forma a reclamos actuales. Formas que rebasan lo que comúnmente conocemos como "arte" sin dejar de ser parte de los imaginarios artísticos y culturales de nuestro presente.

ESCUCHE. Estas prácticas son parte de la materia estética que permite que la política aparezca. Son acciones que toman forma a partir de largos procesos de trabajo colaborativo. No son obras aisladas creadas por un autor o desde el agenciamiento del artista, se trata en realidad de gramáticas, vocabularios y signos que se forman en y desde lo colectivo y que buscan tener efectos desde la urgencia social.

—

1— Los inicios de párrafos en este texto recuperan los enunciados o las consignas difundidos durante manifestaciones en 2012: *pare, mire, escuche, no se desintegre*.

#NoMeCansaré explora algunas prácticas estéticas de praxis política de los últimos años en México, acciones —artísticas, activistas, *artivistas*, urbanas— que conforman procesos sociales de movilización, de reclamo y de insistencia política. Tanto temporal como espacialmente, esta exposición tiene derrames y no busca una delimitación precisa, cosa que sería imposible al tratarse de procesos vivos que están en constante mutación. Tampoco pretende generar una cartografía exhaustiva. La intención es presentar diversas herramientas y estrategias con las que algunos agentes están trabajando en la actualidad y que nos permiten entender, por un lado, la transformación de las prácticas políticas y, por otro, la materialidad que toman para hacer visible su reclamo. Su radicalidad está en la urgencia y las formas de imaginación que ponen en marcha.

Si bien el detonante que marca el arco histórico del proyecto comienza en el momento en que se viraliza el video de 131 estudiantes de la Universidad Iberoamericana y que dio paso al movimiento #YoSoy132 en 2012, la estela de estos procesos viene de casos previos, como la movilización por el incendio de la guardería ABC en Hermosillo, en donde ya se experimentaba con otra forma de organizar la protesta en conjunción con el espacio digital. En este tiempo, creemos, una imaginación política emergió de la mano de una nueva generación, de una transformación económica y social del país a causa de la guerra, así como de una condición tecnológica que imprimió un giro de tuerca en los modos de articular los procesos sociales. De igual manera, en la exposición, la concentración geográfica de casos en la Ciudad de México señala y responde a la criticable condición de centralización del país, que hace que la capital, tanto en el nivel de calle como en el digital, siga operando como foco para concentrar la mayoría de los procesos de conflicto nacional.

Lo público en nuestro tiempo es una noción en litigio: por ello es importante entender los usos que los nuevos activismos hacen de estos campos en asedio. Sin duda, desde finales de los años noventa —ya el zapatismo echó mano de ello—, la web supuso una transformación no sólo en los modos de comunicación, sino de los protocolos de trabajo y conformaciones de comunidad y redes. La otra cara de los procesos de control y manipulación de los monopolios de redes sociales ha sido la posibilidad de habilitarlas para la circulación de información. Si bien el espacio digital supone una compleja infraestructura que en su constitución ofreció una condición de uso disfrazada de participación,

en los últimos 10 años lo digital ha sido reclamado por grupos activistas como campo de trabajo en términos de la reorganización y divulgación de la información. Esta estrategia ciudadana busca contrarrestar la opacidad como herramienta de control del Estado. Por ello, parte importante de las prácticas estéticas que se muestran se conforman en una articulación entre lo digital y la calle.

La exposición reúne tanto estrategias de intervención en el espacio público como iniciativas cuya plataforma de acción y socialización es la web. En el primer caso, integramos a Redretro, Sistema de Transporte Onírico, un colectivo que desde 2006 interviene las señaléticas del transporte público replicando su estética institucional pero actualizando las nominaciones en vínculo con determinados sucesos recientes: “Matriotismo” en lugar de “Patriotismo”, “Normalistas” en lugar de “Normal”. En la misma línea está el colectivo Rexiste (existo porque resisto), quienes entre diversas acciones generan, a partir de tipografía trazada a gran escala, pronunciamientos y denuncias que pueden ser leídas, registradas y posteriormente viralizadas a partir de la utilización de drones (#Droncita). También se presenta la “Ruta de antimonumentos por la memoria” a cargo de iniciativas civiles de carácter anónimo (por los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa, por las víctimas del incendio de la guardería ABC, por los mineros de Pasta de Conchos), cuya localización se extiende por distintos puntos de la avenida Reforma en contraposición a los monumentos oficiales.

Otros casos que nos interesan son aquellos que intervienen desde un registro de restitución. *Desde el duelo*: Fuentes Rojas, una iniciativa que junto con otros colectivos ha dado lugar a “Bordando por la paz y la memoria: una víctima, un pañuelo”, que sostiene desde 2011 reuniones semanales en el espacio público en diversos contextos geográficos para bordar los nombres de víctimas de la violencia desde el inicio de la guerra contra el narcotráfico, en el sexenio de Felipe Calderón, hasta la actualidad. *Desde el cuerpo*: la documentación de la proyección de los rostros de los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa durante la manifestación del 20 de noviembre de 2014 y una iniciativa gráfica que usó la silueta de uno de los estudiantes para superponerla al cuerpo de los manifestantes mediante carteles portables que podían ser descargados con diferentes consignas o con un espacio para rellenar con la propia. *Desde la manifestación*: un mural de una fotografía de la marcha de octubre de 2014

distribuido en fragmentos con un manual de uso y un llamado a fotografiar la instalación y reinsertarla en el circuito digital con el *hashtag* #365xlos43.

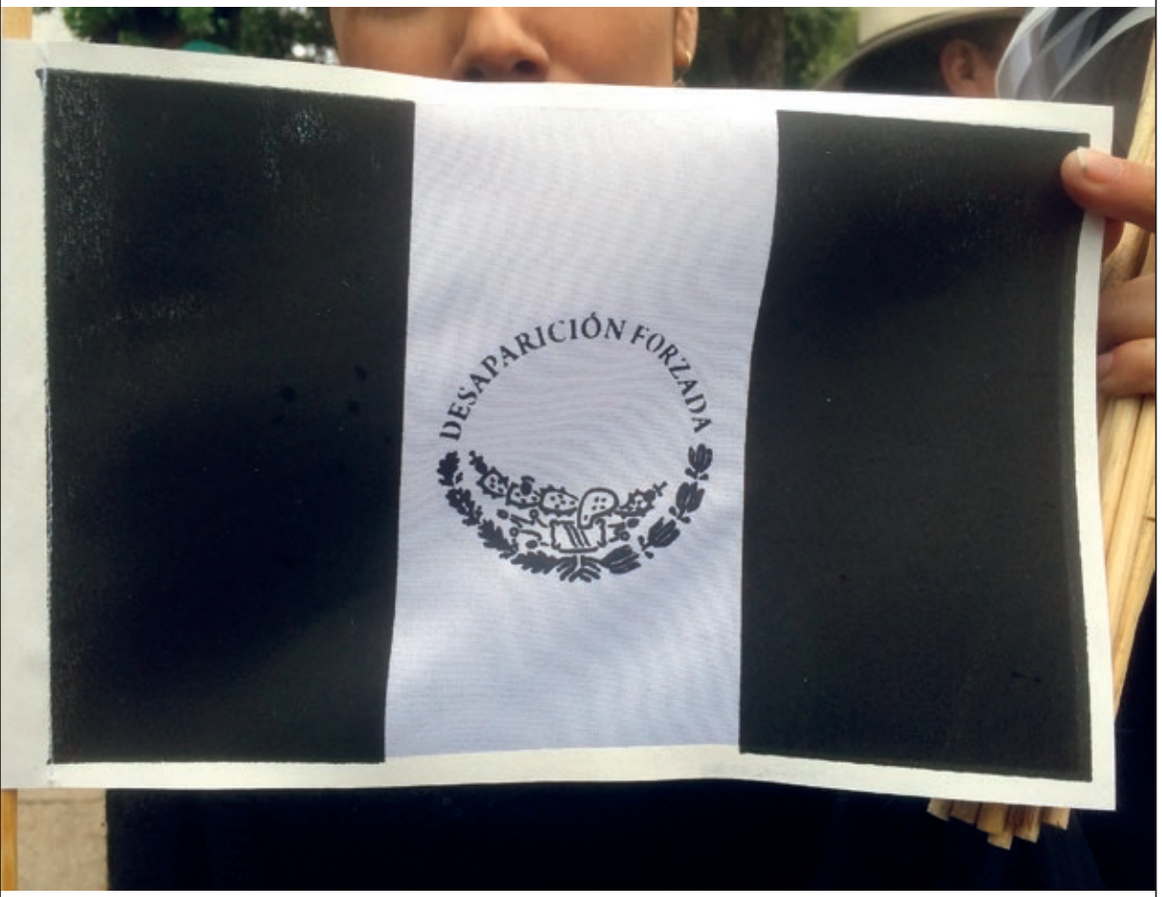
Otros registros convocados son aquellos que acompañaron movilizaciones públicas subvirtiendo símbolos en un complejo ejercicio de desidentificación: la aparición intermitente de un láser con consignas como aquella de la que toma su nombre este proyecto, *#NoMeCansaré*, del Contingente láser tag; una acción (iniciada por César Martínez en colaboración con diversos colectivos) en la que se cubrían con bolsas de plástico las cabezas de esculturas de la avenida Reforma conforme avanzaba la marcha y diversas banderas nacionales intervenidas entre 2010 y 2016 llevándonos desde la subversión ilegal hasta el *souvenir* pirata.

Por otro lado, en el uso de plataformas digitales, reunimos algunos proyectos tanto colectivos como individuales que suplen el deber del Estado y se dan a la tarea de generar estrategias cartográficas, de análisis y visibilización de informaciones imprescindibles para un ejercicio ciudadano: el mapa de feminicidios en proceso que María Salguero genera desde 2016, el trabajo de Data Cívica, quienes han reconstruido a partir de una extensa investigación, apoyada en programas de búsqueda automatizada, la base de datos del Registro Nacional de Datos de Personas Extraviadas o Desaparecidas (RNPED), recuperando los nombres y apellidos de los desparecidos inaccesibles en la lista oficial en una plataforma que permite alimentar datos de los casos; la labor de Geocomunes, colectivo que emprende diversas investigaciones cartográficas con diferentes iniciativas sociales y ciudadanas y que ahora presenta su trabajo en relación con el *boom* inmobiliario y sus respectivas repercusiones de desalojo, especulación y escasez de agua; una investigación sobre el *meme*, que permite explorar un modo de hacer colectivo que subvierte el enunciado del poder haciendo viral una nueva gramática popular; finalmente, la contribución de Horizontal, con un mapa que muestra diez años de movimientos que han ido de lo digital a la calle y de regreso formando una nueva manera de ejercer ciudadanía en México, esto junto con un repositorio que busca preservar la memoria de movimientos efímeros digitales que han sido significativos en la construcción de nuevas narrativas sobre las redes sociodigitales y su peso en los cambios políticos a largo plazo.

NO SE DESINTEGRE. Presentar estas prácticas estéticas de praxis política ofrece una materia sensible para pensar el presente. Dar espacio a estos procesos es abrirnos a la experiencia, profundamente confusa y dolorosa de la política. La imposibilidad de totalizar estas prácticas se manifiesta en la propia parcialidad de lo que mostramos: no hay manera de predecir lo que viene. Este texto se escribe en medio de un malestar social creciente bajo nuevos casos de desaparición forzada de estudiantes y una tensa contienda electoral en la que nadie puede presagiar el futuro. Lo que sí se puede predecir es que a pesar de todo seguirán apareciendo nuevas formas de hacer política.

#NoMeCansaré: Aesthetics and Politics in Mexico, 2012-2018

Helena Chávez Mac Gregor
Sol Henaro
Alejandra Labastida



Enrique Méndez de Hoyos, registros fotográficos de manifestaciones públicas en apoyo a los normalistas de Ayotzinapa, Guerrero, realizadas en la Ciudad de México el 22 de octubre de 2014, 20 de noviembre de 2014 y 26 de marzo de 2015. Colección Visualidades y Movilización Social. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. [#NMC cat. 23]

STOP.[1] Fifty years after the student movement of 1968, it is essential for us to stop and reflect. While we must review the archives to understand how the movement and its processes, demands, and artistic and cultural manifestations emerged, our commemoration must be, above all, the juncture where we pause to reflect on where we are today. Among the breakdowns Mexico has experienced, '68 was certainly marked both by state violence and by the quest for democracy it triggered. Since then, we have lived in the tension between widespread violence and the calls for other ways to live.

LOOK. Social movements are different today, as are the visual manifestations that accompany them. In order to contemplate the social processes questioning Mexico's complex realities, we must make contact with its affective vocabularies and forms. Drawing from these materialities, we can study the visibility, communication, and operation of intricate political processes in a country where violence both subsumes and exceeds the state, thus producing an amorphous, unnamable war machine.

In the mid-1990s, the art historian Roberto Amigo used the concept of "aesthetic practices of political practice" to characterize a series of actions conducted against the Argentine dictatorship. The heart of this notion was the set of initiatives known as the "Siluetazo," which we could roughly translate as "the blow of the silhouette." This description allows us to explore the actions, straddling both art and social mobilization, that express and embody contemporary demands. These forms surpass what we typically know as "art" while still participating in the artistic and cultural imaginaries of our present.

LISTEN. These practices are part of the aesthetic material that allows politics to emerge. They are actions that take shape through long processes of collaborative labor. They are not isolated works created by a single individual or through an artist's assemblage; they have more to do with grammars, vocabularies, and signs forged in and through collectivity, and which seek to cause an impact through social urgency.

#NoMeCansaré [#IWontGetTired] explores certain aesthetic practices of political praxis in recent years in Mexico,

—

1— The first words of the paragraphs in this text evoke one of the declarations or slogans heard at protests in 2012: *pare, mire, escuche, no se desintegre* [stop, look, listen, don't disintegrate].

actions—artistic, activist, "artivist," urban—comprising social processes of mobilization, condemnation, and political insistence. In both temporal and spatial terms, this exhibition spills beyond its boundaries. In fact, it doesn't seek specific boundaries at all—which would be impossible, given that it focuses on living, constantly evolving processes. Nor does the exhibition intend to produce an exhaustive cartography. The goal here is to present a broad range of tools and strategies used by some contemporary actors. These resources allow us to understand, for one thing, the transformation of political practices; and, for another, the materiality they use to illustrate their demands. Their radicalness lies in the urgency and forms of imagination they put into practice.

The trigger for the historical arc of this project began when a video of 131 students at the Universidad Iberoamericana [Ibero-American University] went viral, giving rise to the movement #YoSoy132 [#IAm132] in 2012. However, the trail of decisive events dates back to earlier incidents, such as the fire in the ABC daycare center in Hermosillo, which prompted experiments with other means of organizing protests in conjunction with the digital realm. At that point, we believe, a political imagination began to form, along with a new generation, the country's economic and social transformation as a consequence of war, and a set of technological circumstances that marked a turning point with respect to how social protests were organized. In any case, in this exhibition, the geographic concentration of incidents in Mexico City stresses and responds to the deplorable degree of centralization in Mexico—which makes the capital, both out on the street and in the digital world, continue to serve as the primary hub for national processes of conflict.

Today, the idea of "the public" is a contested one, which is why it is important to understand how new activisms make use of these disputed territories. Without a doubt, since the late 1990s (when the Zapatista movement was already employing it), the existence of the internet transformed not only the media, but also labor-related protocols and the configuration of communities and networks. Social network monopolies have exercised manipulation and control, but there is another side to such processes: the possibility of inhabiting these networks to circulate information. While the digital space presupposes a complex infrastructure, one constituted in a way that offered a condition of use disguised as participation, the digital realm has been reclaimed by activist groups over the past decade as a space to engage in reorganizing

and distributing information. This citizen strategy seeks to counteract opacity as an instrument of state control. Thus, much of its aesthetic practices exist at the intersection between the digital sphere and the street.

The exhibition brings together both intervention strategies in public spaces and initiatives with web-based action and socialization platforms. In the first case, we include the work of Redretro, Sistema de Transporte Oníric [Redretro, Oniric Transport System], a collective that has been intervening in public transit signage since 2006. Their actions maintain the signs' institutional aesthetic but update the names of stations with specific recent events: "Matriotismo" [Matriotism] instead of "Patriotismo" [Patriotism]; "Normalistas" [a reference to the 43 forcibly disappeared *normalistas*, or students at a rural teachers' college] instead of "Normal." Working along similar lines is the collective Rexiste (existo porque resisto) [Rexiste: I Resist, Therefore I Am], whose diverse activities employ large-scale typography to produce declarations and condemnations that can be read, recorded, and subsequently viralized through the use of drones (#Droncita). The exhibition also includes the "Ruta de antimonumentos por la memoria" [Route of Anti-Monuments for Memory], which anonymously conducts civil initiatives (for the 43 disappeared students of Ayotzinapa, for the fire victims at the ABC daycare center, for the Pasta de Conchos miners). Their interventions take place at various points along the prominent Reforma Avenue as a counterpoint to official memories.

We are also interested in projects that intervene in the spirit of restitution. *From mourning*: Fuentes Rojas [Red Fountains], an initiative that, in conjunction with other collectives, has led to "Bordando por la paz y la memoria: una víctima, un pañuelo" [Embroidering for Peace and Memory: One Victim, One Handkerchief]. Since 2011, this group has held weekly gatherings in the public spaces of various contexts to embroider the names of victims of violence between the start of the war on narcotrafficking (in the presidential administration of Felipe Calderón) and through today. *From the body*: for example, the documentation of the projection of the 43 faces of the missing students from Ayotzinapa during the protest held on November 20, 2014. It also documents the graphic initiative that superimposed each student's silhouette onto portable posters that could be downloaded with different slogans or with a blank space to write in your own. And finally, *from the protest*: a mural of a photograph of

the October 2014 demonstration, distributed in fragments with a user manual and a call to photograph the installation and reinsert it into the digital circuit with the hashtag #365xlos43.

Other showcased initiatives have accompanied public mobilizations subverting symbols in a complex exercise of dis-identification: for one, the intermittent appearance of a laser projecting slogans like the one that named this very project, *#NoMeCansaré*, by the group called Contingente láser tag [Laser Tag Contingent]. An action (initiated by César Martínez in collaboration with various collectives), in which the heads of sculptures along Reforma were covered with plastic bags as the march advanced down the avenue. The action also displayed the collective's interventions and various national flags between 2010 and 2016, leading us from illegal subversion to pirated souvenirs.

Moreover, by using digital platforms, we have convened both collective and individual projects that step in and take up the state's own duties, working on cartographic strategies to analyze and expose essential information for citizen-based exercises. First, the map of femicides that María Salguero has been producing since 2016. Second, the work of Data Cívica [Civic Data], which has conducted meticulous research, drawing from automated search programs, to reconstruct the database of the Registro Nacional de Datos de Personas Extraviadas o Desaparecidas (RNPED, or National Informational Record on Missing or Disappeared Persons). In this way, Data Cívica has recovered the names and surnames of disappeared people—inaccessible on the official list—and compiled them on a platform that allows for case information to be expanded. Third, the efforts of Geocomunes [Geocommune], a collective that carries out cartographic research in conjunction with various social and citizen initiatives; they are now presenting their work on the real estate boom and its repercussions in the form of evictions, speculation, and water scarcity. Fourth, an investigation of the "meme," which allows for an exploration of collectivity that subverts the enunciation of power by making a new popular grammar "go viral." And finally, the contribution of Horizontal, with a map displaying ten years of movements that range from the digital to the street-based and back again, yielding a new means of exercising citizenship in Mexico. This project goes hand in hand with an archive that seeks to preserve the memory of ephemeral digital movements: efforts have been essential to the construction of new narratives about socio-digital networks and their effect on long-term political change.

DON'T DISINTEGRATE. Presenting these aesthetic practices of political praxis offers affective material for thinking about the present. Making space for these processes means opening ourselves to the profoundly confusing and painful experience of politics. The impossibility of summing up these practices is reflected in the partial nature of what we exhibit here: we can't know what is to come. This text was written at a moment of growing social malaise, amid new cases of forcibly disappeared students and a tense electoral struggle in which no one can predict the future. What we can predict is that, in spite of everything, new forms of engaging in politics will continue to appear.

Autor no identificado—Unidentified autor, *Ruta Antimonumentos por la memoria*, 2015-2018, Antimonumento +43 por los estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa, en av. Reforma esquina Bucareli, Ciudad de México, 26 de abril de 2015. Documentación, investigación y archivo de Cristina Híjar [#NMC cat. 6]

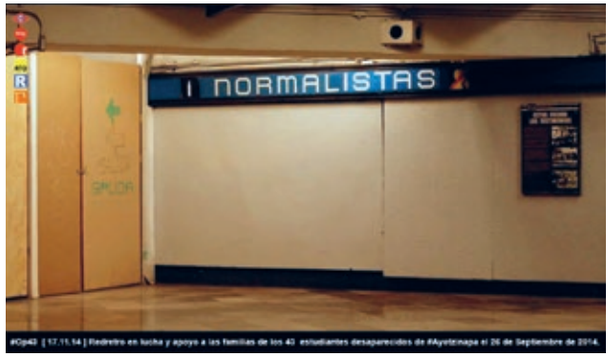
Autor no identificado—Unidentified autor, *Ruta Antimonumentos por la memoria*, 2015-2018. Antimonumento 49ABC por las víctimas del incendio en la guardería ABC, frente al edificio del IMSS en av. Reforma, Ciudad de México, 5 de junio de 2017. Documentación, investigación y archivo de Cristina Híjar [#NMC cat. 6]

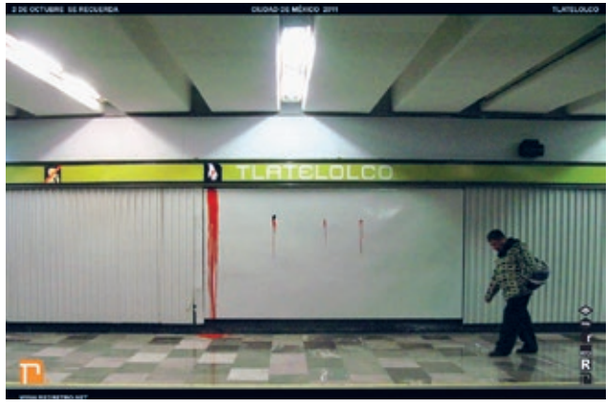
Autor no identificado—Unidentified autor, *Ruta Antimonumentos por la memoria,* 2015-2018. Antimonumento +65 por los mineros de Pasta de Conchos, frente a la Casa de Bolsa en av. Reforma, Ciudad de México, 18 febrero de 2018. Documentación, investigación y archivo de Cristina Híjar [#NMC cat. 6]

Fuentes Rojas, *Bordando por la paz y la memoria. Una víctima, un pañuelo*, 2011-a la fecha.
Colección Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, UNAM. Donación 2016 [#NMC cat. 18]

276 **Data Cívica**, Personas no renglones, noviembre de 2017. Cortesía de Data Cívica [#NMC cat. 12]

Siempreotravez, Sin título, 2010. Cortesía del artista [#NMC cat. 30] 277





Arriba—Top: **Redretro. Sistema de Transporte Onírico**, *Estación Matriotismo,* 2014. Cortesía de Redretro. Sistema de Transporte Onírico [#NMC cat. 25]

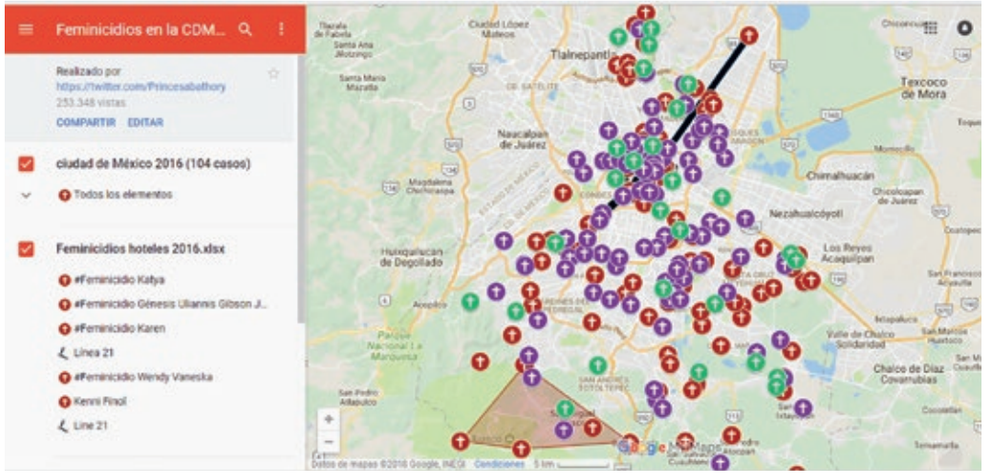
En medio—Middle: **Redretro. Sistema de Transporte Onírico**, *Estación Normalistas,* 2014. Cortesía de Redretro. Sistema de Transporte Onírico [#NMC cat. 26]

Abajo—Bottom: **Redretro. Sistema de Transporte Onírico**, *Estación Tlatelolco,* 2011. Cortesía de Redretro. Sistema de Transporte Onírico [#NMC cat. 27]

Redretro. Sistema de Transporte Onírico, *Estación La Constitución ha Muerto,* 2017. Cortesía de Redretro. Sistema de Transporte Onírico [#NMC cat. 24]

[Acciones de intervención en manifestaciones], 2014 a la fecha.
Cortesía de Contingente Láser Tag [#NMC cat. 10]

Proyección de rostros de los 43 en la marcha del 20 de noviembre, 2014. Foto: Oswaldo Ruiz [#NMC cat. 5]



María Salguero, Mapas de feminicidios en México reportados por la prensa, 2016–a la fecha. Cortesía de María Salguero [#NMC cat. 29]

Juanpablo Avendaño Ávila, De la serie *Con la silueta de Abel García Hernández*, 2014. Colección Visualidades y Movilización Social. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación 2016 [#NMC cat. 7]

SOBREEXPLOTACIÓN DEL AGUA EN LA CIUDAD DE MÉXICO

Concesiones privadas

La Ley de Aguas Nacionales de 1992 aceleró el proceso de mercantilización del agua en México a partir de la concesión de aguas nacionales a particulares y sociedades mercantiles y la autorización para transferir los derechos de agua. La única regulación del mercado de derechos de agua es la inscripción de cualquier modificación en el Registro Público de Derechos de Agua (REPDA).

- **GeoComunes** cuenta con una base de datos con 726 pozos registrados por REPDA, correspondientes al acuífero homologado de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México.
- La base de datos fue construida a partir de la sistematización y geolocalización de la información proporcionada por el sitio electrónico de REPDA consultada en abril de 2018.
  - 242 ubicados en los límites de la Ciudad de México.
  - 238 ubicados en el mapa.

Pozos de agua

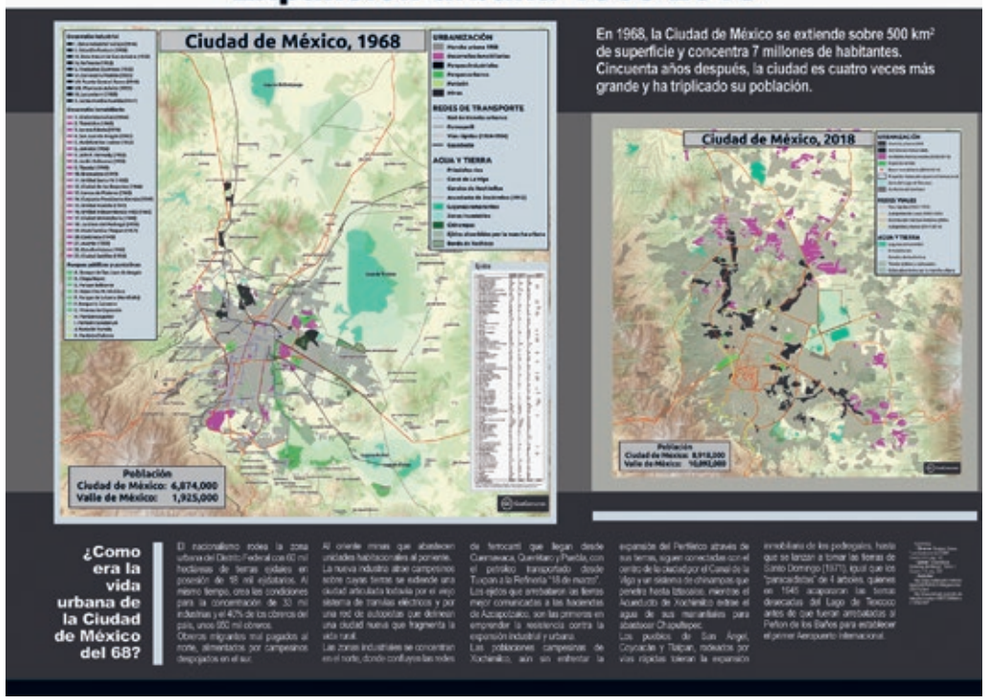
El Sistema de Aguas de la Ciudad de México (SACMEX) fue creado en 2002 como un organismo público descentralizado encargado de la operación del servicio público de agua potable, drenaje, alcantarillado y tratamiento de aguas residuales. En 2965 SACMEX se convirtió en un organo desconcentrado del Gobierno del Distrito Federal, al igual que la Agencia de Gestión Urbana (AGU) y la Autoridad del Espacio Público. La Nueva Constitución de la Ciudad de México, señala que el servicio de público de potabilización, distribución, abasto de agua y drenaje vuelve a ser un organismo público descentralizado, y no podrá ser privatizado; sin embargo, no deja claro que ocurrirá con SACMEX.

- **GeoComunes** cuenta con una base de datos con 550 pozos registrados por la Dirección de Agua Potable y Potabilización del Sistema de Aguas de la Ciudad de México.
- La base de datos fue construida a partir de la sistematización y geolocalización de diversas solicitudes de información recopiladas del sitio electrónico de INFODF.
  - 525 registrados en la Tabla "Pozos SACMEX".
  - 497 ubicados en los límites de la Ciudad de México.
  - 33 registrados pero no ubicados.

¡AGUA SÍ, INMOBILIARIAS NO!

Coordinadora de Pueblos, Barrios y Colonias de los Pedregales de Coyoacán

Expansión urbana 1968-2018



Adrián Flores, *Expansión urbana 1968-2018*, febrero-junio de 2018. Cortesía de GeoComunes [#NMC cat. 13]

Canek Zapata, *Estos memes no los tiene ni Obama y por eso en el 2018 los vamos a vender. Memes políticos mexicanos 2012-2018,* 2018. Cortesía del artista [#NMC cat. 31]

"Miren, no se pelién, ese muro lo puedo pagar yo con lo que he ganado como actriz".

Un mundo de extremos: Una década de movimientos sociales

Antonio Martínez Velázquez

#InternetNecesario, 2009. Foto—Photo: Alejandro Oropeza

¡Felices sean los agrietados,
porque ellos dejarán pasar la luz!
—Houria Bouteldja

El siglo XXI es el siglo de las insurrecciones. Del Magreb a la Patagonia y desde La Realidad, Chiapas, hasta Rangún, Birmania, los bloques temporales e históricos que solían explicar el funcionamiento del mundo se han roto y desconfigurado. La cartografía actual se ha desleído. Hoy los revolucionarios tienen una naturaleza sedentaria, y las juventudes, que juzgábamos ociosas, se interconectan y repolitizan. Hay un nuevo orden tejiéndose al margen de los medios de comunicación masiva y los Estados-nación.

México ha vivido un repliegue democrático. La violencia incesante y el abandono institucional han desamparado a más de la mitad de la población, asegurando que los privilegios y las seguridades no sólo sean oprobiosas, sino que estén en manos de una élite cada vez más microscópica. Por medio de agentes que colectivizan todo, el Estado mexicano evita que la distribución discrecional de bienes y recursos pase por filtros ciudadanos. Unilaterales y oligopólicos (como los partidos políticos), dichos agentes son los encargados de *desciudadanizar* lo público y repartirlo con normas sectarias. Esto tiene un efecto negativo tanto en el ejercicio del poder (un Estado cuya ingeniería le ató sus propias manos) como en el de los derechos civiles (un ciudadano excluido de la esfera pública).

A lo privado México no antepone lo público, sino lo político, y lo político es un rehén de mediadores ilegítimos, corruptos o corporativizados. Hoy lo público, por tanto, es un antónimo de lo civil. Tenemos una desquiciada versión del Estado democrático producto, a su vez, de una versión igualmente desquiciada del Estado autócrata. Un Estado visible a la hora de proveer salud y educación, pero invisible al momento de proveer seguridad o administrar el uso de la fuerza. La primera fractura que sufrió el régimen durante el siglo XX fue el movimiento estudiantil de 1968 y la organización posterior a la masacre en Tlatelolco. Visto desde una mirada actual, el del 68 —particularmente la organización posterior— es un movimiento innovador en cuanto a que trasciende a su comunidad de origen, se sostiene en el tiempo mediante los lazos entre sus nodos y que generó una red que permitió organizar la primera ola de cambio social en la segunda mitad del siglo XX mexicano.

En la última década se han abierto grietas que permiten la organización social y renuevan prácticas políticas que, poco a poco, prometen regenerar la vida pública de México. Uno de los elementos constitutivos de esta nueva organización son las redes sociodigitales, que representaron un micrófono para activistas sociales y un canal para la organización de actividades, asambleas y marchas. Internet y sus servicios son amplificadores de lo que sucede fuera de la vida digital; ha vuelto al Estado una omnipresencia allá y una redundancia aquí. Nos hemos perdido en la discusión cuando hablamos de una crisis de la democracia *vis-à-vis* el internet. Lo que hay, en realidad, no es una crisis de la democracia sino del Estado.

La sociedad devienen red.[1] La red —que trasciende la tecnología y configura un pensamiento donde se priorizan las alianzas, que crea una forma estética desde lo inmaterial y la idea política de la horizontalidad— es, al menos para las últimas dos décadas, la filosofía más disruptiva de la que tengamos memoria. Su repercusión es tan profunda que la concepción de nuestro entorno depende, en buena medida, del mundo digital.

Se trata de un mundo de extremos. Cada nodo (o persona) construye, desde sus extremos, imaginerías y horizontes afectivos para articularse socialmente. Cada extremo se toca y genera propiedades comunes que les dan sentido político. El mejor ejemplo de ello es cuando un movimiento digital se desborda en las calles y los extremos se conocen: le ponen "cara a la arroba", fortaleciendo vínculos y entrelazándose en la esfera de lo cotidiano.

La historia contrafactual de los movimientos sociales en México durante la última década puede contarse en *hashtags*: #VotoNulo, #InternetNecesario, #StopACTA, #GuarderíaABC, #YoSoy132, #LeyTelecom, #Ayotzinapa, #RenunciaEPN, #NiUnaMás, #Verificado19s, #NoSonTresSomosTodxs. El *hashtag* es un territorio físico y digital para construir. Cada una de estas etiquetas digitales crea un lenguaje común entre los nodos de la red que le dan santo y seña a los espacios de resistencia, y que transitan de la red a la calle. No sólo eso: a diferencia de décadas anteriores, los movimientos sociales no están limitados a quienes integran una comunidad específica; ahora están

—

1— Xabier E. Barandiaran *et al.*, "Decidim: Redes políticas y tecnopolíticas para la democracia participativa", en *Tecnopolítica*, consultado el 17 de noviembre de 2017. Disponible en: <https://tecnopolitica.net/content/decidim-redes-pol%C3%ADticas-y-tecnopol%C3%ADticas-para-la-democracia-participativa>.

abiertos siempre, y cada persona puede ser un engrane (y una mejora) de su producción. Además, el tiempo ha adquirido tal liquidez que resulta imposible predecir el punto cúspide de un movimiento social. Sólo tiene un camino: la expansión. Cada extremo de la red que se junta con otro ensancha las posibilidades de acción y comparte los bienes comunes ahí producidos. La red solidaria que se fuga del *statu quo* lleva años en las calles y en los chats, en la sociedad civil organizada y desorganizada, en el campo y en la ciudad.

Uno de los momentos de mayor ruptura social fue la desaparición de los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, en el municipio de Iguala, Guerrero. La sacudida fue tan honda que apenas cuatro años después vislumbramos sus efectos. Dicho acontecimiento es horror puro y sin explicaciones. Al principio fue tratado como un tema local de menor importancia. Sin embargo, la información que salía por las grietas —y las conexiones que obtuvo esa información— permitieron sospechar que algo torvo e inefable se había ocultado, que no se trataba de un mero asunto municipal. Carla Medina explica cómo la verdad se volvió una metáfora porque "no puedes administrar a los actores si se multiplican exponencialmente; ni la incertidumbre, si no controlas la comunicación (aunque lo intentes); ni las reglas sin que alguien, hoy, pregunte en voz alta si eso no se llama tortura y corrupción".[2]

¿Qué hubiera pasado sin las redes sociodigitales en el caso de Ayotzinapa? Quizá no hubiéramos oído sus voces, primero en eco y luego en primera persona.[3] Lo más probable es que las marchas se hubiesen contenido en Iguala, tal y como sucedió el 13 de diciembre de 2011 cuando Alexis Herrera y Gabriel Echeverría, estudiantes de la misma Escuela Normal Rural "Raúl Isidro Burgos", fueron asesinados por policías como parte del violento desalojo de un grupo de estudiantes que bloqueaba la Autopista del Sol, en protesta por la imposición del director de la Normal.

Lo que siguió a estos hechos fue un clamor mundial por la búsqueda con vida de los estudiantes. Se exhibió al Estado mexicano como cómplice del ocultamiento de la verdad y, a un

—

2— Carla Medina, "Ayotzinapa: la verdad como metáfora", en *Horizontal*, consultado el 10 de mayo de 2018. Disponible en: <https://horizontal.mx/ayotzinapa-la-verdad-como-metafora/>.

3— Es notoria la adición de la voz de Omar García (@omarel44) en Twitter.

tiempo, mostró su cara más autoritaria: el gobierno de Enrique Peña Nieto terminó por echar del país al Grupo Interdisciplinario de Expertas y Expertos Independientes (GIEI), que ya había refutado la versión oficial —bautizada por Jesús Murillo Karam, entonces procurador general, como "verdad histórica"—. La red solidaria no se hizo esperar, pero no fue espontánea; todo lo contrario. Cuando se observa el mapa de *tuits* y *hashtags* se pueden reconocer los nodos de otras luchas surgidas en la red y replicadas en las calles, el ensamblaje social que está en continua expansión. Las puntas, al tocarse, crearon enjambres que podemos apreciar si se analizan los datos de los movimientos virtuales en los últimos años: los nodos se repiten, se fortalecen, generan relaciones más intensas y conversaciones más amplias. Aquel que hizo vigilia por la #GuarderíaABC estuvo en Ayotzinapa, participó en los centros de acopio tras el sismo y salió de nuevo a #NoSonTresSomosTodxs. La resistencia se vuelve permanente y continua en el tiempo, inalámbrica y presencial.

La sociedad civil, en los días posteriores al sismo del 19 de septiembre de 2017, volvió a organizarse como lo hizo en 1985. Estaban ahí las caras conocidas en la red y en la calle. El protocolo observado por la tecnología social era el de la confianza. Con #Verificado19s se ordenó la información que circulaba frenéticamente a través de Twitter al tiempo que se desplegó aquella red en la ciudad: 500 voluntarios ocuparon un espacio específico para verificar información sobre los desastres y necesidades en los centros de acopio. Los principios de la red #Verificado19s son los mismos que los de internet —indiscutible *ethos* generacional—: nadie la posee, todos pueden usarla y cualquiera puede mejorarla. De Erin Gallagher, por ejemplo, recibí una imagen que recopiló 15 horas de interacciones en la red de #Verificado19s (incluida en la página 250 de esta publicación). La galaxia allí plasmada adquirió una forma neuronal: la multitud conectada es una inteligencia operativa, mientras que la masa desconectada va sin rumbo ni sinapsis.

¿Cómo entender esta marea creciente? ¿Cómo asir lo inasible? La clave, dice el colectivo Tiqqun, es encontrar nuevas rutas de navegación, "herramientas de *orientación* [...] que no buscan decir, representar, lo que hay en el interior de los diferentes archipiélagos de la deserción, sino que nos indican cómo llegar a ellos".[4]

—

4— Tiqqun, *¿Cómo hacer?*, Pensaré Cartoneras, 2015, p. 27. Disponible en: <https://issuu.com/pensarecartoneras/docs/como_hacer__duibujo_ok>.

Marcha contra la imposición—Protest against the imposition, Guadalajara, 2012. Foto—Photo: Marte Merlos

¿Cómo reconocer y adaptarse a las nuevas formas del movimiento social? Responde Rossana Reguillo: "Son movimientos porque los une un objetivo y buscan ser reconocidos y escuchados; son movilizaciones porque se constituyen a través de las prácticas y buscan movilizar a otras personas; son revueltas porque expresan un conflicto, y son insurrecciones porque se sublevan contra algún poder instituido. Pero son, ante todo, configuraciones políticas en red. Suponen la apropiación y el uso político de internet, y la creación de redes de acción coordinada *on/off line*".[5]

Los extremos podrán tocarse en ideas, pero únicamente las personas pueden encarnarlos. Son cuatro los proyectos reunidos en este volumen, tres de los cuales abarcan distintos momentos de manifestaciones artísticas vinculadas al movimiento del 68. *#NoMeCansaré,* el cuarto proyecto, parte desde el presente, haciendo un recorrido por una década de movimientos sociales en México, a la vez que presenta antítesis vivas que toman las calles y el internet por igual —no para neutralizarse, sino para hacerse oír y ver. La humanidad, animal colectivo de contradicciones, es lo público y lo privado, lo virtual y lo concreto, un Estado de bolsillo y una sociedad a escala; sus extremos son efectos visuales del fractal que despliega.

—

5— Rossana Reguillo, *Paisajes insurrectos: Jóvenes, redes y revueltas en el otoño civilizatorio,* Madrid, Biblioteca de Infancia y Juventud/NED, 2017.

A World of Extremes: A Decade of Social Movements

Antonio Martínez Velázquez

Ayotzinapa #YaMeCansé, 2014. Foto—Photo: Marixa Namir Andrade

Blessed be the cracked,
for they will let the light come through!
—Houria Bouteldja

The twentieth-first century is the century of insurrections. From the Maghreb to Patagonia, from La Realidad, Chiapas to Rangoon, Burma, the temporal and historical obstructions that once explained the workings of the world have since broken and come apart. The current cartography has been washed out. Today's revolutionaries are sedentary, and the younger generations—which we'd dismissed as lazy—are growing politicized, interconnected. A new order is forming on the periphery of the mass media and nation-states.

Mexico has undergone a democratic retreat. Incessant violence and institutional neglect have left more than half the population in a state of abandonment. Privileges and securities are not only disgraceful; they have also fallen into the hands of an increasingly microscopic elite. Through actors collectivizing everything in sight, the Mexican state prevents the discretional distribution of goods and resources from passing through citizen filters. Unilateral and oligopolist (much like political parties), said actors are responsible for *de-citizenizing* the public realm and portioning it out according to sectarian norms. This has a negative effect both on the exercise of power (a state whose orchestration has tied its own hands) and on the implementation of civil rights (a citizen excluded from the public sphere).

Mexico does not put the public before the private. Indeed, it puts the political before the private, and the political is a hostage to illegitimate, corrupt, or corporatized mediators. Today, then, "public" is an antonym of "civil." We have an unhinged version of the democratic state—produced, in turn, by an equally unhinged version of the autocratic state. This state is visible when it comes to providing health services and education, but invisible when it comes to providing security or administering the use of force. The regime's first twenty-first-century fracture was the 1968 student movement and the mobilization in response to the Tlatelolco massacre. Viewed with contemporary eyes, the movement of '68, especially the post-Tlatelolco mobilization, was an innovative one: it transcended its community of origin, sustained itself over time through the links connecting its nodes, and produced a network that permitted the first wave of social change to be organized in the second half of Mexico's twentieth century.

Over the last decade, cracks have emerged, enabling social organization and the renewal of political practices that gradually promise to regenerate public life in Mexico. Among the constitutive elements of this new organization are socio-digital networks, which have provided social activists with a microphone and a channel for coordinating activities, assemblies, and marches. The internet and its services are amplifiers of what goes on beyond digital life. They have made the state into an omnipresence out there and a redundancy in here. When we talk about a crisis of democracy *vis-à-vis* the internet, it means we have lost our way. There is not actually a crisis of democracy; there is a crisis of the state.

Society becomes a network.[1] The net itself—which goes beyond technology to configure a kind of thinking that prioritizes alliances, creating an aesthetic form out of the immaterial and the political notion of horizontality—is, or at least it has been in the past two decades, the most disruptive philosophy we can remember. Its repercussions are so great that the conception of our surroundings depends largely on the digital world.

This is a world of extremes. Each node (or person) constructs, out of its extremities, imageries and affective horizons to be harnessed toward social connection. The tips touch and generate shared properties that grant them political meaning. The best example of this phenomenon is when a digital movement spills out onto the street and the extremities encounter each other: they "put a face to the @," strengthening bonds and interweaving themselves in the sphere of everyday life.

The counter-factual history of social movements in Mexico over the past decade can be told in hashtags: #votonulo ["null vote," referring to the decision to submit a blank ballot at the polls]; #internetnecesario ["necessary internet," defending the right to internet access as a universal means of communication]; #StopACTA [against the Anti-Counterfeiting Trade Agreement]; #GuarderíaABC [ABC Daycare Center, site of a horrific fire in 2009]; #YoSoy132 ["I Am 132," a Mexican protest movement against the reigning PRI party before the 2012 elections]; #LeyTelecom ["Telecom Law," a controversial Mexican law allowing telecommunication companies to keep records of users' metadata, among other stipulations]; #Ayotzinapa [referring to the forced disappearance of 43 students from a rural teachers' college in Ayotzinapa, Guerrero]; #RenunciaEPN [a call for the resignation of sitting president Enrique Peña Nieto]; #NiUnaMás ["not one more," a call against femicide]; #Verificado19s [a digital platform verifying and compiling information for more effective citizen responses after the earthquake on September 19, 2017); and #NoSonTresSomosTodxs ["It's not just three; it's all of us," a call for an end to violence and forced disappearances after the kidnapping and killing of three film students in Jalisco]. The hashtag is a physical and digital territory to build on. Each of these digital labels creates a language shared among the nodes of the network that grants them the password to enter spaces of resistance. The nodes, then, move from the net to the street. Not only that: unlike in prior decades, social movements are no longer limited to members of a specific community. Now they are always open, and anyone can be a cog in (and an improvement on) its production. Moreover, time has become so liquid a substance that it's impossible to predict the peak of a social movement. It has only one path: expansion. Each extremity of the network, once it connects with another, broadens the possibilities for action and shares the common goods produced there. Fleeing the status quo, the network of solidarity has spent years on the street and in online chats, in organized and disorganized civil society, in the countryside and in the city.

Among the moments of greatest social fracture was the aforementioned disappearance of 43 students from the Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, in the city of Iguala, Guerrero. The blow was so profound that only now, four years later, are we starting to perceive the repercussions. The event was sheer horror, brutality unexplained. At first, it was treated as a local matter of minimal significance. However, the information that started to emerge through the cracks—and the connections that information started to accumulate—suggested that something grim and unspeakable had occurred, something that was by no means a merely municipal affair. Carla Medina discusses how the truth became a metaphor, because "you can't administer the agents if they multiply exponentially; you can't administer uncertainty if you don't control the communication (even if you try); and you can't administer the rules without someone

—

1— Xabier E. Barandiaran *et al.*, "Decidim: Redes políticas y tecnopolíticas para la democracia participativa," in *Tecnopolítica*, consulted on November 17, 2017. Available at: <https://tecnopolitica.net/content/decidim-redes-pol%C3%ADticas-y-tecnopol%C3%ADticas-para-la-democracia-participativa>.

asking, today, out loud, if that wouldn't be called torture and corruption."[2]

What would have come of the Ayotzinapa case without socio-digital networks? Perhaps we wouldn't have heard their voices, first as an echo and later in first person.[3] The demonstrations probably would have stayed in Iguala—just as they did on December 13, 2011, when Alexis Herrera and Gabriel Echeverría, students at the very same teacher's college (the Escuela Normal Rural "Raúl Isidro Burgos"), were killed by the police. They were murdered during the violent removal of a group of students who were blocking the highway called the Autopista del Sol, protesting the imposition of the school's director.

The events in Ayotzinapa were met with a global clamor for the return of the students, alive. They exposed the Mexican government as an accomplice to the concealment of the truth. At the same time, they also revealed its most authoritarian face: the Peña Nieto administration ultimately expelled the Interdisciplinary Group of Independent Experts (or GIEI, its acronym in Spanish) from the country. The group had already refuted the official account, christened by then-Attorney General Jesús Murillo Karam as the "historic truth." The network of solidarity wasted no time, but its response wasn't spontaneous, either; quite the contrary. If we study the map of tweets and hashtags, we can see the nodes of other struggles that had emerged online and taken to the streets—the social assemblage in continual expansion. When they touch, the tips create hives that become perceptible to us if we analyze the data on recent virtual movements: the nodes repeat themselves, grow stronger, produce more intense relationships and broader conversations. The same presence that held a vigil for the #GuarderíaABC did the same in Ayotzinapa; contributed resources to the collection centers after the earthquake; and joined together again for #NoSonTresSomosTodxs. Resistance becomes permanent, continuous over time, wireless and ever-present.

In the days after the earthquake on September 19, 2017, civil society mobilized as it had done in 1985. There were familiar

—

2— Carla Medina, "Ayotzinapa: la verdad como metáfora," in *Horizontal*, consulted on May 10, 2018. Available at: <https://horizontal.mx/ayotzinapa-la-verdad-como-metafora/>.

3— An especially noteworthy addition was the voice of Omar García (@omarel44) on Twitter.

faces online and on the street. Social technology followed the protocol of trust. #Verificado19s organized the information that was frenetically circulating through Twitter. Meanwhile, the same network was also physically deployed in the city: five hundred volunteers occupied a specific space to verify information about the disasters and the needs of the collection centers. The principles of the network #Verificado19s are the same as the principles of the internet (indisputable generational *ethos* that it is): no one owns it, everyone can use it, and anyone can improve it. For example, Erin Gallagher sent me an image compiling fifteen hours of interactions within the network of #Verificado19s (included on page 250 of this publication). It captures a neuronal galaxy: the multitude connected there is an operative intelligence, while the disconnected mass drifts aimlessly and without synapses.

How can we make sense of this rising tide? How can we grasp the ungraspable? The key, according to the Tiqqun collective, is to find new navigation maps, "tools for *orientation*... that don't try to say or represent what is within different archipelagos of desertion, but show us how to meet up with them."[4] How can we recognize and adapt to new forms of social movement? Rossana Reguillo replies:

> They are movements because they are united by an objective and seek to be acknowledged and heard; they are mobilizations because they are constituted through praxis and seek to mobilize people; they are revolts because they express a conflict; and they are insurrections because they rise up against some form of institutional power. But they are, above all, political configurations as networks. They presuppose appropriation and the political use of the internet, as well as the creation of networks of coordinated action both on- and offline.[5]

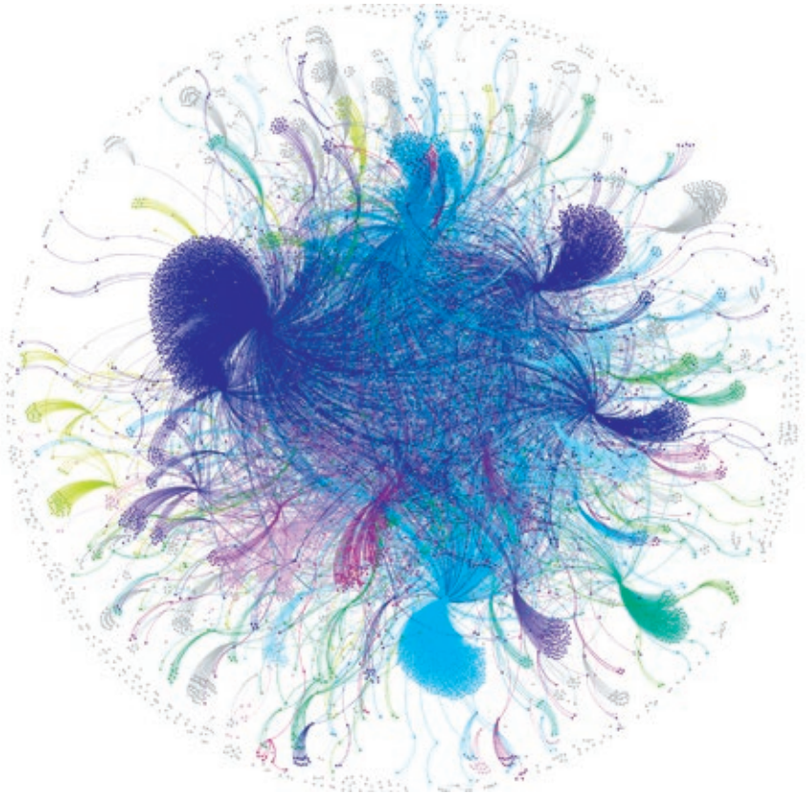
The tips of the network may touch each other through ideas, but only people can embody them. This volume brings together four projects, three of which address different moments of artistic protest associated with the '68 movement. *#NoMeCansaré* ["I won't

—

4— Tiqqun, "How Is It to Be Done?," in *Introduction to Civil War*, trans. Alexander R. Galloway and Jason E. Smith, p. 54. Available at: < http://azinelibrary.org/approved/introduction-civil-war-tiqqun-2.pdf >.

5— Rossana Reguillo, *Paisajes insurrectos: Jóvenes, redes y revueltas en el otoño civilizatorio*, Madrid, Biblioteca de Infancia y Juventud/NED, 2017.

get tired”], the fourth project, emerges from the present, traveling through a decade of social movements in Mexico. Simultaneously, it presents living antitheses that take both to the streets and to the net—not to neutralize itself, but to make itself heard and seen. Humanity, a collective animal of contradictions, is both the public and the private, the virtual and the tangible, a pocket-sized state and a scale-model society. Its extremities are visual effects of the fractal it unfurls.



 Erin Gallagher, Análisis de 13,245 tuits sobre—Analysis of 13,245 tweets about **#Verificado19s**

Arriba—Top: **#YoSoy132, 2012. Foto—Photo: Carlos Adampol Galindo**
Abajo—Bottom: **Ayotzinapa, protesta en EU—USA protest, 2015. Foto—Photo: Sarah-Ji**

Listas de obra
—
Lists of works

Gráfica del 68
—
Graphic Art Of ‘68

Toda la gráfica pertenece a la Colección del Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, UNAM, donación de Arnulfo Aquino, 2002; a menos que se especifique lo contrario.

El conjunto gráfico fue compilado por Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, Jorge Pérez Vega, Eduardo Garduño, Silvia Paz Paredes, Melecio Galván, Saúl Martínez y Salvador Paleo en los años setenta durante el proceso de formación del Grupo Mira y hasta la publicación de libro *Gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil* en 1982.

Las técnicas fueron detalladamente revisadas por el equipo del Laboratorio de Conservación del MUAC con la asesoría del maestro Ricardo Morales (especialista en técnicas gráficas) y del artista Jorge Pérez Vega. A partir de sus consideraciones, se tomó la determinación de realizar la descripción de cada pieza en el siguiente orden: modo de difusión, técnica de grabado o impresión, matriz empleada y soporte de impresión.

Si bien agentes como Arnulfo Aquino o Jorge Pérez Vega han atribuido autorías en el marco de sus investigaciones, se ha puesto a consideración no continuar con la distinción de nuevas autorías singulares y conservar únicamente las atribuciones históricas, esto debido a que las imágenes no buscaban tener un carácter artístico sino una eficacia visual para comunicar las demandas colectivas. Para esta lista de obra se consignaron las atribuciones publicadas en el libro: Arnulfo Aquino y Jorge Perez Vega (comps.), *Imágenes y símbolos del 68. Fotografía y gráfica del movimiento estudiantil,* México, UNAM, 2011.
—

All graphics belong to the Collection of the Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) UNAM, and were donated by Arnulfo Aquino, 2002, unless otherwise specified.

The set of graphics was compiled by Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, Jorge Pérez Vega, Eduardo Garduño, Silvia Paz Paredes, Melecio Galván, Saúl Martínez, and Salvador Paleo in the 1970s, during the Grupo Mira’s formation process and until the publication of the book *Gráfica del 68: Homenaje al movimiento estudiantil* [*Graphics of ‘68: A Tribute to the Student Movement*] in 1982.

The techniques were meticulously reviewed by the team at the MUAC’s Conservation Laboratory. Additional counsel was provided by Ricardo Morales (a specialist in graphic techniques) and the artist Jorge Pérez Vega. In response to their observations, it was decided that each piece would be described in the following order: means of circulation, printing or etching technique, matrix, and printing format.

Agents like Arnulfo Aquino and Jorge Pérez Vega have attributed graphics to various authors within the framework of their research. However, we have chosen to refrain from designating new individual authorships, conserving historical attributions only, because the images were not intended for an artistic reception; rather, they sought to make a visual impact in the interest of expressing collective demands. For this work list we use the published atribuitions in the book: Arnulfo Aquino y Jorge Perez Vega (comps.), *Imágenes y símbolos del 68. Fotografía y gráfica del movimiento estudiantil,* México, UNAM, 2011.

Siglas de colectivos, organizaciones o instituciones—Acronyms of collectives, organizations, and institutions

CLM: No identificada. Posiblemente Comité de Lucha de Medicina
CLFL: No identificada. Posiblemente Comité de Lucha de Filosofía y Letras
CNED: Confederación Nacional de Estudiantes Democráticos
CNH: Consejo Nacional de Huelga
ENAP: Escuela Nacional de Artes Plásticas
ENPEG: Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda
IPN: Instituto Politécnico Nacional “Poli”
MMLM: Movimiento Marxista Leninista de México
PCM: Partido Comunista de México
UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México
*Existen piezas firmadas cuyas siglas no están identificadas—The acronyms of some signed pieces remain unidentified

GRÁFICA DEL 68. IMÁGENES ROTUNDAS
—
GRAPHIC ART OF ‘68: POWERFUL IMAGES

1. A.C.F.
Así han respondido a nuestro pliego petitorio, 1968
Impresión con mimeógrafo sobre papel
21.5 × 28 cm

2. Crispín Alcázar Partida
(1942–1999)
Sin título [Granaderos ‘68], 1968
Cartel. Serigrafía sobre papel
23.7 × 28.7 cm

Atribuido a **Crispín Alcázar Partida** (1942–1999)

3. *Cooperación personal para el movimiento pro libertades democráticas*, 1968
CNH
Bono. Grabado en relieve sobre linóleo y serigrafía sobre cartón
8.4 × 18 cm

4. *Cooperación personal para el movimiento pro libertades democráticas*, 1968
CNH
Bono. Grabado en relieve sobre linóleo y serigrafía sobre cartón
8.4 × 18.2 cm

5. *Diálogo de bayonetas no entendemos*, 1968
CNH
Pega. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
6 × 9.3 cm

6. *El poder nace del fusil*, 1968
MMLM
Pega. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
8.7 × 7.6 cm

7. *El pueblo se levantará como un gigante y aplastará a los que lo oprimen*, 1968
MMLM
Cartel. Serigrafía sobre papel
49.5 × 34.4 cm

8. *En la sociedad de clases las revoluciones son inevitables*, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
35.4 × 48 cm

9. *La guerra es la continuación de la política, 1968*
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
31.5 × 34.8 cm

10. *Maestro únete y lucha venceremos*, 1968
CNH
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
23.5 × 53.7 cm

11. *Maestros, obreros, campesinos, estudiantes ¡Unidos venceremos!*, 1968
CLM
Volante. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
19.6 × 36 cm

12. *Muerte a los que masacran*, 1968
MMLM
Pega. Grabado en linóleo sobre papel
10.9 × 8.2 cm

13. *No claudicaremos*, 1968
CNH
Pega. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
9.6 × 9.4 cm

14. *¡Obrero! Ponte de pie y ¡lucha!*, 1968
CNH
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
32.8 × 35.2 cm

15. *Obreros, campesinos y estudiantes unidos*, 1968
CLFL
Pega. Grabado en linóleo sobre papel
8.2 × 11.5 cm

16. *Paz, muerte, revolución, libertad*, 1968
Pega. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
15.7 × 13.3 cm

17. A.L.M.
Esta humanidad ha dicho ¡¡basta!!, 1968
Cartel. Serigrafía sobre papel
56.5 × 38.5 cm

Alumnos del maestro Francisco Becerril

18. *México 68* [Olímpico], 1968
Volante. Serigrafía sobre papel
14.4 × 52.7 cm

19. *México 68* [Paloma], 1968
Volante. Serigrafía sobre papel
12.9 × 52.5 cm

20. *México 68* [Transformación Díaz Ordaz], 1968
Volante. Serigrafía sobre papel
12.6 × 51.3 cm

21. Arnulfo Aquino
No claudicaremos, 1968
Cartel. Serigrafía sobre papel
35.5 × 24 cm

22. Atribuido a **Arnulfo Aquino**
Presos políticos, Libertad!, 1968
CNH
Cartel. Serigrafía sobre papel
50.2 × 32.2 cm

23. Atribuido a **Santos Balmori**
Indemnización a los familiares de los muertos, 1968
Cartel. Serigrafía sobre cartón
89 × 59 cm

Atribuido a **Francisco Becerril**

24. *Exigimos deslinde de responsabilidades*, 1968
Cartel. Serigrafía sobre papel
95 × 70.3 cm

25. *Desaparición del cuerpo de granaderos*, 1968
Cartel. Serigrafía sobre papel
61.5 × 69.7 cm

26. Atribuido a **Antonieta Castillo**
Gorilismo no, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
38 × 47.5 cm

27. Centro de Organización y Fomento de Actividades Académicas del IPN
Sin título [*Che Guevara*], 1968
Impresión de punto con computadora sobre papel
28 × 36.8 cm

28. Atribuido a **Juan Luis Díaz**
E$ta es la razón del gobierno, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
47 × 28.5 cm

29. Equipo Permanente de Grabado Esmeralda (ENEPEG)

¡Alto! Asesinos así no se gobierna, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
28 × 21.63 cm

30. *Escuela*, 1968
Volante. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
10.6 × 12.2 cm

31. *Este diálogo no lo entendemos*, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
52 × 38.8 cm

32. *Libertad*, 1968
Volante. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
11.5 × 12.6 cm

33. Sin título [*presos*], 1968
Pega. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
7.2 × 13.7 cm

34. *G paz... dicen*, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
30.5 × 24.8 cm

35. Atribuido a **Gabriel Fernández Ledesma**
Sí señora su muchacho está muerto, 1968
Cartel. Grabado en madera sobre papel
70.2 × 47. 5 cm

36. F.G.
Mexicano el gobierno te engaña, 1968
Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
28.1 × 21.5 cm

37. Atribuido a **José Luis Franco**
¡El derecho a ser libres no se mendiga, se toma!, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
41.6 × 31 cm

38. Atribuido a **Melecio Galván**
En los cuarteles escuelas, no cuarteles en las escuelas, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
32.9 × 21.4 cm

39. Eduardo Garduño
Libertad presos políticos, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
70 × 49.8 cm

40. Juventud Comunista de México
Libertad presos políticos, Nueva vida mural 2, 1969
Periódico mural. Grabado en relieve sobre linóleo y offset sobre papel
56.1 × 82 cm

41. Juventud Comunista de México (AA)
Libertad presos políticos (II época diciembre 1968 Núm. 3), 1968
Comisión Permanente del Comité Nacional de la Central de Estudiantes Democráticos
Periódico mural. Grabado en relieve sobre linóleo y offset sobre papel
60 × 81 cm

Jesús Martínez

42. Sin título [*Paloma de la paz atravesada por una bayoneta*], 1968
Pancarta. Esténcil y gouache sobre cartón
71 × 48.5 cm

43. *Unidos..., ...Adelante*, 1968
CNH
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
31.2 × 50 cm

44. Adolfo Mexiac
¡Libertad de expresión!, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo y serigrafía sobre papel
46.7 × 29.6 cm

45. Atribuido a **Adolfo Mexiac**
Asesinos, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
35 × 47.5 cm

46. Atribuido a **Adolfo Mexiac, Antonieta Castillo**
La policía y el ejército matan a tus mejores hijos, 1968
CNH
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
35.5 × 47.5 cm

47. Francisco Moreno Capdevila
No más agresión!, 1968
Cartel. Serigrafía sobre papel
60.4 × 87 cm

48. Atribuido a **Francisco Moreno Capdevila**
¡Libertad! ¡Únete pueblo!, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre cartón
66 × 48.4 cm

49. Atribuido a **Rogelio Naranjo**
¡Libertad a los presos políticos! [Demetrio Vallejo], 1968
Cartel. Serigrafía sobre papel
64.5 × 50.5 cm

50. Atribuido a **Jorge Novelo**
Deslinde de responsabilidades, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre cartón
42.5 × 33.7 cm

51. Mario Olmos Soria
Libertad presos políticos, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
30 × 41 cm

Jorge Pérez Vega

52. *1968 año de la prensa vendida*, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
39.3 × 23 cm

53. *Libertad presos políticos*, 1968
Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
39.9 × 25 cm

54. *Nunca olvidaremos la sangre derramada*, 1968
Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
35 × 24 cm

55. *La paz total será posible hasta la liquidación de la miseria y la ignorancia*, 1968
Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
42.5 x 33.7 cm

56. *"V" Hasta la victoria siempre*, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
33 × 21.7 cm

57. *"V" Venceremos*, 1968
Pega, serigrafía sobre papel
5.7 x 7.7 cm

Atribuido a **Jorge Pérez Vega**

58. *Cooperación personal movimiento pro libertades democráticas*, 1968
CNH
Bono. Grabado en relieve sobre linóleo y serigrafía sobre cartón
9 × 18.5 cm

59. *El ejército es para servir al pueblo*, 1968
Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
33 × 21.8 cm

60. *¡Gobierno hipócrita y asesino!*, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
36 × 54.3 cm

61. ¡Libertad de expresión!, 1968
Pega. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
9.7 × 8 cm

62. *No represión*, 1968
CNH
Pega. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
8.3 × 10.3 cm

63. Rius
Reacción en cadena, 1968
Fotocopia sobre papel
21.7 × 32 cm

64. Atribuido a **Rius**
¡Gorila! Constitución, 1968
Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
42.8 × 32 cm

Atribuido a **Daisy Swadesh**

65. *Sombra sobre México*, 1968
Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
35 × 24.4 cm

66. *¡Respeto a la Constitución! ¡Apoya el Consejo Nacional de Huelga!*, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
35.6 × 26.6 cm

Taller 29 de Julio, Facultad de Medicina

67. *Constitución '68*, 1968
Cartel. Serigrafía sobre papel
24 × 70.2 cm

68. *¿De acuerdo que las escuelas sean para todo el pueblo?*, 1968
Cartel. Serigrafía sobre papel
23.7 × 69.8 cm

69. *Gran manifestación popular*, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
23.7 × 69.8 cm

70. *La lucha sigue... ¡Escuelas para todo el pueblo!*, 1968
Cartel. Serigrafía sobre papel
23.5 × 69.8 cm

71. *¡Pueblo y estudiantes unidos por una educación para todos!*, 1968
Cartel. Serigrafía sobre papel
23.6 × 70 cm

72. T.L.
Nuestra lucha es por un México donde no haya... Represión, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
28 × 21.7 cm

Atribuido a **Miguel Vargas "El Veracruz"**

73. *Cooperación personal para el movimiento pro libertades democráticas*, 1968
CNH
Bono. Grabado en relieve sobre linóleo y serigrafía sobre cartón
10.3 × 18.4 cm

74. *Diálogo público*, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre madera sobre papel
65.8 × 47.8 cm

75. *El diálogo debe ser público*, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
32.1 × 41.5 cm

76. *2 de octubre*, 1968
Cartel. Serigrafía sobre papel
60 × 45 cm

77. *6 puntos $3.00 aportación voluntaria*, 1968
CNH
Bono. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
7.5 × 11.6 cm

78. *26 de Julio. Concentración y marcha juvenil*, 1968
Juventud Comunista de México
Volante. Offset sobre papel
14.5 × 20.2 cm

79. *26 julio, 1968 año de México*, 1968
Volante. Impresión con mimeógrafo sobre papel
21.8 × 23.7 cm

80. *A la orden*, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
44.8 × 35 cm

81. *¡Adelante! La verdad contra las bayonetas*, 1968
Pega. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
5.4 × 12.2 cm

82. *¡¡Acusamos!!*, 1968
Volante. Fotocopia sobre papel
16.6 × 12.6 cm

83. *Alto. Así no se contestan las demandas del pueblo*, 1968
CNED
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
32 × 26.3 cm

84. *Año de la lucha democrática*, 1968
Pega. Serigrafía sobre papel
21.4 × 28 cm

85. *Bienvenidos al México de la policía represiva, Bien Venus au Mexique de la Police Represive*, 1968
Pega. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
21.4 × 7.5 cm

86. *Cansancio de vender día a día...* [Che Guevara], 1968
CNH
Cartel. Serigrafía sobre papel
95.3 × 71 cm

87. *Cueto, Mendiolea, Frías, Corona del Rosal, Echeverría...*, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
35.2 × 47.6 cm

88. *¡Detrás de cada estudiante muerto hay una madre... que clama justicia!*, 1968
CNH
Cartel. Serigrafía sobre papel
62.3 × 47 cm

89. *Duelo olímpico*, 1968
Facultad de Derecho
Pega. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
8.2 x 11.5 cm

90. *Educación popular no bayonetas ni macanas*, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
24.8 × 32.5 cm

91. *¡Ejército fuera de la Universidad! ¡Armée Hors d'Université!*, 1968
Volante. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
18.7 × 10.5 cm

92. *El ejército en las aulas no aprende ¡Fuera de ellas!*, 1968
Volante. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
19.6 x 8.9 cm

93. *El gobierno tiene pruebas de los muertos...*, 1968
Plantilla de volantes. Impresión con mimeógrafo sobre papel
33 × 21.6 cm

94. *El movimiento estudiantil continuará*, 1968
CNH
Pega. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
17.9 × 10.7 cm

95. *Estimulante incorporación del joven de 18 años a la vida política del país*, 1968
Volante. Fotocopia sobre papel
16.4 × 9.5 cm

96. *Exigimos la solución de los problemas de México*, 1968
Movimiento Estudiantil, CNH-Consejo Nacional de Huelga
Volante. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
15.2 × 8.7 cm

97. *Exigimos libertad presos políticos*, 1968
CNH
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
35 × 47.5 cm

98. *Festival popular*, 1968
Cartel. Serigrafía sobre papel
55.3 × 44.3 cm

99. *G.D.O.* (Gustavo Díaz Ordaz), 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
28.7 × 71.2 cm

100. *Gobierno de Ordaz de ladrones y Díaz de miseria*, 1968
CNED
Plantilla de pegas. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
31.2 × 25.1 cm

101. *Gobierno, exigimos soluciones. Diálogo público*, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
38.3 × 27.8 cm

102. *Hecho para México*, 1968
Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
21.8 × 32.2 cm

103. *Hermano obrero: nuestra lucha reclama tu voz...*, 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
35 × 26.5 cm

104. *Honremos luchando, a los muertos en Tlatelolco*, 1968
Pega. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
8.7 × 10.9 cm

105. *La mejor manera de evitar presos del pueblo, es que el pueblo tome el poder*, 1968
CLFL
Pega. Serigrafía sobre papel
8.8 × 12.4 cm

106. *Liberemos a los presos políticos con nuestra lucha*, 1968
Pega. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
8.7 × 10.9 cm

107. *Libertad de expresión*, 1968
CNH
Pega. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
11.6 × 6.4 cm

108. *Libertad, no represión. Tlatelolco 2 de Octubre*, 1968
Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
20.8 × 32.3 cm

109. *¡Libertad! Presos políticos*, 1968
UNAM, IPN
Cartel. Serigrafía sobre papel
42 × 32 cm

110. *Libertad presos políticos*, 1968
Cartel. Serigrafía sobre papel
43 × 29.3 cm

111. *Libertad presos políticos*, 1968
CNED
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
37.8 × 56 cm

112. *Libertad presos políticos,* 1968
CNED
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel periódico
38.2 × 57.7 cm

113. *Libertad presos políticos,* 1968
CNH
Pega. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
7.3 × 5.5 cm

114. *Libertad presos políticos,* 1968
CNH
Pega. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
8.1 × 7.4 cm

115. *Libertad presos políticos,* 1968
CNH
Pega. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
70 × 49.8 cm

116. *Libertad presos políticos,* 1968
CNED
Pega. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
7.5 × 11.5 cm

117. *Los derechos no se piden se exigen, venceremos,* 1968
CNH
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
29.8 × 24 cm

118. *¡Mátenlos en caliente!!,* 1968
CNED
Volante. Serigrafía sobre papel
17.1 × 24.9 cm

119. *México está con ellos prisionero,* 1968
PCM, Comité Central
Cartel. Offset sobre papel
37.7 × 15 cm

120. *Misión cumplida. Tlatelolco 2 de octubre,* 1968
Pega. Serigrafía sobre papel
8.6 × 5.8 cm

121. *Ni la represión nos detendrá venceremos México,* 1968
CNH
Pega. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
4.9 × 11.4 cm

122. *Ni represión ni derrota* ¡firmes!*,* 1968
CNED
Volante. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
16 × 20 cm

123. *Nunca olvidaremos 2 de octubre,* 1968
CNH
Plantilla de volantes. Serigrafía sobre papel
35 × 50.2 cm

124. *Nunca lo olvidaremos. 2 de octubre,* 1968
Cartel. Serigrafía sobre papel
35 × 23.7 cm

125. *Obrero ser resueltos no temer a ningún sacrificio,* 1968
CNH
Pega. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
8.1 × 9.2 cm

126. *Periodistas honestos presos por defender la libertad,* 1968
Volante. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
15.3 × 12 cm

127. *¿Por qué? Represión al deseo de democracia,* 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
30.8 × 25.7 cm

128. *Por un Año Nuevo sin presos políticos en México,* 1968
CNED
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
34.7 × 23.5 cm

129. *Prensa corrupta,* 1968
CNH
Cartel. Serigrafía sobre papel
35.3 × 24.2 cm

130. *Presos políticos ¡Libertad!,* 1968
Pega. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
9.9 × 8.2 cm

131. *Pueblo busca la verdad,* 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
35.2 × 21.4 cm

132. *Pueblo de México, esto es lo que te ocultan,* 1968
CNH
Volante. Impresión rotativa sobre papel
24.9 × 19.1 cm

133. *Pueblo: neguemos el gobierno que tenemos...,* 1968
Plantilla de volantes. Impresión con mimeógrafo sobre papel
33.4 × 21.7 cm

134. *Sin título [Granadero en blanco y negro],* 1968
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel manuscrito
33.3 × 21.5 cm

135. *¡Solidaridad! Con los presos políticos,* 1968
UNAM, IPN
Cartel. Serigrafía sobre papel
35 × 24.8 cm

136. *Sr. Ordaz...,* 1968
Plantilla de volantes. Impresión con mimeógrafo sobre papel
33.1 × 21.5 cm

137. *Tlatelolco 68,* 1968
CNH
Pega. Serigrafía sobre papel
18 × 10.7 cm

138. *Tlatelolco historia de luces y sombras,* 1970
Periódico. Impresión con rotativa sobre papel
Publicado en *Excélsior,* 2 de octubre de 1989
54.5 × 35.2 cm

139. *Todos unidos,* 1968
CNH
Cartel. Serigrafía sobre papel
58.6 × 47.4 cm

140. *Unidad contra la agresión venceremos,* 1968
CNH
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
35 × 47.5 cm

141. ¡Unión!*,* 1968
CNH
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
24.2 × 32.2 cm

142. *"V" Libertad presos políticos,* 1968
CNH, Facultad de Ingeniería
Pega. Serigrafía sobre papel
8.8 × 12.6 cm

143. *Venceremos,* 1968
CNH
Pega. Serigrafía sobre papel
5 × 13.9 cm

144. *Venceremos ni las balas ni la cárcel nos detendrán,* 1968
CNH
Cartel. Grabado en relieve sobre linóleo sobre papel
25 × 18 cm

145. *Y por si fuera poco ¡todos los estudiantes de POLI y la UNI lo están comprando!,* 1968
Cartel. Serigrafía sobre papel
42.7 × 24.7 cm

FOTOGRAFÍAS—PHOTOGRAPHS

Autores no identificados

146. Sin título [Manifestación estudiantil], 13 de septiembre de 1968
Copia de exhibición
Gobierno de la Ciudad de México, Secretaría de Cultura, Museo Archivo de la Fotografía

147. Sin título [Manifestación estudiantil], 13 de septiembre de 1968
Copia de exhibición
Gobierno de la Ciudad de México, Secretaría de Cultura, Museo Archivo de la Fotografía

148. Sin título [Manifestantes con figuras y letreros de insultos], 27 de agosto de 1968
Copia de exhibición
Gobierno de la Ciudad de México, Secretaría de Cultura, Museo Archivo de la Fotografía

149. Raúl Estrada Discua
Manifestación estudiantil, Ciudad Universitaria, 1968
Copia de exhibición
Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE-UNAM), AHUNAM/Colección Raúl Estrada Discua

VIDEO

150. Alejandro Magallanes
Porque donde viví el juego se resolvía comprometiéndote, 2018
Dirección de animación: Manuel Alejandro Báez
Animación: Alejandra Trejo Becerra
Animación y armado: Gustavo Augusto Muriedas Le Royal
Clean up: José Antonio Zúñiga Esquivel
Video
Animación
8'34"
Producción MUAC

151. Entrevista a Arnulfo Aquino, Eduardo Garduño, Jorge Pérez Vega y Rebeca Hidalgo para *Gráfica 68. Imágenes rotundas,* Ciudad de México, 24 de abril de 2018
Entrevista: Amanda de la Garza y Sol Henaro
Video HD
14'34"
Producción Periscopio MUAC, UNAM

LIBROS EXPUESTOS

152. Arnulfo Aquino y Jorge Perez Vega (comps.), *Imágenes y símbolos del 68. Fotografía y gráfica del movimiento estudiantil,* México, UNAM, 2011

153. Luna Cárdenas, Daniel Librado y Paulina Martínez Figueroa, *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968,* México, ENAP, UNAM, 2008

154. Alberto del Castillo Troncoso, *La fotografía y la construcción de un imaginario.* **155.** *Ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968,* México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora/UNAM, 2014

156. Grupo Mira (comp.), *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil,* 2ª ed., México, Ediciones Zurda, 1988

156. _____, *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil,* 3ª ed., México, Ediciones Zurda, 1993

157. Álvaro Vázquez Mantecón (comp.), *Memorial del 68,* México, UNAM/Secretaría de Cultura/Turner, 2007

Grupo Mira

—

Los materiales están ordenados en tres núcleos temáticos. Cada uno sigue un criterio de distribución museográfica.

Excepto cuando se especifique lo contrario, los materiales marcados con un asterisco (*) forman parte del archivo personal de Arnulfo Aquino, y aquellos marcados con dos asteriscos (**) pertenecen al archivo personal de Jorge Pérez Vega.

—

The materials are organized into three thematic categories. Each one adheres to standards of museographic distribution.
Unless otherwise indicated, materials marked with an asterisk (*) are part of the personal archives of Arnulfo Aquino. Those marked with two asterisks (**) are part of the personal archives of Jorge Pérez Vega.

Siglas de colectivos, organizaciones e instituciones—Acronyms of collectives, organizations, and institutions.

AIRE: Alianza Izquierda Revolucionaria de Economía
Cenidiap: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, INBA
CNH: Consejo Nacional de Huelga
EPA: Escuela Popular de Arte, UAP
ESM: Escuela Superior de Música, INBA
FMGTC: Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura
FOCEP: Frente Obrero Campesino Estudiantil Popular
INBA: Instituto Nacional de Bellas Artes
IPN: Instituto Politécnico Nacional "Poli"
MIR: Movimiento de Izquierda Revolucionaria, Chile
MSF: Movimiento Sindical Ferrocarrilero
MAM: Museo de Arte Moderno, INBA
MUAC: Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM
MUCA: Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM
OPIC: Organismo para la Promoción Internacional de Cultura
SITUAM: Sindicato Independiente de Trabajadores de la Universidad Autónoma Metropolitana
UAG: Universidad Autónoma de Guerrero
UAP: Universidad Autónoma de Puebla
UdeG: Universidad de Guadalajara
UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México
UVYD-19: Unión de Vecinos y Damnificados 19 de Septiembre

LAS MIGRACIONES DEL GRUPO 65—THE MIGRATIONS OF GRUPO 65 (1966–1972)

1. Eduardo Garduño**
Sin título, 1969
Pintura y collage
65 × 50 cm

Arte Otro
2. *Arte Otro*, viernes 25 de abril de 1969, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Academia 22, México, D. F., 1969**
Cartel de exposición
48 × 34.5 cm

3. *Sebastián. Hersúa*, 1970**
Invitación
43.5 × 29 cm

—

4. Carlos Olachea**
Sin título, 1972
Serigrafía
25 × 23 cm

Arturo Pastrana
5. Sin título [dibujo del Quijote], 1969 *
Tinta y acuarela sobre papel
23.5 × 35 cm

6. Polaroid y fotocopia de un dibujo de Arturo Pastrana, 1970**
28 × 21.5 cm

7. Alfredo Guati Rojo (prólogo)**
Primer Salón Nacional de la Estampa, 1971
Prólogo en catálogo de exposición
22 × 22.5 cm

Nuevos Grabadores
8. *Grabado moderno de México. Grupo: "Nuevos Grabadores"*, 1968**
IPN Difusión Cultural
Catálogo de exposición
23 × 17 cm

9. *Grabado moderno de México. Grupo: "Nuevos Grabadores"*, 1968
IPN Unidad Cultural Zacatenco**
Cartel. Offset
47.5 × 39 cm

10. *Grupo Nuevos Grabadores. Programa cultural de la XIX Olimpiada. Festival Internacional de las Artes*, 1968**
Catálogo de exposición
46.5 × 18 cm

11. Presentación del grupo Nuevos Grabadores, Casa del Lago, 1967**
Catálogo de exposición
21 × 16.5 cm

—

Crispín Alcázar Partida (1942-1999)
12. Sin título, 1976**
Acuarela
19.5 × 21.5 cm

13. *Grabado*, 1970**
Catálogo de exposición
22.5 × 23.5 cm

14. Elio Carmichel**
Retrato a línea de Saúl Martínez, 1966
Grafito sobre papel
64.5 × 50 cm

15. Saúl Martínez**
Sin título [Autorretrato de doble vista], 1972
Gouache sobre papel
28 × 21 cm

Jesús Martínez, Alberto Antuna, Gaty, Arturo Pastrana, Jorge Pérez Vega (viñetas)
16. *Juego de palabras. Revista de los talleres literarios del Instituto Politécnico Nacional*, núm. 1, 1971**
Offset
30 × 22 cm

17. *Antuna, Pastrana, Chacón, Crispín, Cuellar, Martínez, Pérez Vega, Agustín*, 1969**
Catálogo de exposición
21.7 × 21 cm

Autor no identificado
18. "Dibujos de nueva generación artística", *El Sol de México*, 1969**
Recorte de prensa. Copia de exhibición

19. Inauguración de la exposición "Grabado 70" de Crispín Alcázar Partida, 1970*
Fotografía. Copia de exhibición

—

20. Arnulfo Aquino*
Concierto en San Carlos. Orquesta de cámara, ESM. Vivaldi y Mozart, 1969
Cartel. Serigrafía
55.5 × 35.7 cm

Grupo 65
21. *Grupo 65. Arte seriado*, Escuela de Artes Plásticas, UdeG, Guadalajara, 1969**
Cartel. Serigrafía
49 × 31 cm

22. *Obras recientes. Grupo 65. Juchipila*, 1969**
Cartel. Serigrafía
50 × 37 cm

23. *Combatir es amar, Grupo 65* (anexo de presentación del Grupo 65), 1971*
Mecanoescrito
28 × 21.5 cm

24. *Grupo 65*, 1969**
Catálogo de exposición
23 × 21.5 cm

25. *Grupo 65. En un homenaje a la forma pura*, 1969*
Catálogo de exposición
22 × 28.5 cm

26. *Grupo 65. Obras recientes*, 1968*
Catálogo de exposición
22.5 × 20.5 cm

27. *Obras recientes. Grupo 65. Juchipila, Zac.*, 1969**
Catálogo de exposición
22.5 × 21 cm

28. Alianza Izquierda Revolucionaria de Economía (AIRE)*
Aire. Aire. ¿Qué es la reforma universitaria?, s.f.
Mecanoescrito
28 × 21.5 cm

Autor no identificado
29. Alberto Antuna, Arnulfo Aquino, David Teja con guitarra y Arturo Pastrana frente a la Academia de San Carlos, 1966*
Fotografía a color
9 × 9 cm

30. Federico Ayala Radillo, Melecio Galván, Arnulfo Aquino, Jesús Martínez, Sergio Carrasco y Jorge Novelo afuera del Palacio de Bellas Artes, 1969**
Fotografía b/n
13 × 21.8 cm

—

Grupo 65
30. *Paz*, 1969*
2 carteles. Serigrafía
65 × 50 cm
60 × 43 cm

31. *Grupo 65. Casa de la Paz. Nueva imagen plástica*, 1969**
Cartel. Serigrafía
50 × 32.5 cm

32. *Arte serigráfico, serigrafías del taller del profesor Francisco Becerril*, 1970*
Catálogo de exposición
20.2 × 19.8 cm

33. *Egresados recientes de San Carlos*, 1969*
Catálogo de exposición
21.3 × 27 cm

34. *Nueva imagen plástica. "Grupo 65", Casa de la Paz.* OPIC, 1969**
Catálogo de exposición

35. Saúl Martínez**
Sin título, 1970
Serigrafía
50 × 32.7 cm

36. Manuel Cabrera (prólogo)**
Escuela Nacional de Artes Plásticas. Arbeiten von Studenten der Kunsthochschule Mexico City, 1970
Catálogo de exposición
21 × 20 cm

37. Autor no identificado*
Picnic con integrantes del Grupo 65, s.f.
Fotografía a color

—

Arnulfo Aquino
38. *We the Prisoners of Saint Quentin declare that we will overcome the workings of the machine oppressing us and will struggle and we will win! Basta ya de este sistema fascista, racista y opresivo*, 1970*
Cartel. Serigrafía
64.5 × 45 cm

39. Fotografía de la pintura *Los inmigrantes**
Fotografía a color
13 × 45.5 cm

40. Autor no identificado*
Keep Los 7 Free, ca. 1969
Cartel. Serigrafía
65 × 50 cm

41. Crispín Alcázar Partida
(1942-1999)*
Grupo 65 Manifiesto, 1975
Mecanoescrito y manuscrito,
2 páginas
28 × 21.5 cm

42. Fabio H. Clet*
Regional Migrant Education Project,
1971
Fotocopia
28 × 21.5 cm

43. Autor no identificado*
Grupo 65: Melecio Galván,
Arnulfo Aquino, Jorge Novelo y un
estadounidense no identificado, s.f.
Fotografía
9 × 12.5 cm

—

44. Grupo 65
Los inmigrantes, 1971
(Reproducción, 2018)
Acrílico y pintura vinílica sobre tela
230 × 800 cm
Producción MUAC, UNAM

—

Arnulfo Aquino

45. ¡Basta Ya! Órgano
informativo pro liberación
de la *gente latinoamericana.
La sangre de los pueblos
oprimidos de América sostiene
esta sociedad de consumo y
desperdicio*, 1972*
Cartel. Serigrafía
66 × 45.5 cm

46. *La violencia revolucionaria
contra la violencia reaccionaria*,
1969*
Cartel. Serigrafía
93 × 71 cm

47. Los Siete de la Raza Defense Committee con la colaboración de Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo, Melecio Galván*
¡Basta Ya! Órgano Informativo
Latinoamericano. La Raza
Revolutionary News Service, núm. 1,
vol. 3, enero de 1972
58.8 × 82 cm

—

Arnulfo Aquino, Melecio Galván

48. *Boceto para el Mural activo.
Contra la sociedad de consumo*,
1972*
Tinta y grafito sobre papel
26 × 40.5 cm

49. *Contra la sociedad de
consumo. Mural activo*, 1972*
Documentación fotográfica
8 fotografías. Copias de
exhibición

50. Raquel Tibol**
"El nuevo muralismo en México",
*Diorama. Suplemento dominical de
Excélsior*, 1973
Recorte de prensa
34 × 26.5 cm

—

Grupo Mira

51. *El campo, la historia y la
industria*, 1980*
3 bocetos para pintura. Grafito y
plumón sobre papel calca
22 × 13.3 cm
21.5 × 14.5 cm
11.5 × 10.5 cm

52. *Premio Concurso Nacional
de Pintura Sahagún: El campo, la
historia y la industria*, Galería del
Auditorio Nacional, INBA, 1980
Catálogo de exposición
28 × 21.5 cm
Archivo personal de Rebeca
Hidalgo

53. *El campo, la historia y la
industria*, 1980*
Documentación fotográfica
6 fotografías. Copias de
exhibición

54. Adriana Malvido**
"Los organizadores del concurso
Sahagún respetarán la decisión
del jurado; descuelgan obras en
reclamo", *Unomásuno*, 1980
Recorte de prensa

55. Autor no identificado
Jorge Pérez Vega y Eduardo Garduño,
1980*
Fotografía
8.8 × 12.5 cm

—

56. Crispín Alcázar Partida
(1942-1999)**
Sin título, *ca.* 1972–1973
Serigrafía
65 × 50 cm

57. Crispín Alcázar Partida, Arturo Pastrana**
Sin título, 1970
Serigrafía
36 × 29.6 cm

58. Ofelia Alarcón**
Sin título, 1970
Serigrafía
49.5 × 32 cm

Arnulfo Aquino

59. *Símbolo*, 1969*
Acrílico, masonite
40 × 70 cm

60. *Señal*, 1969*
Acrílico, masonite
40 × 70 cm

61. Rebeca Hidalgo, Arnulfo Aquino*
Sin título [Amarillo y azul], 1970
Serigrafía
70 × 48 cm

62. Irma López de Lara**
Proyecto, 1970
Serigrafía
65 × 50.5 cm

Saúl Martínez

63. Sin título, 1970**
4 gouache sobre papel
30 × 45 cm (2)
32.5 × 50.3 cm
32.3 × 50 cm

64. Sin título, 1972**
Serigrafía
65.5 × 50.5 cm

65. Arturo Pastrana**
Sin título, 1970
Serigrafía
50 × 50 cm

Jorge Pérez Vega

66. De la serie "Imagen
progresiva": *3*, 1971**
Serigrafía
57 × 57 cm

67. De la serie "Imagen
progresiva": *4*, 1971**
Serigrafía
57 × 57 cm

68. *Superficie no rectangular 1*,
1971**
Acrílico sobre cartón
58.5 × 46.8 cm

69. *Superficie no rectangular 2*,
1971**
Acrílico sobre cartón
47.5 × 64.5 cm

—

70. Grupo 65**
No, parte de la instalación con luz
negra *Campo de fresas y la derrota
de Los Supersabios*, 1969
6 piezas, serigrafía y collage
70 × 47.5 cm (3)
70 × 94.5 cm (E)
57.5 × 39.5 cm (S)
70 × 47 cm (M)

LA GRÁFICA A LA HORA DEL CRIMEN POLÍTICO—GRAPHICS IN A TIME OF POLITICAL CRIME (1972–1974)

Jorge Pérez Vega

71. *1ª conferencia sobre
problemas de la enseñanza
media y superior 13-17 de mayo.*
UAP, 1973–1974**
Cartel. Impresión multilith
43 × 28 cm

72. *Apoyar la lucha del Consejo
Estudiantil Emiliano Zapata de
la Escuela de Agronomía de
Chihuahua. Unidos Venceremos.*
Febrero 74. EPA, UAP, 1973–1974**
Cartel. Original para impresión
multilith
43 × 28 cm

73. *Marcha campesina Puebla-
Atlixco. Libertad presos políticos.
5 de febrero, ca.* 1974
Tinta y collage sobre cartulina.
Original para impresión multilith
40 × 30 cm
Fondo Grupo Mira/Colección
Arnulfo Aquino, Centro de
Documentación Arkheia, MUAC,
UNAM

74. *Paro indefinido de los
trabajadores de la construcción
de Puebla. Febrero 21-1974*,
1973–1974**
Cartel. Original para impresión
multilith
43 × 28 cm

75. *Pintura circular*, 1973**
Acrílico sobre tela
100 cm Ø × 70.1 × 47.4 cm

76. *Por la democracia sindical
contra el charrismo.* EPA, UAP, 5
de febrero, ca. 1974
Tinta y collage sobre cartulina.
Original para impresión multilith
40 × 30 cm
Fondo Grupo Mira/Colección
Arnulfo Aquino, Centro de
Documentación Arkheia, MUAC,
UNAM

77. *Problemas de la lucha por
la paz. Por L. Rivera Terrazas.
Viernes 15 de marzo. Salón
Barroco 19 Hrs. Colegio de
Historia,* UAP. *74*, 1973–1974**
Cartel. Original para impresión
multilith
43.5 × 28 cm

78. Sin título, 1973**
Acrílico sobre tela
79.5 × 79.5 cm

79. *Talleres de cine, fotografía,
teatro, música, danza y diseño
visual. Escuela Popular de Arte
-UAP. M. Ávila Camacho 406.
Inscríbete*, 1973–1974**
Cartel. Impresión multilith
43 × 28 cm

80. *Círculo de periodismo.
Cárcel de Lecumberri. Boletín de
los presos políticos*, 1972–1974**
Portada y contraportada del
boletín. Impresión multilith
28 × 43 cm

81. *Marcha local sindicato toma
posesión dirigentes msf. Viernes
1º de febrero. Sindicato de
Electricistas*, 1974**
Volante. Impresión multilith
28 × 21.5 cm

—

Autor no identificado

82. Departamento de
Difusión Cultural UAP. Ciclo
de conferencias... ciclo de
conferencias..., 1972*
Cartel. Serigrafía
70 × 50 cm

83. *Allende y tiempo. Jornada
Homenaje. Del 12 al 20 de
octubre. Pintura-Música. Poesía-
Teatro. Escuela Popular de Arte.
Teatro universitario* UAP EPA *74*,
1973–1974*
Cartel. Serigrafía
50.2 × 65.2 cm

84. *El arte al pueblo. Educación
Popular*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
48 × 34 cm

85. *En el campo, en la calle con
el pueblo la revolución florecerá*,
1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.9 × 47.5 cm

86. *Conferencia. Caso "Chile"
Prepa Popular. Miércoles 31, 6
pm. Auditorio de Ingeniería Civil*,
1973–1974*
Cartel. Serigrafía
50.3 × 70.1 cm

87. *Estudiantes, Maestros,
Campesinos, Obreros ¡Uníos!*,
1973–1974*
Cartel. Serigrafía
69.9 × 47 cm

88. *Exposición taller de
artes plásticas* UAP *Museo
de Arte Moderno. Abril 4
1973. Chilpancingo, Gro.* UAG,
1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 47.6 cm

89. *La gestión es tuya. Acéptala.
Realízala. Autogestión. Comité
Lucha Psicología*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.1 × 50.8 cm

90. *¡Hasta la victoria siempre!*,
1973–1974*
Cartel. Serigrafía
44.2 × 33.5 cm

91. *¡Hasta la victoria siempre!*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
69.5 × 47.5 cm

92. *Hospital universitario UAP. Es un logro del destacamento estudiantil del proletariado. Comité de lucha*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
50.2 × 70.3 cm

93. *Joel Arriaga 20 de julio 73. Universidad crítica -Puebla- mesa redonda debate*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 47.7 cm

94. *Movimiento estudiantil. Conferencia. Ing. Luis Rivera Terrazas. Prepa diurna 11:30 am. Comité de lucha P.D.*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
65.4 × 50 cm

95. *Música, amor y poesía. Olga Morris*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 47.5 cm

96. *Música con el cuerpo*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
75 × 50.7 cm

97. *Música folklórica latinoamericana Sergio Ramírez Caroca (chileno) Viernes 15 de junio de 1973 Salón Barroco 18 Hrs Arquitectura UAP*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 47 cm

98. *Por la educación crítica y popular comprometida con la realidad social para transformarla*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 50.4 cm

99. *Por una educación comprometida con la liberación*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 47.2 cm

100. *Programa de formación para profesores, el lenguaje área de la comunicación*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 47.5 cm

101. *Las puertas de la cárcel están abiertas para los combatientes. El pueblo no permitirá más procesos políticos*, 1972*
Cartel. Serigrafía
70 × 47.2 cm

102. *La revolución comunista es la ruptura más radical con las relaciones de la propiedad tradicionales; nada de extraño tiene que en curso de su desarrollo rompa de manera más radical con las ideas tradicionales. Carlos Marx*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 47.3 cm

103. Sin título [Mao], 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 47.7 cm

104. *U.A.P. Por una universidad crítica y popular... ¡Venceremos!*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 46.9 cm

105. *U.U.U.... Paro Nacional de universidades el fascismo no pasará! Ni en la UNAM ni en la UAP jueves 15 de agosto 1973*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 48 cm

—

Arnulfo Aquino, Jorge Pérez Vega

106. *Experiencia gráfica, ca.* 1975
Cartel. Serigrafía
70 × 47.2 cm
Fondo Alberto Híjar. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

107. *II serie de conciertos universitarios [...] Departamento de música*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
65.2 × 50.3 cm

108. *XII Aniversario del Inicio de la Reforma Universitaria. Enrique Cabrera UAP 73*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
71 × 47.5 cm

109. *1873 15 de sept. 1973 15 de sept. Ricardo Flores Magón. Tierra, liberación o muerte*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
65.4 × 50.1 cm

110. *1974, 1973 UAP organización*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.2 × 50.5 cm

111. *26 de julio 73. Cuba 1953. UAP 1973*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
66 × 41.2 cm

112. *A organizar el porvenir a pesar de todas las dificultades nos pertenece. VI Lenin*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.3 × 50.3 cm

113. *Bienvenida sea la revolución, Bienvenida*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 50 cm

114. *Cárcel municipal Enrique Cabrera libro en venta librería universitaria UAP*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 47.4 cm

115. *Cleta presenta Fantoche-Fanto...*, 1973–1974*
Cartel. Original
70 × 47 cm

116. *Concierto de inauguración de cursos del departamento de música / UAP Cuarteto Mozart*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 47.5 cm

117. *Compañero estudiante. De tu asistencia y participación depende la unidad*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 47.8 cm

118. *Curso de apreciación musical. Asistencia libre lunes y jueves 20 Hrs UAP*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
65.5 × 50.2 cm

119. *Diciembre -20-72. Diciembre-20-73**
Preparatoria Enrique Cabrera Barroso, 1973–1974
Cartel. Serigrafía
69.9 × 50.2 cm

120. *Coro y orquesta de la UAP. Director Felipe Calderón*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
65 × 50 cm

121. *Engels. En la lucha política de clase contra clase la organización es un arma importantísima U.A.P. 73*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.2 × 47.3 cm

122. *Entrada libre*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 50.3 cm

123. *E.P.A. U.A.P. Venceremos*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.2 × 50.6 cm

124. *Exposición junio 20–74 EPA y edificio Carolino. Diseño y fotografía*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.2 × 47.4 cm

125. *Honor a la victoria apetecida. Honor al pueblo que llegó a la hora. A establecer su derecho a la vida [...] P. Neruda*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.2 × 47.5 cm

126. *Hospital universitario mayo y junio. Conferencias de enfermería y pediatría*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.3 × 47.4 cm

127. *Jornada de solidaridad con el pueblo chileno 4-11 de sept...*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.2 × 47.2 cm

128. *La lucha continúa. UAP. Paro nacional de universidades. Martes 8 de mayo de 1973*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
65.6 × 45.3 cm

129. *Maestro: Tu preparación es la estructura de la nueva construcción U.A.P.*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 47 cm

130. *N. Copérnico 1473–1973 UAP*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.2 × 47.2 cm

131. *No Claudicaremos. CNH la lucha continúa*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
47.4 × 34.6 cm

132. *Octubre rojo. Sábado 6, 11 Horas. 10 grupos de teatro cleta cch la pena móvil*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
65.4 × 50.2 cm

133. *Preposada EPA triciclo mac 406 junto al Carolino only rock Juan Guerra...*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 47.7 cm

134. *Por una fuerza revolucionaria capaz de tomar el poder. Fuera policías de la UNAM*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
47.4 × 70 cm

135. *Servicio social gratuito. Jornada de salud bucal permanente. Asista. Esc. de Odontología UAP*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.3 × 50.3 cm

136. Sin título, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.1 × 47.5 cm

137. *UAP la lucha sigue UAP. No claudicaremos*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
47.4 × 34.6 cm

—

138. *10 de junio Festival popular. Cine, teatro, canción de protesta, rock*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
46.9 × 70 cm

139. *Adelante Chile UAP 73*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
65.4 × 43.7 cm

140. *Amar de cara al sol sin esconderse...*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
65 × 50.1 cm

141. *Alto a la represión*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
47.5 × 38 cm

142. *Los árboles para crecer necesitan agua, las universidades para formar mejores hombres necesitan subsidios UAP*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.4 × 47.5 cm

143. *Los campesinos no pueden esperar más y han pasado a la acción Ramón Danzos Palomino UAP 73*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
69.9 × 46.8 cm

144. *Ciclo de cine mexicano homenaje a Pablo Neruda teatro principal UAP 74*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.2 × 47.5 cm

145. *Concierto órgano Víctor Urban...*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.2 × 47.4 cm

146. *Conferencias. Esc. Ing. Química, Termodinámica, Estadística Ing. Antonio Reyes Ch.*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.1 × 47.4 cm

147. *Física moderna y electromagnetismo. Curso para maestros 20-27 de agosto. Edificio Carolino UAP 1973*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.3 × 50.2 cm

148. *Hecho para México*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
35.4 × 47.4 cm

149. *Hoy Denis Banks platica sobre el movimiento indio chicano UAP Wounded Knee*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 50.3 cm

150. *Luto nacional UAP. Compañeros caídos 1º de mayo 73-1o de mayo 74*, 1974*
Cartel. Serigrafía
70.4 × 47.5 cm

151. *México 68*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
55.5 × 46.5 cm

152. *Organización de trabajadores de la U.A.P. SUTUAP / Asiste a la Asamblea del 22 de junio a las 10 Hrs en el edificio Carolino*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.4 × 47.5 cm

153. *Pinches gorilas. Fuera de Latinoamérica*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.2 × 50.1 cm

154. *Por los compañeros caídos no un minuto de silencio sino toda una vida de lucha. Alfonso Calderón. 1º de mayo*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
46.5 × 34.5 cm

155. *Por una educación popular en la lucha UAP*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 47.4 cm

156. *Proceso 81973. Libertad a R. Danzos Palomino y campesinos presos en Atlixco, Pue., mitin 9 de agosto UAP*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 48.2 cm

157. Sin título, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 45.3 cm

158. *Tierra y libertad. Mitin homenaje 10 de abril 73 11 am. Patio Prepa Popular Emiliano Zapata UAP*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.4 × 48 cm

159. *UAP. Educación. Politización. Conciencia*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
50 × 65.1 cm

160. *UAP UAG. Jornada de solidaridad contra las agresiones a las universidades. Puebla, Guerrero*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 48 cm

161. *Y aquella vez fue como nunca y siempre...*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
65 × 50 cm

—

162. Autor no identificado**
MITIN. Aumento de subsidio de la U.A.P. El jueves 28, 10 am en C.U. Todos por la defensa de la universidad ¡todos al mitin!, 1973
Cartel. Mimeógrafo
43 × 28 cm

Difusión Cultural, Universidad Autónoma de Puebla – Escuela Popular de Arte

163. *Exposición 1972.* Taller de Artes Plásticas UAP Galería Universitaria, M. Ávila Camacho 405, diciembre, Departamento de Difusión Cultural, 1972**
Cartel. Serigrafía
70 × 47 cm

164. *Exposición 1972. Taller de Artes Plásticas UAP. Inauguración 11 diciembre 19 Hrs. Galería Universitaria*, 1972**
Catálogo de exposición (frente y vuelta)
23.7 × 18 cm

165. Eduardo Garduño, Jorge Pérez Vega**
Experiencia Gráfica 73–74 U.A.P., 1974
Cartel. Impresión mimeográfica
33 × 21.5 cm

166. Arnulfo Aquino, Jorge Pérez Vega*
"Experiencia Gráfica en la Universidad Autónoma de Puebla 1972–1974", *Crítica. Revista de la Universidad Autónoma de Puebla*, núm. 49, primavera de 1992
27.5 × 21 cm

Remedios Benítez

167. *La primavera está llenando los campos de flores*, 1974**
Manuscrito
28.5 × 48 cm

168. *Remedios Benítez nació en Huatlatlauca, Tepeji de Rodríguez*, 1974**
Manuscrito
28.5 × 48 cm

169. *La revolución tiene que hacerse. Tenemos que organizarnos*, 1974**
Manuscrito
28.5 × 47.5 cm

170. Raquel Tibol**
"La uap y su actividad artística", *Diorama. Suplemento dominical de Excélsior*, 24 de diciembre de 1972
Recorte de prensa
34 × 26 cm

—

171. Difusión Cultural Universidad Autónoma de Puebla – Escuela Popular de Arte

Música. Escuela Popular de Arte. Inscríbete. UAP, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
47.4 × 34.8 cm

172. *Taller de fotografía. Escuela Popular de Arte. Inscríbete*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
45.5 × 34 cm

173. *Taller de música. Escuela Popular de Arte, UAP. Inscríbete*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
47.5 × 34.7 cm

174. Asociación de Escritores y Artistas de Puebla, Asociación Civil
"Sr. Guillermo Morales Blumenkron, Gobernador del Estado", *Sol de Puebla*, 10 de septiembre de 1973
Recorte de prensa. Fotocopia
Archivo personal de Enrique Condés Lara

175. Comité de Lucha de la Academia de Bellas Artes
Manifiesto a toda la intelectualidad Progresista del país. Al movimiento estudiantil mexicano. A la opinión pública, septiembre de 1973
Fotocopia
28 × 21.5 cm
Archivo personal de Enrique Condés Lara

176. MAOG
Fragmento del "proyecto para la creación de la Escuela Popular de Arte de la U.A.P.", (Anexo 4 y 15), septiembre de 1973
Mecanoescrito. Fotocopia
28 × 21.5 cm
Archivo personal de Enrique Condés Lara

Autor no identificado

177. Comité de lucha de la EPA, 1973**
Fotografía, tiraje original
13 × 17 cm

178. "Comités de lucha tomaron el Instituto de Artes Plásticas", *Sol de Puebla*, 7 de septiembre de 1973
Recorte de prensa. Copia de exhibición
Hemeroteca de Puebla

179. Desplegado con 3 fotografías del Instituto de Artes Plásticas con mantas pidiendo su incorporación a la Universidad Autónoma de Puebla, 1973**
Fotografías montadas sobre papel
42.3 × 17.7 cm

180. Instituto de Artes Plásticas con unas mantas de apoyo a Chile y al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), 1973**
Fotografía, tiraje original
17.8 × 12.8 cm

181. Mantas pidiendo la integración del Instituto de Artes Plásticas a la Universidad Autónoma de Puebla, septiembre de 1973**
Fotografía, tiraje original
12.8 × 17.8 cm

—

Difusión Cultural, Universidad Autónoma de Puebla-Escuela Popular de Arte

182. *Conciertos de música contemporánea. Profesores del taller de sonido EPA...*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.2 × 47.8 cm

183. *Escuela Popular de Arte. Inscripciones abiertas, diseño, música, teatro. Informes M.A.C. 406*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.5 × 47.5 cm

184. Autor no identificado**
EPA, UAP Gobierno Colectivo, noviembre de 1973
Mecanoescrito
28 × 21.5 cm

185. EPA**
Presupuesto Taller de arte semestre enero–julio 1974
Mecanoescrito
16 páginas
28 × 21.5 cm

186. Enrique Condés Lara, Jorge Antonio Pérez Vega, Rebeca Hidalgo W., Crispín Alcázar P., Crisano Salgado E., Eduardo Garduño L., Arnulfo Aquino, Walterio Herrera y Jorge Rosales Bretón
Carta al H. Consejo Universitario de la Universidad Autónoma de Puebla, febrero de 1974
Mecanoescrito
14 páginas
28 × 21.5 cm
Archivo personal de Enrique Condés Lara

187. EPA, Jorge Pérez Vega (diseño del logotipo)**
Sobre de la EPA, 1974
Mecanoescrito
9.3 × 16.4 cm

—

Autor no identificado

188. Crispín Alcázar Partida en un salón de clase en la EPA, 1973–1974**
Fotografía
13 × 17 cm

189. EPA, 1973**
Fotografía
13 × 17 cm

190. Estudiantes de la EPA, 1973**
Fotografía
26.2 × 20.5 cm

191. Estudiantes de la EPA con un mimeógrafo, 1973**
Fotografía
13 × 17 cm

192. Jorge Pérez Vega con Marco Antonio Hernández Badillo pintando una manta, 1973**
Fotografía
25.5 × 20 cm

193. Jorge Pérez Vega en un salón de clase en la EPA, 1973–1974**
Fotografía
13 × 17 cm

194. Marcha en la ciudad de Puebla con Marco Antonio Cruz, maestro de fotografía de la EPA filmando, 1973**
Fotografía

195. Marco Antonio Hernández Badillo pintando una manta, 1973**
Fotografía
13 × 17 cm

196. Rebeca Hidalgo dando clases en una galería de la EPA, con la colección de obras del Instituto de Artes Plásticas, 1973–1974**
Fotografía
13 × 17 cm

197. Taller de serigrafía de la EPA, 1972**
Fotografía
18 × 23.5 cm

198. Un alumno en un taller de la EPA, 1973–1974**
Fotografía
13 × 17 cm

—

199. Difusión Cultural, Universidad Autónoma de Puebla-Escuela Popular de Arte
Los Vendedores Ambulantes. Película del Taller de cine del Depto. de Difusión Cultural. U.A.P., 1972–1974*
Cartel. Serigrafía
69.9 × 48.2 cm

Autor no identificado

200. "Festival de Cortometraje. Cineastas poblanos ganaron en Oberhausen", s.i., 1974
Recorte de prensa. Copia de exhibición
Archivo personal de Arturo Garmendia

201. "Mítines de protesta por la detención de ambulantes", *El Sol de Puebla*, 1973
Recorte de prensa. Copia de exhibición
Hemeroteca de Puebla

202. "Vendedores Ambulantes de Puebla triunfó en el festival de Alemania", *Excélsior*, 28 de abril de 1974
Recorte de prensa. Copia de exhibición
Archivo personal de Arturo Garmendia

203. Carmen Aguilar Zínser
"Vendedores ambulantes y estudiantes realizaron juntos una película", *Excélsior*, 28 de mayo de 1974
Recorte de prensa. Copia de exhibición
Archivo personal de Arturo Garmendia

Autor no identificado

204. 1º de mayo de 1973, centro histórico de la ciudad de Puebla, 1973**
Fotografía
13 × 17 cm

205. Estudiante en una marcha, ciudad de Puebla, 1973–1974**
Fotografía
20 × 25.5 cm

206. Marcha, ciudad de Puebla, 1973–1974**
Fotografía
20 × 25.5 cm

207. Manifestación con numerosas pancartas, al centro, FOCEP, 1973**
Fotografía
13 × 17 cm

208. Mujeres en una marcha, ciudad de Puebla, 1973–1974**
Fotografía
13 × 17 cm

209. Marcha en la ciudad de Puebla después de la matanza del 1º de mayo de 1973, 1973**
Fotografía
13 × 17 cm

210. Federico Serrano Díaz
(responsable de la publicación)
Carta de renuncia del grupo de los profesores de la EPA, "Al movimiento estudiantil poblano: a todas las fuerzas revolucionarias del país: a la opinión pública nacional", *Excélsior*, 1974
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Autor no identificado

211. "Colaboremos para la liberación de los presos campesinos" (Anexo 3), 1973
Declaración
Fotocopia
28 × 21.5 cm
Archivo de Enrique Condés Lara

212. "Libertad momentánea a Danzós Palomino", *El Sol de Puebla*, 5 de octubre de 1973
Recorte de prensa. Copia de exhibición
Hemeroteca de Puebla

213. Mujer con su hijo después del sismo del 28 de agosto de 1973 en Ciudad Serdán, agosto de 1973**
Fotografía
26 × 20.3 cm

214. Reunión durante la toma de tierra en la Sierra Norte de Puebla, 1973–1974**
2 fotografías
20 × 25 cm c/u

215. Difusión Cultural, Universidad Autónoma de Puebla-Taller de Cine**
Movilización campesina en Llano Grande, Puebla, 1972
Fotografía
12 × 17.5 cm

216. Comisión Coordinadora del Movimiento de los Vendedores Ambulantes**
"A la opinión pública, al pueblo en general", *El Sol de Puebla*, 1973
Recorte de prensa
56 × 39 cm

—

Difusión Cultural, Universidad Autónoma de Puebla-Escuela Popular de Arte

217. *La muerte de Guillermo Ramírez es muestra de la represión capitalista. Organízate y lucha*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
64.8 × 50.2 cm

218. *1º de mayo 73. Víctor Manuel Medina. Enrique González Román. Alfonso Calderón Moreno. Norberto Suárez Lara*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70 × 47.3 cm

219. Escuela de Ingeniería Química
"Fuera Gonzalo Bautista", *El Día*, 1973
Fotocopia
Archivo de Annabela Tournon

220. Gonzalo Bautista O'Farrill
"Texto de Renuncia Bautista O'Farrill", *El Día*, 1973
Recorte de prensa. Copia de exhibición
Archivo de Annabela Tournon

221. Autor no identificado**
1º de mayo de 1973, centro histórico de la ciudad de Puebla, 1973
4 fotografías, tiraje original
12.7 × 18 cm
20.3 × 25.6 cm (3)

222. Eduardo Garduño
Este árbol creciente, México, Ediciones Toledo, 1991
Libro. Offset
23 × 14 cm
Archivo de Annabela Tournon

—

Difusión Cultural Universidad Autónoma de Puebla – Escuela Popular de Arte

223. *73 Puebla... aquí mayo... la calle sublevada se agita...*, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.3 × 50.2 cm

224. *1º de mayo.* UAP, 1973–1974*
Cartel. Serigrafía
70.4 × 50.2 cm

225. Autor no identificado*
Visite Puebla. Conozca y viva la represión del nazi asesino, 1973
Cartel. Offset
63 × 26 cm

226. Manuel Aguilar Mora
(autor del artículo)**
"Puebla a la hora del crimen político", *La Cultura en México*, suplemento cultural de *Siempre!*, 16 de agosto de 1972
38 × 27.5 cm

Autor no identificado

227. 1º de mayo de 1973, Centro Histórico de la Ciudad de Puebla, 1973**
Fotografía
13 × 17 cm

228. Cortejo fúnebre de Joel Arriaga, 22 de julio de 1972**
2 fotografías
13 × 17 cm c/u

229. Departamento de Bibliotecas**
Boletín bibliográfico de adquisiciones Joel Arriaga
Mecanoescrito
13 páginas
28 × 22 cm c/u

230. Autor no identificado**
"Los mexicanos denuncian injusticias", publicación no identificada, 1973
Recorte de prensa. Offset
36.5 × 25.5 cm

231. Arturo Garmendia
(prólogo y selección)
Los sucesos del 1º de mayo en Puebla, Puebla, Editorial Universitaria UAP, 1974
Libro. Offset
32 × 24 cm
Archivo personal de Arturo Garmendia

Autor no identificado

232. *1º de mayo 1973 centro histórico de la ciudad de Puebla*, 1973**
4 fotografías
13 × 17 cm c/u

233. Automóvil volteado, 1 de mayo de 1973**
Fotografía
20 × 25.5 cm

—

234. Autor no identificado
"Vendedores ambulantes" Ganadora en el Festival Oberhausen, 1974
Cartel oficial de la película. Offset
70 × 50 cm
Archivo personal de Arturo Garmendia

235. Arturo Garmendia
Vendedores ambulantes
Guion y dirección: Arturo Garmendia
Interpretación: Olga Corona y el grupo de Teatro de los Vendedores Ambulantes
Fotografía y edición: Guillermo Díaz Palafox
Sonido: Enrique Monje
Narración: Emmanuel Carballo
Producción: UAP
México, 1974
11'
Copia digital de película Super8

GRUPO MIRA, EL FRENTE Y LA CONSTRUCCIÓN DEL 68—GRUPO MIRA, THE FRENTE AND THE CONSTRUCTION OF THE '68 (1977–1982)

Melecio Galván

236. *Apocalíptico o apocalipsis, serie "Militarismo y represión"*, 1980
Tinta sobre papel
64.2 × 48.2 cm
Colección Asociada Melecio Galván, MUAC, UNAM

237. *Condecorado*, 1980
Tinta sobre papel
64.2 × 48.2 cm
Colección Asociada Melecio Galván, MUAC, UNAM

238. *Paloma o águila*, serie *Militarismo y represión*, 1980
Tinta sobre papel
65 × 48 cm
Colección Asociada Melecio Galván, MUAC, UNAM

Grupo Mira

239. Sin título, *ca.* 1978
Dos dibujos. Tinta y acrílico sobre papel albanene
42 × 29.7 cm
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

240. *La lucha continúa*, 1977**
Lápiz y tinta sobre papel revolución
28.5 × 67.5 cm

241. *Si andando no llegáis..., ca.* 1977–1978
Tinta y acrílico sobre papel albanene
61 × 61 cm
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

242. *A los pobres les pido perdón* (Programa de las exposiciones del *Comunicado Gráfico*), 1978*
Cartel
40 × 30 cm

243. *Autonomía obrera, ca.* 1977–1978
Tinta y acrílico sobre papel albanene
61 × 61 cm
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

244. *Represión vendedora ambulante, ca.* 1977–1978
Tinta y acrílico sobre papel albanene
61 × 61 cm
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

245. *Ciudad de México. Comunicado Gráfico*, 1978*
Cartel. Serigrafía
40 × 30 cm

246. *Comunicado Gráfico. Asiste. Participa*, 1978
Cartel. Serigrafía
40 × 30 cm
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

247. *Comunicado Gráfico no. 1 (sobre la violencia en la Ciudad de México)*, 1978
Dibujos, fotomontajes y pantallas adhesivas. Impresión heliográfica
48 piezas
60 × 60 cm c/u
Colección MUAC, UNAM
Adquisición 2007

248. Jorge Pérez Vega para Grupo Mira**
Prueba para el Comunicado Gráfico, 1977
Maduro heliográfico
30 × 50.5 cm

—

Grupo Mira para situam

249. *Vota por la planilla Alternativa Base*, 1978**
Cartel. Tinta sobre cartulina
42.8 × 26 cm

250. *Organización alternativa de base situam. Resistencia frente al patrón, defensa de derechos laborales*, 1978**
Cartel. Tinta sobre cartulina
42. 8 × 26 cm

251. Grupo Mira
"1º de mayo. Huelga general...", ca. 1978
Volante. Impresión mimeográfica
14.8 × 21 cm
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Grupo Mira para SITUAM

252. *Vota por alternativa base*, 1978*
Cartel. Offset
70 × 47.5 cm

253. *El 1º de mayo es nuestro!*, 1983**
Cartel. Offset
56 × 43 cm

254. Grupo Mira
"El día de trabajo, una farsa" y "1º de mayo, día de lucha laboral", 1978
Periódico mural del 1° de mayo.
Partes I y II
Impresiones heliográficas
95 × 70 cm c/u
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Melecio Galván

255. *"Soy el hombre/nada me vencerá/si rompo la vieja vida/ Metida en una pose" Roque Dalton*, 1981
Proyecto para la carpeta homenaje a Roque Dalton
Carboncillo, tinta china y letra adherible sobre cartulina ilustración
40 × 30 cm

256. *Carpeta homenaje a Roque Dalton**
La cabeza contra el muro, 1981
Serigrafía
70 × 50 cm

257. *Nosotros iremos hacia el sol de la libertad o hacia la muerte; y si morimos nuestra causa seguirá viviendo. Otros nos seguirán*, 1978*
Tinta sobre cartulina
48 × 33 cm

258. Jorge Pérez Vega*
Carpeta homenaje a Roque Dalton Cuando sepas que he muerto, 1981
Serigrafía
70 × 50 cm

259. Rebeca Hidalgo*
Carpeta homenaje a Roque Dalton Es bello ser comunista, 1981
Serigrafía
70 × 50 cm

260. Arnulfo Aquino*
Carpeta homenaje a Roque Dalton Hoy cuando se me mueren los amigos, 1981
Serigrafía
70 × 50 cm

261. Grupo Mira*
Graffitis en la ciudad de México, 1980
Serie de 18 fotografías montadas sobre cartulina
9 fotografías y 8 copias de exhibición

—

262. Grupo Mira
La gráfica del 68. Homenaje al movimiento, ca. 1982
Maqueta de libro
27.7 × 21.5 cm
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

—

263. Grupo Mira*
México 68 78. Exposición homenaje. Comunicado Gráfico. Grupo Mira, 1978
Cartel. Offset
50.6 × 39 cm

264. Roberto Santa Anna Torres
Gráfica del 68. Exposición de carteles, volantes y calcomanías originales del movimiento estudiantil, 1999
Offset
28 × 21.5 cm
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Grupo Mira

265. *Exposición gráfica del 68*, 1978
Catálogo de exposición. Offset
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

266. *Por la libertad de expresión. Invitación para la presentación del libro Gráfica del 68*, 1982**
Serigrafía
16.5 × 21.5 cm

267. Elena Poniatowska*
La noche de Tlatelolco, México, Ediciones Era, 1971
Libro. Offset
18 × 10 cm

268. Ramón Ramírez
El movimiento estudiantil de México: julio/diciembre de 1968, México, Ediciones Era, 1969*
Libro. Offset
18 × 10 cm

Grupo Mira

269. *La gráfica del 68. Homenaje al Movimiento Estudiantil "1968–1988" ¡Unidos... adelante!*, 2ª ed., México, Ediciones Zurda/UVYD-19/ENAP, UNAM, Amigos de la Unidad de Posgrado de la Escuela de Diseño, 1988**
Libro. Offset
27.7 × 21.5 cm

270. *La Gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil*, 3ª ed., México, Ediciones Zurda/ENAP, UNAM, Amigos de la Unidad de Posgrado de la Escuela de Diseño, 1993**
Libro. Offset
28 × 21.5 cm

Adriana Malvido

271. "Publicaron un libro que recopila la mayor parte de la gráfica del movimiento del 68", *Unomásuno*, 30 de octubre de 1981
Recorte de prensa
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

272. "La gráfica del 68 tiene importancia por su cartel testimonial. Señala el Grupo Mira", *Unomásuno*, 30 de octubre de 1981
Recorte de prensa
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Grupo Mira

273. *El movimiento estudiantil popular de 1968. Grupo Mira*, 1977*
Mecanoescrito
28 × 21.5 cm

274. *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil Escuela Nacional de Artes Plásticas*, 1ª ed., México, UNAM, 1982**
Libro. Offset
27.7 × 21.5 cm

275. *La gráfica del 68. Homenaje al movimiento estudiantil*
Recopilación, texto y diseño: Grupo Mira, 1ª ed., 1982
Libro. Offset
27.7 × 21.5 cm
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

—

Grupo Mira

276. *México 68 78. Escuela Nacional de Artes Plásticas. U.N.A.M. Octubre 2. Expo! Gráfica 68 movimiento estudiantil*, 1978*
Cartel. Offset
58.6 × 37.7 cm

277. *Gráfica del 68. Movimiento estudiantil*, 1978*
Cartel. Offset
70 × 47.6 cm

—

278. Saúl Martínez**
Antecedentes de trabajo colectivo del Grupo Mira, s.f.
Mecanoescrito
60 × 30 cm

Grupo Mira

279. *Violencia en la ciudad de México*, 1977*
Proyecto para la Sección anual de experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas del INBA
Gouache, tinta y collage sobre papel craft y documentos mecanoescritos
24.8 × 32 cm

280. *Presentación del Grupo Mira*, 1979**
Mecanoescrito, 2 páginas
28 × 22 cm

281. *"Boletín de prensa, Comunicado Gráfico n° 1. Grupo Mira"*, 1978
Comunicado de prensa, 2 páginas
Mecanoescrito
28 × 21.5 cm
Fondo de los Grupos, Cenidiap, INBA

282. *Actividades Realizadas*, 1977–1982*
Mecanoescrito, 3 páginas
28 × 21.5 cm

—

283. *Bienal de Febrero. Nuevas Tendencias. Salón 1977–1978*
Catálogo de exposición
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Autor no identificado

284. *Después de una inauguración de la artista Arminda* Márquez (a la izquierda Eduardo *Garduño, sentado volteando la cabeza en medio, Melecio Galván, el séptimo de pie con una copa en la mano Arturo Pastrana, a la derecha sentado Arnulfo Aquino)*, 1977*
Fotografía
12.8 × 17.8

285. *Museo de Arte Moderno Bosque de Chapultepec, 22 de marzo– mayo 21, México*, 1978**
Bienal de Febrero "Nuevas Tendencias" Salón 77-78
4 carteles. Offset
63 × 41.5 cm

286. María Esther Ibarra
"El grupo mexicano Mira triunfa en Alemania", *Proceso* núm. 175, 8 de marzo de 1980
Recorte de prensa. Fotocopia
28 × 21.5 cm
Fondo de los Grupos, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas

287. Katya Mandoki
"La sección de Experimentación del INBA rechazó la obra del Grupo Mira premiada en la Intergrafik", *Unomásuno*, 15 de marzo de 1980
Recorte de prensa
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

288. Armando Ponce
"Grupo Mira: Una visión de la ciudad marginal", *Proceso* núm. 75, 8 de abril de 1978
Recorte de prensa, 2 páginas
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Grupo Mira, Radio Educación

289. *Libreto programa inducción. Comunicado Gráfico n° 1. Ciudad de México, México, ca.* 1978
Libreto. Fotocopias con anotaciones manuscritas, 7 páginas
28 × 21.5 cm
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

290. Adaptación para radio de la parte 1 del *Comunicado Gráfico* "Problemas de la Ciudad". Difusión en el programa "Noticiario Cultural. Artesanos, Artistas y Ciencias. Artes Visuales, programa 17"
Dirección: Guillermo Medina Infanzón
Transmitido el 2 de febrero de 1979
Audio
8'02"
Archivo Radio Educación

Grupo Mira

291. *Comunicado Gráfico no 1 México D.F., 1978*
Grupo Mira. Invitación Exposición Evento. Viernes 31 de marzo 19.30 horas. Escuela de Diseño y Artesanías Balderas 125, 1978
Cartel. Fotocopia
40 × 30 cm
Fondo de los Grupos, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas

292. *Intergrafik*, 1980
Catálogo de exposición. Offset
28 × 21.5 cm
Archivo personal de Rebeca Hidalgo

293. Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura*
"MIRA". Continúa la censura en el "MAM" denuncia el Frente, 1978
Comunicado de prensa.
Mecanoescrito
28 × 21.5 cm

294. Verband Bildender Kunstler der Deutschen Demokratischen Republik [Unión de Artistas Plásticos de la República Democrática Alemana]
Carta de invitación al Grupo Mira al Encuentro Internacional de Artistas Plásticos, 1979
Fotocopia
28 × 21.5 cm
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

295. Intergrafik*
Vorlage für den Zoll [Formato para la aduana], 1980
Documento dentro de sobre
29.5 × 21 cm

—

Grupo Mira

296. Sin título [Sondeos de opinión sobre el *Comunicado gráfico No. 1*], 1978
Texto mecanoescrito sobre cartón
5 piezas
48 × 48 cm c/u
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

297. Sin título, 1978
Serie de fotografías. Copias de exhibición
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

—

298. Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura
América en la Mira Archive
Serie de 127 diapositivas digitalizadas de las obras de la exposición *América en la Mira*, 1970–1978
Copia de exhibición digital
University of California-Los Angeles Library/Chicano Studies Research Center, Los Angeles, California

300. Lourdes Grobet
Reunión del Frente (FMGTC) en el Centro Proceso Pentágono, 1978
10 fotografías b/n. Copias de exhibición
Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

301. Boris de Swan (fotografía)
Revista Artes Visuales, núm. 23, enero de 1980
Offset
28 × 21.5 cm
Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

302. Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura
Principios/ Reglamento, 1982
Fotocopias
Fondo de los Grupos, Cenidiap, INBA

Eduardo Camacho S.

303. "Alberto Híjar pronunció conferencias en Nicaragua y entregó libros y serigrafías", *Excélsior*, 28 de junio de 1980
Recorte de prensa. Fotocopia
28 × 21.5 cm
Fondo de los Grupos, Cenidiap, INBA

304. "Los 'nuevos filósofos' son oportunistas que por su falta de comprensión histórica abjuran del Marxismo", *Excélsior*, 25 de febrero de 1978
Recorte de prensa. Fotocopia
28 × 21.5 cm
Fondo de los Grupos, Cenidiap, INBA

305. Autor no identificado
Mauricio Gómez Morín sentado y algunos integrantes del Grupo Proceso Pentágono, *ca.* 1978
Fotografías, tiraje original
11 × 15 cm
Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

306. Eduardo Camacho S.
"El INBA respaldará a los artistas cuya actitud crítica esté comprometida con el pueblo: Juan José Bremer", *Excélsior*, 24 de abril de 1978
Recorte de prensa. Fotocopia
28 × 21.5 cm
Fondo de los Grupos, Cenidiap, INBA

307. Taller de Literatura Caligrama
"Pre-Manifiesto", 1978
Declaración. Fotocopia
28 × 21.5 cm
Fondo de los Grupos, Cenidiap, INBA

308. Sabe Usted Ler [sic]
"Declaración de principios de sabe usted Ler", 1978
Mecanoescrito. Fotocopia
28 × 21.5 cm
Fondo de los Grupos, Cenidiap, INBA

309. César H. Espinosa
"Arte y praxis política. Frente de Trabajadores Culturales", *El Universal*, 8 de febrero de 1978
Recorte de prensa. Fotocopia
28 × 21.5 cm
Fondo de los Grupos, Cenidiap, INBA

Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura

310. Comité de Defensa Clemente Padín, Jorge Carballo.
Boletín de prensa, 15 de abril de 1978
Fotocopia, 2 páginas
28 × 21.5 cm,
Ehrenberg Papers/Special Collections, Stanford University, California

311. "Ante la necesidad de transformar las relaciones de producción del sistema capitalista...", 5 de mayo de 1978
Fotocopia
28 × 21.5 cm
Fondo de los Grupos, Cenidiap, INBA

312. Alberto Híjar
"Hora de organizarse", *El Gallo Ilustrado*, 1978
Fotocopia
28 × 21.5 cm
Fondo La Era de la Discrepancia, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

313. Felipe Ehrenberg
"Somera memoria del primer encuentro de grupos realizado en el centro Proceso Pentágono", acta de reunión (primer y segundo días), 1978
Mecanoescrito. Fotocopias
28 × 21.5 cm c/u
Fondo de los Grupos, Cenidiap, INBA

314. Lourdes Grobet
Reunión del Frente (FMGTC) en el Centro Proceso Pentágono, 1978
Hojas de contacto
28 × 21.5 cm
Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

—

Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura

315. *América en la Mira. Muestra Internacional*, 1978*
Primera versión del cartel para la exposición
Cartel de Grupo Mira. Offset
69 × 46 cm

316. *América en la Mira. Muestra de Gráfica Internacional*, 1978*
Cartel de Lourdes Grobet para el FMGTC
Offset
70 × 46 cm

317. Convocatoria. “América en la Mira”. FMGTC, 1978
Convocatoria para la exposición
Fotocopia
43 × 28.5 cm
Fondo de los Grupos, Cenidiap, INBA

318. *Abre América en la Mira*, 1978
Comunicado de prensa, 2 páginas
Fotocopia
28 × 21.5 cm
Fondo de los Grupos, Cenidiap, INBA

319. Autor no identificado
Invitación a participar en la exposicion “America en la Mira”, 1978
Mecanoescrito
28 × 21.5 cm
Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

320. Jorge Pérez Vega
América en la Mira. Muestra de Gráfica Internacional, 1978
Catálogo de exposición. Offset
28 × 21.5 cm
Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

321. Alberto Híjar
Texto para la exposición “América en la Mira”, 1978
Mecanoescrito, 2 páginas
28 × 21.5 cm
Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

—

322. Autor no identificado
Vistas de la exposición *América en la Mira*, 1978
Museo de Arte Contemporáneo de la Ciudad de Morelia
6 fotografías. Copias de exhibición
Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

323. El Colectivo
América en la Mira. Ambientación antifascista. Proyecto independiente presentado en la X Bienal de Jóvenes de París, 1977
Cartel. Copia de exhibición
40 × 60 cm
Ehrenberg Papers/Special Collections, Stanford University, California

324. Lourdes Grobet
Vistas de la exposición *América en la Mira*, 1978
Inauguración en la Casa de la Cultura de Morelia, Michoacán
2 hojas de contacto
Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

325. Eduardo Camacho S.
“Inauguran mañana en Puebla, Morelia y DF la Exposición Plástica ‘América en la Mira’”, *Excélsior*, 10 de septiembre de 1978
Recorte de prensa. Fotocopia
28 × 21.5 cm
Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

326. Alejandro Delgado
“Importante muestra internacional en Morelia”, *Elite*, 10 de septiembre de 1978
Revista. Copia de exhibición
28 × 21.5 cm
Ehrenberg Papers/Special Collections, Stanford University, California

327. Museo de Arte Contemporáneo de Morelos
América en la Mira, Museo de Arte Contemporáneo, 1978
Invitación. Copia de exhibición
Ehrenberg Papers/Special Collections, Stanford University, California

328. Joan Hugo
“Communication Alternatives”, *Artweek*, núm. 31, vol. 10, 1979
Revista. Copia de exhibición
28 × 21.5 cm
Ehrenberg Papers/Special Collections, Stanford University, California

329. Autor no identificado
El Centro Cultural presenta “Contemporary Latin American Graphics for Social Relevance. Testimonios de Latino América. América en la Mira”, 1979
Cartel. Copia de exhibición
28 × 21.5 cm
Ehrenberg Papers/Special Collections, Stanford University, California

—

330. Grupo Germinal
“En defensa de los recursos naturales como petróleo entre otros...”, 1978, en Dominique Liquois, *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, (cat.), México, Museo de Arte Carrillo Gil, INBA, 1985
Fotografía. Copia de exhibición
Fondo No Grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

331. Felipe Ehrenberg
Muros frente a Muros abre en la Casa de la Cultura de Morelia, 1978
Boletín de prensa, 2 páginas
Mecanoescrito. Copia de exhibición
Ehrenberg Papers/Special Collections, Stanford University, California

332. Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura
Muros frente a Muros. Confrontación de arte público [sic], 1978
Folleto. Offset
28 × 21.5 cm
Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

333. Eduardo Camacho S.
“Suspendieron la exposición Muros frente a Muros por presiones de autoridades estatales michoacanas”, *Excélsior*, 26 de mayo de 1978
Recorte de prensa. Fotocopia
28 × 21.5 cm
Fondo de los Grupos, Cenidiap, INBA

334. Grupo Mira
“A los integrantes del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura”, 1978
Mecanoescrito, 2 páginas.
Fotocopias
28 × 21.5 cm
Fondo de los Grupos, Cenidiap, INBA

335. Grupo Germinal
“Los Integrantes del Grupo Germinal ponen a consideración los siguientes puntos”, s.f.
Mecanoescrito. Fotocopia
28 × 21.5 cm
Fondo de los Grupos, Cenidiap, INBA

—

336. Grupo Mira para el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura
Exposición “Arte Luchas Populares en México”, 1979
Cartel. Offset
70 × 46 cm
Fondo Histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

—

337. Arnulfo Aquino*
Vistas de la exposición *Arte Luchas Populares* en el Museo Universitario de Ciencias y Artes [MUCA, UNAM], 1979
6 fotografías
10.3 × 15.2 cm

338. Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura*
Exposición “Arte Luchas Populares en México”, 1979
Catálogo de exposición. Offset
27.8 × 19.8

339. Gerardo L. Ceniceros*
“Arte-Luchas populares, exposición que refleja la problemática social del país”, *El Día*, s.f.
Recorte de prensa
28.5 × 14 cm

340. Grupo Mira*
“Cartas sobre la paternidad de una ponencia”, *El Día*, 22 de febrero de 1979
2 recortes de prensa
33.2 × 10.5 cm

341. Ida Rodríguez Prampolini*
El cartel político en América, 1981
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM
Catálogo de exposición. Offset
22 × 19.4 cm

—

342. Melecio Galván
Zapata, 1978
Copia de exhibición
Archivo personal de Alberto Híjar

—

Difusión Cultural, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

343. *Imágenes y mensajes de la ciudad, ca.* 1980
Catálogo de exposición. Offset
21 × 21 cm
Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

344. *Ciudad de clases. Actividades de noviembre*, 1980*
Cartel. Offset
54.3 × 42.5 cm

345. Grupo Mira
Sin título, *ca.* 1980
6 acetatos
30 × 30 cm c/u
Fondo Grupo Mira/Colección Arnulfo Aquino, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Un arte sin tutela: Salón Independiente en México 1968-1971
—

Debido a la naturaleza y complejidad de esta exposición, es posible que la presente lista de obra no se complete al momento del cierre de esta publicación.
—
Given the nature and complexity of the exhibition, this list of works may occasionally differ at the clousure of this publication.

MURAL EFÍMERO

1. Manuel Álvarez Bravo (1902–2002)
Manuel Felguérez pintando la cara este del *Mural efímero*, 1968
Impresión digital a partir del original
40 × 58 cm
Archivo Manuel Álvarez Bravo, S.C.

2. Antonio Caballero (1940)
De la serie *Monumento a Miguel Alemán en Ciudad Universitaria, ca.* 1966
6 fotografías. Plata gelatina sobre papel
25 × 20 cm
Colección MUAC, UNAM. Programa Pago en Especie 2016–2017, SHCP

3. Paolo Gori (1937)
Tapia a la estatua de Miguel Alemán. Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 1968
Copia de exhibición a partir de la fotografía de plata gelatina sobre papel
Colección Helen Escobedo, CHE152, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

4. Héctor García (1923–2012)
De la serie *Jóvenes pintan el mural efímero en Ciudad Universitaria*, 1968
5 copias de exhibición a partir de diapositivas
Colección Héctor y María García

5. Raúl Kamffer (1929–1987)
Mural efímero, 1968–1973
Guion y dirección: Raúl Kamffer
Producción: Coordinación General de Difusión Cultural de la UNAM, Departamento de Actividades Cinematográficas, UNAM
Fragmentos. Transferencia del cortometraje en 16mm a formato digital
9''
Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

6. Leobardo López Arretche (1942–1970)
El grito, 1968–1970
Dirección: Leobardo López Arretche
Guion: Oriana Fallaci
Editor: Ramón Aupart
Fragmentos. Transferencia del largometraje de 16mm a formato digital
100''
Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

7. Hermanos Mayo
Estatua de Miguel Alemán en la C.U., 1966
4 copias de exhibición a partir de negativos de 35 mm
Archivo General de la Nación/ Fondo Hermanos Mayo REF: 21.994 / REF: 21.994 /JUNIO 66, REF: 21.994 / JUNIO 67, REF: 21.994 / JUNIO 68

8. Rodrigo Moya (1934)
Voladura fallida contra la estatua de Miguel Alemán, 1960
Ciudad Universitaria
3 copias de exhibición a partir de negativos b/n de 6 × 6"
Archivo Fotográfico Rodrigo Moya

Raúl Estrada Discua (1913–1972)
9. *Sin título*, 1968
4 copias de exhibición a partir de negativo b/n 35mm
IISUE/AHUNAM/Colección Raúl Estrada Discua

10. 1 copia de exhibición a partir de positivo b/n 4 × 6"
IISUE/AHUNAM/Colección Construcción de CU/CU-003464

11. Ethel Villanueva
Vista de las caras norte, sur, este y oeste del *Mural efímero*, Ciudad Universitaria, 1968
4 copias de exhibición a partir de positivo a color 5 × 35"
IISUE/AHUNAM/Fondo Ethel Villanueva

Autor no identificado
12. Sin título, 1952
Copia de exhibición partir de positivo b/n 4 × 6"
IISUE/AHUNAM/ Colección Universidad/Construcción de CU/CU-003377

13. Sin título, 1968
Copia de exhibición partir de positivo a color 5 × 3.5"
IISUE/AHUNAM/ Colección Movimiento Estudiantil 1968/ ME1968-SN008

EXPOSICIÓN SOLAR

14. Feliciano Béjar (1920–2007)
La columna III, 1968
Metal y cristal
60.5 × 15 × 15 cm
Colección Pago en Especie. Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Recaudación 1998

15. Pedro Cervantes (1933)
Ícaro, 1968
Acero soldado y pulido
160 × 300 × 160 cm
Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura

16. Edgardo Coghlan (1928–1995)
Entierro, 1968
Acuarela sobre papel
50 × 70 cm
Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura

17. Pedro Friedeberg (1936)
Festival histérico en honor de los niños de Afganistán, 1968
Tinta y óleo sobre cartón
120 × 75 cm
Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura

18. Gelsen Gas (1933–2015)
Transplante, 1968
Óleo sobre tela
105 × 210 cm
Colección Ariel Sánchez

19. Joy Laville (1923–2018)
Tres desnudos y escalera, s.f.
Pastel sobre papel
44 × 61 cm
Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura

20. Ernesto Mallard (1932)
Heliogonía, 1968
Tríptico. Acrílico y metal
183 × 100 × 20.5 cm c/u
Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura

21. Héctor Navarro Cornejo (1937)
Historieta, 1968
Tinta sobre cartón
112 × 71 cm
Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura

22. Antoni Peyrí (1924)
Tríptico de un mundo sin sol, de luces interiores, 1968
Óleo sobre tela
190 × 330 cm
Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura

23. Lorraine Pinto (1933)
Quinta dimensión, 1968
Acrílico y madera con efectos de luz y sonido
240 × 170 × 90 cm
Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura

24. "A los artistas plásticos del país. Convocatoria-Reglamento", *Excélsior*, 2 de septiembre de 1968
Recorte hemerográfico
Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

25. "Aclaraciones a Exposición Solar 1968", *Revista de la semana*, 11 de agosto de 1968
Recorte hemerográfico
Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

26. *Exposición Solar 1968*, 1968
Programa cultural de la XIX Olimpiada. Festival Internacional de las Artes, 1968 México, Palacio de Bellas Artes, INBA
Catálogo
21.3 × 22 cm
Colección particular

27. "Exposición Solar. Premios a Lorraine, Ocejo, Peyrí, Esqueda, Friedeberg, Mallard, Cervantes y otros", *Excélsior*, 8 de septiembre de 1968
Recorte hemerográfico
Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

28. "Carta abierta al Instituto Nacional de Bellas Artes y al Comité organizador de la XIX Olimpiada", 1968
4 hojas. Copia de exhibición del mecanoescrito
Colección particular

29. "Los pintores protestan por las bases de la Exposición Solar", *Excélsior*, 9 de agosto de 1968
Recorte hemerográfico
Colección Mercedes Oteyza y Manuel Felguérez

30. Fabián Arnaud
Exposición Solar, 1968
Revista Fílmica 697, *Noticiero Cine mundial*
Transferencia de 35mm a video digital
1'43''
Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

SALÓN INDEPENDIENTE 68

31. Lilia Carrillo (1930–1974)
En todos los caminos, 1968
Óleo sobre tela
140 × 180 cm
Colección particular

32. Enrique Echeverría (1923–1972)
Flores XIV, 1968
Óleo sobre tela
100 × 120 cm
Colección Mercedes Oteyza y Manuel Felguérez, Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez (MAAMF)

Felipe Ehrenberg (1943–2017)
33. *Tlatelolco (Estudiante acribillado)*, 1968
Acrílico y metal sobre caja de madera
40 × 50 × 3 cm
Colección Alberto Híjar

34. Reverso de la obra *Tlatelolco*, 1968
Copia de exhibición a partir de fotografía digital
Colección Alberto Híjar

35. Alberto Gironella (1929–1999)
Diego Velázquez artista fotógrafo, 1968
Óleo sobre tela
160 × 130 cm
Colección Claudia Peralta de Doménech

36. Vicente Rojo (1932)
Tríptico escultórico, 1968
Acrílico sobre tela montada en estructura de madera
160 × 180 × 30 cm
Colección MUAC, UNAM. Donación del artista, 2018

37. Artemio Sepúlveda (1937)
Tremendismo (La mascota del Pentágono), 1966
Óleo sobre tela
150 × 150 cm
Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura

38. *Guía de exposiciones diciembre. México 68. Programa Cultural de la XIX Olimpiada*, 1968. Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada
18 × 18 cm
Colección particular

39. *Salón Independiente 68*, 1968
Diseño: Brian Nissen
Cartel de la exposición. Offset
45 × 43.8 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

40. "Reglamento interno del Salón Independiente", 1968
Mecanuscrito, 4 hojas
38 × 21.5 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

41. "Nada de política, afirma el pintor", *Excélsior*, 17 de octubre de 1968
Recorte hemerográfico
Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

42. "Cincuenta pintores queremos libertad artística", *Excélsior*, 18 de septiembre de 1968
Copia de exhibición a partir del recorte hemerográfico
Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

43. E. Dechamps
"Cuatro horas de discusión en el 'Salón Independiente'. Libertinaje; lo que importa es cómo se pinta; ¿se ha encogido la libertad de expresión?; que sean sinceros", *Excélsior*, 1 de noviembre de 1968
Recorte hemerográfico
Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

44. Consuelo Solana de Icaza, "Los pintores forman el Salón Independiente", *Mañana*, 24 de agosto de 1968
Recorte hemerográfico
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

45. *Salón Independiente 68*, 1968
Centro Cultural Isidro Fabela
Copias de exhibición a partir del material fotográfico y hemerografía
Fondo Galería Pecanins y Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

SALÓN INDEPENDIENTE 69

46. Gilberto Aceves Navarro (1931)
Canto triste por Biafra, 1969
Políptico, 5 piezas
Óleo sobre tela
200 × 850 cm
Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura

47. Juan Luis Buñuel (1934–2017)
Escultura, 1969
Alambre y láminas de metal
36 × 16.5 × 20 cm
Colección Mercedes Oteyza y Manuel Felguérez

48. Lilia Carrillo (1930–1974)
Principio y fin, 1969
Tríptico. Óleo sobre tela
142 × 330 cm
Colección Walther Boelsterly

Arnaldo Coen (1940)
49. *Tiempo de pensar*, 1969
Acrílico sobre madera
248 × 150 × 50.2 cm
Museo de Arte Carrillo Gil, INBA-Secretaría de Cultura

50. *Torso*, 1969
Acrílico sobre fibra de vidrio
55 × 33 × 24 cm
Colección Pía Seiersen Lorenzano

51. *Torso*, 1969
Acrílico sobre fibra de vidrio
55 × 33 × 24 cm
Colección Pia Seiersen Lorenzano

52. *Torso*, 1969
Acrílico sobre fibra de vidrio
60 × 35 × 24 cm
Colección Jerome Laiter

53. *Torso*, 1969
Acrílico sobre fibra de vidrio
60 × 35 × 24 cm
Colección Jerome Laiter

54. *Torso*, 1969
Acrílico sobre fibra de vidrio
60 × 35 × 24 cm
Colección Jerome Laiter

José Luis Cuevas (1934–2017)
55. *Boceto para anuncio*, 1969
Bolígrafo sobre papel
35 × 25 cm
Colección Museo José Luis Cuevas, INBA

56. *La máscara (Homenaje a Quevedo)*, 1969
Litografía sobre papel
76 × 56.5 cm
Colección Museo José Luis Cuevas, INBA

57. *Condición humana I (Homenaje a Quevedo)*, 1969
Litografía sobre papel
57 × 24.5 cm
Colección Galería López Quiroga

58. *Condición humana II (Homenaje a Quevedo)*, 1969
Litografía sobre papel
57 × 41 cm
Colección Galería López Quiroga

59. *Lo feo de este mundo III (Homenaje a Quevedo)*, 1969
Litografía sobre papel
57 × 71.7 cm
Colección Galería López Quiroga

60. *Hechicera antigua (Homenaje a Quevedo)*, 1969
Litografía sobre papel
75.5 × 57 cm
Colección Galería López Quiroga

61. *La máscara abierta (Homenaje a Quevedo)*, 1969
Litografía sobre papel
76 × 56.5 cm
Colección Galería López Quiroga

62. *El viaje (Homenaje a Quevedo)*, 1969
Litografía sobre papel
76.3 × 57 cm
Colección Galería López Quiroga

63. *La vida (Homenaje a Quevedo)*, 1969
Litografía sobre papel
57 × 76.3 cm
Colección Galería López Quiroga

64. *Portada (Homenaje a Quevedo)*, 1969
Cartulina laminada sobre tela
79.5 × 58.5 × 2.5 cm
Colección Galería López Quiroga

65. Felipe Ehrenberg (1943–2017)
Arte conceptual, 1968
Acrílico sobre caja de madera
200 × 180 × 5.5 cm
Colección MUAC, UNAM

66. Helen Escobedo (1934–2010)
Corredor blanco, 1969
Réplica bajo la supervisión del artista, 2007
Madera laqueada, espejo, cartón e iluminación
300 × 240 × 1100 cm
Colección MUAC, UNAM

67. Fernando García Ponce (1933–1987)
Sin título, 1970
Políptico. 4 piezas
Óleo sobre tela
90 × 90 cm c/u
Colección Acervo Galería Ponce

68. Alan Glass (1932)
Sin título, 1969
Caja con objetos y fotografía en jaula de metal y alambre
Colección del artista

69. Francisco Icaza (1930–2014)
Sin título, 1969
Óleo sobre tela
150 × 150 cm
Colección Francisco de Icaza Solana

70. Vlady (Vladimir Kibálchich Rusakov, 1920–2005)
Reflejos de arquitectura futura, 1968
Acrílico y óleo sobre tela
400 × 600 cm
Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura

71. Brian Nissen (1939)
El jardín de las delicias, 1969
Óleo sobre tela
150 × 249 cm
Colección Carlos García Villarreal

Marta Palau (1934)
72. *Salón independiente*, 1969
Óleo sobre tela
155 × 185 cm
Acervo Museo de Arte Moderno, INBA-Secretaría de Cultura

73. *Sin título*, 1969
Óleo sobre tela
150 × 180 cm
Colección de la artista

74. *Sin título*
Óleo sobre tela
120 × 145 cm
Colección de la artista

75. *Cámara fotográfica*, 1969
Óleo sobre tela
152 × 182 cm
Museo de Arte Moderno del Estado de México

Ricardo Regazzoni (1942)
76. *Sin título*, 1969
Óleo y tapones de vidrio sobre madera aglomerada
50 cm Ø
Colección Vicente Rojo

77. *Sin título (Chacal)*, 1969
Réplica bajo la supervisión del artista, 2018
2 piezas
Tela y acrílico sobre madera
120 × 198.4 × 36.6 cm y 120 × 194.8 × 5 cm
Colección MUAC, UNAM. Donación del artista, 2018

78. *Sin título*, 1969
Óleo sobre tela
125 × 126 cm
Colección Julia Ana Faesler

79. *Sin título*, 1969
Óleo sobre tela
125 × 126 cm
Colección Julia Ana Faesler

80. Vicente Rojo (1932)
Señal con perfil oscuro, 1969
Óleo sobre tela
180 × 130 cm
Colección Sofía Urrutia

81. Kazuya Sakai (1927–2001)
Sin título, 1969
Acrílico sobre tela
150 × 190 cm
Colección Dino Rubino

Antonio Seguí (1934)
82. *No todo es caramelo*, 1968
Serigrafía
77 × 55 cm
Colección Teresa Pecanins

83. *Mon foie, connais plus?*, 1968
Serigrafía
77 × 55 cm
Colección Teresa Pecanins

84. Roger von Gunten (1933)
La mesa de cambiar a la niña, 1969
Óleo sobre tela
120 × 90 cm
Colección Roger von Gunten

85. *Salón Independiente 69*, 1969
Diseño: Brian Nissen
Cartel de la exposición. Offset sobre papel
61.5 × 27 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

86. *Salón Independiente 69*
Catálogo. Museo Universitario de Ciencias y Arte, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM
Diseño: Brian Nissen
24.5 × 22 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

87. Reglamento Segundo Salón Independiente, 1969
Mecanoescrito, 4 hojas.
28 × 21.5 cm c/u
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

88. El GRAC (Grupo Acción Cultural) de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1969
"El Salón Independiente por sí mismo"
Diálogo entre el Salón Independiente y los estudiantes. Auditorio de Ciencias
Mecanoescrito
14 × 21.5 cm
Archivo Histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

89. Curso vivo de Arte, 1969
"Problemáticas de la Plástica Contemporánea"
Programa de conferencias
Impreso sobre papel
21.5 × 28 cm
Archivo Histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

90. "El Salón Independiente se opone", *Excélsior*, 2 de mayo de 1969
Recorte hemerográfico
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

91. "El 'Salón Independiente insiste en su veto a Bienales y a exposiciones competitivas", *Excélsior*, 11 de julio de 1969
Recorte hemerográfico
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

92. "Se abre el Salón Independiente 69. Los participantes señalan la ausencia de una 'Verdadera política cultural' del Estado", *Excélsior*, 15 de octubre de 1969
Recorte hemerográfico
Fondo Galería Pecanins. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

93. Rafael Castanedo (1942–2000) en colaboración con **Felipe Cazals** (1937) y **Arturo Ripstein** (1943)
Salón Independiente 69, 1969
Dirección, música y edición: Rafael Castanedo, Felipe Cazals, Arturo Ripstein
Fotografía: Alexis Grivas
Transferencia del cortometraje de 16mm a formato digital, cortesía Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca 11'36''
Fondo Brian Nissen, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

94. *Salón Independiente 69*, 1969
Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM
Copias de exhibición a partir del material fotográfico y hemerografía
Fondo Brian Nissen/ Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

MODA

Gilberto Aceves Navarro (1931)

95. *Sin título*, 1969
Gouache y plumón sobre cartulina
66.5 × 51 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

96. *Sin título*, 1969
Gouache y tinta sobre cartulina
67 × 51 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

97. *Sin título*, 1969
Tinta, gouache y plumón sobre cartulina
66.5 × 51 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Philip Bragar (1925–2017)

98. *Sin título*, 1969
Gouache y plumón sobre cartoncillo
35 × 28 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

99. *Sin título*, 1969
4 obras. Gouache y tinta sobre cartoncillo
35 × 28 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Juan Luis Buñuel (1934–2017)

100. *Bikini*, 1969
Tinta y plumón sobre papel impreso
25.5 × 17.5 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

101. *Sin título*, 1969
Plumón sobre papel
22 × 16.5 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Lilia Carrillo (1930–1974)

102. *Sin título*, 1969
Grafito, tinta y papel celofán sobre papel
31.5 × 24.5 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

103. *Sin título*, 1969
Lápiz de color sobre papel
23.5 × 30.5 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

104. *Sin título*, 1969
Grafito y gouache sobre papel
50.2 × 33.1 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Arnaldo Coen (1940)

105. *Sin título*, 1969
Grafito y lápiz de color sobre papel
28 × 21.5 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

106. *Sin título*, 1969
Grafito sobre papel
28 × 21 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

107. *Sin título*, 1969
Grafito sobre papel
28 × 21.5 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

108. José Luis Cuevas (1934–2017)
Sin título, 1969
Collage, grafito y lápices de color sobre cartoncillo
33.3 × 25.8 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

109. Helen Escobedo (1934–2010)
Sin título, 1969
Collage y tinta sobre papel
60 × 46.5 cm
Fondo artístico Helen Escobedo

Manuel Felguérez (1928)

110. *Sin título*, 1969
Collage, papel aluminio, gouache, lápiz de color y tinta atómica
31.5 × 24 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

111. *Sin título*, 1969
Collage, papel aluminio, gouache, lápiz de color y bolígrafo
31.5 × 24 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

112. *Sin título*, 1969
Collage, tinta y lápiz de color
31 × 24 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Vita Giorgi (1941–2017)

113. *Sin título*, 1969
Plumón, lápiz de color y grafito sobre papel
45 × 32.5 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

114. *Sin título*, 1969
Plumón, lápiz de color y grafito sobre papel
45 × 32.5 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

115. *Sin título*, 1969
Plumón, tinta y grafito sobre papel
45 × 32.5 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

116. *Sin título*, 1969
Plumón, tinta y grafito sobre papel
45 × 32.5 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Leonel Góngora (1932–1999)

117. *El triciclo*, 1969
Lápices de color, grafito, acuarela, plumón y tinta sobre papel
33 × 45 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

118. *Vestido "sueña" para morenaza trozuda*, 1969
Lápices de color, acuarela y tinta sobre papel
32 × 24 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

119. *Sin título*, 1969
Acuarela y plumón sobre papel
32 × 24.5 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Francisco Icaza (1930–2014)

120. *Sin título*, 1969
Pintura metálica sobre papel
43 × 35.5 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

121. *Sin título*, 1969
Pintura metálica y plumón sobre papel
35.6 × 43 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

122. *Sin título*, 1969
Pintura metálica y plumón sobre papel
43 × 35.5 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

123. *Sin título*, 1969
Pintura metálica y plumón sobre papel
43 × 35.5 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

124. *Sin título*, 1969
Tinta sobre papel
43 × 35.5 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

125. Myra Landau (1926– 2018)
Sin título, 1969
Tinta sobre papel
23.5 × 16.5 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Brian Nissen (1939)

126. *Guantanamera*, 1969
Tinta y gouache sobre papel
66 × 51 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

127. *Luz y fuerza*, 1969
Tinta y gouache sobre papel
66 × 51 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

128. *Vestido Largometraje*, 1969
Tinta, gouache y plumón sobre papel
66 × 51.1 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Felipe Orlando (1911–2001)

129. *Sin título*, 1969
Grabado en metal intervenido con óleo sobre papel
36 × 32 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

130. *Sin título*, 1969
Grabado en metal intervenido con óleo sobre papel
36 × 32 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Marta Palau (1934)

131. *Sin título*, 1969
Gouache, tinta y bolígrafo sobre papel
30.3 × 23 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

132. *Sin título*, 1969
Tinta sobre papel
29.5 × 21 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

133. *Sin título*, 1969
Gouache y tinta sobre papel
30.3 × 22.8 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

134. *Sin título*, 1969
Tinta sobre papel
29.6 × 21 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Ricardo Regazzoni (1942)

135. *Sin título*, 1969
Grafito sobre papel
20 × 15 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

136. *Sin título*, 1969
Grafito sobre papel
20 × 15 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Kazuya Sakai (1927–2001)

137. *Sin título*, 1969
Tinta, gouache y plumón sobre papel
32 × 24 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

138. *Sin título*, 1969
Tinta, gouache, plumón, bolígrafo y papel aluminio sobre papel
32 × 24 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

139. *Sin título*, 1969
Tinta, gouache, plumón sobre papel
32 × 24 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

140. "Modas para una exposición", *Magazine Dominical de Excélsior*, 21 de septiembre de 1969
Portada hemerográfica
33.5 × 26 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

141. "Modas para una exposición", *Magazine Dominical de Excélsior*, 21 de septiembre de 1969
Doble página hemerográfica
33.5 × 52 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

142. "Carta sobre la estructuración del Salón Independiente y los eventos que realizarán para consolidarlo", 1969
2 hojas. Copias de exhibición a partir de mecanoescrito
Colección particular

SALÓN INDEPENDIENTE 70

143. Gilberto Aceves Navarro (1931)
Sin título, 1970
Réplica bajo la supervisión del artista, 2018
Papel periódico, cartón, libros quemados, acrílico, sellador y madera
214 × 505 × 383 cm
Colección del artista. En proceso de donación para la Colección MUAC, UNAM

Felipe Ehrenberg (1943–2017)

144. *Arriba y adelante*, 1970
Tinta, timbres postales y sello de goma sobre 193 tarjetas postales
177.8 × 139.7 cm
Colección Michael Lowe, Cincinnati, Ohio

145. "Obra intitulada secretamente Arriba y Adelante... y si no. Pos también". (Instructivo de montaje) en *Ehrenberg*. Catálogo, s.f. Secretaría de Educación Pública – Instituto Nacional de Bellas Artes
21.5 × 21.5 cm
Colección Miguel Aldana

146. Helen Escobedo (1934–2010)
Ambiente gráfico, 1971
Pintura automotiva sobre metal
180 × 400 × 200 cm
Colección MUAC, UNAM

147. Manuel Felguérez (1928)
Sin título, 1970
Réplica bajo la supervisión del artista, 2018
Metal, papel y pintura automotiva
200 × 200 cm
Colección MUAC, UNAM. Donación del artista, 2018

148. Leonel Góngora (1932–1999)
De la transformación de Sansón y Dalila en Judith y Holofernes, 1970
Litografía intervenida con pastel sobre papel
75 × 56 cm
Colección Tomás Parra

Hersúa (Manuel de Jesús Hernández Suárez, 1940)

149. *Sin título*, 1970
Réplica del artista con la supervisión del MUAC, 2018
Cartón, madera y acrílico
292 × 210 × 485 cm
Colección del artista

150. Autor no identificado
Álbum, 1970
Cuaderno con fotografías y manuscrito
26 × 29 cm
Colección del artista

Luis Jaso (1936–1983)

151. *El cine nacional*, 1970
Collage (cordón, recortes de periódico, acrílico, tinta, adhesivo sintético y base de preparación sobre tela)
130 × 130 cm
Colección MUAC, UNAM

152. *¡Viva el cine!*, 1970
Collage, cordón, recortes de periódico, acrílico, tinta, adhesivo sintético y base de preparación sobre tela
92 × 60 cm
Colección Rosa Eugenia y Felipe Cazals

153. Myra Landau (1926–2018)
Ritmo no. 7, 1970
Acrílico y periódico sobre cartón en soporte de madera
223.5 × 203 × 15 cm y 224.5 × 200 × 15.5 cm
Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), Chile

154. Brian Nissen (1939)
La autoviuda, 1970
Réplica bajo la supervisión del artista, 2012
Papel periódico, acrílico, madera y alambre y cartón
180 × 500 × 250 cm
Colección del artista

155. Marta Palau (1934)
Ambientación alquímica, 1970
Réplica en colaboración con la artista, 2007
Madera, papel periódico y acrílico
240 × 400 × 200 cm
Colección MUAC, UNAM

156. Tomás Parra (1937)
Sin título, 1970
Réplica en colaboración con el artista, 2018
Papel, cartón y pegamento sobre bastidor de madera
246 × 576 cm
Colección del artista. En proceso de donación para la Colección MUAC, UNAM

157. Vicente Rojo (1932)
Señal barroca en homenaje a José Carlos Becerra, 1970
Óleo sobre tela
180 × 130 cm
Colección Juan Francisco González

Sebastian (Enrique Carbajal, 1947)

158. *Jabalinas*, 1970
Réplica del artista con la supervisión del MUAC, 2018
Acrílico sobre cartón
25 × 627 cm
Fundación Sebastian AC. En proceso de donación para la Colección MUAC, UNAM

159. *Rosetón Victoria 1*, 1970
Réplica del artista con la supervisión del MUAC, 2018
Acrílico sobre cartón
50 × 115 Ø cm
Fundación Sebastian A.C. En proceso de donación para la colección MUAC, UNAM

160. *Rosetón Victoria 2*, 1970
Réplica del artista con la supervisión del MUAC, 2018
Acrílico sobre cartón
25 × 57 Ø cm
Fundación Sebastian AC. En proceso de donación para la Colección MUAC, UNAM

161. *Rosetón Victoria 3*, 1970
Réplica del artista con la supervisión del MUAC, 2018
Acrílico sobre cartón
25 × 57 Ø cm
Fundación Sebastian AC. En proceso de donación para la Colección MUAC, UNAM

162. *Rosetón Victoria 4*
Réplica del artista con la supervisión del MUAC, 2018
Acrílico sobre cartón
25 × 57 Ø cm
Fundación Sebastian AC. En proceso de donación para la Colección MUAC, UNAM

163. *Rosetón Victoria 5*, 1970
Réplica del artista con la supervisión del MUAC, 2018
Acrílico sobre cartón
25 × 62 Ø cm
Fundación Sebastian AC. En proceso de donación para la Colección MUAC, UNAM

164. *Rosetón Victoria 6*, 1970
Réplica del artista con la supervisión del MUAC, 2018
Acrílico sobre cartón
50 × 88 Ø cm
Fundación Sebastian AC. En proceso de donación para la Colección MUAC, UNAM

165. Sin título, 1970
Réplica del artista con la supervisión del MUAC, 2018
Acrílico sobre cartón
25 × 185 cm
Fundación Sebastian AC. En proceso de donación para la Colección MUAC, UNAM

166. Sin título, 1970
Réplica del artista con la supervisión del MUAC, 2018
Acrílico sobre cartón
25 × 368 cm
Fundación Sebastian AC. En proceso de donación para la Colección MUAC, UNAM

167. *Variación estructura puente*, 1970
Réplica del artista con la supervisión del MUAC, 2018
Acrílico sobre cartón
25 × 141 cm
Fundación Sebastian AC. En proceso de donación para la Colección MUAC, UNAM

168. Vlady (Vladimir Kibálchich Rusakov, 1920–2005)
Independencia, 1968
Tinta china sobre cartón
292 × 264 cm
Colección MUAC, UNAM

169. *Salón Independiente 70*, 3 de diciembre de 1970
Boletín. Museo Universitario de Ciencias y Arte, C.U.
Diseño: Brian Nissen
8 hojas. 62 × 43 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

170. *III Salón Independiente*, 1970
Filmación: Jaime Aldana (1947)
Transferencia de película 16 mm a formato digital
12'49''
Colección Miguel Aldana

171. *Venta anual del Salón Independiente, 1969*
Cartel. Impresión sobre papel
51.7 × 22.4 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

172. "Se abrió el III Salón Independiente. Esculturas Cinéticas con noticias; pinturas con editoriales, el Periodismo como mural", *Excélsior*, 4 de diciembre de 1970
Recorte hemerográfico
Archivo Histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

173. Salón Independiente 1970
4 hojas. Mecanuscrito
28 × 21.5 cm c/u
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

174. "Locuras de tercer Salón Independiente", *Novedades*, 13 de diciembre de1970
Recorte hemerográfico
Archivo Histórico MUCA, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

175. *Salón Independiente 70*, 1970
Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM
Copias de exhibición a partir del material fotográfico, negativos y hemerografía
Fondo Úrsula Bernath y Fondo Brian Nissen/ Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

GUADALAJARA

176. Gilberto Aceves Navarro (1931)
Sin título. De la serie *La mujer 50 × 50*, 1971
Collage y acrílico sobre tela
50 × 50 cm
Colección Miguel Aldana

177. Miguel Aldana (1920–2011)
Sin título. De la serie *La mujer 50 × 50*, 1971
Collage y acrílico sobre tela
50 × 50 cm
Colección Miguel Aldana

178. Philip Bragar (1925–2017)
No hay mujer que no sufra. De la serie *La mujer 50 × 50*, 1971
Óleo sobre tela
50 × 50 cm
Colección Miguel Aldana

179. Arnaldo Coen (1940)
Sin título. De la serie *La mujer 50 × 50*, 1971
Collage y acrílico sobre tela
50 × 50 cm
Colección Miguel Aldana

180. Helen Escobedo (1934–2010)
Sin título. De la serie *La mujer 50 × 50*, 1971
Collage y acrílico sobre tela
50 × 50 cm
Colección Miguel Aldana

181. Manuel Felguérez (1928)
Sin título. De la serie *La mujer 50 × 50*, 1971
Acrílico sobre madera
60 × 60 cm
Colección Miguel Aldana

182. Leonel Góngora (1932–1999)
Sin título. De la serie *La mujer 50 × 50*, 1971
Collage y acrílico sobre tela
50 × 50 cm
Colección Miguel Aldana

183. Fernando González Gortázar (1942)
125 cubos dorados, 1970
Madera, hoja de oro y latón
75 × 52 × 52 cm
Colección F.G.G.

184. Hersúa (Manuel de Jesús Hernández Suárez, 1940)
Ambiente urbano, 1970
Pintura automotiva sobre metal
80 × 90 × 245 cm
Colección del artista

185. Luis Jaso (1936–1983)
Sin título. De la serie *La mujer 50 × 50*, 1971
Collage y acrílico sobre tela
50 × 50 cm
Colección Miguel Aldana

186. Myra Landau (1926–2018)
Sin título. De la serie *La mujer 50 × 50*, 1971
Collage y acrílico
50 × 50 cm
Colección Miguel Aldana

187. Ernesto Mallard (1932)
Sin título. De la serie *La mujer 50 × 50*, 1971
Acrílico sobre tela
50 × 50 cm
Colección Miguel Aldana

188. Héctor Navarro Cornejo (1937)
Sin título. De la serie *La mujer 50 × 50*, 1971
Collage y acrílico sobre tela
50 × 50 cm
Colección Miguel Aldana

189. Brian Nissen (1939)
Sin título. De la serie *La mujer 50 × 50*, 1971
Acrílico y papel sobre tela
55 × 60 cm
Colección Miguel Aldana

190. Jorge Páez Villaró (1922–1994)
Sin título. De la serie *La mujer 50 × 50*, 1971
Collage y acrílico sobre tela
50 × 50 cm
Colección Miguel Aldana

191. Marta Palau (1934)
Sin título. De la serie *La mujer 50 × 50*, 1971
Collage y acrílico sobre tela
50 × 50 cm
Colección Miguel Aldana

192. Tomás Parra (1937)
Sin título. De la serie *La mujer 50 × 50*, 1971
Collage y acrílico sobre tela
50 × 50 cm
Colección Miguel Aldana

193. Ricardo Regazzoni (1942)
Sin título. De la serie *La mujer 50 × 50*, 1971
Collage y acrílico sobre tela
50 × 50 cm
Colección Miguel Aldana

194. Ricardo Rocha (1937–2008)
Sin título. De la serie *La mujer 50 × 50*, 1971
Collage y acrílico sobre tela
50 × 50 cm
Colección Miguel Aldana

Kazuya Sakai (1927–2001)

195. *Momoyama-IV*, 1970
Acrílico sobre tela
120 × 100 cm
Colección Miguel Aldana

196. *La mujer 2 senos* 2. De la serie *La mujer 50 × 50*, 1971
Acrílico sobre tela
50 × 50 cm
Colección Miguel Aldana

197. Toni Sbert (1937–2002)
Sin título. De la serie *La mujer 50 × 50*, 1971
Acrílico sobre tela
50 × 50 cm
Colección Miguel Aldana

198. Roger von Gunten (1933)
Sin título. De la serie *La mujer 50 × 50*, 1971
Collage y acrílico sobre tela
50 × 50 cm
Colección Miguel Aldana

199. *La mujer 50 × 50. Pinturas inéditas 50 × 50 cm*, 1971
Venta anual del Salón Independiente. Galería Pecanins
Cartel. Impresión sobre papel
46.5 × 45.5 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

200. *Salón Independiente. Ejecución in situ de escultura y murales efímeros durante Semana Santa*, CAM, Centro de Arte Moderno, Guadalajara, 12 de abril de 1971
Cartel. Impresión sobre papel
55 × 24.3 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

201. CAM, Centro de Arte Moderno, Guadalajara, México, 1971
Diseño: Brian Nissen
Catálogo
20 × 20.8 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

202. Artistas trabajando los murales efímeros en el CAM, 1971
22 diapositivas de 5 × 5 cm
25 diapositivas de 6 × 6 cm
17 fotografías a color de 6 × 6 cm
5 fotografías blanco y negro de 9 × 9 cm
6 tiras de contacto de 14 × 6.5 cm
Colección Miguel Aldana

203. *Recortes Murales Efímeros, Salón Independiente 1971*, 1971
Transferencia de película 16 mm a formato digital
12'36''
Colección Miguel Aldana

204. Comunicado del Salón Independiente con motivo de la exposición en Guadalajara, 1971
Mecanoescrito. 3 hojas
28 × 21.5 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente. Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

ITINERANCIAS

205. *X Festival de Arte*, 1970
Cali, Colombia
Programa. Impresión sobre papel
20.5 × 14.5 cm
Colección Roger von Gunten

206. *Plástica 70 Salón Independiente*, 1970
Casa de la Cultura Toluca
Cartel. Impresión sobre papel
62 × 43.5 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

207. *III Salón Independiente*, 1971
Casa de la Cultura Toluca
Diseño: Brian Nissen
Cartel, anverso. Impresión sobre papel
62 × 43.7 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

208. *Primera Bienal Americana de Artes Gráficas*, 1971
Museo de la Tertulia, Colombia
Cartel. Copia de exhibición
Centro de Documentación (Cedoc)-Museo La Tertulia, Colombia

209. *Primera Bienal Americana de Artes Gráficas*, 1971
Catálogo. Impresión sobre papel
21 × 17.5 cm
Cortesía Katia González

210. Our Lady of the Lake College. *Salute to Mexico*, 1970
San Antonio, Texas
Folleto. Impresión sobre papel
28 × 21.5 cm
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

211. Carta de aceptación para participar en la II Bienal de Medellín, 1970
Mecanoescrito
28 × 21.5 cm
Fondo Galería Pecanins, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

212. *III Salón Independiente*, 1971
Casa de la Cultura, Toluca
Filmación: Jaime Aldana
Transferencia de película 16 mm a formato digital
12'38''
Colección Miguel Aldana

CINE INDEPENDIENTE

Arturo Ripstein (1943)

213. *La belleza*, 1970
Producción: Cine Independiente de México
Dirección y guion: Arturo Ripstein
Producción: Arturo Ripstein, Carlos Castañón
Fotografía: Alexis Grivas
Edición: Rafael Castanedo
Dirección de arte: José García Ocejo, Julio Alejandro
Transferencia de cortometraje en 16 mm a formato digital
18'
Cineteca Nacional- Secretaría de Cultura

214. *Crimen*, 1970
Producción: Cine Independiente de México
Dirección: Arturo Ripstein
Fotografía: Alexis Grivas
Transferencia de cortometraje en 16 mm a formato digital
24'
Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, Filmoteca

215. *Exorcismos*, 1970
Producción: Cine Independiente de México
Dirección y guion: Arturo Ripstein
Fotografía: Alexis Grivas
Edición: Rafael Castanedo
Transferencia de cortometraje a formato digital
11'
Cineteca Nacional- Secretaría de Cultura

DISOLUCIÓN

216. "Desde Londres, Felipe Ehrenberg acusa al Salón Independiente", *Siempre!*, 26 de agosto de 1970
Copia de exhibición a partir de recorte hemerográfico
Colección particular

217. Comunicado de la Mesa Directiva a la Asamblea General, 10 de marzo de 1971
Mecanoescrito. 4 hojas
28 × 21.5 cm c/u
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

218. Boletín a los miembros del Salón Independiente, 1971
Mecanoescrito. 2 hojas
28 × 21.5 cm c/u
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

219. "Renuncia masiva en el Salón Independiente tras de más de tres años de actividades", Excélsior, 16 de julio de 1971
Recorte hemerográfico
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

220. Felipe Ehrenberg. "El SI no contesta", *Siempre!*, 25 de noviembre de 1970
Recorte hemerográfico
Colección Mercedes Oteyza y Manuel Felguérez

221. "El Salón Independiente se disolvió definitivamente anteayer", *Excélsior*, 19 de julio de 1971
Recorte hemerográfico
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

222. "Según Kazuya Sakai. Infantilismo de izquierda y chauvinismo, causas del fin del Salón Independiente", *Excélsior*, 20 de julio de 1971
Recorte hemerográfico
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

223. "Según Ehrenberg, 'Salón Independiente' murió porque ya había cumplido su misión histórica", *Excélsior*, 21 de julio de 1971
Recorte hemerográfico
Fondo Brian Nissen/Salón Independiente, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

#NoMeCansaré
—

Por la naturaleza de esta exposición, es posible que en ella se incluyan eventualmente proyectos no considerados al momento del cierre de esta publicación
—
Due to the nature of this exhibition, it is possible that it will include new projects that were not considered at the closure of this publication.

1. #Rexistemx
Fue El Estado, Zócalo, Ciudad de México, 22 de octubre de 2014
Registro en video
Material de uso libre

2. 131 alumnos de la Universidad Iberoamericana
Yo soy 131, 2012
Video tomado de YouTube
https://www.youtube.com/watch?v=hca6lzoE2z8

Autor no identificado

3. [Bandera intervenida durante la marcha del 21 de julio de 2012]
Registro fotográfico de intervención en el espacio público
Fotografía: César Martínez
Fondo César Martínez, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

4. [Bandera negra pirata], s.f.—n.d.
Tela
74 × 46 cm
Cortesía de Helena Chávez Mac Gregor

5. [Proyección de los rostros de los 43 en la marcha del 20 de noviembre de 2014]
Pigmento sobre papel
Fotografía: Oswaldo Ruiz

6. *Ruta Antimonumentos por la memoria*, 2015-2018
Antimonumento +43 por los estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa, en avenida Reforma esquina Bucareli, Ciudad de México, 26 de abril de 2015—+43 Antimonument for the missing students in Ayotzinapa, at the Reforma Avenue corner with Bucareli, Mexico City, April 26, 2015
Antimonumento 49ABC por las víctimas del incendio en la guardería abc, frente al edificio del Instituto Mexicano del Seguro Social, en avenida Reforma, Ciudad de México, 5 de junio de 2017—49ABC Antimonument for the victims of the fire at the abc Nursery, in front of the building of the Mexican Institute for Social Security, in Reforma Avenue, Mexico City, June 5, 2017
Antimonumento +65 por los mineros de Pasta de Conchos, frente a la Casa de Bolsa en avenida Reforma, Ciudad de México, 18 de febrero de 2018—+65 Antimonument for the mine-workers of Pasta de Conchos, in front of the Brokerage House in Reforma Avenue, Mexico City, February 8, 2018
Memorial por David Ramírez y Miguel Ángel Rivera, en avenida Reforma esquina avenida Juárez, Ciudad de México, 5 de enero de 2018—Memorial for David Ramírez and Miguel Ángel Rivera, at the Reforma avenue corner with Juárez Avenue, Mexico City, January 5, 2018
Registro documental y fotográfico de distintas acciones
Dimensiones variables
Investigación y archivo: Cristina Híjar

7. Juanpablo Avendaño Ávila
De la serie *Con la silueta de Abel García Hernández*, 2014
91.5 × 62.5 cm
Colección Visualidades y Movilización Social, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación 2016

8. Sandra Calvo, Yutsil Cruz
Sin título, 2014
Serigrafía sobre tela
15 × 23 cm
Colección Visualidades y Movilización Social, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación 2017

9. Casa de El Hijo del Ahuizote
Mosaico/Mural instantáneo #365Xlos43
Manta con los rostros de los 43 desaparecidos, 8 de octubre de 2014
Impresión risográfica a una tinta sobre papel Revolución, incluye fotografía de referencia e instructivo gráfico de Rafael Pineda *Rapé*
36 hojas de 25.2 × 35.5 cm; 6 hojas de 25 × 11.2 cm; un instructivo de 21.1 × 14 cm (cerrado), 21.1 × 28 cm (abierto); 1 fotografía de 27.3 × 43 cm
Fotografía: Giulia Iacolutti
Colección Visualidades y Movilización Social, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM. Donación 2016

Contingente Láser Tag

10. [Acciones de intervención en manifestaciones], 2014 a la fecha
Documentación fotográfica

11. *Láser operacional*, 2014 a la fecha
Cortesía de Contingente Láser Tag

12. Data Cívica
Personas no renglones, noviembre de 2017 (con actualizaciones trimestrales)
Sitio *web* que reconstruye, a partir de una extensa investigación apoyada en programas de búsqueda automatizada, la base de datos del rnped recuperando los nombres y apellidos de los desaparecidos inaccesibles en la lista oficial—Website that reconstructs, from an extensive research supported by programs of automated search, the database of the rnped by recovering the names and last names of missing persons not accessible in the official listings
Cortesía de Data Cívica, A.C.

13. Adrián Flores
Expansión urbana 1968-2018, febrero-junio de 2018
Investigación cartográfica y talleres de mapeo
Cortesía de GeoComunes

Adrián Flores, Yannick Deniau, Juan Manuel García

14. *El tsunami inmobiliario*, febrero-junio de 2018
Investigación cartográfica y talleres de mapeo
Cortesía de GeoComunes

15. *El tren del despojo (Tren México-Toluca)*, febrero-agosto de 2018
Investigación cartográfica y talleres de mapeo
Cortesía de GeoComunes

16. *Sobreexplotación del agua en el Valle de México*, febrero-junio de 2018
Investigación cartográfica y talleres de mapeo
Cortesía de GeoComunes

17. Adrián Flores, Juan Manuel García
Moratoria urbana. Interés inmobiliario vs interés ciudadano
Investigación cartográfica y talleres de mapeo
GeoComunes

18. Fuentes Rojas
Bordando por la paz y la Memoria. Una víctima, un pañuelo, 2011 a la fecha
Tela blanca e hilo
200 piezas de 40 × 40 cm aprox.
Colección Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, UNAM.
Donación 2016

Horizontal

19. Mapa "Diez años de conexiones sociales: la nueva ciudadanía", 2018
Impresión en vinilo
Diseño: Curious Flux

20. Repositorio "Memorial digital de diez años de movimientos digitales", 2018
Archivo digital
Cortesía de Horizontal

21. César Martínez. Alianza con brigadas como Arte por la izquierda, Arte por el cambio, Artistas Anónimos, artistas del colectivo LGBTTTI
Artivismo de resistencia, 7 de julio de 2012
Registro fotográfico de intervención en el espacio público
Fondo César Martínez, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

22. César Martínez. Alianza con brigadas como Arte por la izquierda, Arte por el cambio, Artistas Anónimos, No se desintegre y artistas del colectivo LGBTTTI
Artivismo de resistencia, 21 de julio de 2012
Registro fotográfico de intervención en el espacio público
Fondo César Martínez, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

23. Enrique Méndez de Hoyos
Registros fotográficos de manifestaciones públicas en apoyo a los normalistas de Ayotzinapa, Guerrero, realizadas en la Ciudad de México el 22 de octubre de 2014, el 20 de noviembre de 2014 y el 26 de marzo de 2015
Captura digital celular
3264 × 2448 pixeles, 20.3 × 26.1 cm
Colección Visualidades y Movilización Social, Centro de Documentación Arkheia, MUAC, UNAM

Redretro. Sistema de Transporte Onírico

24. *Estación La Constitución ha Muerto*, 2017
Intervención de Arte Amable. 100 años de la Constitución Mexicana. Subversión semiótica en la nomenclatura señalética de la Estación Constitución de 1917 en el Metro de la Ciudad de México. Estación Nº 75 del Sistema de Transporte Onírico de México—Amiable Art intervention. 100 years of the Mexican Constitution. Semiotic subversion to the signaling nomenclature of the Constitución de 1917 Station in the Mexico City subway. Station No 75 of the Oneiric System of Transportation in Mexico
#Op17
EstacionLaConstitucionHaMuerto
#ArteAmable
https://vimeo.com/248540482

25. *Estación Matriotismo*, 2014
Intervención de Arte Amable y performance poético. Día Internacional de la Mujer. Subversión semiótica en la nomenclatura señalética de la Estación Patriotismo en el Metro de la Ciudad de México. Estación Nº 58 del Mapa del Sistema de Transporte Onírico de México—Amiable art intervention and poetic performance. International Women's Day. Semiotic subversion to the signaling nomenclature of the Patriotismo Station in the Mexico City subway. Station No 58 of the Oneiric System of Transportation in Mexico
#OpMatriotismo #Matriotismo
#EstacionMatriotismo
#ArteAmable
http://www.redretro.net/node/61

26. *Estación Normalistas,* 2014
Intervención de Arte Amable.
Ayotzinapa no se olvida.
Subversión semiótica en la nomenclatura señalética de la Estación Normal en el Metro de la Ciudad de México. Estación Nº 62 del Mapa del Sistema de Transporte Onírico de México—Amiable art intervention.
We won't forget Ayotzinapa.
Semiotic subversion to the signaling nomenclature of the Normal Station in the Mexico City subway. Station No 62 of the Oneiric System of Transportation in Mexico
#Op43 #EstacionNormalistas
#ArteAmable
http://www.redretro.net/node/65

27. *Estación Tlatelolco,* 2011
Intervención de Arte Amable.
2 de Octubre se recuerda.
Subversión semiótica en la nomenclatura señalética de la Estación Tlatelolco en el Metro de la Ciudad de México. Estación Nº 52 del Mapa del Sistema de Transporte Onírico de México. (Instalación pictórica en colaboración con Roit Itzku)—Amiable art intervention.
Remember October 2. Semiotic subversion to the signaling nomenclature of the Tlatelolco Station in the Mexico City subway. Station No 52 of the Oneiric System of Transportation in Mexico (Pictorial installation in collaboration with Roit Itzku)
#EstacionTlatelolcoRedretro
#ArteAmable
http://www.redretro.net/node/53

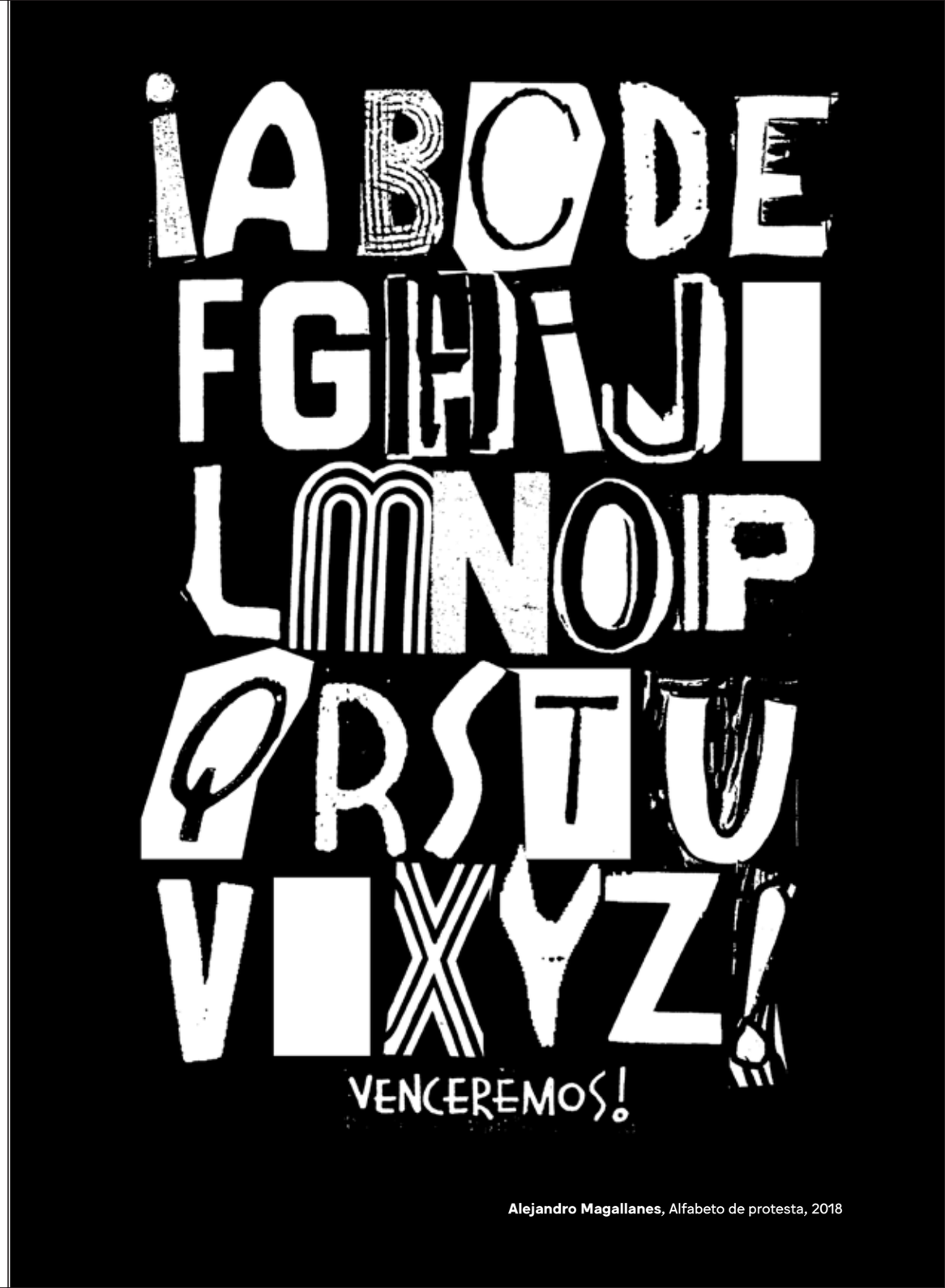
28. *Mapa del Sistema de Transporte Onírico de México,* 2009-2018
Diseño gráfico en vector para impresión sobre vinil adhesivo—Medidas variables

Cortesía de Redretro. Sistema de Transporte Onírico

29. María Salguero
Mapas de feminicidios en México reportados por la prensa, 2016 a la fecha
Páginas web
Cortesía de María Salguero

30. Siempreotravez
Sin título, 2010
Tela y bordado
Cortesía del artista

31. Canek Zapata
Estos memes no los tiene ni Obama y por eso en el 2018 los vamos a vender. Memes políticos mexicanos 2012-2018, 2018
Recopilación de imágenes de internet. Google Images
Dimensiones variables
Cortesía del artista



Alejandro Magallanes, Alfabeto de protesta, 2018

Gráfica del 68. Imágenes rotundas
—
Powerful Images: The Graphics of 68

Créditos de exposición
—
Exhibition Credits

Curaduría—Curatorship
Amanda de la Garza
Sol Henaro

Coordinación de la exposición—
Exhibition Coordination
Carmen Lombana

Asistencia en investigación—
Research Assitance
Tania María Carrillo

Digitalización—Digitalization
Natalia Estrada Hernández

Producción museográfica—
Installation Design
Joel Aguilar

Cecilia Pardo
Balam Rosas Reinhold

Programa pedagógico—
Pedagogical Program
Mónica Amieva

Beatriz Servín

Colecciones—Registrar
Julia Molinar

Juan Cortés
Claudio Hernández
Elizabeth Herrera
Manuel Magaña

Procuración de fondos—Fundraising
Gabriela Fong

María Teresa de la Concha
Josefina Granados
Alexandra Peeters

Comunicación—Media
Carmen Ruiz

Ekaterina Álvarez
Francisco Domínguez
Ana Cristina Sol

Servicio Social—Interns
Paola Calatayud

Curador en Jefe—Chief Curator
Cuauhtémoc Medina

Agradecimientos
—
Acknowledgements

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la exposición *Gráfica del 68. Imágenes rotundas*.

—

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, whishes to thank the people and institutions whose generous assistance made posible the exhibition *Powerful Images. The Graphics of 68*.

A los artistas Arnulfo Aquino, Eduardo Garduño, Rebeca Hidalgo y Jorge Pérez Vega, exintegrantes del Grupo Mira, y a Alejandro Magallanes.

A la esposa e hijos de Crispín Alcázar Partida

Dunahi Aquino Hidalgo, Eduardo Ancira, Sofía Carrillo, Adriana Maurer, Ricardo Morales, Evan Neuhausen, Cuitláhuac Oropeza, Clara Inés Ramírez, María del Carmen Tostado.

Archivo Histórico-Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación, AHUNAM-IISUE, UNAM; Museo Archivo de la Fotografía, INBA.

Grupo Mira. Una contrahistoria de los setenta en México
—
Grupo Mira: A Counter-History of the Seventies in Mexico

Créditos de exposición
—
Exhibition Credits

MUAC · Museo Universitario Arte Contemporáneo

Curaduría—Curatorship
Annabela Tournon

Coordinación curatorial—Curatorial Coordination
Amanda de la Garza
Elva Peniche

Fotografía carteles—Poster Photographs
Cristina Reyes
Pedro Cañas

Producción museográfica—Installation Design
Joel Aguilar

Salvador Ávila Velazquillo
Adalberto Charvel
Cecilia Pardo

Programas públicos—Public Programas
Mónica Amieva

Beatriz Servín

Conservación y registro—Conservation and Registrar
Julia Molinar

Elizabeth Herrera
Juan Cortés
Claudio Hernández

Procuración de fondos—Fundraising
Gabriela Fong

Josefina Granados
María Teresa de la Concha
Alexandra Peeters

Comunicación—Media
Carmen Ruiz

Ekaterina Álvarez
Francisco Domínguez
Ana Cristina Sol

Servicio social—Interns
Paola Calatayud

Curador en jefe—Chief Curator
Cuauhtémoc Medina

Museo Amparo

Directora general—General Director
Lucia Alonso Espinosa

Director ejecutivo—Executive Director
Ramiro Martínez Estrada

Administración—Administration
Martha Laura Espinosa Félix

Colecciones—Collections
Carolina Rojas Bermúdez

Comunicación y difusión—Communication
Silvia Rodríguez Molina

Mantenimiento—Maintenance
Agustín Reyero Muñoz

Museografía—Installation Design
Andrés Reyes González

Agradecimientos
—
Acknowledgements

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *Grupo Mira. Una contrahistoria de los setenta en México.*
—
The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wish to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *Grupo Mira: A Counter-History of the Seventies in Mexico*

Un agradecimiento especial a—A special thanks to **Arnulfo Aquino, Jorge Pérez Vega.**

Azul Aquino, Dunahí Aquino, Gilles Bataillon, Enrique Condés Lara, Bruno Enciso, Ángeles Alonso Espinosa, Albertine de Galbert, Amaranta Galván, Julio García Murillo, Eduardo Garduño, Arturo Garmendia, Mauricio Gómez Morín, Rebeca Hidalgo, Alberto Híjar, Cristina Híjar, Dominique Liquois, Vania Macías, Ramiro Martínez, Víctor Muñoz, Carlos Oceguera, Arturo Pastrana, Antonio Quiroz, Zahia Rahmani, Dinah Ribard, Marisol Rodríguez, Iris Salgado Duarte y—and Álvaro Vázquez Mantecón.

Centre allemand d'histoire de l'art, París, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), Hemeroteca de Puebla, Hemeroteca Nacional de México, Radio Educación, Red Conceptualismos del Sur, Special Collections of Stanford University Libraries y—and University of California, Los Ángeles UCLA Chicano Studies Research Center.

Un arte sin tutela: Salón Independiente en México 1968-1971
—
Guardianship: Salón Independiente en Mexico 1968-1971

Créditos de exposición
—
Exhibition Credits

Curaduría—Curatorship
Pilar García

Curadora adjunta—Assistant Curator
Andrea de Caso

Coordinación iconográfica—
Iconography Coordination
Elisa Schmelkes

Digitalización—Digitalization
Agustín Estrada
Araceli Limón
Mariana Mejía

Diseño museografico—Installation Design
Giacomo Castagnola
Cristóbal García
Erick Eduardo López

Producción museográfica—Installation Design
Joel Aguilar
Salvador Ávila Velazquillo
Adalberto Charvel
Cecilia Pardo

Programa pedagógico—Pedagogical Program
Mónica Amieva
Beatriz Servín

Colecciones—Registrar
Julia Molinar
Juan Cortés
Claudio Hernández
Elizabeth Herrera

Procuración de fondos—Fundraising
Gabriela Fong
María Teresa de la Concha
Josefina Granados
Alexandra Peeters

Comunicación—Media
Carmen Ruiz
Ekaterina Álvarez
Francisco Domínguez
Ana Cristina Sol

Servicio social—Interns
Raúl Aguilar
Horacio Araneda Ortiz de Ora
Gerardo Alquicira
Verónica Briseño
Sebastián Eduardo
Fernanda González
Iván Guzmán
Mariana Hernández
Milagros Narváez
Carolina Rocha
Ricardo Romero Antonio
Florencia Salvador Pérez
Nick Trosino

Curador en jefe—Chief Curator
Cuauhtémoc Medina

Agradecimientos
—
Acknowledgements

El Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la exposición *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México 1968-1971*.
—
The Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), wishes to thank the people and institutions whose generous collaboration made posible the exhibition *Art without Guardianship: Salón Independiente en Mexico 1968-1971*.

Juan Aceves Navarro, Luz María Albarrán, Helena Aldana, Manuel Alegría, Pilar Alfonso, Lauren Bate, Elizabeth Blanno, Malú Block, Walther Boelsterly, Víctor Bragar, Jennifer Libertad Bringas, Fabián Cadena, Nahúm Calleros, Jaime Castellanos, Sandra Cerisola, Dolores Cobielles, Ramón Coehlo, Teófilo Cohen, Aysleth Corona, Genoveva Corro, Arden Decker, Esther Echeverría, Santiago Espinosa de los Monteros, Juliana Faesler, Lourdes Fava, Susan Fraherty, Gerardo Galarza, Rocío Gamiño, Emma Cecilia García Krinsky, Carlos García Ponce, Carlos García Villarreal, Zanna Ghilbert, Katia González, Juan Francisco González, Carolina Groverman, Roberto Guillén, Kitula Hernández, Alberto Híjar, Deborah Holtz, Familia Icaza, Andrea y Michael Kirsebom Escobedo, María Larios, María José Lemaitre, Luis Miguel León, Michael Lowe, Ramón López Quiroga, Tufic Makhlouf Akl, Toni Marcín, Sagrario Martínez, Ben Murphy, James Oles, Cuitláhuac Oropeza, Mercedes Oteyza, Carlos Palacios, Ariadna Patiño Guadarrama, Odette Paz, Liliam Pimentel, Monserrat Pecanins, Yani Pecanins, Marina Pellegrini, Claudia Peralta, Mariana Pérez Amor, Patricia Quijano, Clara Inés Ramírez, Arturo Ripstein, Rosa María Rodríguez, Roberto Rodríguez Rebollo, Antonia Rojas, Edgar Rosas, Dino Rubino, Columba Sánchez Jiménez, Ariel Sánchez Gas, Graciela Schmilchuk, Annette Schultze, Guadalupe Sobrazo, Lourdes Sosa, Tzutzumatzin Soto, Carla Stellweg, Graciela Toledo, Leticia Torres, Sofía Urrutia, Pavel Vernaza, Myriam Vivas Ornelas, Marian Villafane, Caroll Yasky, Claudia Zaldivar.

Archivo Fotográfico Rodrigo Moya, Archivo Manuel Álvarez Bravo, SC, Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE); Archivo General de la Nación (AGN), Archivo Miguel Aldana, Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM); Colección FEMSA (Fomento Económico Mexicano); Dirección General de Actividades Cinematográficas, Filmoteca UNAM, Fundación María y Héctor García, Excélsior, Grupo Imagen, Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (IISUE); Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez (MAAMF); Museo de Arte Carrillo Gil, INBA; Museo de Arte Moderno, INBA; Museo de la Tertulia, Colombia; Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), Chile; Museo Fernando García Ponce (MACAY).

#NoMeCansaré

—

Créditos de exposición

—

Exhibition Credits

Curaduría—Curatorship
Helena Chávez Mac Gregor · IIE, UNAM
Sol Henaro
Alejandra Labastida

Producción museográfica—
Installation Design
Joel Aguilar

Salvador Ávila Velazquillo
Adalberto Charvel
Cecilia Pardo

Programa pedagógico—
Pedagogical Program
Mónica Amieva

Beatriz Servín

Colecciones—Registrar
Julia Molinar

Juan Cortés
Claudio Hernández
Elizabeth Herrera

Procuración de fondos—Fundraising
Gabriela Fong

María Teresa de la Concha
Josefina Granados
Alexandra Peeters

Comunicación—Media
Carmen Ruiz

Ekaterina Álvarez
Francisco Domínguez
Ana Cristina Sol

Servicio social—Interns
Diego Olmos

Curador en jefe—Chief Curator
Cuauhtémoc Medina

Agradecimientos

—

Acknowledgements

El Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, agradece a las personas e instituciones cuya generosa colaboración hizo posible la muestra de la exposición *#NoMeCansaré*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the people and institutions whose generous assistance made possible the exhibition *#NoMeCansaré*.

Cristine Galindo, Cristina Hijar, Antonio Martínez Velázquez, Evan Neuhausen, Padres y Madres de Ayotzinapa, Orgy Punk, Paola Santoscoy.

Red Conceptualismos del Sur (RedCSur)

68 + 50 se terminó de imprimir y encuadernar el 10 de septiembre de 2018 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizaron las tipografías Junka y Space Mono. Impreso en Domtar Lynx de 216 g, Bond blanco de 120 g, Couche mate de 130 g y SnowWhite de 60 g. La supervisión de producción estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico. El tiraje consta de 2 500 ejemplares.

—

68 + 50 was printed and bound on September 10, 2018 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Junka and Space Mono. Printed on 216 g Domtar Lynx and 120 g Bond white paper, 130g Couche matte and Snow-White 60 g. Production supervision was done by Periferia Taller Gráfico. This edition is limited to 2 500 copies.

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

Fundación
BBVA Bancomer

PROYECTO B

—

MUAC 068

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Dr. Enrique Luis Graue Wiechers
Rector—Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General—General Secretary

Ing. Leopoldo Silva Gutiérrez
Secretario Administrativo—Administrative Secretary

Dr. Alberto Ken Oyama Nakagawa
Secretario de Desarrollo Institucional—Secretary of Institutional Development

Mtro. Javier de la Fuente Hernández
Secretario de Servicios a la Comunidad—Secretary of Community Service

Dra. Mónica González Contró
Abogada General—General Councel

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL
DEPARTMENT OF CULTURAL AFFAIRS

Dr. Jorge Volpi Escalante
Coordinador—Coordinator

Mtra. Graciela de la Torre
Directora General de Artes Visuales · MUAC—General Director, Visual Arts · MUAC

68 + 50 reúne el trabajo de cuatro exposiciones que reflexionan en torno al movimiento estudiantil de 1968, parteaguas en la historia reciente de nuestro país. La publicación es un recuento de las transformaciones en las prácticas artísticas a través de cuatro casos concretos: *Gráfica del 68* recupera un cuerpo de imágenes que acompañaron marchas y mítines: materia visual que fortaleció la voz de la protesta y que conformó un nuevo imaginario colectivo; *Grupo Mira* da a conocer la producción y el potencial crítico de esta agrupación y contribuye a conformar la historia de los años setenta en México; *Salón Independiente* muestra proyectos contestatarios y experimentales a través de organizaciones grupales, y *#NoMeCansaré* explora algunas prácticas actuales del arte público y la movilización social. En conjunto, las exposiciones permiten reflexionar sobre los cambios culturales en México a 50 años de este movimiento.

—

68 + 50 unites the work of four different exhibitions that reflect on the 1968 student movement: a watershed moment in recent Mexican history. Studying four specific cases, this publication offers an account of the transformations undergone by artistic practices in Mexico. *Graphics of '68* recovers a body of images that were present at marches and rallies: visual material that strengthened the voice of protest and shaped a new collective imagination. Grupo Mira introduces the artistic output and critical power of the title group and helps narrate the history of the 1970s Mexico. *Salón Independiente* exhibits anti-establishment, experimental projects through group endeavors. Finally, *#NoMeCansaré* [*#IWontGetTired*] explores certain contemporary practices of public art and social mobilization. Today, fifty years after the student movement, these four exhibitions invite us to contemplate the cultural changes Mexico has experienced since then.

—

MUAC
01.09.2018–07.04.2019
muac.unam.mx

culturaUNAM

UNAM La Universidad de la Nación

MUAC

M68 CIUDADANÍAS EN MOVIMIENTO

RM

9 788417 047771