

CENTRO

PROCESO

PENTAGONO

EL CENTRO PROCESO PENTÁGONO TIENE TODA LA INTENCIÓN DE FUNCIONAR COMO UN CENTRO ACTIVO Y COMPROMETIDO ABIERTAMENTE CON EL ACONTECER DIARIO DE MÉXICO, COMPROMETIDO CON EL ACONTECER DE AMÉRICA LATINA. NUESTRO CAMPO DE LUCHA ES LA CULTURA: PROYECTAMOS YA EXHIBICIONES, INTERCAMBIOS, CICLOS CINEMATOGRAFICOS Y DE CONFERENCIAS, LECTURAS, CURSOS, PUBLICACIONES Y TODA ACTIVIDAD QUE BUSQUE Y SEPA APARTARSE DE LOS PATRONES DE DEPENDENCIA Y MERCANTILISMO TAN ARRAIGADOS EN LA CULTURA DE MÉXICO.

LA FUNDACIÓN DEL CENTRO NOS HA COSTADO CASI UN AÑO DE TRABAJO. PARA LOGRAR ESTA PRIMERA ETAPA TODOS LOS PARTICIPANTES DEL GRUPO PROCESO PENTÁGONO HEMOS PUESTO TIEMPO Y DINERO PROPIO. ESTOS RECURSOS, DE POR SÍ ESCASOS, SERAN TOTALMENTE INSUFICIENTES PARA FINANCIAR LOS PROYECTOS QUE TENEMOS PROGRAMADOS PARA EL FUTURO INMEDIATO. NECESITAMOS FONDOS PARA MUCHAS COSAS: MATERIALES PARA EXHIBIR OBRAS, EQUIPO PARA REPRODUCCIÓN, PARA PROYECTOS EDITORIALES, PARA PAPELERÍA Y TIMBRES, PARA COLABORADORES E INVITADOS.

ESPERAMOS RECAUDARIOS A TRAVÉS DE LA VENTA DE OBRAS, LIBROS Y SERVICIOS, RIFAS Y SUBASTAS; PERO NO NOS HACEMOS ILUSIONES: COMO EL CENTRO BUSCA BENEFICIAR AL PRODUCTOR INDEPENDIENTE SIN AFECTAR AL PÚBLICO QUE NOS INTERESA, JAMÁS PODRÁ FUNCIONAR COMO UN NEGOCIO. HAY QUE BUSCAR EL DINERO NECESARIO DE OTRAS MANERAS.

PODRÍAMOS RECURRIR AL ESTADO, PUES ÉSTE TIENE UN COMPROMISO LEGAL PARA APOYAR TODO ESFUERZO QUE PROMUEVA LA LABOR CULTURAL EN BENEFICIO DE LA GRAN COMUNIDAD, PERO EL ESTABLECER CUALQUIER NEXO PARA SOLICITAR PATROCINIO OFICIAL EN ESTOS MOMENTOS SIGNIFICARÍA =POR RAZONES OBIAS= LA MUERTE DEL CONCEPTO. SÓLO DESPUÉS DE DEFINIR CONDICIONES PROPIAS Y CLARAS PODRÍA UNA ORGANIZACIÓN COMO LA NUESTRA EXIGIRLE A L ESTADO CUMPLIR CON SU OBLIGACIÓN.

ANTE ESTAS CONSIDERACIONES, LA ÚNICA ALTERNATIVA ABIERTA QUE PERMITA EL DESARROLLO CABAL DE UN PROYECTO DE LA MAGNITUD Y PROYECCIÓN COMO

JOSE DE TERESA 52 TLACOPAC, MEXICO 20, DF

Publicado con motivo de la exposición *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015* (26 de septiembre de 2015 al 21 de febrero de 2016) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F.

Published on occasion of the exhibition *Grupo Proceso Pentágono: Politics of the Intervention 1969-1976-2015* (September 26, 2015 to February 21, 2016) MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico City.

Textos—Texts

Pilar García · MUAC

Julio García Murillo

Traducción—Translation

Elisa Schmelkes

Coordinador editorial—Editor

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Asistente editorial—Editorial Assistant

Ana Xanic López · MUAC

Alejandra Velázquez

Corrección—Proofreading

Ekaterina Álvarez Romero · MUAC

Ana Xanic López · MUAC

Jaime Soler Frost

Diseño—Design

Cristina Paoli Charles. Periferia Taller Gráfico

Asistente de formación—Layout Assistant

María Vázquez

Primera edición 2015—First edition 2015

D.R. © MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México, D.F.

D.R. © de los textos, sus autores—the authors for the texts

D.R. © de la traducción, su autor—the translator for the translations

D.R. © de las imágenes, sus autores—the authors for the images

© 2015, Editorial RM, S.A. de C.V.

Río Pánuco 141, colonia Cuauhtémoc, 06500, México, D.F.

© RM Verlag, S.L.

C/Loreto 13-15 Local B, 08029, Barcelona, España

www.editorialrm.com

#256

ISBN Colección 978-607-02-5175-7

ISBN 978-607-02-7122-9

ISBN RM VERLAG 978-84-16282-41-8

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

GRUPO PROCESO PENTÁGONO



POLÍTICAS DE LA INTERVENCIÓN
POLITICS OF THE INTERVENTION
1969-1976-2015

1-802-951-3990

JOSE DE TERESA 52 TLACOPAC. MEXICO 20, DF

Introducción	6
Introduction	16

—
PILAR GARCÍA

Expediente Grupo Proceso Pentágono	20
Dossier Grupo Proceso Pentágono	58

—
PILAR GARCÍA

Grupo Proceso Pentágono.	80
Fragmentos de azar y de guerra sucia	
Grupo Proceso Pentágono:	108
Fragments of Random and Dirty War	

—
JULIO GARCÍA MURILLO

Cronología	128
Timeline	

Bibliografía	149
Bibliography	

Catálogo	164
Catalogue	

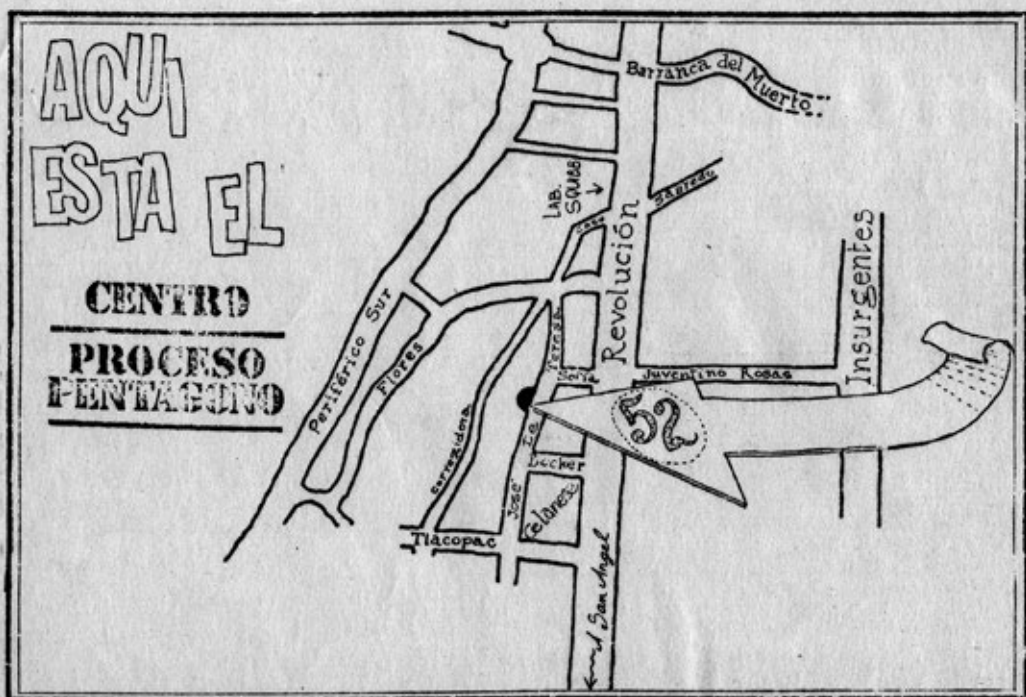
Créditos	198
Credits	

P. 1: Mecanoescrito de presentación del—Typewritten document introducing
Centro Proceso Pentágono (página—page 1), 1979 [Cat. 89]

Izquierda—Left: Calendario de actividades del—Calendar of events at Centro
Proceso Pentágono, 1979 [Cat. 88]

Introducción

PILAR GARCÍA



Mapa del—Map of Centro Proceso Pentágono, ca. 1979 [Cat. 82]

Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015 es la primera exposición comprensiva de la producción y del archivo de un colectivo que se caracterizó por mantener sistemáticamente una actitud crítica, analítica y contestataria frente a las políticas del Estado. Tiene como propósito mostrar por primera vez su producción desde una mirada retrospectiva. Si bien la exposición se centra en obras colectivas que el grupo realizó, decidimos reunir el registro de todos los proyectos que llevaron a cabo, por lo que la exhibición da cuenta de más de 32 piezas realizadas entre 1969 y 2015. Los años que se indican en el título, hacen patente los tres momentos en que los integrantes siempre fluctuantes del grupo decidieron unirse para generar una ruta de trabajo colectivo: de 1969 a 1974, para trabajar en torno a problemas que afectaron a la generación del 68 mexicano; de 1976 a 1985 crearon propiamente el “grupo”, el cual se mantuvo a partir de reuniones sistemáticas, actividades compartidas e intervenciones esporádicas hasta 1997; finalmente, en 2015, para realizar su primera exposición retrospectiva, la liberación de su archivo y una nueva producción crítica.

A través de la presentación de documentos del Fondo Proceso Pentágono, que forma parte del acervo del Centro de Documentación *Arkheia* y de la colección del MUAC, en colaboración con colecciones institucionales y privadas, la muestra propone una relectura, tanto de la producción artística como de la dinámica interna de trabajo del colectivo en distintos momentos de su trayectoria. La tarea fundamental es mostrar las fisuras y discrepancias que caracterizaron el trabajo de uno de los grupos de artistas, que por su postura de vanguardia e intervención política de las últimas décadas, es un referente obligado para entender su importancia histórica e influencia en generaciones posteriores.

El discurso estético y carácter subversivo del grupo se manifestaron por medio de la experimentación, el uso de materiales ajenos al medio pictórico tradicional y la investigación en torno a nuevas formas de presentación, circulación del arte y comunicación con los públicos. Con ambientaciones, instalaciones y gráfica, el trabajo de Grupo Proceso Pentágono resignificó la práctica artística como un proceso de trabajo colectivo y como motor de

la transformación social por medio de la denuncia. Fue pionero del “movimiento de los grupos” —fenómeno surgido a finales de los años setenta que se caracterizó por una efervescencia de colectivos artísticos con énfasis en la experimentación y la crítica social.

Inicialmente formaron parte del Grupo: Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Víctor Muñoz y Felipe Ehrenberg, a raíz de la invitación a participar en la X Bienal de Jóvenes de París, en 1977. Posteriormente se unieron al colectivo Carlos Aguirre, Miguel Ehrenberg, Lourdes Grobet y Rowena Morales. De manera extraordinaria también participaron artistas como Rafael Doniz. La lista de colaboradores nacionales e internacionales es amplia y hace patente la creación de una gran red de artistas experimentales que tuvieron contacto durante esta década, marcada por fuertes procesos de represión y dictaduras, y para quienes la tarea fundamental consistió en inventar nuevas formas de producir arte.

La aportación medular de esta muestra es la puesta en diálogo entre la colección artística y la documental, el entrecruce de materiales documentales con piezas artísticas como parte de la narrativa museográfica, pretende registrar un proceso de trabajo característico de la dinámica del Grupo, así como las tensiones entre los integrantes y la situación política, difícil de percibir y leer, si sólo se exhibieran las obras. En este sentido, la muestra también forma parte del esfuerzo que ha venido realizando el MUAC en relación a la adquisición de importantes archivos que permiten construir una nueva lectura, más rica y compleja de las prácticas artísticas en México. Investigar y analizar materiales documentales, obliga a cuestionar y explorar nuevas genealogías provenientes de la práctica experimental, el lenguaje de los conceptualismos y el cuestionamiento del contexto político.

Exposiciones como ésta desafían los formatos de exhibición y ponen de manifiesto el interés del museo por reflexionar sobre prácticas artísticas concebidas a orillas de la institución, destruidas en su mayoría por adoptar lenguajes provenientes del arte conceptual. La muestra permite continuar examinando los legados de los conceptualismos en las prácticas artísticas de nuestro país, restituyendo la relación estrecha de intercambio y colaboración que en los años setenta y ochenta se estableció con artistas latinoamericanos.

Por último, es importante mencionar que, de manera paralela a la muestra, Carlos Aguirre, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Lourdes Grobet y Víctor Muñoz, decidieron reunirse para reactivar los preceptos que han movido el trabajo del grupo. Desde hace casi un año, han puesto sobre la mesa la situación de violencia y conflicto político que vive el país, dando como resultado una nueva instalación titulada =A.



Arriba—Top: Carlos Aguirre, José Antonio Hernández Amezcua, Carlos Finck, Rowena Morales, Miguel Ehrenberg, Lourdes Grobet, Felipe Ehrenberg y Víctor Muñoz en el—at the Centro Proceso Pentágono durante la inauguración de—during the opening of *Chicanos en el Pentágono*, 1979. Foto—Photo: Lourdes Grobet [Cat. 175]

Abajo—Bottom: Miguel Ehrenberg, Carlos Finck, Lourdes Grobet, Víctor Muñoz y Felipe Ehrenberg durante el proceso de producción de—during the production of *Hotel Marx*, 1983. Foto—Photo: Lourdes Grobet [Cat. 177]



Arriba—Top: Víctor Muñoz, Felipe Ehrenberg, Lourdes Grobet, Miguel Ehrenberg y Carlos Finck durante el proceso de producción—during the production of *Hotel Marx*, 1983. Foto—Photo: Lourdes Grobet [Cat. 176]

Abajo—Bottom: Lourdes Grobet, Carlos Finck y Víctor Muñoz durante el proceso de producción de—during the production of *1929: Proceso*, 1979. Foto—Photo: Lourdes Grobet [Cat. 123]



Arriba—Top: Víctor Muñoz, el azar—randomness, Carlos Finck, Felipe Ehrenberg y José Antonio Hernández Amezcua en—in Xico, Veracruz, 1977 [Cat. 171]

Abajo—Bottom: Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio Hernández Amezcua durante la producción de—during the production of *Pentágono*—*Pentagon*, 1977 [Cat. 54]



Arriba—Top: José Antonio Hernández Amezcua, Felipe Ehrenberg, Carlos Finck y Víctor Muñoz durante la producción de—during the production of *Pentágono*—*Pentagon*, 1977. Foto—Photo: Lourdes Grobet [Cat. 173]

Abajo—Bottom: Felipe Ehrenberg, Miguel Ehrenberg y Víctor Muñoz en el Centro Proceso Pentágono durante la producción de—during the production of *Sur-Norte*—*South-North*, 1981. Foto—Photo: Lourdes Grobet [Cat. 146]



De izquierda a derecha—Left to right: Víctor Muñoz, José Antonio Hernández Amezcua, Felipe Ehrenberg y Carlos Finck (Carlos Aguirre no estuvo presente—wasn't present). Publicada en—Published in *El Heraldo de México*, 1977 [Cat. 68]



De izquierda a derecha—From right to left, José Antonio Hernández Amezcua, Carlos Finck, Miguel Ehrenberg, Víctor Muñoz, Felipe Ehrenberg, y Lourdes Grobet (Carlos Aguirre no estuvo presente—wasn't present).
Publicada en el catálogo de la exposición—Published in the catalogue of the exhibition *Arte / Luchas Populares en México, 1979* [Cat. 172]

Introduction

PILAR GARCÍA



Proceso de producción de—Production of 1929: *Proceso*—1929: *Process*, en el—
at Centro Proceso Pentágono, 1979. Foto—Photo: Lourdes Grobet [Cat. 123]

Grupo Proceso Pentágono: Politics of the Intervention 1969-1976-2015 is the first comprehensive exhibition to review the production and archive of the collective that was distinguished by keeping a critical, analytical and condemning attitude towards government policies. Its purpose is to display the work of the group in a retrospective view for the first time. Even though the exhibition centers in the group's collective works, we decided to prepare a detailed inventory of every project they completed. The exhibit thus recounts over 32 works, made between 1969 and 2015. The years stated in the title outline the three moments in which the ever-fluctuating members decided to come together to generate a collective workflow. From 1969 to 1974, they worked with issues that affected the generation of the 1968 student movement; from 1976 to 1985 the "group" was formally created, working through systematic meetings, shared activities and occasional interventions until 1997; finally, in 2015, they gather once more to create their first retrospective exhibition, the activation of their archive and their new critical production.

Through the presentation of documents from the Proceso Pentágono Archive—part of the Centro de Documentación Arkheia and the MUAC's collection—and artworks from other institutional and private collections, the exhibition presents a fresh look into the group's artistic production and internal work dynamics. The fundamental task is to bring to light the fissures and discrepancies that distinguished the work of this artist group, who, due to its political interventions and avant-garde position, has become an essential reference for understanding the work of later generations of artists.

The group's aesthetic discourse and subversive nature were expressed through experimentation, the use of materials alien to pictorial tradition, and the research of new forms of exhibition, art circulation and communication with the public. Through their environments, installations and prints, Proceso Pentágono's work brought new meaning to the artistic practice as a collective process and as an engine of social transformation through denunciation. It pioneered the movement of *los grupos*—a phenomenon that emerged in the late '60s and was characterized by an effervescence of artist collectives who placed emphasis on experimentation and social criticism.

Initially, the group was formed by Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua and Víctor Muñoz. Felipe

Ehrenberg entered the group in 1976 as a result of the invitation to participate in the 10th Paris Biennial. Carlos Aguirre, Miguel Ehrenberg, Lourdes Grobet and Rowena Morales would join in subsequent years, and Rafael Doniz would collaborate with the group at a much later stage. The list of national and international collaborations is long, and signals the creation of a great network of experimental artists whose main purpose was to devise new ways to produce art. They kept in contact during that decade marked by dictatorship and brutal repression.

The central intention of this is to create a dialogue between the museum's art collection and its archives collection. The interspersing of documentary material with the artworks as part of the exhibition narrative has the intention of showcasing the work dynamics that emerge as an indissoluble part of Proceso Pentágono's projects, while revealing the political situation and the tensions between the members of the group—which are hard to perceive through the works alone. In this regard, the exhibition is also part of the MUAC's efforts to acquire important archives that enable a richer and more complex reading of artistic practices in Mexico. The research and analysis of new documentary resources compel us to explore new genealogies of experimental practices, the language of conceptualisms and the questioning of political context.

Exhibits such as this one challenge traditional exhibition formats and reveal the museum's interest to examine artistic practices that were conceived at the margins of institutions, and destroyed mostly for having adopted the languages of conceptualism. This project also enables us to examine the legacies of conceptual art in the artistic practices of Mexico, and to restore the strong relationships of exchange and collaboration established between Latin American artists during the 70's and 80's.

It is important to mention that, as the exhibition was being prepared, Carlos Aguirre, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Lourdes Grobet and Víctor Muñoz decided to gather once more to create a new piece, in accordance with the precepts that have motivated the group's work. Over the past year, they have discussed and worked with the situation of violence and political conflict in which the country is immersed, to produce the installation =A.

26 SEP 77

Carlos:

las cosas, también aquí, van bien. Como era de esperarse en la sección latinoamericana hay repeticiones conceptuales (Brasil) -aunque uno o dos muy buenos autores. lo demás, pintura objeto-comercial (que pueden o no tener éxito). Realmente lo mejor en esta sección es lo de tres grupos mexicanos que tu conoces. el viento de la bienal también te lo podrás imaginar: todo el "post-conceptualismo" manienista y la pseudo conceptual "pintura - pintura" o "pintura pintada". ha sido todo un error - apartir de la concepción ideológica de la cultura que posee Kalemberg - la sección latinoamericana. la prensa y la tv. han hablado bien del trabajo nuestro. el viernes 30 habrá un coloquio "por una cultura antiimperialista. ha sido -para mí- una lástima que no hayas podido venir. ha habido problemas económicos -no muy graves- que han restringido bastante nuestra movilidad. las estrellas en París (cueras - gironella) han estado simulando la indiferencia pero en realidad están calientes y prejuizados por color (una muestra ridícula y pobre).

Expediente Grupo Proceso Pentágono

PILAR GARCÍA



Primer Encuentro de Grupos en el—First Meeting of Groups at Centro Proceso Pentágono, 1978.
Foto—Photo: Lourdes Grobet [Cat. 91]

La producción artística realizada en México a partir de la segunda mitad de la década de los años setenta supone un cambio de paradigma a lo que se consideraba arte en los años cincuenta y sesenta. Las nuevas propuestas respondieron en gran medida al contexto político social determinado por el movimiento estudiantil de 1968. Las prácticas artísticas se ven marcadas por la unión de artistas plásticos y teóricos para realizar obras colectivas que, en su mayoría, establecen un fuerte vínculo con el activismo político y la necesidad de salir a la calle y de generar nuevos espacios y situaciones en los que interpelar a los públicos. De los Salones Independientes celebrados a finales de los sesenta quedaría la búsqueda de nuevos soportes artísticos, el borramiento de los límites de las disciplinas, así como la posibilidad de autogestión. Un sector de los creadores artísticos logró sustituir el espacio de la modernidad de las décadas anteriores por los cuerpos, las relaciones sociales y la acción política.¹

El Grupo Proceso Pentágono en particular pugnó por renovar la relación con el sistema del arte (instituciones y galerías) en un contexto social y político represivo. Con un lenguaje ligado a los conceptualismos e interés por la experimentación y la búsqueda de nuevos formatos y lenguajes de expresión, realizaron un trabajo colectivo.

Desde sus inicios, una actitud contestataria marcó el trabajo del Grupo Proceso Pentágono ubicándolo como uno de los colectivos más comprometidos políticamente. Su producción estuvo marcada por una preocupación por la realidad político-social y un particular énfasis en la estética, que evitó crear un arte panfletario.² Estos aspectos, aunados a la metodología de trabajo, les permitieron crear un carácter de grupo.

En su producción artística, destacan la documentación y la investigación como herramientas para crear sus ambientes y acciones. La noción de oficio y los expedientes oficiales que refieren a la burocracia e impunidad legal serán elementos vertebrales tanto en la concepción de sus piezas

1— Véase *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

2— Véase Álvaro Vázquez Mantecón, “Los grupos: una reconsideración”, en Cuauhtémoc Medina y Olivier Debroyse (eds.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, México, MUCA-UNAM/Turner, 2006.

como en su trabajo editorial. Un dispositivo constante en sus obras es una mesa rodeada por cinco sillas que mantiene un estrecho referente con la dinámica de trabajo interna establecida en el grupo: la mesa como lugar de discusión, producción y, a la vez, de convivencia. Ésta estará presente desde la exposición *A nivel informativo* (1973), pasando por las piezas *¿A qué le supo del desayuno?* (1981), que se presentó en el Coloquio del Arte no objetual de Medellín, y *Hotel Marx* (1983), hasta *Venta de garaje* (1990).

A diferencia de otros grupos, los integrantes que han formado parte de Grupo Proceso Pentágono no lo han sido de manera permanente; algunos entraron y salieron según el clima interno provocado por los desacuerdos y rivalidades entre sus miembros. Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Víctor Muñoz, Carlos Aguirre, Felipe Ehrenberg, Lourdes Grobet, Miguel Ehrenberg y Rowena Morales formaron parte del colectivo. Rafael Doniz se unió en 1990. Lejos de considerarse como un grupo en el que reinaba la armonía y un ambiente utópico sesentero de comunidad, la discrepancia, la beligerancia y la discusión han prevalecido como elemento motor para lograr sus proyectos.

Los integrantes de Grupo Proceso Pentágono continuaron produciendo de manera individual a la par de los proyectos colectivos, “en el trabajo colectivo convergen las capacidades individuales y éstas se ven enriquecidas por aquél”. El grupo considera, anotan en la conferencia que acompañó al coloquio del Salón Experimental, que el trabajo colectivo es un campo fértil para el trabajo individual. Por trabajo colectivo entienden la participación íntegra de todos sus miembros en el proceso de la práctica artística, desde la presentación de proyectos, sugerencias, bocetos e ideas, hasta la realización de balances, análisis, críticas y autocrítica y conclusiones.³ La fuerza de la colectividad les permitió realizar obras más amenazantes y establecer formas de resistencia. Todos ellos han considerado el trabajo grupal como una oportunidad para superar los intereses personales, dar paso a la retroalimentación y como una experiencia que marcó su producción artística.

3— GPP.2.8A.274.001-4. Algunas notas sobre el trabajo del Grupo Proceso Pentágono. Mecanoscrito. Coloquio Salón experimental 1979. Fondo Grupo Proceso Pentágono. Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM.

En el presente texto, me centraré en el trabajo que Grupo Proceso Pentágono realizó entre 1978 y 1980, al ser los años de mayor actividad del colectivo, en los que elaboraron un mayor número de proyectos y participaron casi de manera constante todos sus integrantes. A mi ver, las operaciones más importantes de su producción se consolidan en este periodo. Me concentraré en tres de ellas: Centro Proceso Pentágono (1978-1980), el Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Anual de Experimentación (1979) y el Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de pintura (1980). Sin embargo, en esos mismos años participan en la organización y operación del Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura (FMGTC), realizan *La milpa*, obra que acompañó la marcha conmemorativa por el décimo aniversario de la masacre de Tlatelolco, participan en la exposición colectiva *Arte-luchas populares en México* que organizó el MUCA, participaron en el Tercer Festival de oposición del Palacio de los Deportes, con las instalaciones *Las herramientas y La cámara* y en la exposición *Imágenes y mensajes de la ciudad*, organizada por la UAM-Xochimilco con la obra *La agresión más transparente* (1980), una acción que consistió en el registro de objetos encontrados en el Periférico durante el trayecto que José Antonio recorría diariamente entre Cuemanco y Arboledas.

Antes de entrar en estos temas, me parece importante señalar la forma de trabajo del grupo, ya que es en el proceso de trabajo donde pone énfasis e importancia convirtiéndolo en la columna vertebral que regirá su práctica artística.

Para producir colectivamente, según declararon los integrantes del Grupo Proceso Pentágono al “Suplemento de Artes Plásticas” en 1978, “aventamos toda suerte de ideas al aire. De ahí, cada quien por su lado, empezamos a elaborar unos cortos textos (indicaciones). Al juntar los escritos, necesariamente nos acaloramos: que si se escribe de tal o cual manera... que si tus deformaciones universitarias... y que las tuyas populistas...”⁴ “A final de cuentas como que se desvanecen los estilos personales (personalistas) de cada aportación, y se llega a un más o menos

4— “Grupos pictóricos en México”, *La Semana de Bellas Artes*, núm. 16, 22 de marzo de 1979, pp. 7-8; Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada-SHCP, ciudad de México.

homogéneo ‘estilo’ de Grupo. Y cada resultado satisfactorio da pie a mas ocurrencias, las que son implementadas a través de juntas, juntitas, telefonemas, recados, con un sentido cada vez mas colectivo de efectividad productiva...” “Nunca hemos tenido que votar para aceptar una decisión: se discute, se analiza y se argumenta, claro, entre tazas de café, botanas y trago”.⁵ Sin tomarse muy en serio, en un clima poco formal y antijerárquico, se combinaba la broma, la idea y mucha cerveza y ron Habana. El café, el gusto por la ironía, la pluma con la hoja en blanco, el estudio compartido y la jornada en la Universidad Autónoma Metropolitana fueron elementos que constituyeron su impulso y su laboratorio de investigación.⁶

Una disciplina autoimpuesta los hacía asistir a juntas dos o tres veces a la semana, así como a largos maratones de trabajo en los que todos participaban.

Ya en 1979, cuatro miembros del grupo —Carlos Aguirre, Carlos Finck, José Antonio Hernández y Víctor Muñoz— formaban parte del cuerpo docente de la UAM, lo que propició una mayor convivencia y una mayor cohesión grupal.

Sin renunciar a la producción individual, los integrantes de Grupo Proceso Pentágono son firmes creyentes de las ventajas del trabajo colectivo; a pesar de largas discusiones, encuentros y desencuentros, siguen buscando en la práctica colectiva un enriquecimiento formal, conceptual y de comunicación, creyendo que el resultado siempre es mayor que la suma de las partes. Prueba de ello es el interés de lanzarse a la tarea de reunirse de nuevo, semana tras semana, para realizar la pieza =A.

Centro Proceso Pentágono

Con el objetivo de sufragar gastos de materiales y viáticos para participar en la X Bienal de jóvenes en París, se organizaron grupo Suma, Proceso Pentágono y TAI, para

5— GPP.2.8A.274.001-4. Algunas notas sobre el trabajo del Grupo Proceso Pentágono. Mecanoescrito. Coloquio Salón experimental 1979. Fondo Grupo Proceso Pentágono. Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM.

6— “Financiamos nuestro trabajo por medio de sueldos”, en “Grupos pictóricos en México”, *art. cit.*, pp. 7-8.

llevar a cabo una subasta en agosto de 1977 en un espacio al que nombraron Centro Proceso Pentágono.⁷ Tras un año de planeación los integrantes del grupo lograron abrir el Centro Proceso Pentágono con la intención de “funcionar como un centro activo y comprometido abiertamente con el acontecer diario de México” y de América Latina. Ubicado al sur de la ciudad de México, en una de las casas de la familia de Felipe Ehrenberg en la calle de José de Teresa #52, en Tlacopac, su campo de lucha, como ellos mismos lo definieron, fue la cultura. Coexistió de manera simultánea con la fundación del Foro de Arte Contemporáneo, A.C., y sin duda se puede considerar como antecedente de muchos de los espacios independientes que se crearon a principios de los años noventa en la ciudad de México. En el Centro organizaron exposiciones, intercambios, ciclos de cine y conferencias, lecturas, cursos, publicaciones y toda actividad que buscara y supiera apartarse de los patrones mercantiles tan arraigados en la cultura de México.⁸ El Centro se logró acondicionar y organizar con tiempo, trabajo y dinero de todos los integrantes del grupo, sin embargo, los recursos eran insuficientes para llevar a cabo las actividades. Buscar apoyo del Estado significaba en ese entonces la muerte del proyecto.

Para lograr un sustento independiente que permitiera sufragar los gastos de los invitados y la compra de materiales para las exposiciones y de equipo de reproducción para proyectos editoriales, papelería y timbres postales, se planeó una campaña de recaudación de fondos que incluía la venta de obras y libros, rifas y subastas y a la vez se intentó, sin éxito, formar el Patronato Proceso Pentágono, que contenía un plan de beneficios según el monto aportado. A cambio del apoyo, los miembros recibirían un boletín trimestral (que nunca se realizó), que incluiría un detallado estado de cuentas, el programa de actividades y los resultados de las rifas periódicas, textos y reportes de los acontecimientos culturales de México y el extranjero vinculados con los intereses del grupo. El programa del patronato se estructuró de manera

7— GPP.2.5A.290.001 Cartel impreso. Fondo Grupo Proceso Pentágono. Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM.

8— GPP.1.2P.504.001. Fondo Grupo Proceso Pentágono. Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM.

compleja bajo seis tipos de membresías: Vitalicia, Membresía “A” con una donación de \$100 a \$500 mensuales, “B” con una única donación de \$1000 a \$5000 al mes y “C” con una donación única de menos de \$500, “D” donadores eventuales, “E” por asistencia a cualquier evento en cinco ocasiones consecutivas y “F” por aportaciones en especie.

El Centro le proporcionó al grupo, sobre todo, un lugar donde reunirse al menos martes y jueves para discutir proyectos propios, así como la situación política-económica del país, pero también fue un espacio que le permitió vincularse con el gremio artístico y, en particular, establecer redes de colaboración con otras propuestas artísticas del continente. Junto con el Grupo Suma, el Taller de Arte e Ideología (TAI) y El Colectivo, en febrero de 1978 convocaron a “artistas plásticos, escritores y trabajadores de la cultura” al Primer Encuentro de Grupos.⁹ De este encuentro queda la memoria, a manera de minutas, de los días de la reunión,¹⁰ que tuvo la finalidad de intercambiar información sobre las acciones de cada colectivo, sobre la cultura del país y la posibilidad de realizar actividades conjuntas que ofrecieran opciones frente a las dificultades del sistema económico y social para la producción, la distribución y el consumo. El moderador de la sesión fue Alberto Híjar. En la junta, Proceso Pentágono, en voz de Víctor Muñoz, planteó la idea de organizar una exposición de *Gráfica combativa* (que después se convertiría en *América en la mira*),¹¹ que surgió a partir de la participación de la X Bienal en París, con la intención de inaugurarse el 11 de septiembre en Morelia, en conmemoración del golpe de Estado en Chile, y más tarde en París; Alberto Híjar recalcó la necesidad de echar a andar una serie de proyectos conjuntos; el Taller de Investigación Plástica (TIP) propuso la formación de una Unión de Grupos, y Felipe Ehrenberg recalcó “que los

9— GPP.1.2P.504.6 (1). Fondo Grupo Proceso Pentágono. Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM.

10— Se llevó a cabo en el Centro Proceso Pentágono el 4 y 5 de febrero de 1978. Felipe Ehrenberg Papers, Department of Special Collections, Stanford University Libraries

11— Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura. Memoria del 11 de marzo de 1978. Felipe Ehrenberg Papers, Department of Special Collections, Stanford University Libraries. Redacción de las memorias: Víctor Muñoz.

productores deberían de considerar cambios formales de fondo en su producción para ser congruentes con la combatividad, ya que sin cambiar la relación de producción no es posible cambiar la relación con el público consumidor”.¹² Como resultado de la reunión se constituyó ese mismo día, el Frente Mexicano de Grupos de Trabajadores de la Cultura integrado por trece colectivos,¹³ no sólo de la ciudad de México sino también de Michoacán, Guanajuato, Veracruz, Morelos y Monterrey, y provenientes de distintas disciplinas, como las artes visuales, la literatura, el cine o el circuito editorial. En esta primera etapa del Frente, las reuniones de trabajo y la sede administrativa se inscribieron como parte de las actividades del Centro Proceso Pentágono. Esa misma semana, tres notas periodísticas¹⁴ dieron cuenta de su formación y su interés por colaborar a favor de las luchas de liberación popular triunfantes, como la cubana, la vietnamita y la angoleña, y en intervenir en actos nacionales de apoyo a la lucha en Nicaragua contra la dictadura de Somoza. En la reunión de la semana siguiente, el 11 marzo de 1978, el Taller de Investigación Plástica presentó el proyecto *Muros frente a muros* a inaugurarse en la Casa de Cultura de Michoacán, en Morelia, a finales del mes de mayo.

Se decidió que el Taller de Arte e Ideología, con Alberto Híjar a la cabeza, se haría responsable de la organización de *América en la mira* y se propuso que cada grupo aportara 200 pesos para solventar las finanzas del Frente. Ante la cantidad de proyectos, en esa misma reunión se propuso una mejor distribución del trabajo. Proceso Pentágono plantea que todos los sábados alguien se quedara a cargo del local, que ya contaba con un escritorio y un archivero

—

12— *Idem*.

13— Firman: Taller de Investigación Plástica (con una importante producción de murales colectivos en el Bajío), Caligrama (Monterrey), Mira, Sabe usted Leer (sic), Cuadernos Filosóficos, Cine Octubre, El Colectivo, Suma, Taller de Arte e Ideología, Proceso Pentágono, Cooperativa Chucho El Roto, El Taco de la Perra Brava, Centro Regional de Ejercicios Culturales (Veracruz).

14— Véase César H. Espinosa. “Frente de Trabajadores Culturales”, *El Universal*, 8 de febrero de 1978. “El Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura apoyará las luchas populares”, *Excélsior*, 16 de febrero de 1978. Eduardo Camacho, “Exhortan al Frente de Grupo de Trabajadores de la Cultura”, *Excélsior*, 12 de febrero de 1978.

para el Frente, la Cooperativa y Grupo Proceso Pentágono. La decisión de cerrar la exposición *Muros frente a muros* en Morelia, a raíz de que las autoridades pidieron quitar la manta en la que el grupo Germinal utilizó una grosería, trajo revuelo y discusión entre los integrantes del Frente e hizo evidente la falta de organización interna y de un reglamento que los llevara a realizar un balance del trabajo llevado a cabo hasta entonces por una comisión y cada uno de los grupos después de reunirse en más de siete ocasiones.¹⁵

El proyecto que dio mayor difusión y visibilidad al trabajo del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura fue la exposición *América en la mira*, que reunió la producción gráfica de productores latinoamericanos y del resto del mundo, de técnicas tradicionales como xilografía, litografía, huecogrado, serigrafía, y otras no aceptadas por el mercado del arte y que sin embargo sí eran usadas por los artistas para dar mayor efectividad y difusión a sus obras como lito-offset, mimeografía, xerografía, fotografía, fotocopia, sellos de goma, heliográficas, etcétera. La muestra obtuvo una extraordinaria respuesta al participar en ella tanto agrupaciones artísticas como productores individuales con el objeto de crear un canal de participación para mostrar la problemática del momento en Latinoamérica. Se montó de manera simultánea en tres sedes distintas, por lo que cada autor debía enviar tres ejemplares de la misma obra. Las obras no debían ser mayores a 40 × 60 cm, y la muestra itineró por más de nueve ciudades mexicanas y en Los Ángeles.

Al comenzar el año de 1980, tras dos años de acciones conjuntas y de la desaparición y reorganización de algunos de los grupos fundadores, el frente decidió excluir la referencia a los grupos en su nombre para incorporar así de manera amplia a los trabajadores de la cultura. En ese momento Alberto Híjar tomó las riendas y, ante los desacuerdos y problemas internos entre los integrantes de Grupo Proceso Pentágono, y su alejamiento de los principios del Frente, cambió la sede al local del Sindicato Único Nacional de Trabajadores Universitarios (SUNTU), ubicado en la calle de Chilaque en Churubusco.

15— Primer Balance General de Actividades del Frente. Felipe Ehrenberg Papers, Department of Special Collections, Stanford University Libraries

A principios de enero de 1978, se comenzaron a planear los trabajos de remodelación del Centro Proceso Pentágono para albergar también las reuniones quincenales de la Cooperativa Chucho el Roto —un proyecto editorial que comenzó a organizarse en casa de Ricardo Rocha. En la Primera Asamblea de esta cooperativa, Felipe Leal ofreció dirigir y llevar a cabo el arreglo del local en coordinación con Ángel Miquel y Víctor Muñoz. El lugar estuvo al menos pintado para la Primer Encuentro de Grupos.

Al mismo tiempo que se desarrollaron los principales proyectos del Frente y de convertir el Centro en taller de trabajo para construir piezas colectivas, en el año de 1979 se realizó el mayor número de actividades del Centro Proceso Pentágono, cuando se celebraron al menos ocho exposiciones y se instaló un cine-club. El proyecto inaugural, a principios de junio de 1979, abrió con la exposición *10 de junio*, nombrándola por “una fecha icónica que se impone en el colectivo por su ignominiosa actualidad”. El grupo —integrado entonces por Víctor Muñoz, José Antonio Hernández Amezcua, Carlos Aguirre, Rowena Morales, Carlos Finck, Felipe Ehrenberg, Lourdes Grobet y Miguel Ehrenberg— invitó a 22 colegas a mostrar la “turbulenta pero vital realidad que nos toca transformar”.¹⁶ A diferencia del TAI, el TIP y Germinal, en esta muestra los integrantes de Grupo Proceso Pentágono participaron con obras individuales y no como colectivo. La exposición incluyó heliográficas y fotocopias, dibujos a tinta y pastel, *collages*, fotografías, esculto-pinturas y carteles de Pablo Ortiz Monasterio, Nacho López, Santiago Rebolledo, Heraclio Ramírez, Enrique Molina, Aarón Flores, Sergio Arau, Martha Zarak y Víctor Hugo Núñez. La exposición logró itinerar a un cine de Torreón por parte de la Universidad Autónoma de Coahuila y a la Escuela 18 de Marzo de Gómez Palacio Durango.

En los meses que funcionó el centro, se presentaron cuatro exposiciones individuales y tres colectivas. De estas últimas, sin duda la más relevante fue la de *Chicanos en el Pentágono*, que se abrió el 12 de septiembre de 1979 y

16— GPP.1.2P.519. Felipe Ehrenberg, 10 de junio de 1979. Fondo Grupo Proceso Pentágono. Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM.

fue la última actividad del Centro.¹⁷ El boletín de prensa dejaba en claro el reciente interés que comenzaba a surgir en México alrededor de la prominencia y problemática de la comunidad chicana, “conocida por el interesantísimo movimiento muralístico de barrio” realizado en forma individual o colectiva en distintas partes de Estados Unidos. Se presentó en el Centro Proceso Pentágono la obra de 18 destacados artistas y fotógrafos chicanos de Los Ángeles, recopilada por el fotógrafo Roberto Gil de Montes, coordinador de la galería LACE (Los Angeles Contemporary Exhibits), ciudad donde de manera simultánea se exhibían las muestras *América en la mira* y *Testimonios de Latinoamérica*. Por su amplitud, la muestra se dividió en dos partes: una tuvo lugar en septiembre y la otra en octubre. Entre los fotógrafos participantes estuvieron: Richard Valverde, Gil de Montes, Joseph Uribe y Harry Gamboa; y pintores como Carlos Almaraz, Teddy Sandoval, Joey Terril, Elena Flores (también música), Louis Pérez, Jack Vargas, Isabel Castro, Víctor Lerma, Richard Valades, Adam Ávila, Bill Ortiz y Joe Troconis (también cineasta).

En el archivo que resguarda el Centro de Documentación *Arkheia* queda registro de la presentación de caricaturas, textos y bocetos de la revista *La Garrapata*, tercera época, organizada en colaboración con la Unión de Periodistas Democráticos del 28 de julio a 4 de agosto.

De las exposiciones individuales, destacan la muestra del uruguayo Anhele Hernández, quien montó tres grandes cuadros y 80 apuntes preliminares, y *Aquí Colombia, muestra gráfica del artista colombiano Santiago Rebolledo* en la que se mostraron piezas realizadas en fotocopia (electrostática), técnica que fue rechazada por la segunda Bienal de Gráfica organizada por el INBA. La de Sampietro siguió a la de Hernández. Se planearon pero no se llevaron a cabo una muestra de Myriam Holgado y *El paisaje*, que era parte de la venta de un portafolio con obra colectiva para recaudar fondos. En un ambiente desenfadado y casual sucedía el trabajo, los ciclos de cine independiente que formaban parte de un circuito de raigambre político del cono sur, que entre

17— Carta de Lourdes Grobet al grupo, 12 de abril de 1980. Fondo Grupo Proceso Pentágono. Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM.

conocidos y recomendados armaba Miguel Ehrenberg, y las inauguraciones acompañadas de harto alcohol y música folclórica latinoamericana. El cine-club planeó un ciclo de películas latinoamericanas, entre las que se proyectaron *La hora de los generales* (Argentina), *Uruguay testimonio del infierno* (Uruguay), *Esta vez entre muchas* (México), *Al grito de este pueblo* (Bolivia), *Las tres AAA son las armas* (Argentina) y *Los hijos del subdesarrollo* (Colombia). Además se proyectaron, del director boliviano Jorge Sanjinés, *El coraje del pueblo* y *La sangre del cóndor*. Para el día de la inauguración, de manera paralela a la exposición 10 de junio, Bertha Navarro proyectó *Nicaragua los hará libres* (1978).

Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas

En la Sección Anual de Experimentación participaron José Antonio Hernández Amezcua, Víctor Muñoz, Carlos Finck, Lourdes Grobet, Felipe Ehrenberg y Miguel Ehrenberg con la obra *1929: Proceso*. En una etapa final del trabajo de producción, Carlos Aguirre se unió al grupo.

El ambiente de cerca de 400 m² que presentaron sugería la recreación de una delegación de policía, estructurada por el recorrido de una serie de habitaciones cuyas puertas prohibidas dejaban entrever distintas escenas que denunciaban “la guerra sucia”¹⁸ y el uso de la tortura con los procedimientos burocráticos y políticos que conlleva.

1929: Proceso no es un trabajo de experimentación sino el resultado de un proceso de investigación. “Este proceso de investigación —mencionan— ha ido conjuntando pequeñas hebras de por aquí y por allá hasta delinear, a través de algunos años, una línea de investigación”,¹⁹

18— Jorge Mendoza García, “La tortura en el marco de la guerra sucia: un ejercicio de memoria colectiva”, *Polis*, vol. 7, núm. 2, 2011. En las décadas de los años sesenta y setenta en México, actuaron diversos grupos guerrilleros que surgieron en distintos puntos del país. Ante estos grupos armados, El Estado, decidió enfrentarlos con violencia, que rebaso incluso los marcos legales. A esta manera terrorífica de enfrentarlos se le conoce como guerra sucia.

19— *Catálogo del Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de Experimentación 1979*, México, INBA, 1979, p. 209. Exposición en la Galería del Auditorio Nacional-INBA, enero-marzo de 1979.

que requería de un trabajo sistemático y riguroso además de una estructura teórica que le permitiera delimitar con precisión sus métodos y técnicas.

1929: Proceso estaba conformada por una secuencia de cuartos en los que coexistían objetos amenazantes y escenarios sugeridos, evocaciones de hechos violentos. El ambiente tenía la intención de transmitir sensaciones de miedo, capaces de sacudir y confrontar al espectador y combatir su inercia para involucrarlo en una experiencia estética que violentaba su sensibilidad. La fuerza de la obra radicaba en que la violencia y la tortura se insinuaban mediante fragmentos o residuos, como la torreta de una patrulla o los instrumentos de tortura. Esta obra, comentaba García Canclini en el texto introductorio al catálogo, sin excesivas referencias a lo local, logra referir al contexto latinoamericano aprovechando los signos comunes de las prácticas de represión; sería comprensible por cualquier pueblo latinoamericano, porque su manera de captar la realidad de México la vuelve solidaria con los conflictos de todos los demás. Denuncia un sistema legal marcado por continuas desapariciones y muertes en condiciones de violencia.

El título de la obra —*1929: Proceso*— respondía a que “El partido oficial cumple en 1979 cincuenta años. Y en el proceso de su enquistamiento, el país, México, ha padecido toda una serie de cambios que no han sido para lo mejor. No hay un proceso de democratización, sino un arraigo de depresión. Por otro lado estos 50 años cubren el aspecto histórico de la fascistización [*sic*] de América”.

La pieza se adaptó al espacio conformado por la cafetería ubicada en el *mezzanine* del Auditorio Nacional. El recorrido comenzaba por una oficina figurada con un escritorio, una máquina de escribir y un teléfono; de la pared colgaban la foto de la figura presidencial y un calendario. Le seguían, atravesando un pasillo, dos cuartos negros en donde se señalaba no estar permitida la entrada; al abrir sus puertas se veían, en uno, el toldo de una patrulla y la luz parpadeante; en el otro, un cuarto de tortura conformado por una silla, una tina, un radio encendido a todo volumen y manchas de sangre en el piso y en la pared de la que colgaban varios objetos punzocortantes. Contaba con un lugar de visitas como los que hay en los reclusorios. La parte final y más grande de la pieza estaba conformada

por un espacio en penumbra donde se distinguía una figura calcinada tirada sobre una tarima rodeada de vestigios que representan la pérdida, un foto-mural de la Cámara de Diputados publicado en el periódico *Unomásuno*, varias filas de butacas, un buscador de luz intermitente que posiblemente perseguía a alguien, y un espejo que confrontaba al espectador a su salida.²⁰ Una operación de metonimia se activa en estas escenas al retomar objetos y vestigios y un montaje de documentos.

Durante el recorrido, se pedía la participación activa del espectador al poner a su disposición un cuestionario que incluía preguntas como el significado de la palabra desaparecido, el nombre de uno de los cientos desaparecidos políticos del país, el de alguna mujer desaparecida y preguntas específicas sobre Jesús Piedra de Ibarra, Rafael Ramírez Duarte y Francisco Gómez Magdaleno.

En enero de 1979, el INBA inauguró la Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas por vez primera, ante la necesidad de reintegrar la producción contemporánea al discurso institucional y ante la presión de reconocer e incluir los nuevos cambios en la plástica mexicana propuestos por los artistas jóvenes, cuyas obras, alejadas de los parámetros del mercado, por su carácter efímero y su formato, difícilmente tenían cabida en las galerías. Varios grupos aprovecharon esta coyuntura como una opción para subsistir fuera del mercado de arte.

Los artistas que participaron en este Salón, entre ellos Grupo Proceso Pentágono, anota Néstor García Canclini en el texto introductorio del catálogo, difieren por lo menos en tres puntos de las generaciones anteriores:

1. No ven como enemigas la experimentación y la política [...] nunca antes se practicó una búsqueda experimental tan generalizada junto con la crítica social, y, en unos cuantos artistas, con nuevas formas de inserción del arte a las luchas sociales.

20— “Para que todo choque”, *La Semana de Bellas Artes*, núm. 64, 21 de febrero de 1979; entrevistas por Miguel Ángel Morales, Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada-SHCP, ciudad de México.

2. Replantean la relación entre lo nacional y lo extranjero [...] sin negar el problema o entregarse dócilmente a las modas internacionales [...]. Su uso del pop, el arte conceptual y de los medios masivos para referirse a las contradicciones sociales de México, para acompañar los reclamos populares, así lo demuestran.

3. Critican el sistema actual de producción, distribución y consumo del arte y proponen alternativas destinadas a cambiarlo globalmente [...]. Respecto de la distribución de las obras, ensayan canales alternativos, en algunos casos para alcanzar a públicos excluidos [...], en otros para burlar la censura de museos, galerías e instituciones oficiales. También procuran modificar el consumo: quieren hacer del espectador un participante, alguien que intervenga en la realización de la obra, complete la propuesta del artista, la discuta, encuentre el goce —más que en la contemplación— en la actitud interrogativa y crítica.²¹

La trascendencia del Salón de Experimentación radica en que, por vez primera, el Estado subvencionó, aunque parcialmente y sin salarios, la producción de obras con base en proyectos de investigación y no productos terminados, dándole importancia al proceso en el quehacer artístico, algo que difiere de la postura tradicional. La convocatoria ofreció la oportunidad a los artistas de concretar muchas ideas como experiencia. En ese momento, el Estado tenía la intención de explorar una nueva manera de relacionarse con los artistas que producían fuera de los cánones establecidos por la tradición e intentar neutralizarlos incorporándolos al discurso oficial. Como parte de esta experiencia, el INBA realizó dos versiones más en el Auditorio Nacional, que tuvieron lugar en 1981 y 1984 bajo el título de Salón de Espacios Alternativos, y sobrevivieron hasta 1988.

Lo que se veía en este Salón, comentaba la crítica, nada tenía que ver ya con los cuadros colgados de las paredes. Términos como acontecimientos o ambientaciones aparecieron en la prensa para definir las nuevas tendencias artísticas. Lo que entonces se expuso y premió creó una gran confusión entre el público.

21— Néstor García Canclini, “¿A dónde va el arte mexicano?”, en *Catálogo del Salón Nacional de Artes Plásticas...*, op. cit., p. 3.

El Grupo Proceso Pentágono decidió participar fuera de concurso porque el tema —la denuncia de la represión, los desaparecidos y los presos políticos— no puede ser evaluado en forma estética; y prefirieron fungir como observadores desde adentro, para poder evaluar críticamente la forma en que se realizaba el Salón Nacional de Artes Plásticas en su totalidad.²²

En esta decisión pesó Felipe Ehrenberg, cuya postura, con resabios de los años sesenta, estaba ligada a la actitud que en tiempos del Salón Independiente se tenía contra las bienales y concursos. De hecho, ésta es una de las razones por las que Felipe no participaría en el concurso del Salón de Pintura un año más tarde.²³

En los 18 meses que pasaron entre la convocatoria y la inauguración del Salón de Experimentación, el grupo transformó sustancialmente el proyecto que presentara en un principio tras largas sesiones de discusión y debido al cambio de sede del Palacio de Bellas Artes al Auditorio Nacional.

En el programa de la exposición, Grupo Proceso Pentágono señala cambios profundos en algunos elementos del proyecto, aunque permanece la línea de investigación que le interesaba al grupo: la agazapada y silenciosa violencia represiva que sacudió las noches y los días de nuestro país.²⁴

El Centro de Documentación *Arkheia* (MUAC-UNAM) conserva el proyecto inicial con el que fue seleccionada la participación del grupo en el salón, el cual resulta radicalmente distinto al que se presentó en el Auditorio. Un diagrama topológico explicaba las trece áreas que incluiría la pieza: 1. área sensorial, 2. recepción de instructivos y formularios, 3. área de cuestionamiento de percepción, 4. depósito de fichas, 5. llenado de la primera forma, 6. fotomatón, 7. llenado de segunda forma y cuestionario, 8. fotocopias y huellas dactilares, 9. registro y chequeo, 10. credenciales,

22— GPP.2.8A.275.001. Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM.

23— “Para que todo choque”, *art. cit.* En la entrevista que Álvaro Vázquez le hizo a Felipe Ehrenberg en 1994, éste comenta que él se oponía. De hecho, una de las razones por las que se disuelve el Salón Independiente tiene que ver con esto.

24— GPP.2.8A.276.002. Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM.

11. confrontación encuesta, 12. información fragmentada, y 13. foto-documento de la obra misma. La pieza proponía hacer explícito el tortuoso paso que impone la burocracia.

A pesar del reducido tiempo para el montaje —cinco días—, Grupo Proceso Pentágono concibió una ambientación especial para el lugar, haciendo ajustes y cambios a la propuesta que originalmente se montaría en el Palacio de Bellas Artes. Para García Canclini, hubo quienes descubrieron en la adversidad del traslado al Auditorio Nacional una invitación a no detener sus investigaciones y a jugar con la inhospitalidad del espacio.

Con Juan José Bremer como director y Óscar Urrutia al frente de Artes Plásticas, se publicó a finales de 1977 la convocatoria para participar en la Sección Anual de Experimentación organizada por el INBA con la idea de que la exposición se inaugurara en el Palacio de Bellas Artes en noviembre de 1979 con un premio para investigación de 120 mil pesos.²⁵

Para la Sección Anual de Experimentación se presentaron 18 propuestas realizadas por artistas tanto en forma individual como colectiva, de las cuales el comité de selección eligió 11, siete de ellas de grupos: *Aflorando* del grupo Baobab, *Arte espectáculo* de Peyote y la Compañía, *Círculo interno* de El Colectivo, *Creación comunitaria* del Grupo Yolteotl, *Libro-objeto* de Alberto Gutiérrez Chong y Humberto Guzmán, *1929: Proceso* del Grupo Proceso Pentágono, y *Trabajo colectivo* del Grupo Suma; los proyectos individuales fueron *Ambiente de papel* de Moisés Peña, *Carta monumental* de Mariano Rivera Velázquez, *Laberinto* de Marcos Kurtycz y *Movi-Comix* de Zalathiel Vargas. El comité estuvo integrado por Teresa del Conde, Néstor García Canclini, Jorge Alberto Manrique, Armando Torres Michúa y Raquel Tibol.

De las obras que se presentaron en el Salón de Experimentación, la de Grupo Proceso Pentágono era la de mayor compromiso ideológico. *1929: Proceso* compartió el mezzanine del Auditorio Nacional con el proyecto de El Colectivo y *Ambiente de papel* de Moisés Peña. En la planta baja se instalaron Marcos Kurtycz, Peyote y la Compañía, Yolteotl,

25— GPP.2.8A.276.001. Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM.

Alberto Gutiérrez Chong y Humberto Guzmán, Grupo Suma, Zalathiel Vargas, Baobab y Mariano Rivera Velázquez.

En la muestra destacaron los ambientes, considerados como espacios creados para que el público entrara en contacto con la obra por medio de sus sentidos táctiles, auditivos, y visuales, y participara en ellos, con el propósito de implicar al espectador en procesos que tienen como fin la reflexión crítica.

La crítica reaccionó de manera muy favorable a *1929: Proceso*. Francisco Fernández escribió en el suplemento *El Gallo Ilustrado*:

Considero que la obra estimula la conciencia estética y política del espectador, y que su trabajo constituye una experiencia destinada no sólo a documentar e informar, sino también a seleccionar, influir y subvertir, la atmósfera creada a lo largo y ancho del ambiente que se propone al público es, posiblemente, uno de los mayores logros en cuanto a la obtención de una participación activa del espectador. Pasillos angostos y angustiantes; puertas vedadas por letreros prohibitivos que sin embargo se abren hacia habitaciones penumbrosos o turbas oficinas; ascéticas salas de cuyas paredes penden amenazantes instrumentos de tortura, conforman un todo anticipador de ese clima de pesadilla que desemboca finalmente en aquella sala en cuyo centro yace una figura humana artificial (o Segal, se dirá, pero a la vez ¡tan latinoamericana!), cuyos restos son barridos por la violencia de un haz luminoso que ilumina la escena intermitentemente... Usted puede sentarse si lo desea: hay butacas desde donde se contempla más contundentemente ese mundo alucinante. Tan alucinante como la realidad de ciertos países de nuestra América Latina.²⁶

Para Katya Mandoki resultaba obvio que para la mayoría de los participantes de la sección una de las becas hubiese sido otorgada al Grupo Proceso Pentágono de no haberse auto-marginado del concurso. Grupo Proceso Pentágono,

26— GPP.2.8A.280.001 Francisco Hernández. “En busca de la participación total del público en la obra artística”, en *El Gallo Ilustrado*, suplemento de *El Día*, 4 de febrero de 1979, p. 19. Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM.

escribe, “demuestra enormes avances en relación con obras anteriores (el trabajo enviado a la X Bienal de Jóvenes en París, por ejemplo) donde resultaron evidentes las inconsecuencias y los errores de realización”.²⁷

La ambientación tenía un doble mérito ya que apelaba a la experiencia sensorial —visual, auditiva pero también participativa—, a la vez que propiciaba un proceso de concientización política, puesto que lograba implicar al espectador a través de propuestas basadas en la realidad.²⁸ Al entrar, se escuchaba la radio a todo volumen, ves la patrulla atrapada en el cuarto de atrás, y se tenía la intención de que se percibiera el olor a aceite quemado. Una luz intermitente pega a los ojos del espectador. Se hace alusión a la iniciativa privada sentada en la Cámara de Diputados. A la burocratización que se representa en la oficina de la entrada, los cuestionarios que aluden de manera directa a los desaparecidos.

Ante la falta de difusión de la muestra y la mala organización de Artes Plásticas para planear los eventos paralelos, como los Domingos Experimentales, Grupo Proceso Pentágono se negó a participar en el “show” programado a realizarse al aire libre en la explanada del Auditorio y a través de un comunicado, lanzó un fuerte reclamo por la falta de seriedad que Artes Plásticas tuvo hacia el evento.²⁹

Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de Pintura 1980

Para poder financiar futuros proyectos, algunos integrantes del Grupo Proceso Pentágono —Carlos Aguirre, José Antonio Hernández Amezcua, Carlos Finck, Rowena Morales

27— Katya Mandoki, “Algunas consideraciones finales sobre la Sección Anual de Experimentación”, en *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, 15 de abril de 1979.

28— GPP.2.8A.280.001 Francisco Hernández. “En busca de la participación total del público en la obra artística”, en *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, 4 de febrero de 1979, p. 19. Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM.

29— (Mas) Proceso (Mas). Hoy no habrá nada. Mecanoescrito. Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM

y Víctor Muñoz— tomaron la decisión de participar en el Salón de Pintura de 1980.

Su participación tuvo el propósito de aprovechar las fisuras de la convocatoria del concurso para subvertir el concepto tradicional de lo que aún entonces seguía considerándose como pintura. Desde el día de la inauguración de la exposición de los chicanos, la última actividad del Centro Proceso Pentágono —recuerda Lourdes en una carta enviada al grupo—, se habló de participar en el Salón de Pintura, de “no ir a la bidimensionalidad, que se acerca más a un objeto comprable”.

La pieza que presentaron plantea desbordamientos ajenos al género de la pintura: es un objeto que surgió de la acción *Vamos a hacer un cuadro* y que puso énfasis de nuevo en la importancia de lo procesual. Un detallado registro fotográfico da cuenta paso a paso del proceso: con una cortina, se envolvió a José Antonio, se le ató con una cuerda rodeando todo su cuerpo, se le arrastró, y bajo esa condición se marcaron las líneas de la cuerda con ayuda de un aspersor y pintura. Se le desamarró, y esa misma tela se tensó y ató con un cordón que rodeó el bastidor de madera.³⁰ En el extremo inferior derecho pintaron la escena de la acción sobre unas coordenadas: un cuerpo cubierto y sujeto de manera violenta. Entre el bastidor y el lienzo se colocó el respaldo de una silla de madera que alude al proceso de un interrogatorio forzado. La intención era escenificar el momento en que un hombre es capturado por la fuerza y sorpresivamente —sin seguir un proceso legal—,

30— Entrevista realizada a Carlos Aguirre por Álvaro Vázquez Mantecón, 7 de octubre de 2003. Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM. “Empezamos dar a vueltas y vueltas y vueltas de cómo hacer esa obra de manera colectiva y la realizamos y ganó un premio, fue muy divertido. En aquel tiempo acuérdate que existió la brigada blanca, nos habíamos enterado que la brigada blanca cuando iba y secuestraba, cuando agarraba algún militante de algún partido, lo envolvía en lo que encontraba en la casa, fuera la cortina, una sábana, el mantel y lo sacaba como paquete y lo metía en la parte de atrás del auto y así se lo llevaba. Entonces nos pusimos de acuerdo, todo el resto menos uno, el más flaco de todos, para agarrarlo como si fuera la brigada blanca. Entonces lo agarramos entre todos lo tiramos al suelo, lo envolvimos en una cortina que yo llevaba de uno de ellos y lo amarramos y entonces empezamos a marcar con la boca con el aspersor y con tinta toda la huella que dejaban las líneas de la cuerda alrededor de esa marca, de esa tela y la sorpresa fue, y bueno, y como lo comentamos en ambas fotos y todo; y la sorpresa fue que cuando abrimos eso, la tela, era una figura bastante extraña.”

e introducir la noción del cuerpo político vinculado con la falta de libertad.

Ya desde el texto “De hebras, hilos y piolas”, publicado en el catálogo del Salón de Experimentación del año anterior, el Grupo Proceso Pentágono comentaba: “La pintura de hoy es producto de la reflexión crítica sobre los conceptos, valores, actitudes y teorías que hasta hace poco soportaban aún aquella pintura decadente y retrasada acorde con el individualismo subjetivista del pensamiento burgués”³¹ y que “la presencia de los desbordes con los que la pintura dejó de ser, por ejemplo, sólo una tela, es rotunda y ha dejado una huella profunda e inútil de borrar”. La cosa, decían, no es romper el sistema sino con el sistema³² transformarlo hasta las entrañas.

Lejos de lo esperado por el público, pero no por el grupo, la pieza resultó ganadora del uno de los premios de adquisición otorgados por el INBA.

En el catálogo, se publicó la fotografía de la obra pero fragmentada. La imagen encuadra únicamente la tela, como si se tratara de una pintura, y elimina los bordes del bastidor y el respaldo de la silla; es decir, no la ve como un objeto. En la exposición que se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes, que era la única “pintura” que planteaba esta solución estética, desbordaba los límites del cuadro, rompía con las formas establecidas y abría la propuesta a nuevos lenguajes visuales.

Aunque la obra presentada por el Grupo Proceso Pentágono rompía los parámetros tradicionales de lo premiado como pintura, Óscar Urrutia, entonces director de Artes Plásticas, no hace ninguna referencia a ella en la introducción al catálogo, a pesar de que menciona que la selección de obra consistió en una síntesis de la variedad de lenguajes plásticos producidos en esos años: “en la exposición se presentan tendencias claramente definidas: un geometrismo vigoroso, una abstracción adulta, bien dominada, un expresionismo muy rico en contenidos plásticos, estético, más volcado hacia la belleza que hacia el mensaje obvio por demasiado directo; un expresionismo figurativo de denuncia

31— Catálogo del Salón Nacional de Artes Plásticas..., *op. cit.*, p. 209.

32— “Grupos pictóricos en México”, *art. cit.*, pp. 7-8.

social, el mismo que caracteriza a todo nuestro arte, pero en una expresión moderna, decantada de toda retórica”.³³

En el certamen participaron 586 obras presentadas por 258 participantes. El comité seleccionador del Salón estuvo a cargo de Bertha Taracena, Manuel Felguérez y Fausto Ramírez, quienes seleccionaron 146 obras de 92 autores. El jurado estuvo integrado por Gilberto Aceves Navarro, Jorge Alberto Manrique y Raquel Tibol quienes decidieron otorgar los cinco premios de adquisición de 100 mil pesos a los cuadros de Roberto Real de León, Grupo Proceso Pentágono, Gabriel Macotela, Susana Sierra y Nahúm B. Zenil.

A pesar de los cuestionamientos e impugnaciones hacia los salones convocados por organismos institucionales, para Raquel Tibol, éstos ofrecían la posibilidad de confrontación, muestreo y balance del quehacer artístico del país y fungían como foro tanto para los productores con trayectoria como para los nuevos talentos. Ésta no fue la primera ocasión en la que Tibol mostró simpatía y apoyo hacia Proceso Pentágono, recordemos que fue ella quien invitó a Víctor Muñoz, Carlos Finck y José Antonio Hernández a participar en 1973 en el Palacio de Bellas Artes en la exposición de *A nivel informativo*.

Al interior del grupo la participación en el Salón de Pintura puso en evidencia la fractura interna, que de manera inmediata, implicó la salida por un par de años de Felipe Ehrenberg y, a mediano plazo, la retirada de Carlos Aguirre y José Antonio Hernández Amezcua. En este momento, las diferencias entre los integrantes se agudizaron, debido a las formas de concebir una militancia política activa y la búsqueda de recursos económicos para sustentar la producción grupal. Si bien algunos miembros del grupo vieron el premio del Salón de pintura como una manera de resolver el asunto económico para sustentar los gastos de producción y del Centro, otros estuvieron en desacuerdo. La intensa actividad del Centro Proceso Pentágono menoscabó las relaciones en el grupo, desbordó los “egos” y los colmó de compromisos y tareas que no eran propiamente del Grupo Proceso Pentágono: el Frente, *América en la mira*, *Testimonios*, exposiciones individuales, conferencias, etcétera.

33— *Catálogo de Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Pintura 1980*, México, Museo del Palacio de Bellas Artes-INBA, 1980.

Una estructura flexible permitió la entrada, la salida y el regreso de algunos de sus integrantes para continuar con una importante y numerosa producción del Grupo.

Con el cambio de década, a los años ochenta, quedo atrás la necesidad de crear un grupo de grupos, de una unificación gremial sin jerarquía que se planteó desde el Primer Simposio de Lenguajes Paralelos que tuvo lugar en julio de 1976 así como en el Simposio de Zacualpan que tuvo lugar en agosto de ese mismo año.

A diferencia de los otros colectivos como Suma, TAI y Mira; en Proceso Pentágono no hubo una figura central que diera rumbo al grupo. Desde el inicio, su dinámica se caracterizó por reunirse para crear obras en momentos sociopolíticos clave, por apostar en el trabajo colectivo como un espacio donde convergían las ideas, y cuya suma beneficiaba los resultados, a la vez que proporcionaba un campo fértil para la creación individual. Ponía énfasis en los procesos de trabajo y buscaba la horizontalidad en la toma de decisiones.



Grupo Proceso Pentágono (Carlos Finck, Felipe Ehrenberg, Miguel Ehrenberg, Lourdes Grobet, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz en colaboración con—in collaboration with Carlos Aguirre), 1929: Proceso—1929: Process, 1979. Ambientación en la—Environment at the Galería del Auditorio Nacional. Foto—Photo: Lourdes Grobet [Cat. 124]





Vista de exhibición—View of the exhibition *Junio 10* en—at Centro Proceso Pentágono, 1979.
Foto—Photo: Lourdes Grobet [Cat. 91]

1929: PROCESO

GRUPO PROCESO PENTAGÓNO

CUESTIONARIO NUMERO 3

Escriba usted el nombre de uno de los cientos de desaparecidos políticos de nuestro país: IGNACIO ARTURO S/D/AS

¿Ha oído usted hablar de Rafael Ramírez Duarte? Sí ☐ No ☐

¿Recuerda usted la mirada de Jesús Piedra Ibarra? _____

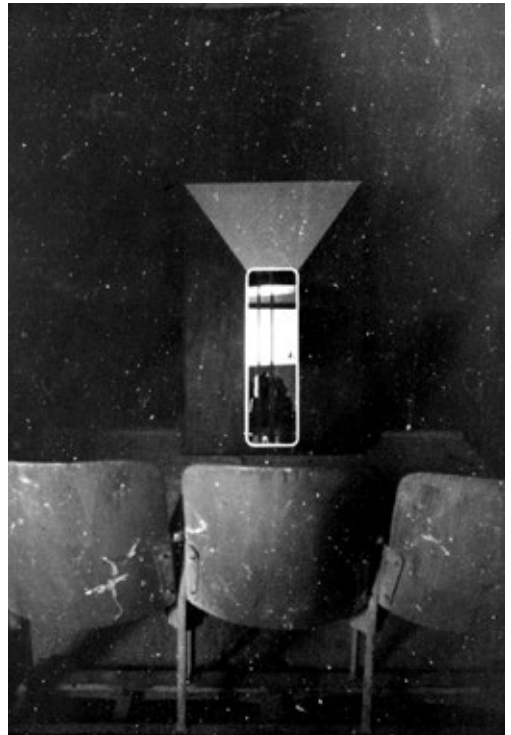
Marque con una "X" el lugar y la fecha de la acción de secuestro policiaco de Francisco Gómez Magdaleno:

- ☐ Guadalajara, enero de 1978
- ☐ Chiapas, mayo de 1976
- ☒ Acapulco, julio de 1975
- ☐ Jalapa, enero de 1976

¿Recuerda usted el nombre de alguna mujer "desaparecida" en circunstancias semejantes? INES GODINEZ

Marque con una "X" el nombre del agente que, al mando de otros, secuestro a Jacob Nájera Hernández:

- ☐ Agustín Sánchez Solís
- ☒ Isidro Galeana Abarca
- ☐ Miguel Ruiz Angeles



Grupo Proceso Pentágono (Carlos Finck, Felipe Ehrenberg, Miguel Ehrenberg, Lourdes Grobet, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz en colaboración con—in collaboration with Carlos Aguirre), 1929: *Proceso*—1929: *Process*, 1979. Ambientación en la—Environment at the Galería del Auditorio Nacional. Foto—Photo: Lourdes Grobet [Cat. 114]



EL QUE AHORA TRAZAMOS SE ENCUENTRA EN EL PATROCINIO INDEPENDIENTE. POR ESTO, INVITAMOS A USTED A FORMAR PARTE DEL PATRONATO ABIERTO PROCESO PENTÁGONO.

SU APOYO SERÁ AGRADECIDO A TRAVÉS DE UN BOLETÍN TRIMESTRAL QUE INCLUIRÁ UN DETALLADO ESTADO DE CUENTAS, EL PROGRAMA DE ACTIVIDADES VENIDERAS, LOS RESULTADOS DE LAS RIPAS PERIÓDICAS Y TEXTOS Y REPORTES DE LOS ACONTECIMIENTOS CULTURALES EN MÉXICO Y EN EL EXTRANJERO RELACIONADOS CON NUESTROS PROPÓSITOS.

EN VISTA DE LOS PROBLEMAS ECONÓMICOS QUE NOS ENVUELVEN Y DE LA NECESIDAD DE INCLUIR AL MAYOR NÚMERO DE PATROCINADORES INTERESADOS, HE-MOS ESTRUCTURADO UNA ESCALA DE MEMBRESÍAS LO MÁS FLEXIBLE POSIBLE, ASÍ:

MIEMBRO VITALICIO: Esta clasificación empezará a funcionar al cumplir un año el CENTRO.

=MEMBRESÍA 'A': Donación Mensual de \$100.00 o más. (Tres clasificaciones.)

=MEMBRESÍA 'B': Donación única de \$500.00 o más. (Tres clasificaciones.)

=MEMBRESÍA 'C': Donación única de menos de \$300.00.

=MEMBRESÍA 'D': Donaciones eventuales variables.

=MEMBRESÍA 'E': Donación a cualquier evento en más de cinco ocasiones consecutivas.

=MEMBRESÍA 'F': Aportaciones de naturaleza no económica. (Sujeta a consideración individual en cada caso.)

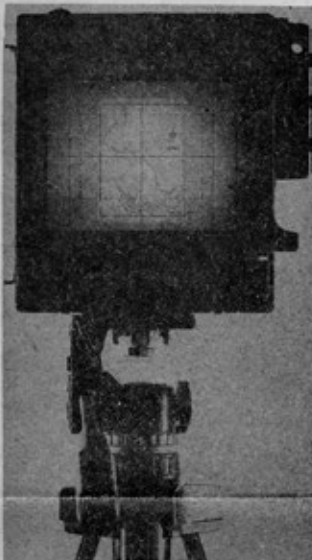
AL CONVERTIRSE USTED EN MIEMBRO DE PATRONATO, RECIBIRÁ UNA HOJA EN LA QUE SE ESPECIFICAN, DE ACUERDO A SU CLASIFICACIÓN, LOS DERECHOS QUE COMO PATROCINADOR GOZARÁ EN EL CENTRO.

FORMAS DE PAGO: SE extenderá un RECIBO PROVISIONAL numerado para todo pago. Si usted hace su donativo en cheque, favor de hacerlo al portador. Si usted decide convertirse en Miembro 'A', puede usted efectuar sus pagos en forma mensual, trimestral o semestral.

GUARDE SUS RECIBOS, POR FAVOR. Estamos en proceso de registrar al Centro como una asociación civil sin fines lucrativos. En cuanto se hayan logrado todos los trámites podremos canjear su Recibo Provisional por el Recibo Definitivo. Este amparará la cantidad que podrá ser deducible a la hora de pagar sus impuestos. Recuerde que el Recibo también es comprobante de su membresía en el Patronato, con el cual podrá usted gozar de los derechos que le corresponden de acuerdo a su clasificación.

CONVOCATORIA

AMERICA EN LA MIRA



"EL FRENTE" convoca para el mes de septiembre de 1978 a la muestra gráfica "AMERICA EN LA MIRA" a la que invitamos a participar a todas las agrupaciones artísticas y a los productores individuales.

AMERICA EN LA MIRA es un título que manifiesta los motivos que nos llevan a reunir la producción gráfica de productores latinoamericanos y del resto del mundo siendo el objetivo principal el de crear un canal abierto de participación, para exponer por medio de todos los recursos visuales y escritos que consideren necesarios los participantes la problemática actual de Latinoamérica.

De aquí que proponemos sean puestos todos los países americanos en la mira de nuestra preocupación plástica.

Nos hemos propuesto también con esta muestra posibilitar una circulación y reproducción artística controlada por los propios productores y desarrollar una red de comunicaciones que los aerque y articule.

Hemos querido también recalcar nuestro divorcio de los mecanismos tradicionales de prestigio utilizados para imponer criterios de calidad, para mediatizar la obra de muchos y excluir a tantos más, reconociendo también todas aquellas técnicas no aceptadas por el movimiento mercantil del arte y que son utilizadas por los creadores para darle una mayor efectividad y difusión a su comunicado.

EL FRENTE se ha planteado también como una de sus preocupaciones la realización de eventos paralelos a la exposición de manera interdisciplinaria, que servirán para crear contactos no sólo entre los productores sino entre estos y un público amplio.

Por motivos comprensibles, se imponen tres condiciones básicas para la organización de la exhibición, a saber: la aceptación de todo trabajo enviado, la aceptación de una sola obra por participante y la presentación uniforme y de pequeña dimensión de las obras.

INFORMACION GENERAL

LUGAR DE RECEPCION DE OBRAS:

FRENTE MEXICANO DE GRUPOS TRABAJADORES
DE LA CULTURA
José de Teresa 52, México 20, D.F.

FECHA DE ENTREGA:

La obra deberá estar en la dirección mencionada a más tardar el día 15 de julio de 1978.

PARTICIPACION:

Podrán participar todos los interesados, ya sea por grupos o individualmente.

TECNICA:

Se presentará toda obra producida por todos los medios que incluyan, además de los tradicionales (xilografía, litografía, hincograbado, serigrafía, etc.) otros como litografía, mimeografía, xerica, fotografía, fotocopiado, sellos de goma, heliografía, etc.

MEJIDAS:

Las medidas no podrán exceder los 40 x 60 cm.

FORMA DE ENVIO:

Favor de enviar la obra (3 ejemplares de ser posible) debidamente etiquetada, envuelta en papel resistente, amarrada (no pegada) (se recomiendan tubos de cartón), por CORREO AEREO y como MATERIAL IMPRESO, e incluyendo además de la obra, cualquier documentación adicional que desee usted enviar. NO SE PODRAN ACEPTAR ENVIOS QUE EXIJAN TRAMITE ADUANAL.

LUGAR DE EXPOSICION:

La muestra se abrirá en el Museo de Arte Contemporáneo de Morelia el día 11 de septiembre de 1978 y será circulada en varios lugares como la Universidad de Puebla y la Escuela de Diseño y Artesanía en el D.F. A la fecha de emitir esta convocatoria, existen planes concretados de abrir la misma muestra en otros centros culturales de México y el extranjero. De esto adelantamos en su oportunidad.

DIFFUSION:

Se publicará un catálogo en el cual serán reproducidas las obras expuestas. También se imprimirá un cartel alusivo. Cada participante recibirá una copia de la publicación y del cartel. El catálogo incluirá nombre y domicilio del artista a menos que se solicite permanecer anónimo. Se solicita a cada participante adjuntar a su obra una fotografía de aproximadamente 6 x 4 cm. en blanco y negro para el catálogo.

Además de la difusión que EL FRENTE realice por los medios masivos de difusión, se solicita a todos los participantes hacerlo en sus lugares de origen y enviar copias de la difusión al respecto a la sede de EL FRENTE.

DESTINO DE LAS OBRAS:

Por razones económicas, EL FRENTE no podrá devolver los trabajos. Sin embargo previa autorización, procuraremos darle la máxima difusión a la colección la cual formará parte del Banco de Información de EL FRENTE, para ser consultada por el público.

EL FRENTE
Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura

CENTRO

PROCESO PENTAGONO

RELACION DE OBRAS QUE CONFIGURAN LA
EXHIBICION "AMERICA EN LA MIRA" Y QUE
SON ENTREGADAS A LA COMPAÑERA PILAR
LOPEZ, PARA SU TRANSPORTE Y EXHIBICION
EN LA ESCUELA "18 DE MARZO" EN GOMEZ
PALACIO.

No.	DE REGISTRO	AUTOR	PAIS
✓1)	128	Victor Muñoz GPP	México
✓2)	63	Valcárcel Medina	España
✓3)	116	Carla Rippey	EUA
✓4)	135	Carlos Finck G.P.P.	México
✓5)	15	Sn. Fco. Poster Brigade	EUA (Com. Chicana)
✓6)	152	Horacio Zavala	Argentina
✓7)	142	Marquis Dadachie	Inglaterra
✓8)	134	José Antonio Hernandez GPP	México
✓9)	37	Fco. Muvi	México
✓10)	32	Claus Grogh	R.F.A.
✓11)	124	Robin Crozier	Inglaterra
✓12)	41	Guillermo Deissler	Chile en Exilio
✓13)	126	Luis Pscoal	Portugal
✓14)	137	Julio Leparc	Argentina
✓15)	1	Aaron Flores	México
✓16)	22	Mario Borillo	Francia
✓17)	113	Henrie Niotof	Francia
✓18)	18	Rayvan Gonzalez	EUA (Com. Chicana)
✓19)	200	Santiago Rebolledo	Colombia
✓20)	45	Streetscapers	EUA (Com. Chicana)
✓21)	140	T.A.I. Mexico	México
✓22)	9	San Francisco Poster Brig.	EUA (Com. Chicana)
✓23)	154	Grupo Untel	Francia
✓24)	115	Johan Van Geluwe	Bélgica
✓25)	78	Rosa Nuria Masana	México
✓26)	4	Peter Bellow	Rep. Fed. Alemana
✓27)	93	Manfred Pixa	Rep. Fed. Alemana
✓28)	94	Antonio Ferró	Italia
✓29)	109	Steve Hichkock	EUA
✓30)	48	Julio Plaza	Brasil
✓31)	47	Regina Silveira	Brasil
✓32)	119	Gabriel Borba	Brasil
✓33)	86	José Luis Soto (TIP)	México
✓34)	128	Nicolás Severino	México
✓35)	76	Carlos Aguirre (G.P.P.)	México

-----sigue

JOSE DE TERESA 52 TLACOPAC, MEXICO 20, DF



Grupo Proceso Pentágono (Carlos Aguirre, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Rowena Morales y Víctor Muñoz), *Hay que hacer un cuadro—Let's Make a Painting*, 1980. Registro fotográfico de la acción—Photographic record of the action. Foto—Photo: Carlos Aguirre [Cat. 139]



Grupo Proceso Pentágono (Carlos Aguirre, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Rowena Morales y Víctor Muñoz), *Hay que hacer un cuadro—Let's Make a Painting*, 1980. Registro fotográfico de la acción—Photographic record of the action. Foto—Photo: Carlos Aguirre [Cat. 139]



Grupo Proceso Pentágono (Carlos Aguirre, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Rowena Morales y Víctor Muñoz), *Hay que hacer un cuadro—Let's Make a Painting*, 1980. Registro fotográfico de la acción—Photographic record of the action. Foto—Photo: Carlos Aguirre [Cat. 139]



Grupo Proceso Pentágono (Carlos Aguirre, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Rowena Morales y Víctor Muñoz), *Hay que hacer un cuadro—Let's Make a Painting*, 1980. Registro fotográfico de la acción—Photographic record of the action. Foto—Photo: Carlos Aguirre [Cat. 139]



Grupo Proceso Pentágono (Carlos Aguirre, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Rowena Morales y Víctor Muñoz), *Hay que hacer un cuadro—Let's Make a Painting*, 1980. Registro fotográfico de la acción—Photographic record of the action. Foto—Photo: Carlos Aguirre [Cat. 139]

Dossier Grupo Proceso Pentágono

PILAR GARCÍA



Grupo Proceso Pentágono (Carlos Aguirre, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Rowena Morales y Víctor Muñoz), *Sin título—Untitled*, 1980. Cortesía del—Courtesy of Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble-INBA. Foto—Photo: Oliver Santana [Cat. 132]

The nature of artistic production in Mexico after 1975 clearly signals a paradigm shift relative to what was considered art in the 50's and 60's. The new proposals were, to a large extent, a result of the social and political context that developed after the events of 1968. Artists and theorists converged to create strongly political collective work that encouraged taking the streets and generating new spaces and situations to confront and involve the public. The Salones Independientes of the late 60's would pave the way for the use of new techniques, blur the limits between artistic disciplines and open the possibility of self-management for the next generation. A number of artists managed to substitute the subject matter of modernity that was prevalent in previous decades with the more pressing issues of the body, social relationships and political action.¹

Grupo Proceso Pentágono in particular sought to renew the relationship between artists and the art system (institutions and galleries) within a repressive social and political context. They carried out collective work with a vision influenced by conceptualism and an interest for experimentation and the search for new artistic formats and languages.

From its beginnings, Grupo Proceso Pentágono was distinguished by its critical position, which placed them as one of the most politically engaged artist collectives. Their work was marked by the concern for social and political reality and a particular emphasis in aesthetics, which allowed them to avoid the creation of propaganda art.² These concerns dovetailed with their particular work methodology to create a group character.

In their artistic production, documentation and research are used as tools to create environments and actions. The idea of craft and the use of official dossiers that invoke bureaucracy and legal impunity would be central elements in their artworks as well as their editorial productions. A constant device in their works is a table surrounded by four chairs—a direct reference to the internal work dynamics

1— See *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

2— See Álvaro Vázquez Mantecón, “The Groups: A Reconsideration,” in Cuauhtémoc Medina and Olivier Debrouse (eds.), *The Age of Discrepancies: Art and Visual Culture in Mexico, 1968-1997*, Mexico, MUCA-UNAM/Turner, 2006.

established by the group: the table is a place for discussion, production and, at the same time, a place to simply hang out. This element would appear for the first time in the exhibition *A nivel informativo* [*For Informational Purposes*] (1973), and be reiterated in *¿A qué le supo el desayuno?* [*What Did Your Breakfast Taste Like?*] (1981), presented at the First Symposium of Non-Object Based Art and Urban Art in Medellín, *Hotel Marx* (1983), and *Venta de garage* [*Garage Sale*] (1990).

Contrary to other groups, the members of Grupo Proceso Pentágono have not been persistent: they have joined and left the group as disagreements and rivalries among its members have changed its internal atmosphere. Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Víctor Muñoz, Carlos Aguirre, Felipe Ehrenberg, Lourdes Grobet, Miguel Ehrenberg and Rowena Morales have all been members of the collective. Rafael Doniz joined in 1990. Far from being a group that lived in a harmonic 1960s-style utopian communal environment; discrepancy, belligerence and discussion have more often than not been the catalysts that drive their projects.

All members of Grupo Proceso Pentágono continued producing individual works while working collectively, “in collective work, individual capacities converge and become richer.” As pointed out in the conference given at the symposium of the *Salón Experimental*, the group considers that collective work is a fertile ground for individual work. Collective work is here understood as the full participation of all members in the entire process of artistic practice, from suggestions, sketches, ideas and the presentation of the project, to the assessment, analysis, criticism, self-critique and conclusions after its completion.³ The strength of their collectivity allowed them to create more threatening works and to establish forms of resistance. All of them have considered their collective work as an opportunity to overcome their personal interests and give way to feedback, and as an experience that marked their individual artistic production.

In this text, I will focus on the work that Grupo Proceso Pentágono carried out between 1978 and 1980—the more

3— GPP.2.8A.274.001-4. Algunas notas sobre el trabajo del Grupo Proceso Pentágono. Typewritten document. Symposium of the *Salón Experimental* 1979. Grupo Proceso Pentágono Archive. Arkheia Documentation Center, MUAC-UNAM.

active years of the group's career, when they made the greatest number of projects and in which its members participated almost constantly. To me, the most important results of their production were consolidated in that period of time. I will focus on three of them: Centro Proceso Pentágono (1978-1980), the *Salón Nacional de Artes Plásticas: Sección Anual de Experimentación* (1979) and the *Salón Nacional de Artes Plásticas: Sección de Pintura* (1980). However, in those same years they were also involved in the organization and operation of the Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (Mexican Front of Culture Workers' Groups, FMGTC), performed the action *La milpa* (1978) as part of the march commemorating the tenth anniversary of the Tlatelolco Massacre, participated in the collective exhibition *Arte-luchas populares en México* organized by the MUCA, exhibited in the Tercer Festival de Oposición at the Palacio de los Deportes with the installations *Las herramientas* [*The Tools*] (1979) and *La cámara* [*The Chamber*] (1979), and formed part of the exhibition *Imágenes y mensajes de la ciudad*, organized by UAM-Xochimilco, with the work *La agresión más transparente* [*Where despair is clear*] (1980), an action that consisted in taking pictures and gathering found objects while driving along the Periférico, the road that José Antonio took every day to travel between Cuernavaca and Arboledas.

Before we get into these subjects, it's important to examine the work dynamics of the group, because it is on the process itself that they place the most emphasis and importance, turning it into the backbone that guides their artistic practice.

In order to produce collectively, according to statements by the members of Grupo Proceso Pentágono to the *Semana de Bellas Artes* in 1978, they "threw about all kinds of ideas. From there, each one of us prepares short texts (instructions) on their own. Once we gather the texts, we naturally fall into heated arguments: about how one should write in a certain way... about another's university malformations... well, what about your populist ones..."⁴ "At the end of the day, the personal (egotistical) styles of each contribution fade

4— "Grupos pictóricos en México," *La Semana de Bellas Artes*, No. 16, March 22 1979, p. 7-8; Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada-SHCP, Mexico City.

away and we arrive to a sort of homogeneous group “style.” And each satisfactory result gives way to more shenanigans, which will be implemented through meetings, small reunions, phone calls, messages, with an ever more collective sense of productive efficacy...” “We have never had to vote for a decision: it is discussed, analyzed, and defended, of course, between coffee, snacks and drinks”.⁵ Without taking themselves very seriously, in a casual, anti-hierarchical environment, jokes and ideas are thrown around with lots of beers and Havana rum. A cup of coffee, a love of irony, a pen with a blank sheet of paper, a shared schooling, and a workday at the Universidad Autónoma Metropolitana would be their driving force and research laboratory.⁶

Under rigorous self-imposed discipline, they attended meetings two or three times a week and took part in exhausting work sessions in which everybody participated.

By 1979, four members of the group—Carlos Aguirre, Carlos Finck, José Antonio Hernández and Víctor Muñoz—were part of the teaching staff at the UAM, which enabled closer contact and greater group cohesion.

Without abandoning their individual production, the members of Grupo Proceso Pentágono are strong believers of the advantages of collective work. Despite long arguments, agreements and disagreements, they still regard collective practice as means to the enrichment of form, concept and communication, and consider that the result is always greater than the sum of its parts. Proof of this is the interest of plunging into the task of meeting again, week after week, to produce the work =A.

Centro Proceso Pentágono

Looking to finance production costs and travel allowances to participate in the 10th Paris Biennale, Grupo Suma, Proceso Pentágono and TAI organized an auction in August 1977 in

5— GPP.2.8A.274.001-4. Algunas notas sobre el trabajo del Grupo Proceso Pentágono. Typewritten document. Symposium of the *Salón Experimental* 1979. Grupo Proceso Pentágono Archive. Arkheia Documentation Center, MUAC-UNAM.

6— “Financiamos nuestro trabajo por medio de sueldos,” in “Grupos pictóricos en México,” art. cit., p. 7-8.

a space they named “Centro Proceso Pentágono.”⁷ After a year of planning, the members of the group opened Centro Proceso Pentágono with the intention of it “working as an active center, openly committed to the daily events of Mexico” and Latin America. Located in southern Mexico City, in one of the houses owned by Felipe Ehrenberg’s family located at José de Teresa #52, in Tlacopac, it was defined by the Group as a battlefield for culture. Its foundation was simultaneous with the creation of the Foro de Arte Contemporáneo A.C. and, without doubt, it can be considered a precedent for many of the independent spaces that would emerge in the early ‘90s in Mexico City. Centro Proceso Pentágono was a venue for independent exhibitions, reunions, film screenings and lectures, readings, courses, publications and every activity that wanted to take place outside the mercantile patterns so entrenched in the Mexican cultural world.⁸ The Centro was adapted and operated with time, work, and money from all the members of the group. However, the financial inflow was insufficient to continue with the Centro’s activities. Seeking support from the government would have meant the death of the project.

In order to build an independent income that could cover the costs of hosting the guests, installing the exhibitions, and buying stationery, postage stamps and equipment for editorial projects, the Group organized a funding campaign that included raffles, auctions and the sale of books and artworks. Simultaneously, they unsuccessfully attempted to form the Proceso Pentágono Trust, with benefits given according to the amount contributed. In return for their support, members would receive a quarterly newsletter (that was never made) containing a detailed financial statement, the activity schedule, the results of raffles, critical texts and reviews of cultural events of Mexico and the world that were in line with the Group’s interests. The structure of the Trust program was intricate, establishing six types of memberships: Lifelong, “A” Membership with a monthly donation of \$100

7— GPP.2.5A.290.001 Poster. Grupo Proceso Pentágono Archive. Arkheia Documentation Center, MUAC-UNAM.

8— GPP.1.2P.504.001. Grupo Proceso Pentágono Archive. Arkheia Documentation Center, MUAC-UNAM.

to \$500, “B” Membership, with a single donation of \$1,000 to \$5,000, “C” Membership, with a single donation of less than \$500, “D” for casual donors, “E” for attending any event five consecutive times and “F” for contributions in kind.

The Centro gave the group, above all, a place to meet every Tuesday and Thursday to discuss their own projects and the country’s political and economical situation, but it was also a place where they could create bonds with the art world and, specifically, establish collaborative networks with other artistic endeavors of the continent. Along with Grupo Suma, the Taller de Arte e Ideología (TAI) and El Colectivo, in February 1978 they made an open call to “visual artists, writers and culture workers” to the Primer Encuentro de Grupos.⁹ The only documentation from this Meeting is the minutes.¹⁰ The goal of the meeting was to exchange information about the actions of each collective, the culture of the country and the possibility of organizing collaborative activities that offered an alternative in the face of social and economical difficulties for the production, distribution and consumption of art. The moderator for the session was Alberto Híjar. In the meeting, Proceso Pentágono, through Víctor Muñoz, raised the idea of organizing an exhibition of *combative prints* (which would later become *América en la mira* [*America in Scope*]).¹¹ This idea emerged from the group’s participation in the 10th Paris Biennale, and was intended to open on September 11 in Morelia—in commemoration of the Coup d’Etat in Chile—and later in Paris. Alberto Híjar emphasized the need to launch a series of joint projects; The Taller de Investigación Plástica (TIP) proposed the formation of a Grupo Unión, and Felipe Ehrenberg emphasized “that producers should consider deep, formal changes in their production in order to be consistent with their combativeness, given that if this relation remains

9— GPP.1.2P.504.6 (1). Proceso Pentágono Archive. Arkheia Documentation Center, MUAC-UNAM.

10— This meeting took place at Centro Proceso Pentágono on February 4 and 5 1978. Felipe Ehrenberg Papers, Department of Special Collections, Stanford University Libraries.

11— Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura. Memoria del 11 de marzo de 1978. Felipe Ehrenberg Papers, Department of Special Collections, Stanford University Libraries. Minutes written by Víctor Muñoz.

unchanged, it will be impossible to change the relationship with the consumer public.”¹² As a result of the meeting, that same day the Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura was created, comprising of thirteen collectives¹³ from all over the country (Mexico City, Michoacán, Guanajuato, Veracruz, Morelos and Monterrey) and from different fields (visual arts, literature, film and the editorial circuit). In this first stage of the Frente, the Centro Proceso Pentágono was chosen as its administrative office and meeting venue. That same week, three news stories¹⁴ reported on their formation and their interest in collaborating in favor of triumphant liberation struggles, like the Vietnamese, Cuban and Angolan uprisings, and in taking action in national acts to support Nicaragua’s struggle against the Somoza regime. In the meeting held the following week, March 11 1978, the Taller de Investigación Plástica presented the project *Muros frente a muros* [*Walls facing walls*] to be opened in the Casa de Cultura de Michoacán, in Morelia, in late May.

It was decided that the Taller de Arte e Ideología, headed by Alberto Híjar, would be responsible for the organization of *América en la mira*, and it was proposed that each group give \$200 pesos to finance the costs of the Frente. Given the amount of projects, a better distribution of the work was proposed in that same meeting. Proceso Pentágono explains that every Saturday someone would stay in charge of the venue, which already had a desk and a file cabinet for the Frente, the Cooperativa and Grupo Proceso Pentágono. As a result of a request by the authorities to remove a banner made by Grupo Germinal—which contained a rude word—the exhibition *Muros frente a muros* was closed. This

—

12— Idem.

13— The thirteen founding groups are: Taller de Investigación Plástica (with an important production of collective murals in the *Bajío* region), Caligrama (Monterrey), Mira, Sabe Usted Ler, Cuadernos Filosóficos, Cine Octubre, El Colectivo, Suma, Taller de Arte e Ideología, Proceso Pentágono, Cooperativa Chucho El Roto, El Taco de la Perra Brava, Centro Regional de Ejercicios Culturales (Veracruz).

14— See César H. Espinosa. “Frente de Trabajadores Culturales,” *El Universal*, February 8 1978. “El Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura apoyará las luchas populares,” *Excélsior*, February 16 1978. Eduardo Camacho, “Exhortan al Frente de Grupo de Trabajadores de la Cultura,” *Excélsior*, February 12 1978.

decision caused commotion and discussion between the members of the Frente, and brought to light the lack of internal organization and regulations they could have followed to take stock of the work that a commission and each of the groups had accomplished after more than seven meetings.¹⁵ The project that gave the most circulation and visibility to the work of the Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura was the exhibition *América en la mira*, which gathered prints of graphic artists from Latin America and the rest of the world. The exhibited prints employed traditional techniques such as woodcut, lithography, rotogravure, and screen printing, but also others that were not accepted by the art market, but that were nevertheless used by artists to give their works more effectiveness and circulation: lito-off-set, mimeo, xerography, photography, photocopy, heliography, rubber stamps, and so on.

The exhibition was very well received due to its gathering of artist groups and individual artists to create a forum that showcased the then-current issues of Latin America. It was installed in three different venues at the same time, and so, each author was expected to send three copies of the same work. The works could not be larger than 40 × 60 cm (16 × 24 in.). *América en la mira* would travel to more than nine Mexican cities and Los Angeles.

In early 1980, after two years of joint actions and the breakup and reorganization of some of the founding groups, the Frente decided to exclude the reference to groups in its name in order to include all culture workers. At this point, Alberto Híjar took over the leadership of the Frente, and—faced with disagreements and internal problems among the members of Grupo Proceso Pentágono and the increasing distance from the original principles of the Frente—changed its headquarters to the Sindicato Único Nacional de Trabajadores Universitarios (Single National Union of University Workers, SUNTU), located at Chilaque street in Churubusco.

In January 1978, plans to remodel Centro Proceso Pentágono were set in motion in order to host the biweekly meetings of the Cooperativa Chucho el Roto—an editorial

15— Primer Balance General de Actividades del Frente. Felipe Ehrenberg Papers. Department of Special Collections, Stanford University Libraries.

project that was being organized from Ricardo Rocha's house. In its first meeting, Felipe Leal offered to oversee the restoration of the premises in coordination with Ángel Miquel and Víctor Muñoz. If not remodeled, the place was at least painted for the Primer Encuentro de Grupos.

While developing the main projects of the Frente and the transformation of the center into a workshop to build collective artworks, 1979 was Centro Proceso Pentágono's most active year. They organized no fewer than eight exhibitions and established a film club. The opening project, in early June 1979, was the exhibition *10 de junio*, named after "an iconic date imposed on the collective by an ignominious situation." The group—then formed by Víctor Muñoz, José Antonio Hernández Amezcua, Carlos Aguirre, Rowena Morales, Carlos Finck, Felipe Ehrenberg, Lourdes Grobet and Miguel Ehrenberg—invited 22 colleagues to display the "troubled but vital reality that we must transform."¹⁶ Unlike the TAI, the TIP and Germinal, the members of Grupo Proceso Pentágono participated in this exhibition with individual works and not as a collective. The exhibit included heliographies and photocopies, sketches in ink and pastel, collages, photographs, sculpt-paintings and posters by Pablo Ortiz Monasterio, Nacho López, Santiago Rebolledo, Heraclio Ramírez, Enrique Molina, Aarón Flores, Sergio Arau, Martha Zarak and Víctor Hugo Núñez. The exhibit managed to travel to a theater in Torreón sponsored by the Universidad Autónoma de Coahuila and the Escuela 18 de Marzo of Gómez Palacio, Durango.

In the months in which the Centro was operational, four individual and three collective exhibitions were presented. Of the latter, the most relevant was *Chicanos en el Pentágono*, which opened on September 12, 1979 and was the Centro's last event.¹⁷ The press release highlighted the recent interest that had started to emerge in Mexico around the prominence and issues of the Chicano community, "known for its very interesting neighborhood mural art

16— GGP.1.2P.519. Felipe Ehrenberg, "10 de junio." Grupo Proceso Pentágono Archive. Arkheia Documentation Center, MUAC-UNAM.

17— Letter from Lourdes Grobet to the Group, April 12 1980. Grupo Proceso Pentágono Archive. Arkheia Documentation Center, MUAC-UNAM.

movement” that was carried out individually and collectively in different parts of the United States. The work of 18 outstanding Chicano artists and photographers from Los Angeles was presented at Centro Proceso Pentágono, gathered by photographer Roberto Gil de Montes, coordinator of the gallery LACE (Los Angeles Contemporary Exhibits)—where the exhibitions *América en la mira* and *Testimonios de Latinoamérica* [*Testimonies from Latin America*] were being shown. Due to its scale, the exhibition was divided in two parts: one took place in September and the other in October. The exhibit included photographers like Richard Valverde, Gil de Montes, Joseph Uribe and Harry Gamboa; painters such as Carlos Almaraz, Teddy Sandoval, Joey Terril, Elena Flores (also a musician), Louis Pérez, Jack Vargas, Isabel Castro, Víctor Lerma, Richard Valades, Adam Ávila, Bill Ortiz and Joe Troconis (also a filmmaker).

In the Proceso Pentágono Archive stored at Arkheia Documentation Center, there are records of an exhibition of political cartoons, texts and sketches from the magazine *La Garrapata*, third edition, organized in collaboration with the Unión de Periodistas Democráticos (Union of Democratic Journalists) from July 28 to August 4.

Two individual exhibitions stand out: the one dedicated to Uruguayan artist Anhele Hernández, which included three great paintings and 80 sketches, and *Aquí Colombia, muestra gráfica del artista colombiano Santiago Rebolledo*, which exhibited (electrostatic) photocopies—a medium that was rejected for the Segunda Bienal de Artes Gráficas organized by the INBA. A third individual exhibition displayed the work of Fernando Sampietro. Two more were planned, but not carried out: an individual exhibition with works by Myriam Holgado and *El paisaje* [*The Landscape*], a portfolio of collective works that would be sold to collect funds. All of this work took place in a relaxed and casual environment: the independent film screenings associated with a political network of the Southern Cone, organized by Miguel Ehrenberg by contacting acquaintances and recommendations, and the openings, which were animated by Latin American folk music and plenty of alcohol. The film club planned a Latin American film screening, with films like *La hora de los generales* (Argentina), *Uruguay testimonio del infierno* (Uruguay), *Esta voz entre muchas* (México), *Al grito de este*

pueblo (Bolivia), *Las AAA son las armas* (Argentina) y *Los hijos del subdesarrollo* (Colombia). Two films by Bolivian filmmaker Jorge Sanjinés were also screened: *The Night of San Juan* and *Blood of the cóndor*. For the opening of the exhibition *10 de junio*, Bertha Navarro screened *Nicaragua los hará libres* (1978).

Sección Anual de Experimentación, Salón Nacional de Artes Plásticas

At the *Sección Anual de Experimentación*, José Antonio Hernández Amezcua, Víctor Muñoz, Carlos Finck, Lourdes Grobet, Felipe Ehrenberg and Miguel Ehrenberg participated with the work *1929: Proceso* [1929: Process] (1979). Carlos Aguirre joined the group at a late stage of the work's production.

The 400m² environment suggested a police station, structured by a tour through a series of contiguous rooms whose forbidding doors allowed a glimpse at different scenes that denounced the “dirty war”¹⁸ and the use of torture within a system of bureaucratic and political procedures.

1929: Proceso is not a work of experimentation, but the result of a deep process of research. “This investigative process—they remark—has been gathering small threads here and there until it has outlined, after a few years, a line of research,”¹⁹ that required systematic and rigorous work as well as a theoretical structure that allowed them to very precisely define its methods and techniques.

1929: Proceso was composed of a sequence of rooms full of threatening objects and suggestive scenes, evocations of violent acts. The environment was intended to instill feelings of fear that would disturb and confront the spectators, overcoming their indifference in order to involve them in an

18— Jorge Mendoza García, “La tortura en el marco de la guerra sucia: un ejercicio de memoria colectiva,” *Polis*, vol. 7, No. 2, 2011. During the sixties and seventies in Mexico, several guerrilla groups emerged around the country. The State decided to confront these groups with violence that went above and beyond the legal limits. This ruthless repression is known as the “dirty war”.

19— *Catálogo del Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de Experimentación 1979*, Mexico, INBA, 1979, p. 209. Exhibition at Galería del Auditorio Nacional-INBA, January-March 1979.

aesthetic experience that violated their sensibility. The power of the work lay in that violence and torture were hinted at through fragments and leftovers, like a police car lightbar or instruments of torture. As Nestor García Canclini states in the introduction to the catalogue, the work, without excessive references to local issues, manages to create a reference to the Latin American context by utilizing the common signs of repression practices; it would be understandable by any Latin American people, because it grasps the Mexican reality and makes it solidary with everyone else's conflicts. It denounces a legal system marked by continual disappearances and violent deaths.

The title of the work—*1929: Proceso*—was chosen because “the official party turns fifty years old in 1979. And, as it has become entrenched, our country, Mexico, has suffered all sorts of changes that haven't been for the better. There is no process of democratization, but a restriction order of depression. On the other hand, these 50 years cover the historical element of the fascistization of America.”

The work was adapted for the space of the former cafeteria located at the mezzanine of the Auditorio Nacional. The tour began with an office that contained a desk, a typewriter and a rotary phone. On the wall hung a calendar and a photograph of a president. Going through a hallway, one saw two doors bearing signs forbidding access beyond them. Opening the first door, one could see the roof of a police car, with its rotating lights flashing. Through the second door there was a torture chamber with a chair, a large water tub, a radio playing at a high volume, and bloodstains on the floor and walls. The following room was a sort of kitchen, whose walls were lined with sharp and pointed objects. There was a visiting room of the sort one might encounter in a prison. The last and largest part was a large dark space, where one could barely see a charred figure lying on a platform, surrounded by debris, a large photo-mural of the Chamber of Deputies as published in the newspaper *Unomásuno*, several rows of seats. A searchlight circled around, looking for somebody. A mirror confronted the spectator as he was leaving the room.²⁰ Thus, an operation

20— “Para que todo choque,” *La Semana de Bellas Artes*, No. 64, February 21 1979; interviews by Miguel Ángel Morales, Sección Anual de Experimentación

of metonymy is activated in these scenes through objects, particles and documents.

During the tour, the active participation of the public was encouraged through a questionnaire that included questions like the meaning of the word “disappeared,” the name of one of the hundreds of forcibly disappeared people in the country, the name of a disappeared woman, and specific questions about Jesús Piedra de Ibarra, Rafael Ramírez Duarte and Francisco Gómez Magdaleno.

In January 1979—faced with the need to integrate contemporary production with the institutional discourse and the pressure to recognize and include the new changes in Mexican art that young artists were leading, the INBA opened the Sección Anual de Experimentación of the Salón Nacional de Artes Plásticas for the first time. The works in this section were far removed from the parameters of the market, due to their ephemeral nature and their format, and could hardly fit within a gallery space. Several groups took advantage of this in an attempt to survive outside the art market.

As noted by Néstor García Canclini in the introductory text to the catalogue, the artists that participated in this exhibition—among them Grupo Proceso Pentágono—contrasts with the previous generations in at least three ways:

1. They don't see experimentation and politics as mutually exclusive [...] never before had such a widespread experimental endeavor taken place that was so critical of society, or, with some artists, that attempted with such intensity to insert art into social struggle.
2. They reconsider the relationship between the domestic and the foreign [...] without denying the problem or meekly giving into international fashion [...]. Their use of pop, conceptual art and mass media to refer to the social contradictions of Mexico and to favor popular protests demonstrate this.
3. They criticize the current system of production, distribution and consumption of art, and propose alternatives that intend to change it forever [...]. Regarding the distribution of their works, they look into alternatives, sometimes in order

del Salón Nacional de Artes Plásticas. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada-SHCP, Mexico City.

to reach traditionally excluded publics [...], others to circumvent the censorship of museums, galleries and official institutions. They also seek to modify consumption: they want to make the spectator into a participant, someone who engages in the creation of the work, completes the proposal initiated by the artist, discusses it, and finds joy—more than in contemplation—in a questioning and critical attitude.²¹

The importance of the *Salón de Experimentación* lies in that, for the first time, the State financed—although partially and without paying for labor—the production of works based on projects, instead of finished products, thus placing importance on the process itself as an artistic practice, which differed greatly from the traditional stance. The call for works opened the way for the artists to translate many ideas into experiences. At the time, the State had the intention of exploring a new relationship with the artists that produced art outside the traditional routes, in order to neutralize them by integrating to the official discourse. As part of this experience, the INBA would organize two more exhibitions at the Auditorio Nacional, in 1981 and 1984 under the name *Salón de Espacios Alternativos*, and they survived in some form until 1988.

What one could see in this exhibition, the critics said, had nothing to do with paintings hanging from walls. Terms like “events” or “environments” appeared in the press to define the new artistic tendencies. What was exhibited and rewarded created great confusion among the public.

Grupo Proceso Pentágono decided to participate outside of competition, because the subject matter—a denunciation of repression, disappearances and political prisoners—cannot be evaluated aesthetically; and they preferred to act as spectators from the inside, in order to be able to critically evaluate the way in which the *Salón Nacional de Artes Plásticas* was taking place in its full scale.²²

One of the strongest proponents of participating outside of competition was Felipe Ehrenberg. His stance, an

21— Néstor García Canclini, “¿A dónde va el arte mexicano?,” in *Catálogo del Salón Nacional de Artes Plásticas...*, op. cit., p. 3.

22— GPP.2.8A.275.001. Grupo Proceso Pentágono Archive, Arkheia Documentation Center, MUAC-UNAM.

aftertaste of the '60s, was linked to the attitude held at the time of the Salones Independientes toward Biennials and contests. This would be one of the reasons why Felipe would not participate in the Salón de Pintura contest a year later.²³

During the 18 months that lapsed between the call for entries and the opening of the Salón de Experimentación, the group substantially transformed their initial project, after long discussion sessions and due to the change of venue from the Palacio de Bellas Artes to the Auditorio Nacional.

In the program of the exhibition, Grupo Proceso Pentágono remarks on some important changes to some elements of the project, although there persisted the subject matter that the group was interested in: the crouching, silent repressive violence that shook the nights and the days of our country.²⁴

The MUAC's Documentation Center, *Arkheia*, stores the initial project that was selected for the Group's participation in the exhibition. It turns out to be radically different from the work that was actually presented at the Auditorio. A topological diagram explains the thirteen areas the work would include: 1. Sensorial area, 2. Retrieval of instruction manuals and forms, 3. Perceptual questioning zone, 4. Deposit of index cards, 5. Filling out of the first form, 6. Photomaton, 7. Filling out of the second form and questionnaire, 8. Photocopies and fingerprints, 9. Registration and inspection, 10. ID card, 11. Survey confrontation, 12. Fragmented information, and 13. Photo-document of the work itself. The work original pretense was to make explicit the tortuous pace imposed by bureaucracy.

Despite the short time given for installation—five days—, Grupo Proceso Pentágono conceived a specially designed environment that would fit in the space, adjusting and making changes to the original proposal to be installed at the Palacio de Bellas Artes. For García Canclini, the adversity of moving the installations to the Auditorio Nacional was for some but an invitation to further their research and play with the inhospitality of the space.

23— "Para que todo choque," art. cit. In Álvaro Vázquez's interview with Felipe Ehrenberg in 1994, he mentions he was opposed to this. In fact, this was one of the reasons the Salón Independiente disintegrated.

24— GPP.2.8A.276.002. Grupo Proceso Pentágono Archive, *Arkheia* Documentation Center, MUAC-UNAM.

With Juan José Bremer as director of INBA and Óscar Urrutia in charge of Visual Arts, the call for participants of the Sección Anual de Experimentación was published in late 1977. The exhibition was to be opened at the Palacio de Bellas Artes in November 1979 and the research prize would amount to \$120,000 pesos.²⁵

18 proposals were presented by individual artists and collectives. The selection committee chose 11 of them, seven of which were by collectives: *Aflorando* by Grupo Baobab, *Arte espectáculo* by Peyote y la Compañía, *Circuito interno* by El Colectivo, *Creación comunitaria* by Grupo Yolteotl, *Libro-objeto* by Alberto Gutiérrez Chong and Humberto Guzmán, *1929: Proceso* by Grupo Proceso Pentágono, and *Tra-bajo colectivo* by Grupo Suma; the individual projects were *Ambiente de papel* by Moisés Peña, *Carta monumental* by Mariano Rivera Velázquez, *Laberinto* by Marcos Kurtycz and *Movi-Comix* by Zalathiel Vargas. The committee was formed by Teresa del Conde, Néstor García Canclini, Jorge Alberto Manrique, Armando Torres Michúa and Raquel Tibol.

Grupo Proceso Pentágono's work was by far the most strongly ideological piece of the Salón. *1929: Proceso* shared the mezzanine with El Colectivo and Moisés Peña's *Ambiente de papel*. The rest of the artists—Marcos Kurtycz, Peyote y la Compañía, Yolteotl, Alberto Gutiérrez Chong y Humberto Guzmán, Grupo Suma, Zalathiel Vargas, Baobab and Mariano Rivera Velázquez—exhibited on the ground floor.

The most conspicuous works of the exhibition were the environments, defined as spaces in which the public could use their senses of touch, hearing and sight to interact with the work and participate in it, in order to become part of processes that triggered critical reflection.

Art critics reacted very favorably to *1929: Proceso*. Francisco Fernández wrote in the cultural supplement *El Gallo Ilustrado*:

The work, I believe, stimulates the spectator's aesthetic and political conscience. It generates an experience that intends not only to document and inform, but also to select, influence

25— GPP.2.8A.276.001. Grupo Proceso Pentágono Archive, Arkheia Documentation Center, MUAC-UNAM.

and subvert. The atmosphere created throughout the environment is, possibly, one of the greatest achievements regarding an active participation of the spectator. Narrow, dreadful hallways; doors barred by prohibitive signs, that, nonetheless, open into dimly lit chambers or ominous offices; aseptic rooms from which walls hang menacing torture instruments, all fit together into a whole that anticipates that nightmare ambience that finally leads into that room in whose center lies an artificial (yet, so Latin American!) human figure, whose remains are swept over by the violence of a lightbeam that intermittently lights the scene... One can sit if one so desires: there are seats from which one can more bluntly observe this hallucinatory world. No less hallucinatory than the reality of certain countries in our Latin America.²⁶

Katya Mandoki considered it obvious that one of the prizes would have been given to Grupo Proceso Pentágono had they not excluded themselves from the contest. Grupo Proceso Pentágono, she writes, “shows huge improvement relative to previous works (the work they sent to the 10th Paris Biennale, for instance), where inconsistencies and production mistakes were evident.”²⁷

The environment had twofold merit, since it appealed to sensorial experience—visual, auditory, but also participative—while being conducive to a process of political awareness, since it achieved the involvement of the spectator through proposals based on reality.²⁸ In the exhibition, one could hear the radio blasting from the torture chamber, while perceiving the shifting light from the police car and the faint smell of burnt oil. A searchlight blinds the spectator. Business

26— GPP.2.8A.280.001 Francisco Hernández. “En busca de la participación total del público en la obra artística,” in *El Gallo Ilustrado*, cultural supplement of *El Día*, February 4 1979, p. 19. Grupo Proceso Pentágono Archive, Arkheia Documentation Center, MUAC-UNAM.

27— Katya Mandoki, “Algunas consideraciones finales sobre la Sección Anual de Experimentación,” in *El Gallo Ilustrado*, cultural supplement of *El Día*, April 15 1979.

28— GPP.2.8A.280.001 Francisco Hernández. “En busca de la participación total del público en la obra artística,” in *El Gallo Ilustrado*, supplement of *El Día*, February 4 1979, p. 19. Grupo Proceso Pentágono Archive, Arkheia Documentation Center, MUAC-UNAM.

moguls sitting in the Chamber of Deputies. The bureaucratization represented in the office is confronted through the questionnaires that confront one's awareness of disappearances.

Due to the lack of promotion of the exhibition and the poor organization of the Visual Arts department regarding the planning of side events—like *Domingos Experimentales*—Grupo Proceso Pentágono refused to participate in the “show” that would have taken place outdoors, in the forecourt of the Auditoro. Through a Press Release, they strongly complained of the lack of professionalism displayed by the Department of Visual Arts in the organization of the event.²⁹

Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de Pintura, 1980

In order to finance future projects, some members of Grupo Proceso Pentágono—Carlos Aguirre, José Antonio Hernández Amezcua, Carlos Finck, Rowena Morales and Víctor Muñoz—decided to participate in the 1980 edition of the Salón de Pintura.

The purpose of their participation was to benefit from the loopholes in the call for works in order to subvert the traditional concept of what was then still considered “painting.” As Lourdes recalls in a letter sent to the group, the issue of participating in the Salón de Pintura had been discussed since the opening day of *Chicanos en el Pentágono*, the last activity held at Centro Proceso Pentágono. The group argued for “going for something other than two-dimensionality, which gets closer to a purchasable object.”

The work they presented overflows the genre of painting: it is an object that emerged from the action *Hay que hacer un cuadro* [*Let's make a painting*] (1980), placing emphasis once again on the importance of the process. A detailed photographic record documents the action, step by step: José Antonio was wrapped in a curtain, bound with a rope, and dragged around. After having him sit on a chair, they sprayed black paint on him, leaving marks around the

29— (Mas) Proceso (Mas). Hoy no habrá nada. Typewritten document. Grupo Proceso Pentágono Archive, Arkheia Documentation Center, MUAC-UNAM.

rope used to bind him. He was then untied and unwrapped, and the curtain used to wrap him was tightened and tied with a cord to a wooden frame.³⁰ In the lower right side, they painted the scene of the action: a wrapped, violently subdued body. Between the frame and the canvas, they placed the back of a chair, alluding to the process of a forced interrogation. The intention was to stage the moment in which a man is forcibly and unexpectedly captured without due process, and to introduce the notion of the political body linked to the deprivation of liberty.

Already in the text they had published the previous year in the catalogue for the *Salón de Experimentación*, “De hebras, hilos y piolas” [“On threads, strings and ropes”], Grupo Proceso Pentágono remarked: “Painting today is a product of the critical reflection on the concepts, values, attitudes and theories that until recently still supported this decadent, obsolete painting style that conformed to the subjectivist individualism of bourgeois thought.”³¹ They also noted that “the presence of the sheer overflowing through which painting has stopped being a simple canvas is unambiguous, and has left a deep, ineffaceable mark.” The idea, they said, is not to break the system, but to break with the system,³² transform it from within.

To everyone’s surprise but the Group’s, the artwork received one of the acquisition awards presented by the INBA.

An incomplete photograph of the work was published in the catalogue. The cropped image shows only the canvas

30— Álvaro Vázquez Mantecón, interview with Carlos Aguirre, October 7 2003. *Arkheia* Documentation Center, MUAC-UNAM.

“We started going round and round and round the issue of how to make this work in a collective way, and we made it and it won an award, it was really fun. If you recall, this was the time of the *brigada blanca* (white brigade). We had heard that when the *brigada blanca* kidnapped people, when they seized an activist, they would wrap him in whatever they could find in his house—a curtain, a sheet, a tablecloth—and they carried him out like a package and put him in the back of the car and take him away. Then, all of us agreed—all but the skinniest one of us—to seize him as if we were the *brigada blanca*. So, we seized him, tackled him, wrapped him in a curtain I had brought and tied him, and then we started sprinkling ink where the rope met the canvas, and the surprise was that, when we unwrapped him and stretched the canvas, there was a very strange pattern on the cloth.”

31— Catalogue of the *Salón Nacional de Artes Plásticas*..., op. cit., p. 209.

32— “Grupos pictóricos en México,” art. cit., p. 7-8.

itself, as if it had been a painting, and omits the frame, the cord and the backrest. In other words, the work isn't seen like an object. In the exhibition itself, which took place at the Palacio de Bellas Artes, it was the only "painting" that proposed this aesthetic solution, that overflowed the limits of the frame, broke with established form and opened the way to new visual languages.

Though Proceso Pentagón's work broke the paradigms of what had traditionally won awards for "painting," Óscar Urrutia, then director of INBA, makes no reference to this work in his introductory text to the catalogue, despite mentioning that the selection of works was a synthesis of the variety of languages produced in those years "in this exhibition, several well-defined trends are presented: a vigorous geometrism, a mature, well-dominated abstraction, an aesthetic expressionism, rich in visual content, that pursues beauty instead of an obvious message; a figurative expressionism of social denunciation—the same that distinguishes all our art, but in a modern expression, devoid of all rhetoric."³³

258 artists participated in the contest, presenting a total of 586 works. The Selection Committee was formed by Bertha Taracena, Manuel Felguérez and Fausto Ramírez, who selected 146 works by 92 artists. The members of the jury were Gilberto Aceves Navarro, Jorge Alberto Manrique and Raquel Tibol, who decided to award the five \$100,000 Acquisition Awards to the paintings presented by Roberto Real de León, Grupo Proceso Pentágono, Gabriel Macotella, Susana Sierra and Nahúm B. Zenil.

Despite all the questioning and denunciation of Salon-style exhibitions organized by official institutions, Raquel Tibol considered that they offered a possibility for the confrontation, sampling and evaluation of artistic production in Mexico, and acted as forums both for old masters with long careers behind them and for new talents. This wasn't the first time Tibol had shown certain sympathy toward Proceso Pentágono—it was she, after all, who invited Víctor Muñoz, Carlos Finck and José Antonio Hernández to present the exhibition *A nivel informativo* at the Palacio de Bellas Artes in 1973.

33— *Catálogo de Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Pintura 1980*, Mexico, Museo del Palacio de Bellas Artes-INBA, 1980.

Within the group, the participation in the *Salón de Pintura* was the event through which their internal fractures finally surfaced. Felipe Ehrenberg would leave the group instantly—to return a couple of years later—and, shortly after, Carlos Aguirre and José Antonio Hernández Amezcua would leave as well. The breakup happened because of the members' diverging viewpoints regarding active political militancy and the search for financial resources to cover the costs of art production. Some members saw the award won by the group as a way to finance Centro Proceso Pentágono, but others disagreed. The intense activity of Centro Proceso Pentágono had damaged the group's cohesion, hurt egos and flooded them with events and tasks that were only marginally related to the work of the group itself: the Frente, *América en la mira*, *Testimonios de Latinoamérica*, individual exhibitions, lectures, and so on.

The Group's flexible structure allowed their members to join, leave and return while the Group itself continued its productive activities.

As the 70's gave way to the 80's, the need for a group of groups—the idea of a horizontal group union without hierarchies, as conceived in the Primer Simposio de Lenguajes Paralelos in July and the Simposio de Zacualpan in August 1976—would be left behind.

Unlike other groups like Suma, TAI and Mira, Proceso Pentágono never had a single leader that set the course of the group. From its beginnings, it prided itself in creating works during key socio-political moments, in emphasizing the creative process as part of the artwork, in its horizontality in decision making, and in understanding creative work as a space where ideas could converge and lead to better artistic results while enhancing individual practice.

Grupo Proceso Pentágono. Fragmentos de azar y de guerra sucia

JULIO GARCÍA MURILLO



Grupo Proceso Pentágono (Carlos Finck, Felipe Ehrenberg, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz), *Pentágono—Pentagon*, 1977. Detalle—Detail. Foto—Photo: Lourdes Grobet [Cat. 55]

Habría que escribir en todo caso de lo acalladas que están las voces. Decir de la palabra e imagen callada a fuerza de fuego y palo, de las bocas limpias amordazadas a fuerza de oscuridad. Decir de las manos trabajadoras ahora mutiladas. Decir también cómo la voz y la palabra, la imagen y la mirada, las manos en fin, avanzan subterráneas para emerger justo a la mitad del alba, para que la palabra e imagen de tanta voz y tanta mirada salten incontenibles, incorporándose en los actos del amanecer.¹

GRUPO PROCESO PENTÁGONO, 1977

Un caso de un no-objetualismo (conceptualismo) burocrático

Una versión de la historia de Grupo Proceso Pentágono (1973-1976-2015) puede construirse a partir de la descripción de la *presentación* de sus documentos y del particular *orden* que dieron por más de treinta años a su archivo: hojas de proyectos (realizados e inconclusos), textos críticos firmados grupalmente (algunos publicados), cronologías dispersas (y en confrontación), cartas institucionales, correspondencia interna, intercambios epistolares con artistas de otros países —sobre todo de Sudamérica—, registros fotográficos, formatos de préstamo de obra, textos y proyectos editoriales inéditos, expedientes de disputas con terceros, publicaciones sobre su obra de carácter independiente e institucional, vales de subastas y comprobantes de donaciones de fondos para el Centro Proceso Pentágono —uno de los primeros espacios independientes, fundado a finales de los años setenta en la ciudad de México—, también se encuentran libros y revistas de su biblioteca, y algunas obras de arte de otros artistas (sobre todo gráfica combativa y crítica). El sello, la hoja membretada, el expediente, la fotografía, un lenguaje descriptivo casi policial y la constante reconstrucción de hechos son sólo algunas de las características que

1— Grupo Proceso Pentágono, “Para escribir un catálogo”, en Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma, Grupo Tetraedro, Taller de Arte e Ideología, *Presentación de México en la X Bienal de París*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)/Museo Universitario de Ciencias y Arte-Universidad Nacional Autónoma de México (MUCA-UNAM), 1977, p. 11.

forman y hacen funcionar una narrativa casi burocrática. El fondo se conservó por más de 30 años en los archivos personales de los artistas, los lineamientos de su orden fueron sencillos: a partir de proyectos en una lógica cronológica. Las versiones o lecturas que sobre dichos documentos pueden hacerse son tan heterogéneas como diversas las perspectivas de sus ocho miembros e innumerables colaboradores.

El acervo suma más de 500 documentos que informan acerca de sus más de 30 proyectos realizados entre 1976 y 1985, su periodo más intenso de producción, así como de sus años previos (1969-1975) y sus años posteriores (1988-1997). Sus miembros fundadores en 1976 son Víctor Muñoz (ciudad de México, 1948), Carlos Finck (ciudad de México, 1946), Felipe Ehrenberg (ciudad de México, 1943) y José Antonio Hernández Amezcua (ciudad de México, 1947): “Fuimos invitados a la Bienal de París. Nuestro grupo no tenía, como muchas personas en nuestro país, acta de nacimiento. Para sacarlo del país era necesario registrarlo”.² Sus integrantes en 1979, punto climático de su producción, son Carlos Aguirre (Acapulco, 1948), Miguel Ehrenberg (ciudad de México, 1952-2006), Lourdes Grobet (ciudad de México, 1940) y Rowena Morales (Ciudad Obregón, 1948). El significado de su nombre —Grupo Proceso Pentágono— es parte constante de sus estrategias retóricas y hace referencia tanto al número inicial de sus fundadores (cuatro artistas más el azar como quinto elemento),³ como a su forma de organización y articulación identitaria (grupo), su modo de trabajo (proceso) y la necesidad en plena guerra fría de construir órganos de contra-información frente al “otro del mismo nombre” (del Pentágono, Departamento de Defensa de Estados Unidos y los órganos paraestatales de represión contrarrevolucionaria).⁴

2— Grupo Proceso Pentágono, “De viva voz (pluma, digo)”, en *La Semana de Bellas Artes*, INBA, núm. 16, 22 de marzo de 1978, p. 7.

3— Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma, Grupo Tetraedro, Taller de Arte e Ideología, *Presentación de México en la X Bienal de París*, op. cit., p. 11. Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM

4— Ivonne Ramírez (coord.), *Exposición Arte, Luchas Populares/Congreso Luchas Populares en América Latina*, México, MUCA-UNAM, 1979, pp. 18. Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM

La genealogía de su nombre —que no del grupo—, cifrada entre el azar de la invocación vanguardista y la reiteración estructural de la guerra sucia, es un punto de arranque que abre la posibilidad de conocer a uno de los grupos de artistas visuales más transgresores de las últimas décadas del siglo XX, y que al mismo tiempo resulta un negativo legible de una historia subterránea de México durante el último cuarto de dicho siglo, una versión alterada, rigurosa, fragmentaria y contraintuitiva de un *Libro rojo*⁵ de los años setenta y ochenta que da cuenta de una historia oculta, impugnable, contraoficial y, desde hace unos meses, confidencial.⁶

Su producción y organización documentales no son ajenas a su producción artística ni operan como un suplemento (o mera explicación) de su obra —menos en un tipo de obra articulada para desarrollarse según investigaciones, proyectos específicos y coyunturas particulares, tanto institucionales como políticos, y que sistemáticamente, frente a la articulación ideológica de la pintura que los precedió, huye de la experimentación como un concepto empírico, intuitivo, accidental y lúdico. “Cuando éste [el empirismo] no tiene una base suficientemente sólida se convierte en material de decoración, en algo intrascendente. Creemos que el productor de arte debe tener una formación más amplia para que comprenda la problemática política

5— “Historia de los grandes crímenes de la Conquista, el Gobierno Virreinal, la esclavitud y la Inquisición, por Vicente Riva Palacio, Manuel Payno, Juan A. Mateos y Lic. Rafael Martínez de la Torre, que fue defensor de Maximiliano. Este libro, fundado del todo en la Historia de México, produce intensa emoción su lectura.” Vicente Riva Palacio, Manuel Payno *et. al.*, *El libro rojo*, México, A. Pola editor, 1906.

6— En marzo del 2015, la “Secretaría de Gobernación canceló el acceso directo a los archivos sobre la guerra sucia (ocurrida durante los años 70 y parte de los 80) y otros documentos aportados desde 2002 por el Centro de Investigación y Seguridad Nacional (Cisen). [...] El AGN explica en su página electrónica que la Ley Federal de Archivos regula el acceso a documentos históricos con información confidencial. El artículo 27 de esa norma señala que conservará el carácter confidencial por 30 años o por 70 años cuando los documentos incluyan datos personales.” Fabiola Martínez, “Canceló Gobernación el acceso directo a los archivos sobre la guerra sucia”, *La Jornada*, 11 de marzo de 2015. Sobre la guerra sucia y acuñación, consúltese también: Sergio Arturo Sánchez Parra, “La guerrilla en México. Un intento de balance historiográfico”, en *Clío*, vol. 6, núm. 35, nueva época, 2006, pp. 121-144.

dentro de la cual se encuentra y la transforme”.⁷ La contra-intuición como operación primordial, implícita en la distancia frente a lo experimental, buscaba afrontar la “problemática política” desde un espacio discursivo que en primera instancia hiciera legibles sus hilos invisibles; en otras palabras, desplazar al primer plano el aparato de represión —antes que denunciarlo desde un espacio común que asumía de entrada la ficción de efectividad representativa de un Estado democrático—⁸ exigía su meditada ingesta, apropiación, digestión y reproducción hasta el exceso. En vez de víctimas, se debían investir de verdugos —en otras palabras, construir la contra-genealogía de la nación.

Su acción de escribir —o la escritura como acción— y documentar —o la clasificación como perturbación de la narrativa oficial— constituyen un bloque duro, opaco y, tal vez, la consciente puesta en escena (y en abismo) de una *burocracia baja*, esa que se administra, pero no se cuenta en los grandes relatos —casi de Ministerio Público (“tehuacanazo”, “calentadita” y *electroshocks* incluidos)— en las que cada movimiento, omisión o desencuentro pueden ser registrados (pero también olvidados y, sobre todo, desaparecidos). De ahí que en este texto, se describa a Grupo Proceso Pentágono como un extraño caso de bajo conceptualismo burocrático.⁹

7— Emiliano Pérez Cruz, “¡Muera el arte burgués!”, en *La Onda*, 16 de octubre de 1977, p. 14. Entrevista a Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma, Taller de Arte e Ideología y Tetraedro un mes antes de inaugurar la *Bienal de jóvenes artistas de París*.

8— Cfr. Bolívar Echeverría, “El 68 mexicano y su ciudad”, en *Modernidad y blanquitud*, México, Era, 2010, pp. 209-229.

9— La disputa en torno a la clasificación contemporánea sobre este tipo de prácticas artísticas producidas durante los años setenta y ochenta no se dirime fácilmente porque cada término implica una agenda que reverbera en prácticas artísticas, teorización, historiografía, exhibición y coleccionismo contemporáneo. Los términos fundamentales son, tal vez, “conceptualismo ideológico”, “no-objetualismo” y “neovanguardia”. Durante los años setenta la tensión con los términos “arte conceptual” y “conceptualismo” —cuya proveniencia tiene referencia inmediata con algunos artistas americanos y europeos — son activadas y contrapuestas por Jorge Glusberg, Simón Marchán Fiz y Juan Acha. En 1972 Glusberg en *Arte e ideología* y en *Hacia un perfil del arte latinoamericano* elabora, desde un básico esquema althusseriano, la categoría de “conceptualismo anti-ideológico” como el tipo de prácticas específicas que hacen evidente de manera simultánea el aparato de producción de la obra —adoptado desde una lógica burocrática— y la crítica sistemática a prácticas de represión política.

En 2008 Olivier Debrouse planteó que un hecho crucial para entender el desarrollo de la llamada “generación de Los Grupos” era su propia escritura: “De cómo fueron inventados, creados, recreados y reinventados” para, en opinión de Olivier, acabar —algunos de ellos— “abortando sus prácticas y dedicándose a su propia reconstrucción”.¹⁰ Esta aguda observación es un punto de partida fundamental para este texto. Creemos, sin embargo, que la labor de reconstrucción es desde el inicio, al menos en la obra de Grupo Proceso Pentágono, parte primordial de su producción y que, al mismo tiempo que registra su trayectoria, se apropia de los aparatos de represión que lo habitan, entre ellos, la historia misma después de 1968.

Entre la nomenclatura y la categoría: un estilo de grupo

Sobre “Los Grupos” existe actualmente una bibliografía representativa y crítica, sin embargo, desde mediados de los años ochenta, con la exhibición “De los grupos, los individuos”, se ha cifrado a los colectivos descritos dentro

—

En 1973 Marchán Fiz adopta e invierte la categoría de Glusberg y acuña el “conceptualismo ideológico” para clasificar obras de artistas españoles y argentinos en las que el contenido político es fundamental. Ese mismo año Juan Acha articula la noción de “no-objetualismos” desde una perspectiva múltiple que reúne relectura de vanguardias europeas durante los años setenta para desestabilizar el régimen pictórico y disolver la distinción entre arte culto y arte popular. Posteriormente, ya en los años noventa, Mari Carmen Ramírez recupera la noción de Marchán Fiz para caracterizar, desde una articulación del arte contemporáneo latinoamericano en los años noventa, al “conceptualismo ideológico” como una marca continental. Posteriormente será adoptada por artistas y teóricos como Luis Camnitzer y Deborah Cullen. La noción de neovanguardia es una elaboración producida por Peter Bürger en los años ochenta en torno a la reapropiación —para él incompleta y en ruptura— de las vanguardias europeas durante los años sesenta y setenta, ésta será recuperada por Benjamin Buchloch y Hal Foster—como continuación de un desarrollo vanguardista—, y recientemente, sobretodo, por Andrea Giunta —como una tensión global de reapropiación concreta de prácticas. Por último, la circulación contemporánea del término “no-objetualismos” ha sido activada en Perú por Emilio Tarazona y Miguel López como una categoría táctica de crítica historiográfica. Consultar bibliografía general de este catálogo.

10— Miguel López López, “Secuestros, politizaciones, analiticidades, mitificaciones. A propósito del ‘arte conceptual’ en América Latina en los sesenta/setenta”, *Ramona*, núm. 82, 2008, p. 41.

de dicha nomenclatura desde un marco general, sin una consulta profunda en sus propios archivos y registros y, por tanto, de sus particularidades. 1968 es una cifra que los mismos grupos reiteran hasta el cansancio, el Movimiento Estudiantil y la matanza son espacios de inscripción constante ante las estrategias de borramiento político y social durante los años febriles de la “guerra sucia”; por otro lado, el 68 se reitera en la labor temprana de muchos de ellos en las brigadas de producción y distribución de gráfica combativa —aún en la universidad durante el 68; un hecho que ha pasado inadvertido es que esta generación de artistas, en su mayoría, asistió a la universidad—, y la consecuente retirada o reclusión temporal tras el 2 de octubre. Se argumenta también una identificación —no comprobada— con ejercicios colectivos previos, como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (1933), el Taller de Gráfica Popular (1937) y el Salón Independiente (1968) —con el que Proceso Pentágono disenta profundamente. La emergencia en los años setenta de seminarios de arte y política en la UNAM —el Taller de Arte e Ideología, formado por Alberto Híjar, y el Taller de Arte y Comunicación, de César Espinosa y Araceli Zúñiga, así como el Taller de Pintura Mural de Ricardo Rocha— se plantea como un contexto inmediato. Por último, la presencia potente y aglutinadora de Juan Acha durante los años setenta suma el último de estos cuatro factores, enunciados por Dominique Liqueur y reiterados por Álvaro Vázquez, como líneas generales que, en última instancia, se han repetido sin analizarse profundamente en tensión con los archivos de los artistas.¹¹ Ante esta lectura general también entran en cuestión las categorías generales para articular sus propuestas: ¿conceptualismo, conceptualismo ideológico, no-objetualismo, neovanguardia? Ante estas disputas locales y hemisféricas proponemos la lectura aguda de algunos de sus textos en las que la escritura se torna en una práctica fundamental del grupo y que, pensamos, desbordan la nomenclatura de los Grupos —con mayúscula— y las categorías historiográficas de su clasificación, a favor de leer momentos particulares de su historia y la construcción un relato de fragmentos de azar y guerra sucia.

11— Álvaro Vázquez Mantecón, “Los grupos: una reconsideración”, en Olivier Debroise (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1969-1997*, México, UNAM/TURNER, 2007, p. 197-198.

En marzo de 1978, un mes después de la apertura del Centro Proceso Pentágono y de fundarse el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC), el grupo publica “De viva voz (pluma, digo)”, un texto ilustrado en *La Semana de Bellas Artes* para el dossier especial “Grupos pictóricos en México”.¹² Aunque es resultado de un cuestionario, las preguntas de los editores son desplazadas al final como pequeñas “cápsulas” a favor de un relato polifónico y, probablemente, como a ellos les gustaba, “policrítico”.¹³ El texto opera como una auto-presentación y, en cierto sentido, un manifiesto, al describir los antecedentes de su trabajo colectivo desde 1973, plantear el espacio pictórico como una lucha política, indicar las tentativas del arte conceptual y no-objetualista emprendidas por Juan Acha, problematizar la escritura y la producción grupal como piedra de toque de su propio trabajo y “estilo”, y elaborar una crítica a la política económica de la cultura en México. Toda su historia en tres páginas, propiamente, toda esa versión de su historia.¹⁴ La heterogeneidad de temas entran en tensión con un frenético relevo de voces e ideas que se hacen homogéneas en la búsqueda de un “estilo” de grupo:

¿Qué cómo?

Estos mismos textos son un buen ejemplo de cómo le hacemos para producir colectivamente. Ante el ofrecimiento de participar en este suplemento, con cuestionario en mano, los integrantes de Grupo Proceso Pentágono aventamos toda suerte de ideas al aire. De ahí, cada quien por su lado, empezamos a elaborar unos cortos textos (indicaciones).

—

12— *Idem.*

13— El término “policrítico” proviene de “Policrítica a la hora de los chacales”, un texto publicado por Julio Cortázar en 1971 como respuesta al juicio del escritor cubano Heberto Padilla, detenido por “actividades contrarrevolucionarias” en La Habana. Víctor Muñoz en 1973, dentro de la exposición *A nivel informativo*, transcribe el poema sobre una página del *Wall Street Journal*. Cf. Julio García Murillo, “La hora de los chacales. Hacia una contra-genealogía de Grupo Proceso Pentágono”, ensayo académico para optar por el grado de maestro en Historia del Arte, UNAM (en revisión).

14— En 1979, para el catálogo de la exposición *Arte, luchas populares*, reutilizarán el mismo texto en una versión sintetizada. Lo interesante de este último es el ejercicio tipográfico, la inclusión de una fotografía del grupo y la presentación de imágenes de su obra 1929. *Proceso* (Galería del Auditorio Nacional, Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Anual de Experimentación, 1979).

Al juntar los escritos, necesariamente nos acaloramos: que si se escribe de tal y tal manera... que si tus deformaciones universitarias... y que si las tuyas populistas... que si dices esto arriba implica tal y tal cosa más abajo... caray, qué bueno te salió esto, ¿no crees que se le podría añadir esto otro? En fin, sin pretensiones literarias pero con rigor (¿otra pretensión?), bueno, con el que se puede; sin la preocupación prestigiosa de acreditarse la “paternidad” como autores individuales, con una única meta, la de comunicar algo efectivamente, se fue estructurando este texto.

Y así con todo lo que producimos: la sopa no es buena sólo por lo que contiene, sino porque es sopa (yo no te entendí, de plano). (Sí, hombre, no es por lo que hacemos o sabemos, sino porque somos grupo...) Al final de cuentas como que se desvanecen los estilos personales (personalistas) de cada aportación y se llega a un más o menos homogéneo “estilo” de grupo.¹⁵

Poner en primer plano el carácter colectivo no sólo desvanece los estilos personales —o los desplaza a un segundo plano—, sino que produce ese “más o menos homogéneo ‘estilo’ de grupo” como filtro a través del cual se accede a la obra. Construir, por tanto, el aparato grupal —aquella contra-ficción— constituía una tarea emprendida en cada obra, en cada enunciación. “(Sí, hombre, no es por lo que hacemos o sabemos, sino porque somos grupo...)”. Por otro lado, el hecho de articular su ensamblaje conceptual desde el término “estilo” significaba un claro desafío a una normatividad pictórica en establecimiento constante desde los años cincuenta, como crítica a una lógica progresiva de desarrollo y perversión de la imagen según un canon formal, técnico y tecnológico,¹⁶ pero, sobre todo, en términos de transgresión a la ideología del artista individual como paradigma del sujeto burgués (y su reiteración programática durante la posguerra en el arte latinoamericano).¹⁷ Esto

15— Grupo Proceso Pentágono, “De viva voz (pluma, digo)”, *op. cit.*, p. 8.

16— Ernst Gombrich, “Style” (1968), en Donald Preziosi, *The History of Art History*, Nueva York, Oxford University Press, 2009, pp. 129-141.

17— Cfr. Nadia Moreno Moya, *Arte y juventud. El salón Esso de artistas jóvenes en Colombia*, Bogotá, Idartes/La Silueta, 2013; y Claire F. Fox, *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 2013.

suponía que frente al estilo de grupo (¿o antes de éste?) había un decadente y ominoso estilo de individuo (y juventud). Ese estilo, que Acha prefigura desde el Renacimiento, operaba en una perversa lógica durante los años sesenta como figuración y apropiación de un “americanismo” triunfante. Ante esa articulación emerge estructuralmente un internacionalismo emergente de tradición obrera y de izquierda.¹⁸ Pero usar la palabra “estilo” era, más que nada, una provocación a la pintura y a las ideologías de la generación que los precedía.

Otra entrega de textos fundamental del grupo es el pequeño expediente que publican en el catálogo de la Sección Anual de Experimentación, el mismo consiste en: una serie de ilustraciones, reproducción de recortes hemerográficos —de entrada incluyen la primera plana del *Excélsior* del jueves 25 de enero de 1979: “No hay Presos ni Desaparecidos Políticos: Óscar Flores”¹⁹, así como tres textos:

—

18— Ana Longoni recupera una diferencia operativa entre los términos “internacionalización” e “internacionalismo” para plantear una disyuntiva estructural. Mientras que “internacionalización” es un término propiamente económico que describe la adopción de un nuevo orden económico y político tras la Segunda Guerra Mundial caracterizado por la instauración sistemática de un nuevo modelo de producción, distribución y consumo —articulado como “capitalismo imperialista” y descrito por Bolívar Echeverría como un proceso de “americanización”—, “el internacionalismo aparece como un llamado a la unidad, la asociación, la cooperación y la fraternidad de los explotados y oprimidos de todos los países y continentes. Se trata de una palabra inscrita en los cimientos del imaginario y de las utopías de izquierdas que está cargada de distintas herencias, de modo que no es posible hablar de un solo internacionalismo”. Articulado desde una tradición que recupera la I Internacional (1864) como la configuración de un “internacionalismo obrero” y que, pasando por la II, III y IV Internacional (1938), reelabora como un “internacionalismo tercermundista” que encarna “los movimientos de liberación nacional y anticoloniales de África y América Latina”. Ana Longoni *et al.*, *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina*, Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2013, p. 154 ss.

19— “Frente a la demanda de familiares de por lo menos 314 desaparecidos políticos, el procurador Óscar Flores Sánchez dijo a la prensa nacional y extranjera que 154 de ellos murieron en enfrentamientos con la policía y señaló que los demás se encuentran prófugos o murieron sin identificación. Con esta explicación, el funcionario dio respuesta final a las demandas del Comité pro Defensa de Presos, Perseguidos, Desaparecidos y Exiliados Políticos En adelante, anunció, la Procuraduría General de Justicia de la República promoverá la entrega de certificados de defunción y pondrá a disposición de los interesados los expedientes de la lista presentada para su investigación...”. Miguel Cabildo y Roberto Hernández, “Los desaparecidos: muertos, prófugos, presos o desaparecidos”, *Proceso*, 27 de enero de 1979.

“¿Experimentación o improvisación” —sobre el Salón Anual de Experimentación y su tendencia a pensar experimentación como mera improvisación (empirismo proveniente de lo abstracto), cierra con un recorte de cómic. El segundo texto es “Cronología de las convergencias” —ensamblaje crítico que argumenta la necesidad de problematizar y ubicar históricamente el fenómeno de la colectivización artística en México declarada de izquierda en franca tensión con el férreo control de Estado y en contra de la “vieja bestia”, la Plástica Mexicana. El texto contiene un recuento afectivo en el que se indican transformaciones y procesos personales profundos, eventos políticos (1968 y 1973), así como descripciones significativas de los miembros del grupo en el periodo de 1968 a 1979—, y “Proyecto de 3 cortos, cortos de 1 seg. para proyectarse con lupa ‘Viva México’” de Miguel Ehrenberg (una pequeña película editorial):

Una descripción escueta es necesaria para intentar explicar el fenómeno de la colectivización de un grupo de trabajadores de la cultura —GRUPO PROCESO PENTÁGONO— y poder así ubicarnos dentro del contexto histórico que nos gestó, para aceptar nuestras proposiciones con sus errores y aciertos, y para ver cómo nuestras preocupaciones nos llevan a realizar, desde la limitada trinchera, una producción vinculada con las luchas populares, al tiempo que retomamos los vicios que impera en la práctica artística actual.

Tras la articulación crítica, generan un registro cronológico y lacónico de 1968 a 1979: “1968=La mayoría de edad, el profesionalismo incipiente, la agitación, las calles, la propaganda, la esperanza degollada: J.A.-F.E.-C.F.-L.G.-V.M.-”, “1969=La abstracción conduce a nada: V.M.- Emigración forzada y abandono total de la pintura: F.E.-”, “1970=Labor política, conceptualizaciones y nacimiento del Taller Polígono: F.E.- Serendipiti=reflexión crítica de la fotografía y los medios: L.G.-”, “1971=Abandono total de la pintura: C.F.- Cuestionamientos de fondo: J.A.-C.F.-”, “1972=Inicio de labor magisterial: C.F.-”, “1973=Año del Golpe en Chile. Se digieren crisis y cuestionamientos: C.F.- Se establecen lazos con América Latina: F.E.- Discursos con objetos=la tortura: J.A.- Producción crítica sobre la informática del control: V.M.- F.E.-J.A.-M.E.-C.F.-”, “1974=Alertas ante conceptualismos

latinoamericanos patrocinados por transnacionales: C.F.-V.M.-J.A.-”, “1975=Perfeccionamientos técnicos: C.A.-M.E.-”, “1976=Nace el nombre GRUPO PROCESO PENTÁGONO: V.M.-C.F.-F.E.-J.A.- Discusiones, análisis, intentos de organización (Simposio de Zacualpan, Coalición-R.I.P., contactos con otros grupos...)”, “1977=Se instaura el militarismo en Argentina. En México, sube al poder un nuevo grupo. Presencia contestataria en Francia (A la Bienal #10: Grupo Proceso Pentágono, T.A.I., Grupo Suma y Tetraedro-R.I.P.). Contactos con grupos e individuos productores en Europa y América Latina”, “1978=Asesinato de Pedro Joaquín Chamorro en Nicaragua. Consolidación de Grupo Proceso Pentágono: J.A.-F.E.-L.G.-C.F.-V.M.-M.E.- Nace el FRENTE MEXICANO DE GRUPOS TRABAJADORES DE LA CULTURA”, “1979=GRUPO PROCESO PENTÁGONO participa fuera de concurso en el llamado Salón Experimental. Sus miembros, sumando vivencias, preocupaciones y conclusiones suman siete ocho [a mano]: C.A. = Carlos Aguirre, C.F. = Carlos Finck, F.E. = Felipe Ehrenberg, J.A. = José Antonio Hernández Amezcua, L.G. = Lourdes Grobet, M.E. = Miguel Ehrenberg, V.M. = Víctor Muñoz, R.M. = Rowena Morales.”

La cronología, la propia escritura y el estilo generaban —casi a cuentagotas— las preocupaciones y el tono de sus textos. En “De hebras, hilos y piolas”, tercer texto publicado en el catálogo de la Sección Experimental, Pentágono escribiría —recordando esa vieja bestia—: “Hace ya mucho que la pintura —trozos de hilo surgidos por aquí y por allá— dejó paulatinamente de ser pigmento sobre una tela; fue desbordando aquellos límites para convertirse en araña. No reconocer este desborde y sobre todo, lo que la araña va arrastrando, resulta por lo menos, negación de una realidad que se impone por sobre cualquier conjetura”.²⁰

La pintura que se deshila y hace araña de hebras y piolas arrastra en su negación un canon impulsado por la ideología general del capitalismo y del paradigma de su sujeto productivo. Naturalizar al individuo como paradigma de la producción artística era una hebra más que era preciso deshilar con este “más o menos homogéneo ‘estilo’

20— Grupo Proceso Pentágono, “De hebras, hilos y piolas”, en *Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Experimentación*, México, INBA, 1979, pp. 208-209.

de grupo”. Desde 1973 los describen en la prensa como “pintoescultores”. En su exposición *Muros frente a muros* apelan al “tronco seco del muralismo”. La asamblea y la disputa —no empírica, sino con investigación— se articulan para generar un espacio crítico en el que el diálogo, el exceso y la confrontación se tornarían las cifras habituales. Que describan en 1979 el nacimiento de un nombre, y no de un grupo, hace patente que lo que se ponía en juego era la enunciación. Consideramos que dos momentos fundamentales de su producción son los seminarios y coloquios que organizaron en el marco de sus exhibiciones, la Bienal de París marca un contacto claro con preocupaciones hemisféricas y continentales, mientras que el Primer Coloquio sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano redistribuye las tareas de escritura en un marco continental. Este texto, partiendo del estilo, plantea una visita al internacionalismo de Grupo Proceso Pentágono. Hablar con otros, y no apelar como único marco al individuo, fue parte de su método contraintuitivo.

Una sala de tortura hemisférica

Para 1977, Grupo Proceso Pentágono acababa de inventar su nombre para salir de México y había ya establecido conversaciones a finales de 1976 con Jorge Glusberg sobre una posible exhibición en el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires. En consecuencia, tras el Simposio de Zacualpan, organizado el 7 y 8 de agosto de 1976 en casa de Zalathiel Vargas, crearon La Coalición —una estructura de organización para mantener reuniones cuya temática rondaba el arte conceptual y experimental.²¹ Igualmente, desde 1974 América Latina se había tornado en tema de producción y discusión en *El arte conceptual frente al problema latinoamericano* con *Latinoamérica* (1974), gran instalación colectiva que confrontaba los gastos estatales de educación y fuerzas armadas de todos los países hemisféricos y que se

21— “Convocatoria a la reunión de Zacualpan”, documento mecanoscrito, Fondo Felipe Ehrenberg, Department of Special Collections, Stanford University Libraries. Cortesía de Pilar García. Cfr. Anabella Tournon, “L’art conceptuel sous influence: les Grupos (Mexique, 1970)”, en *Les Cahiers du Mnam*, núm. 122, París, 2013.

presentó al exterior del MUCA. Las fotografías la muestran enmarcada por Rectoría y la Biblioteca Central.

Para octubre de 1977 se habían publicado varias reseñas y manifiestos acerca de la creación de los grupos para asistir a la Bienal de París.²² Uno de los momentos mediáticos más paradigmáticos en el preludio a la bienal fue *La clase*, una acción que hicieron en el verano del 77 en el programa de televisión cultural de Alberto Híjar. Los artistas, invitados originalmente para mostrar su proyecto para París, decidieron en su lugar hacer una acción que hiciera visible la coyuntura de la huelga de académicos y trabajadores de la UNAM, y por la que tanto Televisa como Canal 13 habían sugerido dar clases por televisión para no ceder a las presiones.²³ El 2 de julio de 1977 la portada de *Proceso* presentaba una televisión con el escudo de la universidad, abajo de ésta la frase “Por mi raza hablará la televisión”.²⁴ Los artistas decidieron hacer una clase, Carlos Finck se disfrazó de maestro y empezó a dar una clase a Víctor Muñoz, el alumno. José Antonio, vestido de policía, llegó repentinamente a golpear, amarrar, torturar y a desaparecer del set de grabación al estudiante. Al final, presentaron su proyecto. Por otro lado, desde finales de julio de ese año los artistas iniciarían una fuerte campaña mediática y burocrática en contra de Ángel Kalemberg, coordinador de la sección Latinoamericana, por su posible relación con la dictadura uruguaya.²⁵

—

22— *Vid.* “Bibliografía” en este catálogo.

23— “Un millar de trabajadores fueron encarcelados y varios de sus dirigentes consignados penalmente. Todo eso sucedió en la Universidad Nacional hace un cuarto de siglo, el 7 de julio de 1977. La intervención de la policía para romper la huelga sindical fue solicitada por el rector Guillermo Soberón Acevedo y autorizada por el presidente José López Portillo. Los funcionarios de la UNAM veían en aquella huelga una amenaza a su autoridad y se resistían a admitir la existencia de un sindicato fuerte, integrado por profesores y trabajadores administrativos. El gobierno federal, a su vez, había visto en esa huelga un desafío político”. Raul Trejo Delarbre, “Verano caliente: huelga y represión en 1977”, *Crónica*, 7 de julio de 2002.

24— Julio Scherer García (ed.), *Proceso*, núm. 35, 2 de julio de 1977.

25— Grupo Proceso Pentágono, *Expediente Bienal X. La historia documentada de un complot frustrado*, México, Beau Geste Press, 1980. Editado por Felipe Ehrenberg y Lourdes Grobet.

En 1977 la “Bienal de Jóvenes Artistas de París”, fundada por Raymond Cogniat con apoyo de André Malraux en 1959, tenía por objetivo “mostrar los nuevos aspectos de tendencias que han sido operativas a lo largo de los últimos diez años y mostrar experimentos de una visibilidad limitada, tal vez solamente local, pero que representan las actuales tendencias mundiales”, así lo expresa su coordinador Georges Boudaille.²⁶ Por segunda ocasión abrirían una sección especial: América Latina —dos años antes presentaron obras de campesinos de Houhsien de China.²⁷ Desde esta perspectiva institucional, Grupo Proceso Pentágono generó un marco latinoamericanista de enunciación en el que los procesos de violencia en Argentina, Brasil, Chile, Cuba y Nicaragua fueron constantemente impugnados, socializados y convocados como espejos discursivos de fenómenos de violencia sistemática incorporados en México. Por su parte, el modo de producción de la obra fue particular: el INBA pagaría los gastos de envío y los artistas la producción de las obras duplicadas.

El envío a París supondría la producción de *Pentágono*, “un espacio pentagonal al centro de la sala de exhibición en una superficie mínima de 20m² y un máximo de 25m².- Altura mínima de 2.50m”.²⁸ Al interior ubicaron una serie de elementos y objetos que aludían directamente a mecanismos de tortura. “Ahí dentro, con la ayuda de diversos sistemas de telecomunicación y de herramientas tecnológicas (e imaginación), exploraremos las formas en que la oligarquía se impone en nuestra existencia...”²⁹ Al interior de una de sus dos vitrinas con elementos móviles y manipulables se puede leer

26— Georges Boudaille, “Preface”, en *10e Biennale de Paris*, París, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1977, p. 14 [la traducción es mía].

27— Georges Boudaille, “Young South American Artists”, en *10e Biennale de Paris. Section Amérique Latine*, París, Musée d’Art Modern de la Ville de Paris, 1977, p. 1.

28— Grupo Proceso Pentágono, “Proposición para la.....Bienal de París: 1977”, documento mecanoscrito, 2 páginas. Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación *Arkheia*, Museo Universitario Arte Contemporáneo-UNAM.

29— Grupo Proceso Pentágono, “Aviso urgentísimo e invitación”. Fotografía del cartel de exhibición para recaudar fondos el 18 de junio de 1977 en Links Kurve, Insurgentes Sur 2098. Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación *Arkheia*, Museo Universitario Arte Contemporáneo-UNAM.

“Genaro Vázquez Rojas no ha muerto”, y se observan tijeras, cucharas oxidadas, huellas digitales y fotografías, identificación de personas, frascos con órganos, listas de países latinoamericanos, botas, sillas con números identificadores en esténcil, etcétera. Una antología de la tortura hemisférica cifrada en una lógica arquitectónica.

La bienal se inaugura el 17 de septiembre en el Musée de Arte Moderne de la Ville de Paris —mientras que su réplica mexicana se abre el 5 de septiembre en el MUCA. Días después, el 30 de septiembre, los artistas organizan la charla “La création artistique latinoaméricaine face à l’impérialisme”, mesa redonda organizada en el Instituto Popular Franco-Chileno y en el que participan también Taller de Arte e Ideología, Suma y el grupo francés Groupe Untel. Entre los invitados de honor se encontraba Julio Leparc, y se anunció a Julio Cortázar. Una semana después, el miércoles 5 de octubre, la École Sociologique Interrogative de Hervé Fischer los invitaría a dar otra serie de charlas. De esos momentos, sólo quedan registros como invitaciones y cartas. Sin embargo, si lo pensamos en el marco general de articular la asamblea y lo colectivo como espacio discursivo de producción, la serie de eventos constituye para el propio grupo la posibilidad de establecer “contactos con grupos e individuos productores en Europa y América Latina” en el marco de su “presencia contestataria en Francia”. La pluralidad de elementos —la impugnación al organizador, la duplicación de ambientes, la generación de los expedientes de cartas, la relación con artistas sudamericanos y europeos— hizo posible que, a su retorno, se fundara el Centro Proceso Pentágono y el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, también aumentaron los miembros en 1979 y la dimensión de la escritura se tornó en fundamental. La clara dimensión de un internacionalismo, en la que ellos mismos se articularon como “trabajadores de la cultura”, hacía evidente que la necesidad de conversación al interior del grupo requería también la conversación en otras latitudes.

La escritura sin objeto

Para 1981, Grupo Proceso Pentágono se encuentra en un momento crítico. 1978 y 1979 habían sido probablemente los años más productivos de su trayectoria: cuando la escritura se convierte en una práctica del Grupo, se unen nuevos miembros, participan en la Sección Anual de Experimentación (1979) y en la Sección de Pintura (1980) del Salón Nacional de Artes Plásticas, inician de manera individual sus carreras magisteriales y apoyan políticamente, mediante subastas y jornadas culturales, al Frente Sandinista de Liberación Nacional y a su gobierno en Nicaragua. Los relatos cronológicos no abarcan estos momentos, pero la escritura tuvo su transformación. Devienen fuertes fracturas al interior del grupo: Felipe Ehrenberg y Lourdes Grobet, primero, y José Antonio, Carlos Aguirre y Rowena Morales, abandonan a lo largo del año el grupo. Los últimos tres no volverían jamás. Por un periodo de casi 6 meses sus únicos miembros serían Carlos Finck y Víctor Muñoz.

En esta coyuntura, Juan Acha los invita a participar como artistas en la exposición paralela al Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano, proyectado para mayo de 1981 en el Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia.³⁰ Ahí presentan *¿A qué le supo el desayuno?*, una instalación en la que de nuevo se reitera Latinoamérica como tropo discursivo. La obra refiere directamente la desaparición de la poeta de origen guatemalteco y afincada en México Alaíde Foppa, el 9 de diciembre de 1980. Sobre una mesa de madera, con un desayuno a medio comer, una revista abierta informa la desaparición, objetos personales cuelgan del muro contiguo y sobre la mesa una nube de madera tiene inscritas las iniciales de los países latinoamericanos bajo dictaduras.

Al simposio asisten los críticos Mirko Lauer, Álvaro Barrios, Rita Eder, Aracy Amaral, Néstor García Canclini, Jorge Glusberg y Nelly Richard; por otro lado, se realizan grandes acciones y muestras en las que participan Marta

30— La idea de producir el coloquio surgió del fracaso por repetir la I Bienal Latinoamericana de São Paulo, entre cuyos organizadores se encontraba Acha y que operó como un espacio efímero para articular tensiones sobre arte no-objetual. La I Bienal Latinoamericana de São Paulo se realizó en el Parque do Ibirapuera en noviembre-diciembre de 1978.

Minujín y Leopoldo Maler, Alfonso Castrillón, Carlos Zerpa, Felipe Ehrenberg (como artista individual), Cildo Meireles, el No-Grupo, Teresa Burga, entre otros.

La *Re-vista de Arte y Arquitectura en América Latina*, dirigida por Alberto Sierra, en ese momento director del Museo de Arte Moderno de Medellín e interlocutor directo de Juan Acha, publicaría un número completo dedicado al coloquio. Rita Eder en “El arte no objetual en México” presenta al grupo:

La formación del Grupo Proceso Pentágono es la más complicada de todas. El grupo pionero empieza en 1973 y aún continúa. Sus miembros han variado, de repente son siete y de pronto, son tres. Su medio fundamental es la documentación y la ambientación y su temática persistente son los procesos de liberación en América Latina y en especial los desaparecidos políticos. Piensan que el trabajo en grupo no se improvisa sino que surge como una necesidad de enfrentar el aparato burocrático estatal que administra la cultura, y a las mafias elitistas que consciente o inconscientemente reproducen la ideología dominante en este campo y “conlleva en sí la lucha contra el individualismo burgués y contra la concepción del mundo que tiene esta clase, la que actualmente detenta el poder”.³¹

Juan Acha, por su parte, desplegaría un aparato teórico singular en su conferencia “Teoría y práctica no objetualistas en América Latina”, en el que reelabora las primeras tentativas que desde 1973 pone en operación para la invención de este concepto. Al regresar a México, Muñoz no dudaría en señalar que el segundo coloquio debía realizarse en México.³²

Por otro lado, Víctor Muñoz y Carlos Finck, como únicos miembros del grupo —en ese momento—, inician un proyecto editorial de alcances continentales y que, sin embargo, nunca encontró publicación final. Tras su llegada a México

31— Rita Eder, “El arte no objetual en México”, *Re-vista de Arte y Arquitectura en América Latina*, vol. 2, núm. 7, 1981, p. 19.

32— Adriana Malvido, “Los propios artistas deben organizar en México el II Coloquio de Arte No-Objetual, dice Víctor Muñoz”, en *Unomásuno*, junio de 1981.

vuelven a contactar a varios de los artistas conocidos así como recomendados para emprender la redacción de una antología de arte latinoamericano: *Procesos de producción y significación en las artes visuales en México y Latinoamérica*. En un periodo de cuatro meses, de octubre de 1981 a febrero de 1982, inician un proyecto de procuración de fondos (específicamente solicitan dinero a la Universidad Autónoma Metropolitana y al Museo de Arte Moderno de Medellín). Por otro lado, envían cartas a Aracy Amaral y Nelly Richard, y ambas aceptan publicar sus ponencias leídas en el coloquio. También escriben largas solicitudes a Graciela Gutiérrez Marx, Guillermo Deisler, Horacio Zabala, Cildo Meireles, Marcello Nitsche, recibiendo respuesta de todos. Grupo Proceso Pentágono solicitaba “un texto no mayor a 20 cuartillas, 10 fotografías blanco y negro, 5 transparencias y un curriculum vitae”.³³ Gutiérrez Marx envía texto, postales y fotos, Deisler un libro y diapositivas —y les habla también de Vigo y Padín—, Meireles envía dos billetes de cero cruzeiros y varias publicaciones, Nitsche envía folletos, invitaciones, fotocopias y varios libros. Zabala al parecer no contesta. Los artistas también hicieron un directorio con contactos de artistas sudamericanos. Por parte de México invitan a Katya Mandoki, Magali Lara, Lourdes Grobet, Santiago Rebolledo y Felipe Ehrenberg, mismos que enviarían grandes cantidades de documentación.

Uno de los capítulos, que habla sobre las relaciones internacionales del Pentágono mexicano, y que establece un punto de lectura diferente de su producción, en el que el carácter editorial y de producción constante de textos es la base, apenas queda por explorarse. En octubre de 1981, en pleno frenesí epistolar con el sur, se reintegran Felipe Ehrenberg, Miguel Ehrenberg y Lourdes Grobet, juntos realizaron el proyecto *Sur-Norte*, un comentario visual a la Cumbre Norte-Sur celebrada en Cancún ese mismo mes y al que asistieron Margaret Thatcher y Ronald Reagan. Dos años después construirán *Hotel Marx*, el ambiente de un hotel de paso con mesa, sillas y anuncio luminoso que puede verse por la ventana, en el que los artistas bebieron y convivieron, que

33— Víctor Muñoz y Carlos Finck, “Carta a Horacio Zabala”, copia de documento mecanoscrito. Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación *Arkheia*, Museo Universitario Arte Contemporáneo-UNAM.

se montó en el Museo del Palacio de Bellas Artes. “Porque a decir verdad, aunque la lucha es luctuosa, nuestra actitud hacia Marx —entonces y siempre— está revestida de una tremenda y sanamente respetuosa familiaridad, como la que se tendría a un legendario tío que visita la casa de vez en cuando, pero que cuando lo hace, es motivo de festejos y celebraciones y que, al partir nuevamente a otro de sus legendarios viajes, le deja a los sobrinos un tesoro de anécdotas, estímulos, ideas, visiones y enseñanzas, y a los padres turulatos porque todos sus esquemas educativos fueron estrellados por la sabia y aguda bonhomía del tío”.³⁴ Un año después participan en un proyecto sociológico en el Museo de Arte Moderno en la exposición “La calle ¿a dónde llega?” de Hervé Fischer, a quien habían conocido siete años antes en París, y en la que presentan *Panorama del Valle de México*. Después de 1984 se reunirán esporádicamente y realizarán comentarios críticos a la guerra del golfo Pérsico y sobre todo a la matanza de Acteal. Sobre la escritura posterior a los últimos años ochenta, le sobreviene la que dio orden al archivo mismo durante los años noventa, labor en la que se concentraron principalmente Víctor Muñoz y Lourdes Grobet.

En 1968 hubo en México un
movimiento democrático-popular
que fue aniquilado; hubo una
masacre, el ejército cumplía
órdenes presidenciales. Parece
que también hubo una olimpiada.³⁵

34— Felipe Ehrenberg, “Crisis o no, Proceso Pentágono recuerda al maestro Marx”, en *Revista Punto*, año 1, núm. 20, 1983, p. 25.

35— Grupo Proceso Pentágono, “De viva voz (pluma, digo)”, *op. cit.*, p. 7.



Arriba—Top: Felipe Ehrenberg y José Antonio en la mesa redonda—at the round table “La création artistique latinoaméricaine face à l’impérialisme” en el Instituto Popular Franco-Chileno de París—at the Franco-Chilean People’s Institute in Paris, 1977. Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM. Foto—Photo: Víctor Muñoz

Abajo—Bottom: Víctor Muñoz al exterior del Instituto Popular Franco-Chileno de París en el marco de la mesa redonda—outside the Franco-Chilean People’s Institute in Paris, in the context of the round table “La création artistique latinoaméricaine face à l’impérialisme”, 1977. Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM. Foto—Photo: Víctor Muñoz



Exterior del Instituto Popular Franco-Chileno de París en el marco de la mesa redonda—Façade of the Franco-Chilean People's Institute in Paris, in the context of the round table "La création artistique latinoaméricaine face à l'impérialisme", 1977. Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. Foto—Photo: Víctor Muñoz



Arriba—Top: Víctor Muñoz en el—at the Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano, celebrado en el—held at the Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia, 1981. Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM. Foto—Photo: Lourdes Grobet

Abajo—Bottom: Auditorio del—Auditorium of the Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia, durante el—during the Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano, 1981. Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM. Foto—Photo: Lourdes Grobet



Arriba—Top: Lourdes Grobet, Felipe Ehrenberg, Rubén Valencia, Carlos Finck, Víctor Muñoz, Melquiades Herrera, Maris Bustamante y—*and* Alfredo Nuñez *durante el—during the* Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano, 1981. Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM. Foto—Photo: Lourdes Grobet





Víctor Muñoz y Lourdes Grobet durante la producción de —during the production of *Hotel Marx*, 1983. Foto—Photo: Lourdes Grobet [Cat. 151] 105



Vista general de la representación de México en la X Bienal de Jóvenes Artistas de París—Overview of the Mexican artworks at the 10th Paris Biennale. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, en primer plano—at the foreground, el Pentágono del—by Grupo Proceso Pentágono, al fondo el retablo del—on the background, the altarpiece by Grupo Suma, a la derecha—on the right-hand side, Export-Import del—by Grupo TAI, 1977. Foto—Photo: Víctor Muñoz [Cat. 56]



Grupo Proceso Pentágono (Carlos Finck, Felipe Ehrenberg, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz), *Pentágono—Pentagon*, 1977. Detalle—Detail. Foto—Photo: Lourdes Grobet [Cat. 56] 107

Grupo Proceso Pentágono. Fragments of Random and Dirty War

JULIO GARCÍA MURILLO



Grupo Proceso Pentágono (Carlos Finck y Víctor Muñoz), *¿A qué le supo el desayuno?—
What Did Your Breakfast Taste Like?*, 1981. Foto—Photo: Víctor Muñoz [Cat. 143]

At any rate, more should be written of how silenced the voices are. More should be told of the word and the image silenced by fire and blood, of the clean mouths gagged by dint of darkness. Of the working hands now mutilated. Of how the voice and the word, the image and the gaze, the hands, in short, move forward underground to emerge right in the middle of daybreak, so that the word and the image, with such voice and such gaze, can leap unbounded, entwining with the acts of dawn.¹

GRUPO PROCESO PENTÁGONO, 1977

A case of a bureaucratic *no-objetualismo* (conceptualism)

One version of the history of Grupo Proceso Pentágono (1973-1976-2015) can be built through their documents and the particular order that they kept in their archive for more than thirty years. The archive contains project sheets (of completed and unfinished works), critical texts signed by the group (some of which were published), disperse chronologies (that don't match), institutional letters, internal correspondence, epistolary exchanges with (mostly South American) foreign artists, photographic records, artwork loan forms, unpublished editorial projects, dossiers documenting disputes with third parties, publications about their independent or institutional works, auction tickets, and donation receipts for Centro Proceso Pentágono—one of the first independent spaces to open in Mexico City, in the late seventies. One might also find several books and magazines, and some works of art by other artists (especially prints of a combative and critical nature). The stamps, the stationery, the dossiers, the photographs, an almost police-like descriptive language and the constant reconstruction of facts are some of the features of this archive that establish and drive a narrative that's almost bureaucratic. The archive was kept for more than 30 years in the personal archives of the artists,

—

1— Grupo Proceso Pentágono, “Para escribir un catálogo,” in Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma, Grupo Tetraedro, Taller de Arte e Ideología, Presentación de México en la X Bienal de París, México, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)/Museo Universitario de Ciencias y Arte-Universidad Nacional Autónoma de México (MUCA-UNAM), 1977, p. 11.

and its order followed a simple guideline: a chronological sequence of projects. The possible accounts that can be extracted from those documents can be as heterogeneous and as diverse as the eight members of the group themselves.

The archive contains over 500 documents that record the more than 30 projects they completed between 1976 and 1985, their more intense production period, as well as their early years (1969-1975) and their later years (1988-1997). Their founding members in 1976 were Víctor Muñoz (Mexico City, 1948), Carlos Finck (Mexico City, 1946), Felipe Ehrenberg (Mexico City, 1943) and José Antonio Hernández Amezcua (Mexico City, 1947): “We were invited to the Paris Biennale. Our group, like many people in our country, didn’t have a birth certificate. To send the group outside of the country it became necessary to register it.”² Its members in 1979, at the peak of the group’s career, were the four founding artists plus Carlos Aguirre (Acapulco, 1948), Miguel Ehrenberg (Mexico City, 1952-2006), Lourdes Grobet (Mexico City, 1940) and Rowena Morales (Ciudad Obregón, 1948). The meaning of its name—Grupo Proceso Pentágono—is a constant part of their rhetoric, and refers to the initial number of members (four artists, plus randomness as a fifth element)³, their organizational structure and identity (grupo), their approach to creative work (proceso) and the need, in the middle of cold war, to build counter-information structures against the “other one with the same name” (the Pentagon, the United States Department of Defense and parastatal bodies of counter-revolutionary repression).⁴

This genealogy of their name, encoded between the randomness of the avant-garde and the structural reiteration of dirty war, is a starting point that opens the door to the examination of one of the most transgressive artist groups of the late 20th century. In addition, it allows us to formulate a

2— Grupo Proceso Pentágono, “De viva voz (pluma, digo),” in *La Semana de Bellas Artes*, INBA, No. 16, March 22 1978, p. 7.

3— Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma, Grupo Tetraedro, *Taller de Arte e Ideología, Presentación de México en la X Bienal de París*, op. cit., p. 11. Grupo Proceso Pentágono Archive, Arkheia Documentation Center, MUAC-UNAM

4— Ivonne Ramírez (coord.), *Exposición Arte, Luchas Populares/Congreso Luchas Populares en América Latina*, México, MUCA-UNAM, 1979, p. 18. Grupo Proceso Pentágono Archive, Arkheia Documentation Center, MUAC-UNAM

legible negative of an underground history of Mexico in the same period: a stringent, fragmented, counterintuitive and altered version of the *Libro Rojo*⁵ of the seventies and eighties that records a hidden, disputable, counter-official, and, as of a few months ago, confidential history.⁶

Their production and organization of documents is not alien to the group's artistic production, nor does it operate as an addendum to (or mere explanation of) their work. The group made use of research, specific projects and particular political and institutional situations, and, confronted with the ideology of the pictorial art system that preceded them, they systematically rejected the idea of experimentation as an empirical, intuitive, accidental and playful concept. "When it [empiricism] has no strong foundation it becomes decorative material, something banal. We believe that the artist must have a broader training for him to understand the political situation he inhabits and transform it."⁷ Their use of counter-intuition, a fundamental element of their work implied in this distancing from experimentation, sought to oppose this "political situation" from a discursive space that would first reveal its invisible threads; in other words, to shift the repressive mechanisms to the foreground, instead of protesting from a common space that assumed the fiction of the representative

5— "A history of the great crimes of the Spanish conquest, the Viceroyal government, slavery and the Inquisition, by Vicente Riva Palacio, Manuel Payno, Juan A. Mateos and Rafael Martínez de la Torre, who was a defender of Maximilian. The reading of this book, which is well-founded in the History of Mexico, arouses intense emotion." Vicente Riva Palacio, Manuel Payno et. al., *El libro rojo*, México, A. Pola editor, 1906.

6— In March 2015, the "Secretariat of the Interior cancelled direct access to the archives of the dirty war (which took place during the 70s and part of the 80s) and other documents provided since 2002 by the Center for National Research and Security (Cisen). [...] The General Archive of the Nation explains in its website that the Federal Law of Archives regulates access to historical documents with confidential information. Article 27 of this law indicates that the documents will remain confidential for 30 years, or 70 years when the documents contain personal information." Fabiola Martínez, "Canceló Gobernación el acceso directo a los archivos sobre la guerra sucia," *La Jornada*, March 11 2015. On the dirty war, see also Sergio Arturo Sánchez Parra, "La guerrilla en México. Un intento de balance historiográfico", in *Clío*, vol. 6, no. 35, nueva época, 2006, p. 121-144.

7— Emiliano Pérez Cruz, "¡Muera el arte burgués!", in *La Onda*, October 16 1977, p. 14. Interview with Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma, Taller de Arte e Ideología y Tetraedro a month before the opening of the Paris Biennale.

effectiveness of a democratic State.⁸ This demanded a conscious intake, appropriation, digestion, and reproduction of these repressive mechanisms. Hence, instead of victims, they assumed the appearance of executioners—thus building the counter-genealogy of the nation.

Their action of writing—or using writing as an action—and documenting—employing classification to disrupt the official narrative—forms a hard, opaque block and, perhaps, the conscious gaze-into-the-abyss staging of a low bureaucracy: that which is managed, but not taken into account in the great official stories—almost police-like in their reporting (tehuacanazo, calentadita and electroshocks included)—in which every movement, omission and disagreement can be registered (but also forgotten and, most of all, disappeared). For this reason, Grupo Proceso Pentágono is described in this text as a strange case of low bureaucratic conceptualism.⁹

8— Cfr. Bolívar Echeverría, “El 68 mexicano y su ciudad,” en *Modernidad y blanquitud*, México, Era, 2010, pp. 209-229.

9— The controversy that surrounds the contemporary classification of these kinds of artistic practices of the seventies and eighties isn't easily settled, because every term implies a different driving force that reverberates through artistic practices, theorization, historiography, exhibition and contemporary collecting. The fundamental terms are, perhaps, “ideological conceptualism,” “no-objetualismo,” and “neo-avant-garde”. During the seventies, the tension between the terms “conceptual art” and “conceptualism”—whose provenance is a reference to some American and European artists—is activated by Jorge Glusberg, Simón Marchán Fiz and Juan Acha. In his 1972 texts *Arte e ideología* and *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, Glusberg creates, from a basic Althusserian scheme, the category of “anti-ideological conceptualism”, referring to the specific practices that make visible the production mechanism of the work—adopted from a bureaucratic logic—and the systematic criticism of practices of police repression. In 1973, Marchán Fiz adopts and inverts Glusberg's category, coining the term “ideological conceptualism” to classify the works of Spanish and Argentinian artists in which political content is central to the work. That same year, Juan Acha formulates the notion of “no-objetualismos” (roughly, non-object-based art) from a reexamination of European avant-gardes of the seventies aimed to destabilize the pictorial regime and dissolve the distinction between “high” and “low” art. Later, during the nineties, Mari Carmen Ramírez draws from Marchán Fiz to frame “ideological conceptualism” as a continental trend of Latin American contemporary art up to that decade. This idea would later be adopted by artists and theoreticians like Luis Camnitzer and Deborah Cullen. The concept of “neo-avant-garde” was advanced by Peter Bürger during the eighties to refer to the—in his opinion, incomplete and fragmented—reappropriation of the European avant-gardes of the sixties and seventies. This concept would be echoed by Benjamin Buchloch and Hal Foster—as a continuation of the avant-garde movement—and, most recently, by Andrea Giunta—as a global tension concerning the concrete reappropriation of practices. Lastly, the contemporary circulation of the term “no-objetualismos”

In 2008, Olivier Debroise stated that one of the crucial points to understand the development of the so-called “generation of Los Grupos” was their own writing: “on how they were invented, created, recreated, and reinvented” to the extreme of “aborting their practices and devoting themselves to their own reconstruction.”¹⁰ This lucid observation is a fundamental starting point for this text. We believe, however, that this work of reconstruction, at least in the case of Grupo Proceso Pentágono, was an integral part of its production from the very beginning, and that its function is not just to catalogue its career, but also to appropriate the repression mechanisms the group inhabited—among them, the very history of post-1968 Mexico.

Between Nomenclature and Category: A Group Style

There exists an extensive representative and critical bibliography on the subject of “Los Grupos.” However, since the exhibition “De los grupos, los individuos” in the mid-eighties, artist collectives have been lumped under this umbrella term, without a deep inquiry into their own archives and records and, therefore, their particular features. 1968 is a number that the groups state and restate endlessly. The Student Movement and the massacre are spaces of constant inscription in the face of the strategies of political and social effacement that distinguished the convulsive years of “dirty war”. The year 1968 is also reiterated in the early work of many of these artists, who formed part of brigades of production and distribution of combative prints as the year unfolded, while still in college—a fact that has gone unnoticed is that most members of this generation of artists went to college—before withdrawing temporarily after the events of October 2. There have been—unverified—claims of identification with previous collectives, such as the Liga de Escritores y

has been activated in Peru by Emilio Tarazona and Miguel López as a tactical category for historiographical criticism. For further reading, refer to the bibliography section in this book.

10— Miguel López López, “Secuestros, politizaciones, analiticidades, mitificaciones. A propósito del ‘arte conceptual’ en América Latina en los sesenta/setenta,” *Ramona*, No. 82, 2008, p. 41.

Artistas Revolucionarios (Revolutionary Writers' and Artists' League, 1933), the Taller de Gráfica Popular (People's Graphic Workshop, 1937) and the Salón Independiente (1968)—with which Grupo Proceso Pentágono disagreed heavily. The emergence, during the seventies, of art and politics seminars at UNAM—such as Alberto Híjar's Taller de Arte e Ideología (Art and Ideology Workshop), César Espinosa and Araceli Zúñiga's Taller de Arte y Comunicación (Art and Communication Workshop), and Ricardo Rocha's Taller de Pintura Mural (Mural Painting Workshop)—is a more immediate context. Finally, Juan Acha and his powerful and agglutinating presence during the seventies makes up the last of these four factors, stated by Dominique Liqueur and reasserted by Álvaro Vázquez as general trend lines, and ultimately repeated once and again without a proper analysis, in tension with the artists' own archives.¹¹

In light of this general examination, we must also consider the matter of the general categories that have been advanced to describe the group's proposals: conceptualism, ideological conceptualism, no-objetualismo, neo-avant-garde? Faced with this continental disputes we propose a detailed reading of a few of their texts, from the time in which writing became a central practice of the group. These texts are overflowing with the nomenclature of the Groups—with a capital G—and their historiographical categories, and their reading enables us to read into some key moments in their history, an account of fragments of randomness and dirty war.

In March 1978, a month after the opening of Centro Proceso Pentágono and the founding of the Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC) the group publishes “De viva voz (pluma, digo)” [By word of mouth (pen, I mean)], an illustrated text in *La Semana de Bellas Artes* for the special dossier “Grupos pictóricos en México” [Pictorial groups in Mexico].¹² Although it is the result of a questionnaire, the editors' questions are placed at the end as

11— Álvaro Vázquez Mantecón, “Los grupos: A Reconsideration,” in Olivier Debrouse (ed.), *The Age of Discrepancies: Art and Visual Culture in Mexico 1968-1997*, Mexico, UNAM/Turner, 2007, p. 199-200.

12— Idem.

little “capsules” in favor of a polyphonic and, as they liked it, “polycritical” account.¹³ The text operates as a self-introduction and, in a certain way, a manifesto, by describing the background of their collective work since 1973, introducing the pictorial space as a political struggle, indicating the endeavors into conceptual and no-objetualista art undertaken by Juan Acha, establishing writing and group production as touchstones of their own work and “style”, and launching a criticism of cultural economic policy in Mexico. Their entire history in three pages, or rather, a single version of their history.¹⁴ The heterogeneity of issues comes into tension in a frenetic relay of voices and ideas that become homogeneous in the search of a group “style.”

But how?

These very texts are a good example of how we produce collectively. Upon your offer of participating in this supplement, questionnaire in hand, the members of Grupo Proceso Pentágono threw about all kinds of ideas. From there, each one of us started to prepare short texts (instructions) on their own.

Once we gather the texts, we naturally fall into heated arguments: about how one should write in a certain way... about another’s university malformations... well, what about your populist ones... okay, if you say this above, that implies this and that below... damn, this is really good, don’t you think you could add this other thing? Anyway, without literary aspirations but with rigor (another aspiration?), well, with as much rigor as possible; this text was then structured without the prestigious concern of getting credit for its

—

13— The term “polycritical” comes from “Policrítica a la hora de los chacales,” a text published in 1971 by Julio Cortázar in response to the trial of Cuban writer Heberto Padilla, who was arrested and charged with “counter-revolutionary activities” in Havana. In 1973, Víctor Muñoz transcribed this poem on a page of the Wall Street Journal. Cf. Julio García Murillo, “La hora de los chacales. Hacia una contra-genealogía de Grupo Proceso Pentágono,” academic essay to qualify for the degree of Master in Art History, UNAM (under review).

14— In 1979, they would reuse this text in a summarized version for the catalogue of the exhibition *Arte, luchas populares*. The most interesting feature of this text is its typographic design, the addition of a group picture, and the publication of images from their work *1929: Proceso* (Galería del Auditorio Nacional, Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Anual de Experimentación, 1979).

“paternity” as individual authors, but with a single goal, that of communicating something effectively.

And this is how we work with everything else we produce: the soup isn’t good because of its ingredients, but because it is soup (I didn’t understand a thing). (Yeah, man, it’s not what we do or know, but the fact that we are a group...) At the end of the day, the personal (egotistical) styles of each contribution fade away and we arrive to a sort of homogeneous group “style.”¹⁵

Bringing to the foreground the collective nature of their work not only dissolves their personal styles—or sends them to the background—it also produces this “sort of homogeneous group ‘style’” as a filter through which one can access their work. Thus, building the idea of the group—this counter-fiction—was a task to be undertaken in each work, in each enunciation. “(Yeah, man, it is not what we do or know, but the fact that we are a group...)” The very fact that they use the term “style” to describe their conceptual configuration was a clear challenge to the pictorial norm established as such since the fifties, a criticism of a progressive logic of development and the perversion of images according to a formal, technical and technological canon,¹⁶ and, most importantly, a transgression of the ideology of the individual artist as a paradigm of the bourgeois subject (and its programmatic reiteration during post-war Latin American art).¹⁷ This approach implied that the style of the group was set in opposition to a decadent and ominous individual (and youth) style. This style, whose beginnings are placed by Acha in the Renaissance, operated according to a perverse logic during the sixties as a figuration and appropriation of a triumphant “Americanism.” The response to this is the emergence of a leftist, working-class

15— Grupo Proceso Pentágono, “De viva voz (pluma, digo)”, op. cit., p. 8.

16— Ernst Gombrich, “Style” (1968), en Donald Preziosi, *The History of Art History*, Nueva York, Oxford University Press, 2009, pp. 129-141.

17— Cfr. Nadia Moreno Moya, *Arte y juventud. El salón Esso de artistas jóvenes en Colombia*, Bogotá, Idartes/La Silueta, 2013; and Claire F. Fox, *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

internationalism.¹⁸ But using the word “style” was, above all, a provocation to pictorial art and the ideologies of the previous generation.

Another fundamental set of texts from the group is the small dossier published in the catalogue of the Sección Anual de Experimentación. It consisted of a series of illustrations, reproductions of newspaper clippings—beginning with the front page of *Excelsior* on Thursday January 25th, 1979: “There are no Political Disappearances or Prisoners: Óscar Flores”¹⁹—and three texts. The first, “¿Experimentación o improvisación?” [Experimentation or improvisation?] deals with the Salón Anual de Experimentación and its tendency to consider experimentation as mere improvisation (empiricism that emerges from abstraction). It closes with a comic strip clipping. The second, “Cronología de las convergencias” [A chronology of convergences] is a critical text that argues for the need to examine and locate in history the

18— Ana Longoni points out an operative difference between the terms “internationalization” and “internationalism” to pose a structural quandary. “Internationalization” is an economical term that describes the adoption of a new economic and political order after the Second World War, distinguished by the systematic establishment of a new model of production, distribution and consumption—dubbed “imperialist capitalism” and described by Bolívar Echeverría as a process of “Americanization”. On the other hand, “internationalism appears as a call to the unity, association, cooperation and fraternity of the exploited and oppressed peoples of all countries and continents. It is a word written on the foundations of the imaginary and of leftist utopias, laden with several legacies in such a way that it is not possible to speak of a single internationalism.” This movement is conceived from a tradition that retakes the First International (1864) as the configuration of a “worker’s internationalism,” and passing through the Second, Third and Fourth Internationals (1938), it emerges as a “third-world internationalism” that embodies “the national liberation and anti-colonial movements of Africa and Latin America.” Ana Longoni et al., *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2013, p. 154.

19— “Faced with the claim of at least 314 political disappearances by the relatives of the victims, Attorney General Óscar Flores Sánchez told the national and international press that 154 of them had died in clashes with police, and mentioned that the rest were fugitive or had died without an ID card. With this explanation, the Attorney General gave his final answer to the demands of the Committee for the Defense of Political Prisoners and Disappeared, Exiled and Persecuted People. From now on, he announced, the Office of the General Prosecutor will promote the delivery of death certificates and will make available to interested parties the files of the list of people presented for investigation...” Miguel Cabildo y Roberto Hernández, “Los desaparecidos: muertos, prófugos, presos o desaparecidos,” *Proceso*, January 27, 1979.

phenomenon of artistic collectivization in Mexico, openly declared as left-wing in open tension with the strict control of the State and in opposition to the “old beast,” the Mexican School of Painting. The text contains an emotional account of transformations, deep personal processes, and political events (1968 and 1973), extensive descriptions of the group’s members in the period between 1968 and 1979, and a photographic selection. The dossier also includes “Proyecto de 3 cortos, cortos de 1 seg. para proyectarse con lupa ‘Viva México’” (A project of 3 short films, 1 second films to be projected under a magnifying glass ‘Viva México’), by Miguel Ehrenberg (a small editorial film):

A brief description is necessary to explain the phenomenon of the collectivization of a group of cultural workers—GRUPO PROCESO PENTÁGONO—in order to be able to locate the historical context that created us, to accept our proposals with their rights and wrongs, and to understand how our concerns bring us, from our limited trench, to generate a production connected with the popular struggles, while challenging the prevailing vices of current artistic practice.

After their critical statement, they perform a laconic and chronological inventory of their activities from 1968 to 1979: “1968=Legal age, embryonic professionalism, unrest, the streets, propaganda, the decapitation of hope: J.A.-F.E.-C.F.-L.G.-V.M.-,” “1969=Abstraction leads nowhere: V.M.- Forced migration and complete abandonment of painting: F.E.-,” “1970=Political work, conceptualizations and birth of Taller Polígono: F.E.- Serendípiti=critical reflection of photography and mass media: L.G.-,” “1971=Complete abandonment of painting: C.F.- Deep misgivings: J.A.-C.F.-,” “1972=Began working as a teacher: C.F.-,” “1973=Year of the Coup in Chile. Crises and questionings digested: C.F.- Relationships established with Latin America: F.E.- Discourses with objects=torture: J.A.- Critical production on the information of control: V.M.-F.E.-J.A.-M.E.-C.F.-,” “1974=Stay alert for Latin American conceptualisms sponsored by transnational corporations: C.F.-V.M.-J.A.-,” “1975=Technical refinement: C.A.-M.E.-,” “1976=The name GRUPO PROCESO PENTÁGONO is born: V.M.-C.F.-F.E.-J.A.- Arguments, analyses, attempts at organizing (Zacualpan symposium,

Coalition-R.I.P., contact with other groups...),” “1977=Militarism is established in Argentina. In Mexico, a new group comes into power. Controversial presence in France (To the 10th Biennial: Grupo Proceso Pentágono, T.A.I., Grupo Suma and Tetraedro-R.I.P.). Contact with groups and individuals producing in Europe and Latin America,” “1978=Murder of Pedro Joaquín Chamorro in Nicaragua. Consolidation of Grupo Proceso Pentágono: J.A.-F.E.-L.G.-C.F.-V.M.-M.E.- The FRENTE MEXICANO DE GRUPOS TRABAJADORES DE LA CULTURA is born,” “1979=GRUPO PROCESO PENTÁGONO participates out of competition in the so-called Salón Experimental. Aggregating experiences, worries and conclusions, its members are now seven eight [by hand]: C.A. = Carlos Aguirre, C.F. = Carlos Finck, F.E. = Felipe Ehrenberg, J.A. = José Antonio Hernández Amezcua, L.G. = Lourdes Grobet, M.E. = Miguel Ehrenberg, V.M. = Víctor Muñoz, R.M. = Rowena Morales.”

The chronology, the writing and the style reflected—in bits and pieces—the concerns and the tone of their texts. In “De hebras, hilos y piolas” [On threads, strings and ropes], the third text published in the catalogue of the Sección Experimental, Pentágono would write—remembering that old beast: “It’s been a long time since painting—pieces of thread that emerged here and there—gradually ceased being pigment on canvas; it overflowed those limits to become a spider. The REFUSAL TO ACKNOWLEDGE this overflowing and, above all, what the spider is dragging with it, brings about a denial of reality that is imposed over any possible speculation.”²⁰

Painting, as it unravels and makes a spider web of threads and strings, drags in its denial a canon driven by the general ideology of capitalism and its paradigm of a productive subject. Naturalizing the individual as a paradigm of artistic production was one of many threads that required unraveling with this “more or less homogenous group ‘style’.” Since 1973, they are described in the written press as “paint-sculptors.” In their exhibition “Muros frente a muros” [Walls facing walls] they appeal to the “dry stump of muralism.” Assembly and—non-empirical, research-based—discussion are called upon to generate a critical space in which dialogue, excess

20— Grupo Proceso Pentágono, “De hebras, hilos y piolas,” in Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Experimentación, México, INBA, 1979, p. 208-209.

and confrontation would become the usual practice. The fact that, in 1979, they describe the birth of a name and not a group makes evident that what was in stake was enunciation. We consider that two fundamental moments of their production are the seminars and symposia organized within the framework of their exhibitions. The Paris Biennale marked a clear contact with continent-wide concerns, while the Primer Coloquio sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano [First Symposium on Non-Object-Based Art and Urban Art] redistributed the duty of writing to the whole continent. This text, beginning with its style, is testament to Grupo Proceso Pentágono's internationalism. Talking to others, instead of appealing to the individual alone, was part of their counter-intuitive method.

A hemispherical torture chamber

By 1977, Grupo Proceso Pentágono had just invented a name to leave Mexico and had already established conversations with Jorge Glusberg by the end of 1976 about a possible exhibition at the Centro de Arte y Comunicación in Buenos Aires. In consequence, after the Zacualpan Symposium, organized on August 7 and 8, 1976 at Zalathiel Vargas's house, they created La Coalición—an organizational structure to hold periodic meetings on topics related to conceptual and experimental art.²¹ Similarly, in 1974 Latin America had become an object of production and discussion in "El arte conceptual frente al problema latinoamericano" [Conceptual art and the Latin American problem] with Latinoamérica [Latin America] (1974), a large collective installation that confronted the military expenses with the education budget of every country in the continent. Latinoamérica was exhibited right outside the MUCA, and in the photographs it appears framed by the Rectorate Building and the Central Library.

By October 1977 several reviews and manifestos had been written regarding the creation of groups that would

21— "Convocatoria a la reunión de Zacualpan," typewritten document, Felipe Ehrenberg Papers, Department of Special Collections, Stanford University Libraries. Courtesy of Pilar García. Cfr. Anabella Tournon, "L'art conceptuel sous influence: les Grupos (Mexique, 1970)," in *Les Cahiers du Mnam*, No. 122, Paris, 2013.

attend the Paris Biennale.²² One of the paradigmatic media attention moments in the prelude of the Biennale was *La clase* [The class] (1977), an action performed live in the summer of 1977 in Alberto Híjar's cultural television show. The artists, originally invited to talk about their project for Paris, decided instead to perform an action that would expose the situation created by the strike of academics and workers at UNAM. Both Televisa and Canal 13 had suggested that classes be given via television so as not to yield to the pressure.²³ On July 2 1977, *Proceso* ran a cover showing a television set displaying the UNAM's Coat of Arms, above the caption "The television shall speak for my race,"²⁴ in clear reference to the University's motto. The artists decided to perform a class: Carlos Finck dressed up as a teacher and started giving a lecture to Víctor Muñoz, the student. José Antonio, dressed as a policeman, arrived suddenly to beat, bind, torture and disappear the student from the set. At the end of the show, they presented their project. In addition to this, starting in late July that same year, the artists launched a strong media and bureaucratic campaign against Ángel Kalenberg, coordinator of the Latin American section, by reason of his possible ties to the Uruguayan dictatorship.²⁵

The 'Biennale de Paris,' launched by Raymond Cogniat in 1959, was supported in its tenth edition by André Malraux, who acted as de Gaulle's Minister of Cultural Affairs. The 1977 iteration of the Biennale had as a goal "to display the new aspects of trends that have been in operation throughout the last ten years, and to exhibit experiments

22— Vid. "Bibliography," in this book.

23— "A thousand workers were jailed and several of their leaders subjected to criminal indictment. All this happened at the National University a quarter of a century ago, on July 7, 1977. The intervention of the police force to break the strike was requested by rector Guillermo Soberón Acevedo and authorized by president José López Portillo. The officials of the University saw in that strike a threat to their authority, and refused to admit the existence of a strong union comprised of professors and administrative workers. The federal government had, in turn, seen in the strike a political act of defiance." Raul Trejo Delarbre, "Verano caliente: huelga y represión en 1977", *Crónica*, 7 de julio de 2002.

24— Julio Scherer García (ed.), *Proceso*, No. 35, July 2 1977.

25— Grupo Proceso Pentágono, *Expediente Bial X. La historia documentada de un complot frustrado*, Mexico, Beau Geste Press, 1980. Edited by Felipe Ehrenberg and Lourdes Grobet.

of limited, maybe only local, visibility, but that represent current world tendencies,” as expressed by its coordinator Georges Boudaille.²⁶ That year, they would open a special section for the second time: Latin America—two years earlier they had exhibited artworks by farmers in Houhsien, China.²⁷ From this institutional perspective Grupo Proceso Pentágono generated a Latin American framework of enunciation, in which the processes of violence in Argentina, Brazil, Chile, Cuba and Nicaragua were constantly contested, socialized and invoked as discursive mirrors of the systematic violence that prevailed in Mexico. The financial part of the production of this work was notable: the inba would pay for the shipping costs, while the artists would fund the production of two identical versions of their artwork.

And thus began the production of Pentágono, “a pentagonal space at the center of the exhibit gallery in a minimum surface of 20m² and a maximum of 25m²- Minimum height of 2.50m.”²⁸ Inside, they placed a series of elements and objects that referred directly to torture methods. “In there, with the aid of various telecommunication systems and technological tools (and imagination), we will explore the ways in which oligarchy is imposed in our existence...”²⁹ One of the two grid shelves with mobile and manipulable elements contains a panel that reads “Genaro Vázquez Rojas is not dead,” and looking around the space one can see scissors, rusty spoons, fingerprints and photographs, ID cards, jars with organs, lists of Latin American countries, boots, chairs with stenciled ID numbers, and so on. An anthology of hemispherical torture encoded in an architectural logic.

26— Georges Boudaille, “Preface,” in 10e Biennale de Paris, París, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1977, p. 14.

27— Georges Boudaille, “Young South American Artists,” in 10e Biennale de Paris. Section Amérique Latine, París, Musée d’Art Modern de la Ville de Paris, 1977, p. 1.

28— Grupo Proceso Pentágono, “Proposición para la Bienal de París: 1977,” typewritten document, 2 pages. Grupo Proceso Pentágono Archive, Arkheia Documentation Center, Museo Universitario Arte Contemporáneo-UNAM.

29— Grupo Proceso Pentágono, “Aviso urgentísimo e invitación.” Poster for a fundraising exhibition that took place June 18 1977 in Links Kurve, Insurgentes Sur 2098. Grupo Proceso Pentágono Archive, Arkheia Documentation Center, Museo Universitario Arte Contemporáneo-UNAM.

The Biennale opened on September 17 at the Musée de Arte Moderne de la Ville de Paris, and its Mexican replica opened on September 5 at muca. Days later, on September 30, the artists organized “La création artistique latinoaméricaine face à l’impérialisme,” a round table at the Instituto Popular Franco-Chileno featuring Grupo Proceso Pentágono, Taller de Arte e Ideología, Grupo Suma and the French group Groupe Untel. Among the guests of honor were Julio Le Parc, and the presence of Julio Cortázar was announced. A week later, on Wednesday October 5, Hervé Fischer’s École Sociologique Interrogative would invite them to give another series of talks. Of those events nothing remains but documentation—letters and invitations. However, if we think about it in the general framework of the group, conceiving the assembly and the collective as spaces for discursive production, this series of events gave the group the possibility to establish “contacts with groups and producers from Europe and Latin America” as part of their “controversial presence in France.” The plurality of elements—the objection towards the organizer, the duplication of environments, the creation of dossiers of letters, the bonds established with South American and European artists—would enable the creation, once back in Mexico, of Centro Proceso Pentágono and the Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura. The number of members would also increase in 1979, and writing would become a fundamental element of their work. The clear dimension of the internationalism in which they settled, defining themselves as “culture workers,” made evident that the need for conversation within the group would also require a conversation with other latitudes.

Writing without an object

By 1981, Grupo Proceso Pentágono finds itself going through a critical moment. 1978 and 1979 had probably been the most productive years of their career: new members joined the group, their writing became a group practice, they participated in two national exhibitions of the Salón Nacional de Artes Plásticas—the Sección Anual de Experimentación (1979) and the Sección de Pintura (1980),—they started individually teaching in universities, and by means of auctions and

cultural events, they gathered political support for the Frente Sandinista de Liberación Nacional and its government in Nicaragua. The chronological accounts do not cover those moments, but their writing reveals this transformation. Strong fractures developed within the group, and its members started leaving: first Felipe Ehrenberg and Lourdes Grobet, and later José Antonio, Carlos Aguirre and Rowena Morales, all within 1981. The last three would never come back. For a period of almost 6 months, its only members would be Carlos Finck and Víctor Muñoz.

At this point, Juan Acha invites them to participate as artists in the parallel exhibition to the Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano, held in May 1981 at the Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia.³⁰ There, they present *¿A qué le supo el desayuno?* [*What Did Your Breakfast Taste Like?*] (1981), an installation in which Latin America is again reiterated as a discursive trope. The work refers directly to the disappearance of Alaide Foppa, the Guatemalan poet exiled in Mexico who was disappeared on December 9 1980. Over a wooden table, with a half-eaten breakfast, an open magazine informs on the disappearance. Personal objects hang from the wall, and a wooden cloud is suspended above the table, bearing the initials of the Latin American countries under dictatorships.

This exhibition and several accompanying performances were prepared by artists like Marta Minujín and Leopoldo Maler, Alfonso Castrillón, Carlos Zerpa, Felipe Ehrenberg (who participated as an individual artist), Cildo Meireles, the No-Grupo, Teresa Burga, and others. The symposium itself featured the participation of art critics Mirko Lauer, Álvaro Barrios, Rita Eder, Aracy Amaral, Néstor García Canclini, Jorge Glusberg and Nelly Richard.

The *Re-vista de Arte y Arquitectura en América Latina*, edited by Alberto Sierra—director of the Museo de Arte Moderno de Medellín at the time and a close friend of Juan Acha—would dedicate a whole issue to the symposium. In

30— The idea of the symposium emerged from the failure to repeat the First Biennial of Latin American Art in São Paulo, which Acha helped organize and which operated as an ephemeral space to discuss tensions on non-object-based art. The First Biennial of Latin American Art was held at the Parque do Ibirapuera in November and December 1978.

her text “El arte no objetual en México” [Non-object-based art in Mexico], Rita Eder introduces the group:

The formation of Grupo Proceso Pentágono is the most complicated of all. The pioneering group started in 1973 and is still going on. Its members have varied, sometimes they are seven and suddenly, they’re three. Their fundamental medium is documentation and the environment, and their persisting subject matter concerns the processes of liberation in Latin America in general, and political disappearances in particular. They believe that group work is not improvised, but rather emerges as a need to face the bureaucratic government apparatus in charge of culture and the elitist mafias that consciously or unconsciously reproduce the dominant ideology in this field, and “implies the struggle against bourgeois individualism and against the idea of the world according to this social class, which currently holds the power.”³¹

Meanwhile, Juan Acha would deploy a theoretical system in his lecture “No-objetualista theory and practice in Latin America,” in which he re-elaborates the first attempts that he had put forth since his invention of this concept in 1973. After their return, Muñoz categorically declared that the second Symposium should be held in Mexico.³²

At this point, Víctor Muñoz and Carlos Finck—the only members of the group at the time—launched a continent-wide editorial project that would never be published. They contacted some of the artists they met and some others that had been suggested to them in order to undertake the drafting of an anthology of Latin American art: *Procesos de producción y significación en las artes visuales en México y Latinoamérica* [Processes of production and signification in the visual arts in Mexico and Latin America]. During the four months between October 1981 and February 1982, they started a fundraising project—specifically, they asked for money from the Universidad Autónoma Metropolitana

31— Rita Eder, “El arte no objetual en México,” *Re-vista de Arte y Arquitectura en América Latina*, Vol. 2, No. 7, 1981, p. 19.

32— Adriana Malvido, “Los propios artistas deben organizar en México el II Coloquio de Arte No-Objetual, dice Víctor Muñoz,” in *Unomásuno*, June 1981.

and the Museo de Arte Moderno de Medellín. Meanwhile, they sent letters to Aracy Amaral and Nelly Richard, who agree to publish their symposium lectures. They also wrote long requests to Graciela Gutiérrez Marx, Guillermo Deisler, Horacio Zabala, Cilo Meireles, Marcello Nitsche, receiving answers from all of them. Grupo Proceso Pentágono requested “a text, not longer than 20 pages, 10 black and white photographs, 5 slides and a resume.”³³ Gutiérrez Marx sent a text, postcards and photographs; Deisler, a book and slides—mentioning Vigo and Padín as two possible contributors. Meireles sends two zero cruzeiro bills and several publications. Nitsche sends brochures, invitations, photocopies and several books. Zabala apparently never answered. The artists also made a directory of South American artists. To represent Mexico they invite Katya Mandoki, Magali Lara, Lourdes Grobet, Santiago Rebolledo and Felipe Ehrenberg, who would send large amounts of documentation.

One of the chapters of the history of the group—an account of their international relationships that reads their production from a different point of view based on their constant editorial production—remains unwritten. In October 1981, in the thick of the epistolary frenzy with the south, Felipe Ehrenberg, Miguel Ehrenberg and Lourdes Grobet return to the group. Together, they developed the Sur-Norte project, a visual commentary to the North-South Summit held in Cancun that month, attended by figures like Margaret Thatcher and Ronald Reagan. Two years later they would produce Hotel Marx, an environment emulating a cheap hotel room with a table, chairs and a neon sign that can be seen through the window. The opening night at the Museo del Palacio de Bellas Artes, the group sat around the table drinking and chatting. “Because, to tell the truth, though the struggle is mournful, our attitude towards Marx—then as now—is imbued with a strong and respectful familiarity, like the one we hold towards a legendary uncle that visits the house only now and again, but when he does, it’s a cause for celebration, and who, when he leaves again for another of his legendary journeys, leaves the cousins with a treasure

33— Víctor Muñoz and Carlos Finck, “Letter to Horacio Zabala,” photocopy of typewritten document. Grupo Proceso Pentágono Archive, *Arkheia* Documentation Center, Museo Universitario Arte Contemporáneo-UNAM.

trove of anecdotes, stimuli, ideas, visions and teachings, and leaves the parents dumbfounded because all their educational schemas were overturned by the uncle's wise and sharp bonhomie."³⁴ A year later, the group participated in a sociological project at the Museo de Arte Moderno in the exhibition "La calle ¿a dónde llega?" [Where does the street lead?], organized by Hervé Fischer, whom they had met seven years earlier in Paris. Here, they presented *Panorama del Valle de México* [Landscape of the Valley of Mexico] (1983). After 1984, they gathered sporadically to perform critical comments to the Persian Gulf War and, most importantly, the Acteal massacre. After the late eighties, the most important writing is that which was made to catalogue and order their archive during the nineties, a task that was carried out mainly by Víctor Muñoz and Lourdes Grobet.

In 1968 in Mexico
a popular-democratic movement existed
that was annihilated; there was a
massacre, the army was following
presidential instructions. It seems that
Olympic games were held as well.³⁵

34— Felipe Ehrenberg, "Crisis o no, Proceso Pentágono recuerda al maestro Marx," in *Revista Punto*, Year 1, No. 20, 1983, p. 25.

35— Grupo Proceso Pentágono, "De viva voz (pluma, digo)," op. cit., p. 7.

Cronología

—

Chronology



Carlos Díaz, Carlos Finck, Eduardo Franco, José Antonio Hernández Amezcua, Víctor Muñoz, Javier Nava, Exposición—Exhibition: *6 pintores jóvenes*, Galería José Luis Rodríguez Alconedo y Salón Barroco de la Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1969

Tres de los integrantes del Grupo Proceso Pentágono (GPP), compartieron estudios en la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado (ENPEG) La Esmeralda, INBA, de 1965 a 1969. En esta primera etapa, su participación en exposiciones no era parte de un proceso colectivo en el estricto sentido. Cada quien presentaba sus piezas, en las que el común denominador era la impugnación al sistema y la sociedad. Víctor Muñoz recuerda: “sostuvimos un vínculo amistoso pero también productivo, nos reuníamos con mucha frecuencia, discutíamos qué estábamos haciendo como un ejercicio casi de laboratorio”. Mantuvieron una relación cercana e incluso se apoyaban económicamente para producir obras.

Three members of the Grupo Proceso Pentágono (GPP) studied together at the Escuela de Pintura, Escultura y Grabado (ENPEG) La Esmeralda, INBA, between 1965 and 1969. In this first stage, their participation in exhibitions wasn't strictly speaking a product of their collective work, since each of them was presenting artworks whose common denominator was the denunciation of the system and society. As Víctor Muñoz recalls: “we developed a strong friendship as well as a professional bond, we would meet very often to discuss what we were working on almost as a laboratory exercise.” They had a close relationship and even supported each other financially to produce artworks.



Grupo La Rabia (Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Silvia Minués, Víctor Muñoz, Nunik Sauret, Fernando Sánchez, José Zúñiga), Exposición—Exhibition: *Miniaturas*, Galerías Reforma, ciudad de México—Mexico City, 1969

Como parte del contexto de fines de los años sesenta en México, en el que varios artistas se reunieron a trabajar de manera individual en torno a un grupo, Finck, Hernández y Muñoz formaron parte del grupo La Rabia.

In the late sixties, as part of the movement in which artists gathered into groups to exhibit individual works, Finck, Hernández y Muñoz formed part of the group La Rabia.

1970

Josephine Baker, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Carlos Ibarra, Rodolfo Santa María, Dinsa Yuga, Víctor Muñoz, *Vietnam*, Galería Edvard Munch, ciudad de México—Mexico City, 1970

Durante tres meses se efectuaron reuniones para realizar una ambientación dedicada a la guerra de Vietnam, convocadas por Víctor Muñoz. La falta de recursos y el fallecimiento de Carlos Ibarra truncaron el proyecto.

For three months, Víctor Muñoz organized meetings to produce an environment dedicated to the Vietnam war. The lack of resources and the death of Carlos Ibarra put an end to the project.

1973



Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Saúl Moreno, Víctor Muñoz, Abel Ramírez Aguilar, Marcia Salcedo, *Pintura, dibujo y escultura*, Galería José María Velasco, INBA, ciudad de México—Mexico City, 1973

Se exhiben cuatro obras: *No pasar. Prohibido* de José Antonio Hernández Amezcua, una pieza que cancelaba el espacio de exposición; Carlos Finck participa con una serie de dibujos, y Víctor Muñoz con sus piezas *La prensa* y *Dos de octubre*.

Four works were exhibited. José Antonio Hernández Amezcua presented *No pasar. Prohibido* [*No Trespassing*], a piece that annulled the exhibit space, Carlos Finck participated with a series of drawings, and Víctor Muñoz with his works *La prensa* [*The Press*] and *Dos de octubre* [*October 21*].



José Antonio Hernández Amezcua, Víctor Muñoz, Jorge Reygadas, *Minotauro*, exposición—Exhibition: *Homenaje a Picasso*, Sala Metropolitana, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México—Mexico City, 1973

Jorge Hernández Campos, director del Departamento de Artes Plásticas, convocó a artistas visuales, escritores, fotógrafos y músicos para realizar un gran homenaje a Pablo Picasso, a cinco días de su fallecimiento. El grupo presentó su primera obra colectiva: *Minotauro*, “un sarcófago-caja de vidrio dentro del cual yacía un retrato escultórico de yeso de Pablo Picasso, mitad hombre, mitad toro, con un gran falo. Cirios, velas, poemas y flores rodeaban la pieza”.

Jorge Hernández Campos, director of the Departamento de Artes Plásticas, made an open call to visual artists, writers, photographers and musicians to participate in a tribute to Pablo Picasso, who had passed away just 5 days earlier. The group presented its first collective work, *Minotauro*, “a glass sarcophagus-box inside of which lay a plaster portrait of Pablo Picasso, half-man, half-bull, with an enormous phallus. Candles, poems and flowers framed the piece.”



José Antonio Hernández Amezcua, Carlos Finck, Víctor Muñoz en colaboración con—in collaboration with: **Orlando Menicucci, Guillermo Samperio y Jorge Reygadas,** *A nivel informativo: 3 informaciones 3*, Palacio de Bellas Artes, ciudad de México—Mexico City, 1973

La exhibición formó parte del ciclo “La razón y los encuentros” y abrió con una sala vacía excepto por una mesa, una máquina de escribir y sillas para trabajar el proceso de la muestra delante del público. Cada artista presentó una serie de obras: *El automóvil (o deshuesadero)* y *El hombre atropellado* de Carlos Finck, *La carta* y *El ring* de Víctor Muñoz, y *La tele* y *La calle* de José Antonio Hernández Amezcua.

The exhibition was part of the cycle “La razón y los encuentros” and opened with a hall that was empty except for a table, a typewriter and chairs for working on the exhibition process in front of the public. Each artist presented individual works: *El automóvil (o deshuesadero)* [*The car (or, the Junkyard)*] and *El hombre atropellado* [*The Run Over Man*] by Carlos Finck, *La carta* [*The Letter*] and *El ring* [*The Ring*] by Víctor Muñoz and *La tele* [*The TV*] and *La calle* [*The Street*] by José Antonio Hernández Amezcua.

1974

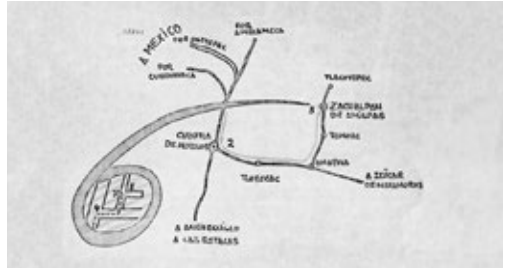


Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcuza y Víctor Muñoz, *Latinoamérica y Conexiones y raíces* en la exposición—at the exhibition: *El arte conceptual frente al problema latinoamericano*, Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA), ciudad de México—Mexico City, 1974

El MUCA Campus presentó *El arte conceptual frente al problema latinoamericano*, una variación de una exposición viajera de heliografías organizada por el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires. Helen Escobedo, directora del recinto, comisionó una serie de obras que confrontaran la exhibición. De manera individual, José Antonio Hernández Amezcua exhibió *Naturaleza muerta*, Carlos Finck *La ciudad de ratas* y Víctor Muñoz *Plataforma*. Como colectivo presentaron *Conexiones y raíces*, que establece una conversación directa con las heliografías, y *Latinoamérica*, una intervención al exterior del museo que comparaba el gasto militar y el educativo de los países latinoamericanos.

The MUCA campus presented *El arte conceptual frente al problema latinoamericano*, a variation on a travelling heliography exhibition organized by the Center of Art and Communication (CAYC) from Buenos Aires. Helen Escobedo, director of the museum, commissioned a series of works for the exhibit. Individually, José Antonio Hernández Amezcua presented *Naturaleza muerta* [Still Life], Carlos Finck *La ciudad de ratas* [City of Rats] and Víctor Muñoz *Plataforma* [Platform]. As a collective they presented *Conexiones y raíces* [Connections and Roots], which establishes a direct conversation with the heliographies, and *Lati-noamérica* [Latin America], an intervention outside the museum that compared the military expenses and education budgets of Latin American countries.

1976



Simposio de Zacualpan, Zacualpan de Amilpas,
Morelos, 1976

Juan Acha convocó a artistas visuales a la casa de Zalathiel Vargas, con el objetivo de realizar una exposición de arte conceptual y no-objetual. En la reunión, coincidieron Víctor Muñoz, Carlos Finck y Felipe Ehrenberg, quien se establecía de nuevo en México después de cuatro años de exilio en Inglaterra.

Juan Acha summoned several visual artists to Zalathiel Vargas's house, with the goal of making an exhibition of conceptual and *no-objetualista* art. The meeting gathered Víctor Muñoz, Carlos Finck and Felipe Ehrenberg—who had just settled in Mexico again after four years of exile in England.



Raúl Tovar, Morris Savariego, Arte Acá, Zalathiel Vargas, Alfredo Núñez, Rubén Valencia, Juan Acha, Aarón Flores, José Antonio Hernández, Víctor Muñoz, Carlos Finck, Felipe Ehrenberg, César Espinosa, Carlos de Landa, Omar Gasca, Armando Villagrán y algunos integrantes del TAI, *La coalición*, 1976

Como consecuencia del “Simposio de Zacualpan”, los artistas asistentes formaron un órgano para mantener de manera sistemática sus reuniones y propuestas de producción, en ese momento encaminadas a realizar una exposición en el CAYC de Buenos Aires y otra en el Museo de Arte Moderno (MAM) de la ciudad de México, pero ninguna se llevó a cabo.

As a consequence of the Zacualpan Symposium, the artists formed a coalition to formally establish periodical meetings and follow up on production proposals. At the time, they were working on an exhibition at the CAYC in Buenos Aires and another one at the Museo de Arte Moderno (MAM) in Mexico City. However, neither materialized.



Fundación del—Foundation of Grupo Proceso Pentágono (GPP), Xico, Veracruz, 1976

Tras la invitación de Helen Escobedo al grupo de Finck, Hernández y Muñoz, para participar en la X Biental de Jóvenes Artistas de París, y con la intermediación de Juan Acha, se incorporó al grupo Felipe Ehrenberg a finales de 1976. Después de valorar distintas opciones, eligen el nombre del colectivo. Una primera versión sugiere que la idea de “Pentágono” alude a que eran cuatro miembros más el azar y “Proceso” como un término descriptivo de sus intereses y producción. La segunda sugiere que el “Pentágono” se debe a que “todos los latinoamericanos tenemos que ver con él, es decir, con el otro del mismo nombre”. La fotografía, tomada durante una jornada de trabajo del proyecto para la Biental, es testimonio de ese momento y se ha convertido en una imagen fundacional.

After Helen Escobedo invited the group formed by Finck, Hernández and Muñoz to participate in the 10th Paris Biennale, Felipe Ehrenberg joined the group in late 1976. After assessing different options, they finally choose a name for the collective. A first version suggests that the word “Pentágono” refers to the four members plus randomness, and “Proceso” is used as a term that describes their interests and production. The second version suggests that “Pentágono” is because “all Latin Americans have something to do with it, meaning, the other one with the same name.” The photograph taken during a working session for the Biennial project is a visual testimony of that moment, and has become a foundational image.



GPP (Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Víctor Muñoz), *La clase—The Class*, Canal 11, 1977

Durante la huelga de académicos y administrativos de la UNAM y en el marco de la discusión sobre la propuesta de impartir clases por televisión, para evitar negociaciones, se escenificó una clase en el programa de Alberto Híjar en el Canal 11. En la transmisión, un profesor impecablemente vestido permanecía impávido impartiendo su clase, mientras un policía golpeaba, torturaba y sacaba a rastras a su alumno.

During the academic and administrative strike at the UNAM, and in the context of a discussion regarding the proposal of broadcasting classes to avoid negotiations, a class was staged in Alberto Híjar's TV show in Canal 11. In the program, an impeccably dressed professor continued giving his lecture impassively as a policeman beat, tortured, and dragged his student out of the room.



GPP (Felipe Ehrenberg, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Víctor Muñoz) con la colaboración de—in collaboration with: Miguel Ehrenberg, *Pentágono*, X Bienal de Jóvenes en París—10th Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris—París / Museo Universitario de Ciencias y Arte, ciudad de México—Mexico City, 1977

Para la X Bienal de Jóvenes de París, los artistas produjeron proyectos idénticos para inaugurar dos exposiciones simultáneas. El GPP presentó una ambientación de cinco muros, transitable y participativa, constituida por objetos distintivos de la represión política en América Latina. Los otros grupos participantes en la sección mexicana fueron: Grupo Mira, Taller de Arte e Ideología (TAI) y Tetraedro. El GPP editó un expediente que registra las tensiones institucionales con el comisionado general para América Latina, Ángel Kalenberg.

When the 10th Biennale de Paris was inaugurated, the artists produced two identical versions of their projects to open a simultaneous exhibition at the MUCA. GPP built a traversable and participative pentagon, containing distinctive objects of Latin American political repression. The other groups that participated in the Mexican section were: Grupo Suma, Taller de Arte e Ideología (TAI) and Tetraedro. GPP edited a dossier that documents the institutional tensions between the group and the general commissioner for Latin America, Ángel Kalenberg.



GPP, Centro Proceso Pentágono (CPP), 1978-1980

Al regresar de París y establecer comunicación con colectivos y artistas europeos y latinoamericanos, deciden abrir el CPP (calle José de Teresa 52, Tlacopac). El Centro era un espacio de trabajo, exhibición, proyección de películas, base de reunión y apoyo a causas políticas disidentes. Durante casi dos años, el Centro operó como sede del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura.

—
After returning from Paris and establishing contact with Latin American and European artists and collectives, they decide to open the CPP (José de Teresa 52, Tlacopac). It was at once a meeting center, workshop, and a space to host exhibitions, movie screenings, and support for politically dissident causes. For almost two years, the Center operated as headquarters of the Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura.



Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC)—Mexican Front of Groups of Culture Workers (FMGTC), 1978-1980

En una reunión sostenida en el CPP se fundó el FMGTC. Sus miembros fundadores fueron el Centro Regional de Ejercicios Culturales de Veracruz, Cooperativa Chucho el Roto, Cuadernos Filosóficos, El Colectivo, El Taco de la Perra Brava, Germinal, Mira, Suma, Sabe usted ler [*sic*], Taller de Arte e Ideología y Taller de Cine Octubre, así como Caligrama, de Nuevo León, y Taller de Investigación Plástica de Michoacán y Guanajuato.

—
The FMGTC was founded during a meeting held at CPP. Its founding members were the Centro Regional de Ejercicios Culturales de Veracruz, Cooperativa Chucho el Roto, Cuadernos Filosóficos, El Colectivo, El Taco de la Perra Brava, Germinal, Mira, Suma, Sabe usted ler [*sic*], Taller de Arte e Ideología and Taller de Cine Octubre, as well as Caligrama, from Nuevo León, and the Taller de Investigación Plástica from Michoacán and Guanajuato.



GPP (Felipe Ehrenberg, Miguel Ehrenberg, Carlos Finck, Lourdes Grobet, José Antonio Hernández Amezcua, Víctor Muñoz), *Top secret*, de la exposición—for the exhibition: *Muros frente a muros*, Morelia, Michoacán, 1978

Se presentó la primera exhibición organizada por el FMGTC. GPP exhibió *Top secret*: “ropa y objetos personales codificados con tarjetas cuyos datos referían a sus dueños, todos ellos desaparecidos”. La exposición fue censurada argumentando “las malas palabras” en una manta del grupo Germinal.

The first exhibition organized by FMGTC was presented in 1978. GPP exhibited *Top Secret*: “clothes and personal objects identified with codes in cards whose data referred to their owners, all of them now disappeared.” The exhibit was censored arguing the use of “rude words” in a banner by grupo Germinal.



FMGTC, exposición—exhibition: *América en la mira*, Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad de Morelia, Universidad Autónoma de Puebla y Escuela de Diseño y Artesanías del INBA, ciudad de México—Mexico City, 1978

La segunda exposición del FMGTC se inauguró de manera simultánea en las tres sedes. Al ser una exhibición internacional de gráfica política, se armaron tres carpetas iguales para su itinerancia. Posteriormente, la exposición se presentó en Toluca, la ciudad de México, Baja California e, incluso, una versión reducida se exhibió en Los Ángeles. El CPP operó como sede de la organización de la muestra. Los integrantes del GPP participaron con obras individuales.

The second exhibition organized by the FMGTC opened in three venues at the same time. Being an international exhibition of political prints, three identical folders were produced. Later, the exhibition would be presented in Toluca, Mexico City, Baja California. A reduced version was even exhibited in Los Angeles. The CPP operated as headquarters for the organization of the exhibition. The members of GPP participated with individual works.



GPP (Felipe Ehrenberg, Miguel Ehrenberg, Carlos Finck, Lourdes Grobet, José Antonio Hernández Amezcua, Víctor Muñoz), *La milpa*, Plaza de las Tres Culturas-Zócalo, ciudad de México—Mexico City, 1978

En la conmemoración del décimo aniversario de la masacre de la Plaza de las Tres Culturas, el GPP acompañó la manifestación, cuyo trayecto fue de Tlatelolco al Zócalo. La acción consistió en trasladar sobre carretillas plantas de maíz sembradas en huacales. Al llegar al Zócalo, se usaron como ofrenda. El público colocó veladoras al interior de los huacales.

—
During the commemoration of the tenth anniversary of the massacre at the Plaza de las Tres Culturas, the GPP joined the demonstrators' march from Tlatelolco to the Zócalo. The action consisted in carrying wheelbarrows with corn plants planted in *huacales*. Upon arrival to the Zócalo, the plants were placed as offerings. The public placed candles inside the *huacales*.



GPP (Felipe Ehrenberg, Miguel Ehrenberg, Carlos Finck, Lourdes Grobet, José Antonio Hernández Amezcua, Víctor Muñoz con la colaboración de Carlos Aguirre), *1929: Proceso*, Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección de Experimentación, Galería del Auditorio Nacional, ciudad de México—Mexico City, 1979

En la primera y única Sección de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas, fue seleccionado el proyecto del GPP *1929: Proceso*; sin embargo, el grupo decidió participar fuera de concurso. Presentaron una gran instalación de 400 metros cuadrados, que consistió en un recorrido por espacios representativos de la burocracia policiaca de la represión, el secuestro y la tortura en México. El título alude al año de fundación del PRI (entonces llamado Partido Nacional Revolucionario). Durante la celebración del cincuenta aniversario de este partido, en el mismo Auditorio Nacional, la instalación fue discretamente cerrada al público.

—
GPP's project *1929: Proceso* was selected to participate in the first and only Experimental Section of the Salón Nacional de Artes Plásticas. However, the group decided to participate out of competition. They presented a 400m² installation, which consisted in a tour through the spaces of the police bureaucracy of repression, kidnapping and torture in Mexico. The title refers to the year of the foundation of the PRI (then called the PNR, National Revolutionary Party). During the celebration of the fiftieth anniversary of the PRI, at the same Auditorio Nacional, the installation was discreetly closed to the public.



Exposición—exhibition: *Arte / Luchas populares en México*, MUCA Campus, ciudad de México—Mexico City, 1979

La exposición fue una muestra colectiva de los Grupos, y se presentó en el marco del simposio “Luchas populares en América Latina” organizado por la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), el Curso Vivo de Arte dirigido por Alberto Híjar y el FMGTC. El GPP participó con obra gráfica y apoyó en la organización del evento.

—
This was a collective exhibition of the *grupos*, and was presented in the context of the symposium “Luchas populares en América Latina” organized by the Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), the Curso Vivo de Arte headed by Alberto Híjar, and the FMGTC. The GPP participated with prints, and cooperated in the organization of the event.



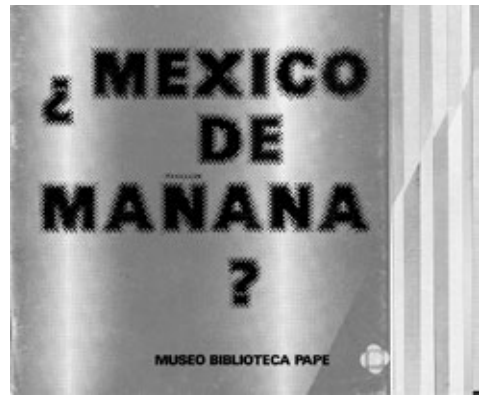
GPP (Carlos Aguirre, Felipe Ehrenberg, Miguel Ehrenberg, Carlos Finck, Lourdes Grobet, José Antonio Hernández Amezcua, Rowena Morales, Víctor Muñoz), *Las herramientas*—*The Tools* y—and *La cámara*—*The Chamber*, Festival de Oposición, Palacio de los Deportes, ciudad de México—Mexico City, 1979

En este festival organizado por el Partido Comunista de México, el GPP presentó dos obras: *Las herramientas*, una instalación en la que dispusieron sobre una mesa y un muro martillos, llaves, pinzas, desarmadores, serruchos, palas, picos y otros objetos que aludían tanto al trabajo, como a la tortura; y *La cámara*, una imagen de la Cámara de Diputados cuarteada y a punto de derrumbarse. Sobre esta obra se colocó una especie de retablo con lienzos con los colores patrios, papel picado y tarjetas de lotería.

—
In this festival, organized by the Mexican communist party, the GPP presented two works: *Las herramientas*, an installation in which a hammer, keys, tweezers, screwdrivers, shovels, picks and other objects were placed on a table and a wall, making reference to both work and torture; and *La cámara*, an image of the building of the Chamber of Deputies breaking apart. Above this image, a sort of altarpiece was built, decorated with banners with the colors of the Mexican flag, *papel picado*, and cards from the traditional lottery game.



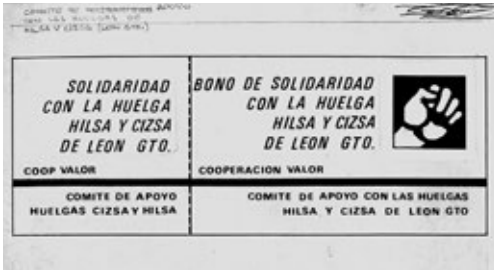
FMGTC, GPP, Jornadas Culturales en Solidaridad con el Pueblo de Nicaragua—Cultural Sessions in Solidarity with the People of Nicaragua, Nicaragua-ciudad de México—Mexico City, 1979



GPP, (Felipe Ehrenberg, Carlos Finck José Antonio Hernández Amezcua, Víctor Muñoz), *Pentágono—Pentagon*, de la exposición—for the exhibition: *¿México de mañana? Formas alternativas*, Museo Biblioteca Pape—Pape Museum Library, Monclova, Coahuila, 1979

Se realizaron jornadas culturales en apoyo al Frente Sandinista de Liberación Nacional, en las que el CPP organizó, desde México, una serie de proyecciones y charlas. Además, se celebraron subastas en las que se recolectaron fondos en apoyo a la Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional.

Six cultural sessions were held in support for the Sandinista National Liberation Front (FSLN). The CPP organized a series of film screenings and round tables. Auctions were held in order to gather funds for the Junta of National Reconstruction.



GPP, Frente Auténtico del Trabajo, 1979

A lo largo de 1979, de manera anónima, el GPP apoyó al Frente Auténtico del Trabajo, una organización de sindicatos, cooperativas y organizaciones comunitarias, en la realización de carteles y volantes

Throughout 1979, anonymously, the GPP supported the Frente Auténtico del Trabajo, an organization of cooperatives, unions and community-based organizations, in the design and production of posters and flyers.



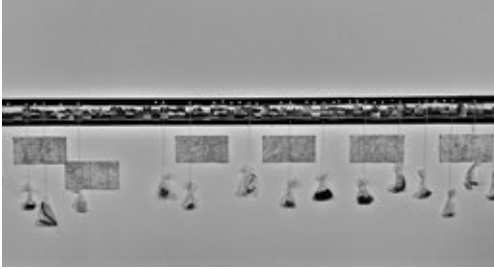
GPP (Carlos Aguirre, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Rowena Morales, Víctor Muñoz), *Hay que hacer un cuadro*—*Let's make a painting*, Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección de Pintura, Palacio de Bellas Artes, ciudad de México—Mexico City, 1980

El GPP presentó una obra sin título. La pieza es un objeto que surgió de la acción *Hay que hacer un cuadro*: se envolvió con violencia en una cortina a José Antonio, se le ató, se le arrastró y bajo esa condición se aplicó pintura a la tela. Posteriormente, se tensó la cortina, se amarró a un bastidor y se pintó sobre ella la escena del hombre sujetado en la acción. Entre el lienzo y el bastidor se colocó el respaldo de una silla.

La obra recibió un premio de adquisición por parte del INBA.

The GPP presented an untitled work. The piece is an object that emerged from the action *Hay que hacer un cuadro*: José Antonio was violently wrapped in a curtain, bound, dragged. While the victim was still bound, they sat him on a chair and sprayed paint on the curtain. Afterwards, the canvas was tightened and tied to a frame, and the scene of the subdued man was painted over it. The back of a chair was placed between the canvas and the frame.

The piece received an acquisition award.



GPP (Carlos Aguirre, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcua, Víctor Muñoz), *La agresión más transparente*, de la exposición—for the exhibition: *Imágenes y mensajes de la ciudad*, Galería de la—Gallery of the Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Unidad Xochimilco, ciudad de México—Mexico City, 1980

Acción que consistió en hacer un registro fotográfico del trayecto Cuernavaca-Arboledas, en automóvil, a lo largo del Periférico, durante el cual recolectaron basura y objetos encontrados.

—
Action that consisted in making a photographic record of the Cuernavaca-Arboledas route, by car, along the Periférico. During the ride, they gathered garbage and found objects.



GPP (Carlos Finck, Víctor Muñoz), *Movimiento obrero mexicano, 1880-1980* (proyecto editorial—editorial project), 1980

Se realizó un compendio editorial que pretendía antologar la lucha obrera y campesina en México desde finales del siglo XIX.

—
An editorial anthology of the struggle of the working class and farmers in Mexico since the late 19th century.



GPP (Carlos Finck, Víctor Muñoz), *¿A qué le supo el desayuno?—What Did Your Breakfast Taste Like?*, exposición paralela a—exhibition parallel to the Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano, Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia, 1981

El coloquio congregó a teóricos, críticos y artistas latinoamericanos. En paralelo, se presentó una exposición colectiva, en la que se exhibió la instalación que hacía referencia a la desaparición de la poeta Alaide Foppa. La pieza consistió en una mesa con platos, comida y una revista abierta en un artículo que reportaba su desaparición. Una nube colgaba sobre la mesa. Sobre el piso y al fondo se colocaron algunos objetos haciendo alusión a los artículos personales de la artista.

The symposium congregated theorists, critics and Latin American artists. In parallel, a collective exhibition was organized, where GPP's installation was displayed. The work comprised a table with dishes, half-eaten food and a magazine open right in an article reporting the disappearance of Guatemalan poet Alaide Foppa. A cloud hung over the table. On the floor and at the back some objects, representing the artist's personal belongings, were placed neatly in boxes.



GPP (Carlos Finck, Víctor Muñoz), *Procesos de producción y significación en las artes visuales en México y Latinoamérica* (proyecto editorial no realizado—editorial project not completed), 1981

El GPP inicia la edición y las gestiones para producir uno de los primeros libros de arte no-objetual y conceptual latinoamericano. Por medio de cartas a diferentes artistas y críticos, realiza una recopilación de textos, objetos, documentos y hemerografía. Participarían directamente con ellos Cildo Meireles, Graciela Gutiérrez Marx, Marcello Nitsche, Aracy Amaral, Nelly Richard, entre otros. El libro nunca vio la luz.

The GPP begins the organization and edition of one of the first books of *no-objetual* and conceptual art in Latin America. Through letters to different artists and critics, they make a compilation of texts, objects, documents and newspaper articles. Among the would-be participants were Cildo Meireles, Graciela Gutiérrez Marx, Marcello Nitsche, Aracy Amaral, and Nelly Richard. The book never saw the light of day.



GPP (Felipe Ehrenberg, Miguel Ehrenberg, Carlos Finck, Lourdes Grobet, Víctor Muñoz), *Sur-norte—South-North*, proyecto para el diario—project for the newspaper *Unomásuno*, Cumbre Norte-Sur, Cancún, 1981

A la cumbre asistieron gobernantes y cuerpos diplomáticos de 22 países, como Ronald Reagan y Margaret Thatcher. En respuesta, el GPP realizó un proyecto editorial para el periódico *Unomásuno*. Construyeron y fotografiaron diversas maquetas con palmeras, hombres de negocios con portafolios, helicópteros, teléfonos, recepciones y brindis, “que conforman signos en el acto de ocultamiento de profundos contrastes”. El proyecto no se publicó en el diario por falta de fondos.

—
The leaders and diplomatic corps of 22 countries attended the summit, Ronald Reagan and Margaret Thatcher among them. In response, the GPP made an editorial project for the newspaper *Unomásuno*. They built and photographed scale models full of palm trees, businessmen with briefcases, helicopters, telephones, receptions and toasts, “that configure signs in the act of hiding of deep contrasts.” The project was never published in the newspaper due to lack of funds.



GPP (Miguel Ehrenberg, Carlos Finck, Lourdes Grobet, Víctor Muñoz), *Corte analítico a una ponencia*, Segundo Encuentro de Artes Visuales e Identidad en América Latina—Second Meeting of Visual Arts and Latin American Identity, Foro de Arte Contemporáneo, 1982

El GPP participó como comentarista de la conferencia dictada por Federico Silva. Con el Himno Nacional de fondo, recortaron la ponencia y dejaron caer sus pedazos dentro de una esfera de cristal que contenía estampas monográficas de héroes patrios. Tomaron al azar los recortes y las monografías y las fueron leyendo aleatoriamente.

—
The GPP participated as a commentator in the lecture given by Federico Silva. With the National Anthem playing in the background, they cut the presentation and poured the pieces into a crystal bowl that contained short educational biographies of national heroes. They then took the pieces and biographies from the bowl and read them at random.



GPP (Felipe Ehrenberg, Miguel Ehrenberg, Carlos Finck, Lourdes Grobet, Víctor Muñoz), *Hotel Marx*, exposición por el Centenario del Fallecimiento de Carlos Marx—exhibition commemorating the Centennial of the death of Karl Marx, Palacio de Bellas Artes, ciudad de México—Mexico City, 1983

El GPP participó con un ambiente que aludía a una habitación de hotel, cuyo anuncio luminoso, “Hotel Marx”, podía verse a través de la ventana. Dentro de la habitación se dispuso una mesa con cinco sillas, en la que los artistas bebieron y convivieron el día de la inauguración.

—
The GPP participated with an environment that made reference to a hotel room, whose illuminated sign, “Hotel Marx”, could be seen through the window. Inside the room there was a table with five chairs, in which the artists drank and conversed amicably during the opening of the exhibition.



GPP (Felipe Ehrenberg, Miguel Ehrenberg, Carlos Finck, Lourdes Grobet, Víctor Muñoz), exposición—exhibition: *Sala de Arte Contemporáneo*, Museo de Arte Moderno, ciudad de México—Mexico City, 1983

Como parte del programa de reestructuración de la exhibición de la colección permanente del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, durante la gestión de Helen Escobedo, se inauguró la Sala de Arte Contemporáneo. La sala expuso obras producidas durante los 15 años previos por artistas mexicanos o residentes en México. El GPP presentó *Pentágono* (1977).

—
As part of the restructuring of the permanent collection of the Museum of Modern Art in Mexico City during the management of Helen Escobedo, the Sala de Arte Contemporáneo (Hall of Contemporary Art) was opened. The hall presented works produced by Mexican artists or artists living in Mexico during the previous 15 years. The GPP presented *Pentágono* [*Pentagon*] (1977).



GPP (Felipe Ehrenberg, Miguel Ehrenberg, Carlos Finck, Lourdes Grobet, Víctor Muñoz), *Panorama del Valle de México—Landscape of the Valley of Mexico*, de la exposición—for the exhibition: *La calle, ¿a dónde llega?*, Museo de Arte Moderno, ciudad de México—Mexico City, 1983

Hervé Fischer, artista y sociólogo, organizó un “evento social imaginario/colectivo” de seis meses de duración. El GPP participó con una instalación de televisores sobre estantes de metal con entrepaños. En la zona central de la instalación, una planta de nopal tapaba una pantalla que sintonizaba el canal de mayor audiencia para formar el escudo nacional.

—
Hervé Fischer, an artist and sociologist, organized a six-months-long “imaginary/collective social event.” The GPP participated with an installation in which television sets were placed on several shelves on the wall. At the center of the installation, a cactus concealed a TV that was tuned to the channel with the greatest audience in Mexico, to form a sort of national emblem.

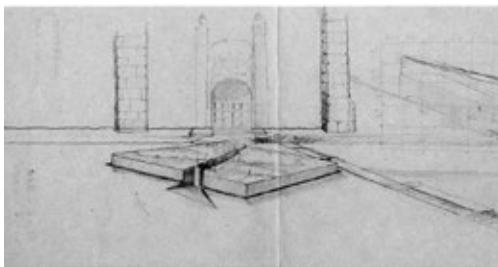


Exposición—exhibition: *De los grupos, los individuos*, Museo de Arte Carrillo Gil, ciudad de México—Mexico City, 1985

Esta muestra, coordinada por Dominique Liqueois, mostró obras individuales de los miembros de los colectivos. El catálogo analizaba la historia de los grupos.

—
This exhibition, coordinated by Dominique Liqueois, displayed individual works created by members of collectives. The catalogue analyzed the history of the *grupos*.

1988



GPP (Carlos Finck, Lourdes Grobet, Víctor Muñoz) con la colaboración de—in collaboration with Sergio Palleroni y Rodolfo Santa María, *La grieta—The Crack*, Concurso Internacional para el Monumento a los Caídos del 68— International Contest for the Memorial to the Fallen of 1968, organizado por el—organized by the Comité Preparatorio del Homenaje Nacional al Movimiento Estudiantil-Popular de 1968, 1988

Para este concurso, el GPP propuso un monumento que consistía en una plataforma con una gran fisura diagonal transitable dentro del piso. Sobre sus muros se inscribirían los nombres de las víctimas de la masacre, que se iluminarían con la luz del sol poniente cada 2 de octubre. El proyecto resultó ganador, pero nunca se construyó.

—
For this contest, the GPP proposed a monument consisting of a platform with a great traversable diagonal fissure that went beneath the ground of the plaza. The names of the victims of the massacre were written on its walls, and they would be illuminated every October 2 with the light of the setting sun. The project won, but it was never built.

1990



GPP (Rafael Doniz, Carlos Finck, Lourdes Grobet, Víctor Muñoz), *Venta de garage—Garage Sale*, de la exposición—for the exhibition: *Semana del performance*, Museo de Arte Carrillo Gil, ciudad de México—Mexico City, y—and Centro Cultural Santo Domingo, 1990

En la primer sede, el GPP presentó su instalación-acción, que consistió en el montaje de una tienda de materias primas mexicanas con ofertas exclusivas para artistas. “En una mesa de cantina, se reunieron los integrantes del grupo con Frida Kahlo, para ilustrar la célebre frase de un crítico de arte francés. Se musicalizó con piezas del repertorio mexicano de ayer, hoy y siempre, alternando con textos de teoría y crítica del arte. Todo termina cuando un ángel aparece con una sentencia enigmática.”

—
In the first venue, the GPP presented its action-installation, which consisted in setting up a store of Mexican art commodities with exclusive offers for artists. “In a canteen table, group members gathered with Frida Kahlo, to illustrate the famous quotation of a French art critic. It was musicalized with classic Mexican favorites, alternating with critical art texts. The performance ends when an angel appears with an enigmatic sentence.”



GPP (Rafael Doniz, Carlos Finck, Lourdes Grobet, Víctor Muñoz), *Ruta 521—Route 521*, ciudad de México—Mexico City, 1990

Ante la proximidad del quinto centenario del descubrimiento de América, el GPP lanzó una convocatoria para que el público asistiera al Zócalo con una flor y una lámpara en las manos. Los asistentes formaron un gran círculo silencioso y celebratorio de la defensa de Tenochtitlán en agosto de 1521.

—
Upon the forthcoming 500th anniversary of the discovery of America, GPP launched a call for the public to meet at the Zócalo with a flower and a flashlight. The participants formed a great silent circle, celebratory of the defense of Tenochtitlan in August 1521.



GPP (Carlos Finck, Lourdes Grobet, Víctor Muñoz) en colaboración con La Flor de Otro Día (Chac y Mariliana Montaner), *Colaboradores—Collaborators: Esperanza Escamilla y Josefina King. Serpientes y petróleo—Serpents and Oil*, Zócalo, ciudad de México—Mexico City, 1991

En respuesta a la guerra del golfo Pérsico, el GPP, en colaboración con La Flor de otro día, escribió sobre cartulinas impresas las 300 palabras más utilizadas por la prensa internacional al referirse al conflicto. Las cartulinas se colocaron al alcance del público para formar líneas y frases. “El resultado fue un texto-pulpo crítico y opositor a la guerra”.

—
As a commentary on the war of the Persian Gulf, GPP, in collaboration with La Flor de Otro Día, wrote on printed banners the 300 words that were most used by the international press when referring to this conflict. The banners were placed to the reach of the public to form lines and phrases. “The result was a critical octopus-text that denounced the war.”



GPP (Carlos Finck, Lourdes Grobet, Víctor Muñoz) en colaboración con—in collaboration with: **Tiempo imaginario (Chac y Mariliana Montaner)**, *Acteal*, ciudad de México—Mexico City, 1997

Para expresar la rabia e indignación ante la masacre de indígenas a manos de un grupo paramilitar en el pueblo de Acteal, Chiapas, el GPP construyó 47 tumbas de tierra, una por cada víctima. El evento duró tres días y el público participó con textos de apoyo a la comunidad. Imágenes, objetos y mensajes se guardaron en una caja de madera y se enviaron al pueblo de Acteal.

To express the anger and outrage felt towards the massacre of indigenous people at the hands of a paramilitary group in Acteal, Chiapas, the GPP built 47 graves, one for each victim, out of soil in the middle of the Zócalo. The event lasted for three days and the public participated writing messages of support to the community. The images, objects and messages were stored in a wooden box and sent to the the town of Acteal.

Convocada por—Summoned by
Mariliana Montaner

Propuesta de instalación de—Installation proposal
Arq. Manuel Larrosa

Colaboradores—Collaborators: **José Antonio Hernández, Ana Colchero, Miriam Morales, Marta López, Esperanza Escamilla, María del Carmen Álvarez y Alejandro Colín**



GPP (Carlos Aguirre, Carlos Finck, José Antonio Hernández Amezcuza, Lourdes Grobet, Víctor Muñoz), *=A*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, ciudad de México—Mexico City, 2015

Videoinstalación que presenta Grupo Proceso Pentágono en el marco de su exhibición retrospectiva en el MUAC. A partir de videos de marchas y manifestaciones sociales relativas a la desaparición de 43 estudiantes de Ayotzinapa, el grupo produce un palimpsesto inaccesible de proyecciones acompañado de documentos oficiales.

Video-installation presented by GPP in his retrospective exhibition at MUAC. Through videos of protests and social demonstrations related to the disappearance of 43 students from Ayotzinapa, the group produces an inaccessible palimpsest of projections and official documents.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAPHY

FUENTES

Abreviaturas

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo: AECID

Banco Interamericano de Desarrollo: BID

Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo: CENDEAC

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas: Cenidiap

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes: Conaculta

Escuela Nacional de Artes Plásticas: ENAP

Fondo Nacional para las Actividades Sociales: FONAPAS

Fondo Nacional para la Cultura y las Artes: FONCA

Instituto Distrital de las Artes: Idartes

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura: INBA o INBAL

Massachusetts Institute of Technology: MIT

Museo Universitario Arte Contemporáneo: MUAC

Museo Universitario de Ciencias y Arte: MUCA

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: MAC-USP

Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México: STUNAM

Universidad Autónoma Metropolitana: UAM

Universidad Nacional Autónoma de México: UNAM

HEMEROGRAFÍA

ABELLEYRA, Angélica, “Erigirán un monumento a los caídos en octubre de 1968”, *La Jornada*, mayo—May, 1988.

———, “La grieta, escultura alejada de las alegorías plásticas”, *La Jornada*, octubre de—October, 1988.

“Acta del jurado del Salón Anual de Experimentación”, *Excélsior*, 16 de marzo de—March 16, 1979, s/p.

ALVARADO, José, “Picasso y la alegría”, abril—April, 1973.

ÁLVAREZ GARÍN, Raúl, “No hay semejanza entre el diseño de Arnulfo Aquino y Juan Sandoval en la estela sobre el 68”, *La Jornada*, septiembre—September, 1993.

AMORALES, Carlos, “Desaparecidos”, *Ramona. Revista de Artes Visuales*, núm. 81, 2008, pp. 35-36.

ARAU, Sergio (dir.), “La garrapata”, *La Garrapata*, México, julio—July, 1979.

BARRAGÁN, María Antonieta, “Colectivistas, interdisciplinarios e innovadores, los grupos plásticos de los años 70: Silvia P.”, *Unomásuno*, julio—July 1985.

“Bellas Artes prepara una fiesta-homenaje en memoria de Picasso”, *Excélsior*, martes 10 de abril de 1973—Tuesday, April 10, 1973, p. 19-A.

CANADAY, John, “Poeta, bufón, romántico, todo un revolucionario, fue Picasso”, *Excélsior*, abril—April, 1973.

CAMACHO, Eduardo, “Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura: Los nuevos filósofos son oportunistas que por su falta de comprensión histórica abjuran del marxismo”, *Excélsior*, febrero—February, 1978.

———, “Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura: Funcionarios de museos que asisten a la Reunión Continental en Oaxaca, traicionan a su patria al vender servilmente la cultura latinoamericana”, *Excélsior*, marzo—March, 1978.

———, “Inaugurarán mañana en Puebla, Morelia y D.F. la exposición plástica *América en la mira*”, *Excélsior*, 10 de septiembre de 1978—September 10, 1978.

———, “*América en la mira* en las Universidad Metropolitana y del Estado de México”, *Excélsior*, 29 de octubre de 1978—October 29, 1978.

———, “Realizarán en México jornadas culturales en solidaridad con el pueblo de Nicaragua”, *Excélsior*, septiembre—September, 1979.

CAMARGO BREÑA, Angelina, “Inexacto, el Tomo XII de la Historia del Arte Moderno”, *Excélsior*, agosto—August, 1985.

CHELLET, María Eugenia, “Interrogantes y definiciones del Salón Anual de Pintura”, *Crítica Política*, núm. 4, mayo de 1980—May 4, 1980, pp. 29-32.

“Colectiva en la Galería José María Velasco, hoy”, *Excélsior*, sección *Arte-Ciencia-Cultura*, viernes 23 de marzo de 1973—Friday, March 23, 1973, p. 9-D.

CUATECONTZI CASTELLANOS, David, “El jurado no tomó en cuenta valores artísticos: Falcón”, *Impacto*, núm. 2018, 1988.

DESCHAMPS R., E., “Gracia y simpatía por el que cambió lo visual”, *Excélsior*, sección *Arte-Ciencia-Cultura*, 14 de abril de 1973—April 14, 1973, p. 22-A.

EDER, Rita, “México en la décima Bienal de París”, *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, ciudad de México, 18 de septiembre de 1977—September 18, 1977.

———, “De los grupos, los individuos”, *El Universal*, junio de 1985—June, 1985.

EHRENBERG, Felipe, “El artista que censuró a la crítica”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical del periódico *El Día*, 17 de julio de 1977—July 17, 1977.

———, “México y la Bienal número diez”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical del diario *El Día*, 13 de noviembre de 1977—November 13, 1977.

———, “México en la Bienal de París” y “Nuevas libertades en el arte”, *El Sol de México*, 18 de noviembre de 1976—November 18, 1977.

———, “Osado colombiano hace arte con fotocopias. Santiago Rebolledo”, *Ovaciones*, julio—July, 1979.

———, “Crisis o no, Proceso Pentágono recuerda al maestro Marx”, *Punto*, marzo de—March, 1983.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Santiago, “Grupos en grupo”, *La Jornada*, julio—July, 1985.

ESPINOZA, César Horacio, “La política cultural en México 1970-2004”, *Escáner Cultural*, revista digital, año 6, núm. 65, 2004.

———, “Los patos y las escopetas. Los Grupos y la Sección de Experimentación”, *Escáner Cultural*, revista digital, año 7, enero-febrero—January-February, 2005.

FERNÁNDEZ, Francisco, “Helen Escobedo: “El arte mexicano va hacia arriba y hacia adelante”, *Sucesos*, 29 de marzo de 1977—March 29, 1977.

———, “Tres lustros de las artes plásticas en México. Alberto Híjar”, *El Gallo Ilustrado*, núm. 776, suplemento dominical de *El Día*, mayo—May, 1977, pp. 2-3.

———, “Tres lustros de las artes plásticas en México. Raquel Tibol”, *El Gallo Ilustrado*, núm. 777, suplemento dominical de—Sunday supplement from *El Día*, mayo—May, 1977, pp. 8-9.

———, “Tres lustros de las artes plásticas en México. Jorge Alberto Manrique”, *El Gallo Ilustrado*, núm. 778, suplemento dominical de—Sunday supplement from *El Día*, mayo—May, 1977, pp. 12-13.

———, “Tres lustros de las artes plásticas en México. Antonio Rodríguez”, *El Gallo Ilustrado*, núm. 779, suplemento dominical de—Sunday supplement from *El Día*, mayo—May, 1977, p. 4.

———, “Tres lustros de las artes plásticas en México. Ida Rodríguez Prampolini”, *El Gallo Ilustrado*, núm. 780, suplemento dominical de—Sunday supplement from *El Día*, junio—June, 1977, pp. 12-13.

———, “Tres lustros de las artes plásticas en México. Rita Eder”, *El Gallo Ilustrado*, núm. 781, suplemento dominical de—Sunday supplement from *El Día*, junio—June, 1977, p. 8.

———, “En busca de la participación total del público en la obra artística. Primera parte”, *El Gallo Ilustrado*, núm. 868, suplemento dominical de—Sunday supplement from *El Día*, febrero—February, 1977, p. 19.

———, “En busca de la participación total del público en la obra artística. Segunda parte”, *El Gallo Ilustrado*, núm. 869, suplemento dominical de—Sunday supplement from *El Día*, febrero—February, 1977, p. 21.

“Finck, Antonio y Muñoz en la Sala Metropolitana”, *Excélsior*, 20 de julio de 1973—July 20, 1973, s/p.

GARCÍA, Pilar (ed.), *Curare*, núm. 32-33: *¿Conceptualismos en México?*, 2010.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, y Felipe EHRENBURG, “Testimonios de Latinoamérica. Comunicaciones visuales alternativas”, *La Semana de las Bellas Artes*, septiembre—September, 1978.

GONZÁLEZ MELLO, Renato, “Gran venta de garage”, *El Maquinazo*, gaceta del Museo Carrillo Gil, núm. 6, noviembre de 1990—November 6, 1990.

GROBET, Lourdes, “Sobre mi labor fotográfica”, *Los Universitarios*, enero—January, 1978.

GRUPO PROCESO PENTÁGONO, “Do it yourself” y “Spicer”, *Caligrama*, febrero—February, 1978.

———, “El Grupo Proceso Pentágono procesa los puntos de vista de un crítico emboscado”, *Unomásuno*, diciembre—December, 1979.

———, “Jamás hablaremos de la matanza”, *El Financiero*, marzo—March, 1989.

GUADARRAMA PEÑA, Guillermina, “Por siempre vanguardista, medio siglo de la Galería José María Velasco”, *Discurso Visual. Revista Digital*, enero-abril—January-April, núm. 8, Cenidiap-INBA, 2007. Consultado el 2 de diciembre de 2012 en—Consulted on December 2, 2012 in, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne08/agora/agoguille.htm>.

GUTIÉRREZ HACES, Juana, “Grupo Suma”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical del periódico—Sunday supplement from *El Día*, 20 de febrero de 1977—February 20, 1977.

HERNÁNDEZ AMEZCUA, José Antonio, “De lo frío a lo caliente”, *Artes Visuales*, septiembre—September, 1979.

HÍJAR, Alberto, “México en la Bienal de París. Agruparse o morir”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de—Sunday supplement from *El Día*, 17 de julio de 1977—July 17, 1977.

———, “Precisiones de Alberto Híjar”, *Excélsior*, 2 de agosto de 1977—August 2, 1977.

———, “Cuatro grupos a París”, *Plural*, segunda época, vol. VI, núm. 73, octubre—October, 1977.

———, “El Frente: América en la mira”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de—Sunday supplement from *El Día*, 22 de octubre de 1978—October 22, 1978.

———, “De exilio y solidaridad: América en la mira”, *Revista de la Universidad*, octubre—October, 1978.

———, “Alberto Híjar hace un recuento de la labor de los grupos de arte popular en la década de los 70’s”, *El Herald*, julio—July, 1985.

JASCALEVICH, Elsa, “La bienal de jóvenes de París, manipulada, denuncian mexicanos”, *Unomásuno*, 22 de diciembre de 1977—December 22, 1977.

KASTNER, Jens y Víctor MUÑOZ, “V́ctor Muńoz: ‘Die Dinge konnten nicht so bleiben, als wenn nichts passiert wáre’. Kunstproduktion und soziale Bewegungen im Mexiko der 1970er Jahre. Ein Interview von Jens Kastner”, *Das Argument*, núm. 293, 2011.

LÓPEZ, Miguel, “Secuestros, politizaciones, analiticidades, mitificaciones. A propósito del ‘arte conceptual’ en América Latina en los sesenta/setenta”, *Ramona*, núm. 82, 2008.

———, “How Do We Know What Latin American Conceptualism Looks Like?”, *Afterall*, núm. 23, primavera—Spring, 2010.

MALVIDO, Adriana, “Los propios artistas deben organizar en México el II Coloquio de Arte No-Objetual, dice Víctor Muñoz”, *Unomásuno*, junio—July, 1981.

MANDOKI, Katya, “Algunas consideraciones sobre la Sección Anual de Experimentación”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de—Sunday supplement from *El Día*, 15 de abril de 1979—April 15, 1979.

MARIMÓN, Antonio, “De los grupos, la confusión”, *Unomásuno*, agosto de—August, 1985.

MEDINA, Cuauhtémoc, *El Maquinazo*, gaceta del Museo Carrillo Gil, núms. 1 y 2, noviembre de 1990—November 1 and 2, 1990.

———, “Retroactive Vampirism: On the Age of Discrepancies”, en *Fungus in the Contemporary*, *Manifesta Journal* # 13, 2011.

MOLINA, Javier, “La grieta, proyecto ganador para erigir monumento al 68”, *La Jornada*, octubre—October, 1988.

MOORE, Casale, “La muerte de Picasso: desaparición de un continente, lo imposible ha sucedido...”, *Excélsior*, abril—April, 1973.

MORALES, Miguel Ángel, "Para que todo choque. Entrevista a Felipe Ehrenberg", *La Semana de Bellas Artes*, núm. 64, 21 de febrero de 1979—February 21, 1979.

———, "Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Anual de Experimentación", *La Semana de las Bellas Artes*, núm. 64, febrero—February, 1979.

MOULIN, Raoul-Jean, "10e biennale : information et discussions", *L'Humanité*, 16 de septiembre de 1977—September 16, 1977.

PASCALE, Graziano, "Kalemberg [*sic*] rechaza las acusaciones de García Márquez y Alberto Híjar", *Excélsior*, 31 de julio de 1977—July 31, 1977.

PERALTA, Braulio, "De los grupos, los individuos se inaugura hoy en el Carrillo Gil", *La Jornada*, 7 de junio de 1985—June 7, 1985.

PÉREZ CRUZ, Emiliano, "Grupos pictóricos en México", *La Semana de Bellas Artes*, marzo—March, 1978.

"Picasso, inmoral genio transformador", *Diorama de la cultura*, suplemento dominical de *Excélsior*, abril—April, 1973.

POLIDORI, Ambra, "Incongruencias de una exposición en el Carrillo Gil", *Unomásuno*, 3 de agosto de 1985—August 3, 1985.

"Programa del Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección Anual de Experimentación", INBA, vol. II, núm. 324, diciembre—December, 1978.

ORTEGA, Antonio, "Música, poesía, pintura. Folclore en su memoria", *Excélsior*, sección *Arte-Ciencia-Cultura*, 14 de abril de 1973—April 14, 1973, p. 22-A.

RAMÍREZ, Enrique, "Perspectivas del Salón de la Plástica Mexicana", *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de *El Día*, junio—June, 1978.

ROJAS ZEA, Rodolfo, "Es para llorar, dijo Tamayo en Roma", *Excélsior*, abril—April, 1973.

———, "Víctor Muñoz, José Antonio y Carlos Fink [*sic*] presentaron en el INBAL una muestra de violencia urbana y represión política", *Excélsior*, 25 de agosto de 1973—August 25, 1973.

ROMERO, Elizabeth, "Los grupos de los 70 en los 80", *Revista Punto*, núm. 141, julio—July, 1985.

———, “Crítica de los grupos”, *Punto*, núm. 145, agosto—August, 1985.

ROSALES Y ZAMORA, Patricia, “Muestra de los grupos, mañana”, *Excélsior*, 6 de junio de 1985—June 6, 1985.

———, “Editan una bibliografía de arte plástico”, *Excélsior*, julio—July, 1985.

———, “De los grupos, los individuos: una investigación dispersa”, *Excélsior*, julio—July, 1985.

SCHERER GARCÍA, Julio, “Concurso Internacional para un Monumento a los Caídos durante el Movimiento de 1968, a realizarse en Tlatelolco”, *Proceso*, núm. 603, 23 de mayo de 1988—May 23, 1988.

SCHMILCHUK, Graciela, “Nuevas modalidades de arte público”, *Discurso Visual*, núm. 19, enero-abril—January-April, 2012.

SIERRA, Alberto (ed.), *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina de Hoy*, vol. 2, núm. 7, 1981.

SILVEIRA, Maluza da, “Contra-bienal de los jóvenes en París”, *Cuadernos del Tercer Mundo*, diciembre—Diciembre, 1977.

STELLWEG, Carla (dir.), *Artes Visuales*, núm. 23, enero—January, 1980.

“Teoría y práctica del conceptualismo”, *Excélsior*, 11 de enero de 1974—January 11, 1974, s/p.

TIBOL, Raquel, “Picasso entre nosotros”, *Revista de Bellas Artes*, nueva época, núm. 8, marzo-abril—March-April, 1973, pp. 5-13.

———, “Motivar al espectador sin zamparle un catecismo estético o sociológico”, *Diorama de la Cultura*, suplemento dominical de—Sunday supplement from *Excélsior*, domingo 2 de septiembre de 1973—Sunday, September 2, 1973, p. 11.

———, “Un catálogo de peso completo”, *Proceso*, 13 de julio de 1985—July 13, 1985.

“Tlatelolco, historia de luces y sombras”, *La Jornada*, 2 de octubre de 1987—October 2, 1978.

TORRES MICHÚA, Armando, “El Salón Nacional de Experimentación”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de—Sunday supplement from *El Día*, enero—January, 1978.

———, “Nueva figuración y realismo”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento dominical de—Sunday supplement from *El Día*, mayo—May, 1978.

———, “Arte-Luchas populares”, *El Gallo Ilustrado*, núm. 872, suplemento dominical de—Sunday supplement from *El Día*, marzo—March, 1979, p. 4.

———, “El Salón de Pintura”, *El Gallo Ilustrado*, núm. 925, suplemento dominical de—Sunday supplement from *El Día*, marzo—March, 1980, pp. 4-5.

TOURNON, Annabela, “L’art conceptuel sous influence: les Grupos (Mexique, 1970)”, en *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, París—Paris, núm. 122, 2013.

———, “‘Aunque al seco tronco lo sigan regando.’ Reprises du muralisme chez les *grupos* (1968-1978)”, en—in Francesca Cozzolino y—and Ariela Epstein (coords.), *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, dossier *Un siècle de peinture murale. Fonctions et dynamiques comparées*, 2014. En línea—Online: <https://nuevomundo.revues.org/67543>

“Un grupo de jóvenes pintores exponen a partir del 10 de septiembre en París”, *El Heraldo de México*, 11 de septiembre de 1977—September 11, 1977, s/p.

ZAPETT, Adriana y Edwina MORENO, “Razón dividida. Víctor Muñoz”, *Discurso Visual*, Cenidiap-INBA, segunda época—second season, núm. 7, septiembre-diciembre—September-December, 2006. En línea—Online: <http://discursovisual.net/dvweb07/diversa/divzape.htm>

Bibliografía

A nivel informativo. 3 informaciones 3, México—Mexico: INBAL, 1973.

ACHA, Juan, *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Caracas: Ediciones GAN-Galería de Arte Nacional, 1984.

ALCÁZAR, Josefina y FUENTES, Fernando, *Performance y arte-acción en América latina*, México—Mexico: ExTeresa/Ediciones sin nombre/Citrus, 2005.

AQUINO, Arnulfo, “El grupo Mira/La violencia en la ciudad de México/Comunicado gráfico no. 1 1977-1980. Una revisión actualizada”, en—in *Tiempos violentos: violencia, arte y cultura*, México—Mexico: Cenidiap-INBA, 2012.

BENÍTEZ DUEÑAS, Issa (coord.), *Hacia otra historia del arte en México*, tomo IV: *Disolvencias (1960-2000)*, México—Mexico: Conaculta/Curare, 2004.

BOUDAILLE, Georges, *10e Biennale de Paris*, cat., París—Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1977.

BUSTAMANTE, Maris, "Conditions, Roads and Genealogies of Mexican Conceptualism 1921-1993", en—in Deborah Cullen (ed.), *Arte ≠ Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*, cat., Nueva York—New York: Museo del Barrio, 2008.

———, "Non-objective Arts in Mexico 1963-1983", en—in Coco Fusco (ed.), *Corpus Delicti. Performance Art of the Americas*, Londres-Nueva York—London-New York: Routledge, 2000.

———, "Árbol genealógico de las formas PIAS", *Generación*, agosto—August, 1998.

CAMNITZER, Luis, *Conceptualism in Latin America*, Austin: University of Texas at Austin, 2007.

———, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Murcia: Cendeac, 2008.

CAMPBELL, Bruce, *Mexican Murals in Times of Crisis*, Tucson: University of Arizona Press, 2003.

CHAVOYA, C. Ondine, y Rita González (eds.), *Asco: Elite of the Obscure. A Retrospective 1972-1987*, Los Ángeles: Hatje Cantz/ Los Angeles County Museum of Art, 2011.

CULLEN, Deborah (ed.), *Arte ≠ Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*, (cat.), Nueva York—New York: Museo del Barrio, 2008.

DEBROISE, Olivier (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1969-1997*, cat., México: UNAM/Turner, 2007.

DECKER, Arden, "Secuestros artísticos: Abduction as Institutional Critique in the Work of Proceso Pentágono and No-Grupo", presentado en—Presented in *Sincronicity. Contacts and Divergences in Latin American and U.S. Latino Art (19th Century to the Present)*, 3rd International Forum for Emerging Scholars at the University of Texas at Austin, 25-27 de octubre de 2012—October 25-27, 2012. Memorias disponibles en línea—Available memory online: <http://utexasclavis.org/forums/>, consultado el 15 de junio de 2014—consulted on June 15, 2014.

EDER, Rita, *Tiempo de fractura. El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno durante la gestión de Helen Escobedo 1982-1984*, México—Mexico: UNAM/UAM/Miguel S. Escobedo, 2010.

ESPINOZA, César Horacio, y Aracely ZÚÑIGA, *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales*, México—Mexico: STUNAM/UNAM, 2002.

FARVER, Jane (ed.), *Global Conceptualisms. Points of Origin 1950s-1980s*, (cat.), Nueva York—New York: Queens Museum of Art, 1999.

FERREYRA, Andrea, *Arte-Acción. Notas desde el Puerto de Veracruz*, publicación independiente—independent publication, 2000.

FISCHER, Hervé, *La calle ¿a dónde llega?*, (cat.), México—Mexico: Arte y Ediciones, 1984.

FOX, Claire F., *Making Art Panamerican. Cultural Policy and the Cold War*, Mineápolis—Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

FREIRE, Cristina y Ana LONGONI (eds.), *Conceptualismos del sur/sul*, São Paulo: Annablume/MAC-USP/AECID, 2009.

FRENTE MEXICANO DE GRUPOS TRABAJADORES DE LA CULTURA (ed.), *Muros frente a muros*, cat., Morelia: Casa de Cultura de Michoacán, 1978.

———, (ed.), *América en la mira*, cat., México—Mexico: Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, 1978.

FRENTE MEXICANO DE TRABAJADORES DE LA CULTURA, “Declaración de principios y reglamento del Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura”, edición independiente—independent edition, 1980.

GALLO, Rubén, “The Mexican Pentagon”, en—in Blake Stimson y Gregory Sholette (eds.), *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*, Mineápolis—Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2007.

GARCÍA MURILLO, Julio, “Clases de geometría histórica. Proceso Pentágono, iniciaciones y escamoteos”, *Tiempos oscuros. Violencia, arte y cultura. Memorias del IV Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales*, México—Mexico: Cenidiap-INBA, 2012.

GILBERT, Zanna, “Poema colectivo. Revolution and the International Mail Art Network” [<http://post.at.moma.org/themes/10-poema-colectivo-revolucion-and-the-international-mail-art-network>; consultado el 11 de junio de 2014—consulted on June 11, 2014.]

GIUNTA, Andrea, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?*, Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.

GLUSBERG, Jorge (ed.), *Arte conceptual frente al problema latinoamericano*, cat., México—Mexico: MUCA-UNAM, 1974.

GOLDMANN, Shifra, “Elite Artists and Popular Audiences: The Mexican Front of Cultural Workers”, en *Dimensions of the Americas. Art and Social Change in Latin America and the United States*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

GRUPO MIRA, *La gráfica del 68. Homenaje a los caídos en el movimiento estudiantil*, México—Mexico: ENAP-UNAM, 1982.

GRUPO PROCESO PENTÁGONO, *Expediente Bienal X. La historia documentada de un complot frustrado*, México—Mexico: Beau Geste Press, 1980.

GUADARRAMA PEÑA, Guillermina, *Taller de Investigación Plástica. Un colectivo regional*, serie Abrevian, México—Mexico: Cenidiap-INBA, 2011.

HENARO, Sol, *No Grupo: un zangoloteo al corsé artístico*, cat., México—Mexico: Museo de Arte Moderno-INBA, 2011.

HERRERA, María José, *Arte de sistemas: el CAYC y el proyecto de un nuevo arte regional 1969-1977*, cat., Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013.

HÍJAR, Alberto (ed.), *Presentación de México en la X Bienal de París*, cat., México—Mexico: INBA/MUCA-UNAM, 1977.

——— (ed.), *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*, México, Casa Juan Pablos/Conaculta/Cenidiap-INBA, 2007.

HÍJAR, Cristina, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*, México—Mexico: UAM-Xochimilco/Cenidiap-INBA, 2009.

Imágenes y mensajes de la ciudad, México—Mexico: UAM, 1980.

KALENBERG, Ángel (ed.), *10e Biennale de Paris. Amérique Latine*, cat., París—Paris: Biennale de Paris, 1977.

LIQUOIS, Dominique, *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, cat., México—Mexico: Museo de Arte Carrillo Gil-INBA, 1985.

LLANOS, Fernando (ed.), *Felipe Ehrenberg: 50 años. Manchuria, visión periférica*, cat., México—Mexico: Editorial Diamantina/Río Negro Producciones, 2007.

LONGONI, Ana, *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*, Buenos Aires: Ariel, 2014.

——— *et al.*, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, cat., Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.

———, y Gustavo Bruzzone (comps.), *El siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

Lourdes Grobet, México—Mexico: Turner Publicaciones/Centro de la Imagen-Conaculta, 2005.

MACCAUGHAN, Edward J., *Art and Social Movements. Cultural Politics in Mexico and Aztlán*, Durham-Londres—Durham-London: Duke University Press, 2012.

MARCHAN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad posmoderna*, Madrid: Akal, 1990.

MEDINA, Cuauhtémoc, “En torno al basurero de la historia. Algunas excursiones hacia el 68 en arte contemporáneo”, en— in Alvaro Vázquez (comp.), *Memorial del 68*, México—Mexico: UNAM/Turner, 2007.

———, “Un fantasma deambula por México: Tlatelolco 1968-2008”, en—in Juncia Avilés (ed.), *El orden invisible. Arte, escena y espacio público. Memoria de los 40 años del movimiento estudiantil del 68*, tomo II, México; Centro Cultural Universitario Tlatelolco-UNAM, 2010, pp. 35-43.

MEYER, Pedro (ed.), *Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México—Mexico: INBA/Fonapas/Consejo Mexicano de la Fotografía, 1981.

MONTGOMERY, Harper (ed.), *Open Work in Latin America: New York & Beyond. Conceptualism Reconsidered*, (cat.), Nueva York—New York: City University of New York, 2013.

MORENO MOYA, Nadia, *Arte y juventud. El salón Esso de artistas jóvenes en Colombia*, Bogotá: Idartes/La Silueta, 2013.

RICHARD, Nelly (ed.), *Art from Latin America. La cita transcultural*, cat., Sídney—Sidney: Museum of Contemporary Art, 1993.

OLASCOAGA, Sofía (ed.), *Sesiones intensivas: reflexiones en torno a “Arte no es vida. Acciones por artistas de las Américas, 1960-2000”*, México: Museo de Arte Carrillo Gil-INBA, 2009.

RAMÍREZ, Ivonne (ed.), *Arte / Luchas populares en México*, cat., México: Museo Universitario de Ciencias y Arte-Dirección General de Difusión Cultural-UNAM/Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura/Asociación de Historiadores de Latinoamérica y el Caribe, 1979.

RAMÍREZ, Mari Carmen, “Blueprint Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America”, en Alexander Alberro y Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art. An Anthology*, Cambridge: The MIT Press, 1999.

ROJO CAMA, Vicente (ed.), *Mario Rangel Faz. Coordinadas: Grupo Suma/Atte. La Dirección*, (cat.), México—Mexico: MUAC-UNAM, 2010.

SALAS, Alexis, “Official Rebels: The Art of Los Grupos (Suma, Proceso Pentágono, Taller de Arte e Ideología, and Tetraedro) at the 1977 Tenth International Paris Youth Biennial”, Master of Arts in Art History, University of Chicago, 2007.

Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Anual de Experimentación, México: INBA, 1979.

Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de Pintura, México—Mexico: INBA, 1980.

SÁNCHEZ, Alma B., *La intervención artística en la ciudad de México*, México—Mexico: Conaculta/Programa Nacional de Educación Artística/Instituto de Cultura de Morelos, 2003.

SIERRA, Alberto, *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*, Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín/Museo de Antioquia, 2011.

TIBOL, Raquel, *Confrontaciones. Crónica y recuento*, México—Mexico: Ediciones Sámara, 1992.

TRABA, Marta, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, Buenos Aires: Siglo XIX, 2005.

———, *Arte de América Latina: 1900-1980*, Washington: BID, 1994.

TOURNON, Annabela, “Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui. Tlatelolco, 2 octobre 1968”, en—in Giovanni Careri y Bernhard Rüdiger (dirs.), *Le Temps suspendu. Art contemporain et temps de l’histoire*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2015.

FILMOGRAFÍA

GARCÍA, Pilar, *Sub-versiones de la memoria... 60-70*, México—Mexico: Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM, 2011.

VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro, *Los grupos*, México—Mexico: Fonca-Conaculta, 1994.

———, *Los grupos. Entrevistas completas*, México—Mexico: Fondo La Era de la Discrepancia, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM, 1994.

CATÁLOGO

CATALOGUE

Todas las piezas pertenecen al Fondo Grupo Proceso Pentágono, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM, a menos que se especifique lo contrario

All pieces belong to the Grupo Proceso Pentágono Archive, Arkheia Documentation Center, MUAC-UNAM unless otherwise noted.

1969

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *6 PINTORES JÓVENES*, 1969

**CARLOS DÍAZ, CARLOS FINCK, EDUARDO FRANCO,
JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ AMEZCUA, VÍCTOR MUÑOZ,
JAVIER NAVA**

Galería José Luis Rodríguez Alconedo, Salón Barroco de la Universidad Autónoma de Puebla, Puebla

1. Carteles de la exposición—Posters for the exhibition

6 pintores jóvenes, 1969

Serigrafía sobre papel *passepartout*—Silkscreen on gold foil paper

61 × 47 cm

Colección Carlos Finck

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *MINIATURAS*, 1969

**GRUPO LA RABIA (CARLOS FINCK, JOSÉ ANTONIO HERNÁN-
DEZ AMEZCUA, SILVIA MINUÉS, VÍCTOR MUÑOZ, NUNIK
SAURET, FERNANDO SÁNCHEZ, JOSÉ ZÚÑIGA)**

Galerías Reforma

2. Invitación a la exposición—Invitation to the exhibition

Miniaturas, 1969

Offset sobre cartoncillo—Offset on cardboard

4.7 × 8.5 cm

Colección José Antonio Hernández Amezcua

3. Cartel de la exposición—Poster for the exhibition
Miniaturas, 1969
Xilografía sobre papel—Xilography on paper
70 × 23.7 cm
Colección Carlos Finck

4. “El Grupo Artístico ‘La Rabia’ Presenta sus Obras”, 1969
Colección José Antonio Hernández Amezcua

1973

PINTURA, DIBUJO Y ESCULTURA, 1973
**CARLOS FINCK, JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ AMEZCUA,
SAÚL MORENO, VÍCTOR MUÑOZ, ABEL RAMÍREZ AGUILAR,
MARCIA SALCEDO**
Galería José María Velasco

5. Invitación a la exposición—Invitation to the exhibition, 1973
21.5 × 14 cm
Colección José Antonio Hernández Amezcua

6. José Antonio Hernández Amezcua
El espectador—The Spectator, 1973
Fotografías—Photographs
17.7 × 13 cm
Colección José Antonio Hernández Amezcua

7. Víctor Muñoz
Dos de octubre—October 2, 1973
Fotografía. Copia de exhibición—Photograph. Exhibition copy
Colección Víctor Muñoz

8. Pintura, dibujo y escultura, 1973
Fotografía de entrada a la exposición—Photograph of
the entrance of the exhibition
Copia de exhibición—Exhibition copy
Colección Víctor Muñoz

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *HOMENAJE A PICASSO*, 1973
**JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ AMEZCUA, ORLANDO
MENICUCCI, VÍCTOR MUÑOZ, JORGE REYGADAS**
Palacio de Bellas Artes

9. José Antonio Hernández Amezcua

Minotauro—Minotaur, 1973

Bocetos—Sketches

Tinta sobre papel—Ink on paper

Medidas variables—Variable dimensions

Colección José Antonio Hernández Amezcua

10. E. Deschamps R., “Homenaje Vital al Gran Artista”, en

Excélsior, 14 de abril de 1973—April 14, 1973

Colección José Antonio Hernández Amezcua

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *A NIVEL INFORMATIVO:*

3 INFORMACIONES 3, 1973

Palacio de Bellas Artes

11. Carlos Finck

El automóvil—The Automobile, 1973

Carrocería y partes interiores de automóvil fragmentado y

baleado—Car frame and fragmented parts shot with bullets

Medidas variables—Variable dimensions

Réplica—Replica

12. José Antonio Hernández Amezcua

La calle—The Street, 1973

Acrílico y carteles sobre muro—Acrylic and posters on wall

Medidas variables—Variable dimensions

Réplica—Replica

13. Cartel de la exposición—Poster for the exhibition *A nivel*

informativo: 3 informaciones 3, 1973

Offset

40 × 12.5 cm

14. Invitación a la exposición—Invitation to the exhibition

A nivel informativo. 3 informaciones 3, 1973

Offset

14 × 21 cm

15. Catálogo de la exposición—Catalogue of the exhibition
A nivel informativo
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura,
México, 1973, 12 pp.
21 × 22 cm

16. José Antonio Hernández Amezcu
El secuestrado—The Kidnapped Man, 1973
Fotografías—Photographs
12.5 × 17.5 cm
14 × 22 cm
Colección José Antonio Hernández Amezcu

17. José Antonio Hernández Amezcu
La calle—The Street, 1973
Fotografías—Photographs
13 × 17.7 cm
15 × 22 cm
14.5 × 22 cm
Colección José Antonio Hernández Amezcu

18. José Antonio Hernández Amezcu
La oficina—The Office, 1973
Fotografía—Photograph
14 × 22 cm

19. José Antonio Hernández Amezcu,
Carlos Finck y Víctor Muñoz
La mesa—The Table, 1973
Fotografía. Copia de exhibición—Photograph. Exhibition copy
Colección Víctor Muñoz

20. Carlos Finck
El automóvil—The Automobile, 1973
Fotografía—Photograph
14.5 × 22 cm

21. Carlos Finck

El hombre atropellado—The Ran Over Man, 1973

Registro de la acción realizada en Avenida Juárez, frente al
Palacio de Bellas Artes—Photographic record of the action
performed at Avenida Juárez, near Palacio de Bellas Artes

Fotografías—Photographs

12.5 × 17.5 cm

15 × 22 cm

32.5 × 22 cm

22. Víctor Muñoz

El ring—The Ring, 1973

Fotografías—Photographs

12.5 × 17.5 cm

14 × 22 cm

23. Vista general de la exposición—Overview of the exhibition

A nivel informativo. 3 informaciones 3, 1973

Fotografía—Photograph

12.5 × 17.5 cm

Colección José Antonio Hernández Amezcua

24. Rodolfo Rojas Zea, “Víctor Muñoz, José Antonio y Carlos Fink

[sic] presentaron en el INBAL una muestra de ‘Violencia urbana
y represión política’”, en—in *Excélsior*, 25/08/1973

25. Raquel Tibol, “Motivar al espectador sin zamparle un cate-

cismo estético o sociológico”, Recorte hemerográfico sin fecha

26. “Finck, Antonio y Muñoz en la Sala Metropolitana”, en

Excélsior, 20/07/1973

1974

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *EL ARTE CONCEPTUAL FRENTE
AL PROBLEMA LATINOAMERICANO*, 1974

**CARLOS FINCK, JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ AMEZCUA
Y VÍCTOR MUÑOZ**

Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM

27. Cartel de la exposición—Poster for the exhibition
El arte conceptual frente al problema latinoamericano, 1974
Offset
69 × 23.5 cm

28. Catálogo de la exposición—Catalogue of the exhibition
El arte conceptual frente al problema latinoamericano, México,
Museo Universitario de Ciencias y Arte-UNAM, enero-febrero—
January-February, 1974, 72 pp.
24.5 × 22 cm
Fondo Histórico MUCA, Centro de Documentación *Arkheia*,
MUAC-UNAM

29. José Antonio Hernández Amezcua
Naturaleza muerta—Still Life, 1974
Fotografía—Photograph
14.5 × 22 cm

30. Carlos Finck
Ciudad de ratas—City of Rats, 1974
Fotografía—Photograph
14.5 × 22 cm

31. Víctor Muñoz
Plataforma—Platform, 1974
Fotografía—Photograph
14.5 × 22 cm

32. Conexiones y raíces—Connections and Roots, 1974
Fotografías—Photographs
14.5 × 22 cm c/u

33. Latinoamérica—Latin America, 1974
Fotografías—Photographs
14 × 22 cm c/u

**34. Coloquio—Symposium “Teoría y práctica del
conceptualismo”**, 1974
Fotografías—Photographs
14.5 × 22 cm c/u—e.a.

1976

SIMPOSIO DE ZACUALPAN, 1976

Zacualpan de Amilpas, Morelos

35. Convocatoria a la reunión de—Call for the gathering at

Zacualpan de Amilpas, Morelos, 1976

Mecanoescrito—Typewritten document

Copia de exhibición—Exhibition copy

28 × 21.5 cm

Felipe Ehrenberg Papers. M1218. Department of Special

Collections, Stanford University Libraries, Stanford, California

36. Comentario de Víctor Muñoz a la reunión de—Commentary

by Víctor Muñoz on the gathering at Zacualpan, Morelos, 1976

Mecanoescrito—Typewritten document

Copia de exhibición—Exhibition copy

28 × 21.5 cm

Felipe Ehrenberg Papers. M1218. Department of Special

Collections, Stanford University Libraries, Stanford, California

37. Reunión de—Gathering at Zacualpan, Morelos, 1976

Fotografías—Photographs

13.5 × 9 cm c/u

Colección Zalathiel Vargas

La coalición, 1976

38. Felipe Ehrenberg

“Murió coalición: ¡Viva la coalición, carajo!”, 1976

Mecanoescrito—Typewritten document

Copia de exhibición—Exhibition copy

28 × 21.5 cm

Felipe Ehrenberg Papers. M1218. Department of Special

Collections, Stanford University Libraries, Stanford, California

1977

LA CLASE—THE CLASS, 1977

GRUPO PROCESO PENTÁGONO, (CARLOS FINCK, JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ AMEZCUA Y VÍCTOR MUÑOZ)

Canal 11

39. *La clase—The Class*, 1977

Fotografías—Photographs

15 × 22 cm

16 × 22 cm

X BIENAL DE JÓVENES EN PARÍS (10TH BIENNALE DE PARIS),
1977

**GRUPO PROCESO PENTÁGONO, (FELIPE EHRENBORG,
CARLOS FINCK, JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ AMÉZCUA
Y VÍCTOR MUÑOZ, CON LA COLABORACIÓN DE—WITH
THE COLLABORATION OF MIGUEL EHRENBORG)**

Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París

Museo Universitario de Ciencias y Artes-UNAM,
ciudad de México—Mexico City

40. *Pentágono—Pentagon*, 1977

Réplica 2007

Ambiente—Environment

200 × 360 × 360 cm

Colección MUAC-UNAM

41. *Pentágono—Pentagon*, 1977

Maqueta—Scale model

20 × 80 × 68 cm

42. *Pentágono—Pentagon*, 1977

Maqueta—Scale model

Acrílico sobre papel ilustración—Acrylic on stock paper

4 elementos—elements

25 × 36.5 cm c/u

Fondo Olivier Debrouse, Centro de Documentación *Arkheia*,
MUAC-UNAM

**43. Invitación a la exposición—Invitation to the exhibition *México
en la X Bienal de Jóvenes de París*, 1977**

Offset sobre cartoncillo—Offset on cardboard

21 × 14 cm

Colección José Antonio Hernández Amezcu

44. Invitación a conferencias de los grupos invitados a la X Bienal de París en la—Invitation to lectures given by the groups invited to the 10th Paris Biennale at the École Sociologique Interrogative, 1977

Mecanoescrito—Typewritten document

29.6 × 21 cm

Colección José Antonio Hernández Amezcua

45. Invitación a la mesa redonda—Invitation to the roundtable “La création artistique latinoaméricaine face à l’impérialisme”, 1977

Offset

21.1 × 13.1 cm

Colección José Antonio Hernández Amezcua

46. Catálogo de la exposición—Catalogue dummy of the exhibition *X Bienal de París*, 1977

[París], Biennale de Paris, [1977]

29.5 × 21 cm

47. Catálogo de la exposición—Catalogue of the exhibition *Presencia de México en la X Bienal de París*, 1977. Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma, Grupo Tetraedro y Taller de Arte e Ideología. México, Imprenta Madero, 1977, 60 pp.

21 × 22 cm

48. Maquetas para el catálogo de la exposición—Catalogue mockups for the exhibition *X Bienal de París*, 1977

8 *collages* sobre papel ilustración—collage on stock paper

51 × 51 cm c/u

49. *Expediente: Bienal X—10th Biennale: File*

México, Editorial Libro Acción Libre / Beau Geste Press,

1980, 112 pp.

22.5 × 17 cm

50. Cartel de subasta en el Centro Proceso Pentágono para recaudar fondos para la X Bienal de Jóvenes de París—Poster of the auction at Centro Proceso Pentágono to raise funds for the 10th Paris Biennial, 1977

Offset

34 × 21.5 cm

51. Víctor Muñoz

Carta a Carlos Finck sobre su estancia en la Bienal de Jóvenes de París—Letter to Carlos Finck regarding the group's participation in the 10th Paris Biennale
Manuscrito—Written document
28 × 21.5 cm

52. “Posición antifascista de los cuatro grupos mexicanos en la X Bienal de Jóvenes en París”, 1977
Boletín de prensa—Press release
Copia de exhibición—Exhibition copy
28 × 21.5 cm
Cortesía—Courtesy of Gabriela Aceves

53. Proposición para la Bienal de París: 1977—Proposal for the Paris Biennale: 1977
Fotocopia de mecanoscrito—Photocopy of typewritten document
28 × 21.5 cm

54. Proceso de producción de *Pentágono*—Production Process of *Pentagon*, 1977
Fotografías—Photographs
13.5 × 20 cm
20.5 × 13.5 cm

55. *Pentágono*—*Pentagon*, 1977
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, interior
Fotografía—Photograph
13 × 20 cm

56. *Pentágono*—*Pentagon*, 1977
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, exterior
Fotografías—Photographs
20 × 20 cm
13 × 20 cm

57. Vista general de la representación de México en la X Bienal de Jóvenes Artistas de París.—Overview of the Mexican representation at the 10th Paris Biennale, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, en primer plano el *Pentágono* del GPP, al fondo el retablo del Grupo Suma, a la derecha *Export-Import* del TAI—On the foreground, the GPP's *Pentágono*, towards the background, Grupo Suma's altarpiece; to the right, TAI's *Export-Import*, 1977

Fotografía—Photograph

11 × 16 cm

58. Rita Eder, "México en la décima Bienal de París", en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de—supplement to the *El Nacional*, 18 de septiembre—September 18, 1978, p. 5

Fondo La Era de la Discrepancia, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM

59. Felipe Ehrenberg, "México y la Bienal Número Diez", en *El Gallo Ilustrado*, suplemento de—supplement to the *El Día*, 19 de noviembre—November 19, 1977,

Copia de exhibición—Exhibition copy

Cortesía—Courtesy of Gabriela Aceves

60. Francisco Fernández, "Helen Escobedo: 'El arte mexicano va hacia arriba y hacia adelante'", en—in *Sucesos*, 29 de marzo—March 29, 1977

Copia de exhibición—Exhibition copy

Fondo Sub-versiones de la Memoria, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM

61. Alberto Híjar, "Agruparse o morir", en—in *El Gallo Ilustrado*, suplemento del diario—supplement to the newspaper *El Día*, núm. 786, 17 de julio—July 17, 1977

Fondo La Era de la Discrepancia, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM

62. Alberto Híjar, "Precisiones de Alberto Híjar", en—in *Excélsior*, 2 de agosto—August 2, 1977

Copia de exhibición—Exhibition copy

Cortesía—Courtesy of Gabriela Aceves

63. Alberto Híjar, “Cuatro grupos a París”, en *Plural*, segunda época, vol. VI, núm. 73, octubre—October, 1977

64. Elsa Jascavevich, “La bienal de jóvenes de París, manipulada, denuncian mexicanos”, en—in *Unomásuno*, 22 de diciembre—December 22, 1977

Copia de exhibición—Exhibition copy

Cortesía—Courtesy of Gabriela Aceves

65. Raoul-Jean Moulin, “10e biennale: information et discussions”, en—in *L’Humanité*, 16 de septiembre—September 16, 1977

Copia de exhibición—Exhibition copy

Cortesía—Courtesy of Gabriela Aceves

66. Graziano Pascale, “Kalemberg [*sic*] rechaza las acusaciones de García Márquez y Alberto Híjar”, en—in *Excélsior*, 31 de julio—July 31, 1977

Copia de exhibición—Exhibition copy

Cortesía—Courtesy of Gabriela Aceves

67. Maluza da Silveira, “Contra-bienal de los jóvenes en París”, en *Cuadernos del Tercer Mundo*, diciembre—December 1977

68. “Un grupo de jóvenes pintores exponen a partir del 10 de septiembre en París”, en—in *El Heraldo de México*, 11 de septiembre—September 11, 1977

Colección José Antonio Hernández Amezcu

69. “Cuatro grupos de artistas mexicanos en la X Bienal de París”, 1977

Copia de exhibición—Exhibition copy

Cortesía—Courtesy of Gabriela Aceves

CENTRO PROCESO PENTÁGONO, 1978-1980

GRUPO PROCESO PENTÁGONO

70. Carlos Aguirre

Represión III—Repression III, 1978

Gouache y lápiz de color sobre reproducción fotográfica—

Gouache and color pencil on photographic reproduction

50 × 37 cm

Colección Carlos Aguirre

71. Héctor García

Fantasma en palacio—Phantoms in the Palace, 1979

Fotografía. Copia de exhibición—Photograph. Exhibition copy

52 × 34 cm

Fundación María y Héctor García

72. Roberto Gil de Montes

Tortura—Torture, 1979

Fotografía sobre papel—Photograph on paper

Formó parte de la exposición—Part of the exhibition *Chicanos en el Pentágono*, septiembre—September, 1979

11.5 × 8 cm

Colección Carlos Aguirre

73. Lourdes Grobet

Sentido del tacto—Sense of Touch, 1979

Fotografías y espejo—Two photographs and mirror

Medidas variables—Variable dimensions

Colección Lourdes Grobet

74. Víctor Muñoz

La aurora—The Dawn, 1978

Tinta sobre papel—Ink on paper

45.5 × 45.5 cm

Colección Carlos Finck

75. Martha Zarak

Los encontraremos—We Will Found Them, 1979

Fotografía—Photograph. Formó parte de la exposición—Part of the exhibition *10 de junio*, junio de 1979—June 1979

35 × 45 cm

Colección Carlos Aguirre

76. Cartel del ciclo de cine dedicado a—Poster announcing screenings of films by Jorge Sanjinés en el—at Centro Proceso Pentágono, 1979

Offset

34 × 21.5 cm

77. Cartel para la exposición—Poster for the exhibition
Aquí Colombia, 1979

Offset

47 × 34.5 cm

78. Cartel para la exposición de *collages* de—Poster for the
collage exhibition by Fernando Sampietro, 1979

Offset

47 × 34.5 cm

79. Carteles para la exposición—Posters for the exhibition
Junio 10, 1979

Offset

27 × 21.5 cm

Colección Carlos Aguirre

80. Invitación a la subasta de obra para recaudar fondos para
la X Bienal de Jóvenes de París—Invitation to the auction
to raise funds for the 10th Paris Biennale, 1977

Offset

34 × 21.5 cm

Colección José Antonio Hernández Amezcua

81. Invitación al coctel de inauguración de la exposición de
la revista—Invitation to the opening cocktail of the exhibition
of the magazine *La Garrapata*, 1979

Fotocopia—Photocopy

21.5 × 28 cm

82. Mapa del Centro Proceso Pentágono, *ca.* 1979

Offset—Offset

14 × 21.5 cm

83. Convocatoria al—Call to the Primer Encuentro de Grupos
a realizarse en el Centro Proceso Pentágono, 1978

Fotocopia—Photocopy

28 × 21.5 cm

84. Carlos Aguirre

Junio 10, 1979

Boceto para cartel—Sketch for poster

Gouache, lápiz y sello de goma sobre papel—Gouache, pencil,
and rubber stamp on paper

28 × 28 cm

Colección Carlos Aguirre

85. Felipe Ehrenberg

Texto para la exposición—Text for the exhibition

10 de junio, 1979

Mecanoescrito—Typewritten document

28 × 21.5 cm

86. Lourdes Grobet

Carta al—Letter to Grupo Proceso Pentágono, 1980

Mecanoescrito—Typewritten document

28 × 21.5 cm

87. Borrador de boletín de prensa para la exposición—Press
release for the exhibition *Chicanos en el Pentágono*, 1979

Mecanoescrito—Typewritten document

28 × 21.5 cm

88. Calendario de actividades del—Schedule of events,
Centro Proceso Pentágono, 1979

Mecanoescrito—Typewritten document

28 × 21.5 cm

89. Mecanoescrito de presentación del—Typewritten document
introducing of the Centro Proceso Pentágono, *ca.* 1979

Mecanoescrito—Typewritten document

28 × 21.5 cm

90. “Singular exhibición: *El proceso de una obra* del uruguayo
Anheló Hernández”, 1979

Boletín de prensa—Press release

Mecanoescrito—Typewritten document

28 × 21.5 cm

91. Centro Proceso Pentágono, 1979

Fotografías—Photographs

14.5 × 22 cm

33 × 22 cm

92. *La Garrapata*, tercera época, núm. 1, 25 de julio de 1979

FRENTE MEXICANO DE GRUPOS TRABAJADORES
DE LA CULTURA, 1978

93. Declaración de principios y reglamento del—Declaration of principles and Regulation, Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura, 1980

Offset

17 × 22 cm

94. Cartel del—Poster for the Frente Mexicano de Trabajadores de la Cultura para la Cruzada Nacional de Alfabetización—and the National Crusade for Literacy, *ca.* 1980

Offset

45 × 34.5 cm

Colección Carlos Finck

95. Somera Memoria del Primer Encuentro de Grupos Realizado en el Centro Proceso Pentágono el día 4 de Febrero de 1978—Short account of the First Meeting of Groups Held at the Centro Proceso Pentágono on February 4, 1978

Mecanoescrito—Typewritten document

Copia de exhibición—Exhibition copy

28 × 21.5 cm

Felipe Ehrenberg Papers. M1218. Department of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, California

96. Primer balance general del—First evaluation of the Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, *ca.* 1980

Mecanoescrito—Typewritten document

Copia de exhibición—Exhibition copy

28 × 21.5 cm

Felipe Ehrenberg Papers. M1218. Department of Special Collections, Stanford University Libraries, Stanford, California

97. Lourdes Grobet y Víctor Muñoz en el—at Centro
Proceso Pentágono, 1979
Fotografía—Photograph
14 × 22 cm

98. Reunión del—Meeting of the Frente Mexicano de
Grupos Trabajadores de la Cultura, 1978
Fotografía—Photograph
13.5 × 20.5 cm

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *MUROS FRENTE A MUROS*, 1978

**FRENTE MEXICANO DE GRUPOS TRABAJADORES
DE LA CULTURA**

Casa de Cultura de Michoacán, Morelia, Michoacán

99. Programa de actividades-Catálogo de la exposición—Event
Schedule-Catalogue of the exhibition *Muros frente a muros:
Confrontación de arte público*, 22 al 27 de mayo de 1978—May
22 to 27, 1978, México, Casa de Cultura de Michoacán, 24 pp.
20.5 × 16.5 cm
Colección José Antonio Hernández Amezcua

100. “Muros frente a muros en Morelia: Cancelado”, 1978
Boletín de prensa—Press release
Mecanoescrito—Typewritten document
Copia de exhibición—Exhibition copy
28 × 21.5 cm
Felipe Ehrenberg Papers. M1218. Department of Special
Collections, Stanford University Libraries, Stanford, California

AMÉRICA EN LA MIRA, 1978

**FRENTE MEXICANO DE GRUPOS TRABAJADORES
DE LA CULTURA**

101. Víctor Muñoz
Ojalá vivas, Marcos—Hopefully You Are Still Alive, Marcos, 1978
Tinta sobre papel—Ink on paper
52.3 × 33.5 cm
Colección Víctor Muñoz

102. Cartel de la exposición—Poster for the exhibition
América en la mira, 1978
Offset
76 × 50.5 cm

103. Catálogo de la exposición—Catalogue of the exhibition
América en la mira, México—Mexico, Frente Mexicano de
Grupos Trabajadores de la Cultura, 1978, 192 pp.
28 × 21.5 cm

104. Convocatoria para la exposición—Call for works
for the exhibition *América en la mira*, 1978
Offset
43 × 28.5 cm

105. Alberto Híjar
Texto para el catálogo—Text for the catalogue
América en la mira, 1978
Mecanoescrito—Typewritten document
28 × 21.5 cm

106. Relación de obra para la exposición—Artwork list for
the exhibition *América en la mira* en la ciudad de—at Gómez
Palacio, Durango, 1979
Mecanoescrito—Typewritten document
28 × 21.5 cm

107. Montaje para la fotografía del cartel de la exposición—
Photography installation for the poster of the exhibition
América en la mira, 1978
Fotografía—Photograph
22.7 × 22 cm

108. Inauguración de la exposición—Opening for the exhibition
América en la mira en Morelia, septiembre de 1978
Fotografía—Photograph
14.5 × 22 cm

109. Reunión de trabajo en la exposición—Gathering at the
exhibition *América en la mira* en Toluca, septiembre de 1978
Fotografía—Photograph
14.5 × 22 cm

110. Eduardo Camacho, “‘América en la mira’ en las Universidades Metropolitana y del Estado de México, Mañana”, en—in *Excélsior*, 29 de octubre—October 29, 1978
Colección José Antonio Hernández Amezcua

111. Eduardo Camacho. “Inauguran mañana en Puebla, Morelia y D.F. la exposición plástica ‘América en la mira’”, en—in *Excélsior*, 10 de septiembre—September 10, 1978
Colección José Antonio Hernández Amezcua

112. Alberto Híjar, “El Frente: *América en la mira*”, en—in *El Gallo Ilustrado*, suplemento del diario—supplement to the newspaper *El Día*, 1978, sin fecha—undated
Copia de exhibición—Exhibition copy
Fondo La Era de la Discrepancia, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM

GRUPO PROCESO PENTÁGONO

LA MILPA, MARCHA CONMEMORATIVA DEL X ANIVERSARIO DE LA MASACRE DE TLATELOLCO—COMMEMORATIVE PROTEST OF THE 10TH ANNIVERSARY OF THE TLATELOLCO MASSACRE, 1978

FELIPE EHRENBURG, MIGUEL EHRENBURG, CARLOS FINCK, LOURDES GROBET, JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ AMEZCUA Y VÍCTOR MUÑOZ

Plaza de las Tres Culturas-Zócalo,
ciudad de México—Mexico City

113. *La milpa*, 1978
Fotografías—Photographs
14.5 × 20.5 cm
13 × 20.5 cm

1979

SALÓN NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS,
SECCIÓN DE EXPERIMENTACIÓN, 1979
**GRUPO PROCESO PENTÁGONO, (FELIPE EHRENBURG,
MIGUEL EHRENBURG, CARLOS FINCK, LOURDES GROBET,
JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ AMEZCUA Y VÍCTOR MUÑOZ,
CON LA COLABORACIÓN DE—WITH THE COLLABORATION
OF CARLOS AGUIRRE)**

Galería del Auditorio Nacional,
ciudad de México—Mexico City

114. *1929: Proceso—1929: Process*, 1979

Ambiente—Environment

Reproducción—Reproduction, 2015

Medidas variables—Variable dimensions

Colección MUAC-UNAM

Donación de los artistas—Donated by the artists

Producción auspiciada por la—Supported production
by Fundación Ford

115. Carlos Aguirre

Dibujo de los integrantes del—Drawing of the members of
Grupo Proceso Pentágono

Copia de exhibición—Exhibition copy

Publicado en el catálogo de la—Published in the catalogue of the
exhibition Sección Anual de Experimentación, Salón Nacional
de Artes Plásticas

116. Catálogo de la—Catalogue of the exhibition Sección Anual
de Experimentación, Salón Nacional de Artes Plásticas, México,
Galería del Auditorio Nacional, Instituto Nacional de Bellas
Artes, enero-marzo de 1979—January-March, 1979

21 × 22 cm

Colección Pilar García

117. Programa del—Schedule of the Salón Nacional de Artes
Plásticas, Sección Anual de Experimentación, INBA, vol. II, núm.
324, diciembre—December 1978

118. José Antonio Hernández Amezcua

“De lo frío a lo caliente”, 1979

Mecanoescrito—Typewritten document

28 × 21.5 cm

119. Grupo Proceso Pentágono

“(Más) Proceso (Más). Hoy no habrá nada”, 1979

Fotocopia de mecanoescrito—Photocopy of typewritten document

28 × 21.5 cm

120. Proyecto inicial de—Project sheet for

1929: Proceso—1929: Process, 1978

Mecanoescrito sobre cartoncillo—Typewritten document
on cardboard

25 × 30.5 cm

121. Plano de distribución del—Distribution plan for the Salón

Experimental: mezzanine, Auditorio Nacional, 1978

Fotocopia de plano—Photocopy of the plan

28 × 21.5 cm

122. Plano de distribución del—Distribution plan for the Salón

Experimental: planta baja, Auditorio Nacional, 1978

Fotocopia de plano—Photocopy of the plan

28 × 21.5 cm

123. Proceso de producción de—Production process of *1929:*

Proceso—1929: Process, 1979

Fotografías—Photographs

15 × 22 cm

124. *1929: Proceso—1929: Process*, 1979

Fotografías—Photographs

22 × 25 cm c/u

125. “Acta del Jurado del Salón de Experimentación”,

en—in *Excélsior*, 16 de marzo—March 16, 1979

126. Francisco Fernández, “En busca de la participación total

del público en la obra artística”, en—in *El Gallo Ilustrado*,

suplemento del diario—supplement to the newspaper *El Día*, 4 de

febrero—February 4, 1979

127. Francisco Fernández, “En busca de la participación total del público en la obra artística (II)”, en *El Gallo Ilustrado*, suplemento del diario—supplement to the newspaper *El Día*, febrero—February, 1979

Copia de exhibición—Exhibition copy

Fondo Sub-versiones de la Memoria, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM

128. Katya Mandoki, “Algunas consideraciones sobre el Salón de Experimentación”, en *El Gallo Ilustrado*, suplemento del diario—supplement to the newspaper *El Día*, 1979, sin fecha—Undated, 1979

Copia de exhibición—Exhibition copy

129. Miguel Ángel Morales. “Para que todo choque. Entrevista a Felipe Ehrenberg”, en—in *La Semana de Bellas Artes*, núm. 64, 21 de febrero—February 21, 1979

Copia de exhibición—Exhibition copy

Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada-SHCP, ciudad de México—Mexico City

130. Armando Torres Michúa. “El Salón Nacional de Experimentación”, en—in *El Gallo Ilustrado*, suplemento del diario—supplement to the newspaper *El Día*, 1979, sin fecha—undated, 1979

Copia de exhibición—Exhibition copy

Fondo Sub-versiones de la Memoria, Centro de Documentación *Arkheia*, MUAC-UNAM

131. *Artes Visuales*, núm. 23, enero—January 1980

EXPOSICIÓN *ARTE / LUCHAS POPULARES EN MÉXICO*, 1978
Museo Universitario de Ciencias y Arte-UNAM,
ciudad de México—Mexico City

132. Catálogo de la exposición—Catalogue of the exhibition *Arte/Luchas populares en México*, México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura y Asociación de Historiadores de Latinoamérica y el Caribe, 1979, 36 pp.
28 × 19.5 cm
Fondo Histórico MUCA, Centro de Documentación *Arkheia*,
MUAC-UNAM

GRUPO PROCESO PENTÁGONO
(CARLOS AGUIRRE, FELIPE EHRENBORG, MIGUEL EHRENBORG, CARLOS FINCK, LOURDES GROBET, JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ AMEZCUA, ROWENA MORALES, VÍCTOR MUÑOZ)
TERCER FESTIVAL DE OPOSICIÓN, 1979
Palacio de los Deportes, ciudad de México—Mexico City

133. *La cámara—The Chamber*, 1979
Offset
47 × 35 cm
Colección Carlos Finck

JORNADAS CULTURALES EN SOLIDARIDAD CON EL PUEBLO
DE NICARAGUA, 1979
**FRENTE MEXICANO DE GRUPOS TRABAJADORES
DE LA CULTURA**

134. Invitación a la exposición/subasta de obra de artistas mexicanos y latinoamericanos en apoyo al pueblo de Nicaragua—Invitation to the exhibition/auction of Mexican and Latin American art in support of the people of Nicaragua, 1979
Offset
22 × 22 cm

135. Eduardo Camacho, “Realizarán en México jornadas culturales en solidaridad con el pueblo de Nicaragua”, 1979
Colección José Antonio Hernández Amezcua

1980

SALÓN NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS,
SECCIÓN DE PINTURA, 1980
GRUPO PROCESO PENTÁGONO, (CARLOS AGUIRRE, CARLOS FINCK, JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ AMEZCUA, ROWENA MORALES, VÍCTOR MUÑOZ)
Palacio de Bellas Artes-INBA, ciudad de México—Mexico City

136. *Sin título—Untitled*, 1980
Acrílico, y tinta sobre tela montada sobre bastidor—Acrylic and ink on canvas tied to wood frame.
253.5 × 204 × 4.5 cm
Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble-INBA

137. Catálogo de la exposición—Catalogue of the exhibition Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección de Pintura, México, Instituto Nacional de Bellas Artes-SEP, febrero—February 1980, 240 pp.
21.5 × 22 cm
Colección José Antonio Hernández Amezcua

138. Acta del jurado de premiación—Award Jury Verdict.
Salón Nacional de Artes Plásticas, Sección de Pintura 1980
Copia de exhibición—Exhibition copy
Publicada en el catálogo del—Published in the catalogue of the Salón Nacional de Artes Plásticas

139. *Hay que hacer un cuadro—Let's Make a Painting*, 1980
Fotografías—Photographs
13.5 × 20.5 cm
20.5 × 13.5 cm

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *IMÁGENES Y MENSAJES
DE LA CIUDAD*, 1980

**GRUPO PROCESO PENTÁGONO, (CARLOS AGUIRRE,
CARLOS FINCK, JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ AMEZCUA,
VÍCTOR MUÑOZ)**

Galería de la Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Xochimilco

140. *La agresión más transparente—Where Despair is Clear*,
1980

Fotografías, mapa, bolsas, cordón, grafito, alfileres—

Photographs, map, bags, string, pencil, pins

255 × 582 cm

141. Catálogo de la exposición—Catalog of the exhibition
Imágenes y mensajes de la ciudad, México, Difusión Cultural
UAM, 1980, 12 pp.

21 × 21 cm

1981

PRIMER COLOQUIO LATINOAMERICANO SOBRE
ARTE NO-OBJETUAL Y ARTE URBANO—FIRST LATIN
AMERICAN SYMPOSIUM ON NON-OBJECT-BASED ART
AND URBAN ART, 1981

**GRUPO PROCESO PENTÁGONO, (CARLOS FINCK,
VÍCTOR MUÑOZ)**

Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia

142. *¿A qué le supo el desayuno?—What Did Your Breakfast
Taste Like?*, 1981

Réplica—Replica, 2015

Ambiente

143. *¿A qué le supo el desayuno?—What did your breakfast
taste like?*, 1981

Fotografía—Photograph

14.5 × 22 cm

144. Participantes en el—Participants at the Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Urbano, 1981
Fotografías—Photographs
14.5 × 22 cm c/u—each

145. Alberto Sierra (ed.), *Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina de Hoy*, vol. 2, núm. 7, 1981
Colección particular—Private collection

SUR-NORTE, 1981

GRUPO PROCESO PENTÁGONO (FELIPE EHRENBORG, MIGUEL EHRENBORG, CARLOS FINCK, LOURDES GROBET, VÍCTOR MUÑOZ)

Proyecto para el diario *Unomásuno* en el marco de la cumbre Norte-Sur en—Project for the newspaper *Unomásuno* in the context of the North-South Summit, Cancún, Quintana Roo

146. Proceso de producción de la pieza *Sur-norte*—
Production of *South-North*, 1981
Fotografías—Photographs
13.5 × 20.5 cm c/u—each

147. *Sur-norte—South-North*, 1981
15 fotografías—photographs
13.5 × 20.5 cm c/u—each

1982

SEGUNDO ENCUENTRO DE ARTES VISUALES E IDENTIDAD EN AMÉRICA LATINA, 1982

GRUPO PROCESO PENTÁGONO (MIGUEL EHRENBORG, CARLOS FINCK, LOURDES GROBET, VÍCTOR MUÑOZ)

Foro de Arte Contemporáneo

148. Programa de actividades del encuentro—Schedule for the event “Artes visuales e identidad en América Latina”, 1982
Offset
21.5 × 28 cm

149. *Corte analítico a una ponencia—Analytical cutout of a lecture*, 1982
Fotografía—Photograph
15.5 × 20.5 cm

1983

CENTENARIO DEL ANIVERSARIO DEL FALLECIMIENTO DE CARLOS MARX—CENTENNIAL OF THE DEATH OF KARL MARX, 1983

GRUPO PROCESO PENTÁGONO (FELIPE EHRENBURG, MIGUEL EHRENBURG, CARLOS FINCK, LOURDES GROBET, VÍCTOR MUÑOZ)

Palacio de Bellas Artes-INBA, ciudad de México—Mexico City

150. *Hotel Marx*, 1983

Ambiente—Environment

141 × 190 × 54 cm

Museo de Arte Carrillo Gil-INBA, ciudad de México—Mexico City

151. Proceso de producción de la pieza—Production of *Hotel Marx*, 1983

Fotografías—Photographs

20.5 × 14 cm

13.5 × 20.5 cm

152. *Hotel Marx*, 1983

Fotografías—Photographs

13.5 × 20.5 cm c/u—each

153. Vista general de la exposición—Overview of the exhibition *Centenario del aniversario del fallecimiento de Carlos Marx*, 1983

Fotografías—Photographs

20.5 × 14 cm

13.5 × 20.5 cm

EXPOSICIÓN—EXHIBITION *LA CALLE, ¿A DÓNDE LLEGA?*, 1983
**GRUPO PROCESO PENTÁGONO (FELIPE EHRENBURG,
MIGUEL EHRENBURG, CARLOS FINCK, LOURDES GROBET,
VÍCTOR MUÑOZ)**

Museo de Arte Moderno-INBA, ciudad de México—Mexico City

154. *Panorama del Valle de México—Landscape
of the Valley of Mexico*, 1983

Fotografía—Photograph

13 × 20.5 cm

1985

EXPOSICIÓN *DE LOS GRUPOS, LOS INDIVIDUOS*, 1985

FELIPE EHRENBURG Y VÍCTOR MUÑOZ

Museo de Arte Carrillo Gil-INBA, ciudad de México

155. Catálogo de la exposición—Catalogue of the exhibition *De los grupos, los individuos: Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*. México, Museo de Arte Carrillo Gil, Instituto Nacional de Bellas Artes-SEP, junio-agosto de—June-August, 1985, 100 pp.
Colección particular—Private collection

1988

CONCURSO INTERNACIONAL PARA EL MONUMENTO A LOS
CAÍDOS DEL 68, ORGANIZADO POR EL—INTERNATIONAL
CONTEST FOR THE MEMORIAL TO THE FALLEN OF 1968,
ORGANIZED BY THE COMITÉ PREPARATORIO DEL HOMENAJE
NACIONAL AL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL-POPULAR DE
1968-1988

**GRUPO PROCESO PENTÁGONO (CARLOS FINCK, LOURDES
GROBET, VÍCTOR MUÑOZ, CON LA PARTICIPACIÓN DE—
WITH THE PARTICIPATION OF SERGIO PALLERONI Y—AND
RODOLFO SANTA MARÍA)**

156. Boceto para folleto de *La grieta* —Sketch for brochure
of *The Crack*, 1988

Lápiz sobre papel—Pencil on paper

13.5 × 35 cm

13.5 × 33.7 cm

157. *La grieta—The Crack*, 1988

Bocetos—Sketches

Copia de exhibición—Exhibition copy

13.5 × 20.5 cm

20.5 × 13.5 cm

158. *La grieta—The Crack*, 1988

Maqueta—Scale model

Cartón, tinta y pegamento—Cardboard, ink and glue

15.5 × 83 × 83

Memorial del 68, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM

159. *La grieta—The Crack*, 1988

Proyecto arquitectónico alzado—Blueprint

Offset

28 × 21.5 cm

160. *Monumento a los caídos del 68*, 2008

Animación—Animation

DVD

1' 54"

Realización—Made by Jorge Contreras

Colección Víctor Muñoz

161. Folleto para *La grieta*—Booklet for *The Crack*, 1988

Offset

21.5 × 52 cm

162. Maqueta para *La grieta* —Scale model for *The Crack*, 1988

Fotografía—Photograph

14 × 20.3 cm

163. Contexto urbano para *La grieta* —Urban context of *The Crack*, 1988

Fotografía—Photograph

14 × 20.3 cm

1990

SEMANA DEL PERFORMANCE, 1990

**GRUPO PROCESO PENTÁGONO (RAFAEL DONIZ,
CARLOS FINCK, LOURDES GROBET, VÍCTOR MUÑOZ)**

Museo de Arte Carrillo Gil-INBA, ciudad de México—Mexico City

164. *Venta de garaje—Garage Sale*, 1990

Fotografías—Photographs

13.5 × 20.5 cm c/u—each

SERPIENTES Y PETRÓLEO—SERPENTS AND OIL, 1991

**GRUPO PROCESO PENTÁGONO (CARLOS FINCK,
LOURDES GROBET, VÍCTOR MUÑOZ) LA FLOR DE OTRO DÍA
(MARILIANA MONTANER, CHAC) EN COLABORACIÓN
CON—IN COLLABORATION WITH ESPERANZA ESCAMILLA
Y JOSEFINA KING**

Zócalo, ciudad de México—Mexico City

165. *Serpientes y petróleo—Serpents and Oil*, 1991

Fotografías—Photographs

13.5 × 20.3 cm

14 × 20.5 cm

20.5 × 13.5 cm

Ruta 521—Route 521, 1990

Grupo Proceso Pentágono (Rafael Doniz, Carlos Finck,
Lourdes Grobet, Víctor Muñoz)

Zócalo, ciudad de México—Mexico City

En el marco de las celebraciones por el V centenario del
descubrimiento de América—In the context of the commemoration
of the 5th Centennial of the discovery of America

166. *Proyecto para Ruta 521—Project for Route 521*, 1990

Mecanoescrito—Typewritten document

20 × 14 cm

167. *Invitación a Ruta 521—Invitation to Route 521*, 1990

Offset

11 × 14 cm

168. *Ruta 521—Route 521*, 1990

3 fotografías—photographs

13 × 20.5 cm

1977

ACTEAL, 1997

**GPP (VÍCTOR MUÑOZ, CARLOS FINCK, LOURDES GROBET)
Y TIEMPO IMAGINARIO (MARILIANA MONTANER, CHAC),
EN COLABORACIÓN CON—IN COLLABORATION WITH JOSÉ
ANTONIO HERNÁNDEZ AMEZCUA, ANA COLCHERO, MIRIAM
MORALES, MARTA LÓPEZ, ESPERANZA ESCAMILLA, MARÍA
DEL CARMEN ALVAREZ Y ALEJANDRO COLÍN.**

CONVOCANTE—ORGANIZER: MARILIANA MONTANER.

PROPUESTA DE INSTALACIÓN—INSTALLATION PROPOSAL:

ARQ. MANUEL LARROSA

ciudad de México—Mexico City

169. *Acteal*, 1997

Fotografías—Photographs

14.5 × 22 cm

33 × 22 cm

2015

**170. GPP. (CARLOS AGUIRRE, CARLOS FINCK,
LOURDES GROBET, JOSÉ ANTONIO HERNÁNDEZ AMEZCUA,
VÍCTOR MUÑOZ)**

=A, 2015

Video instalación—Video installation

Medidas variables—Variable dimensions

Colección de los artistas

171. Grupo Proceso Pentágono en—in Xico, Veracruz, 1977

De izquierda a derecha—Left to right, Víctor Muñoz,
el azar—randomness, Carlos Finck, Felipe Ehrenberg
y José Antonio Hernández Amezcua

Fotografía—Photograph

14 × 20.3 cm

172. Grupo Proceso Pentágono, 1977

De izquierda a derecha—Left to right: José Antonio Hernández Amezcua, Carlos Finck, Miguel Ehrenberg, Víctor Muñoz, Felipe Ehrenberg, y Lourdes Grobet (Carlos Aguirre no estuvo presente—wasn't present)

Copia de exhibición—Exhibition copy

Publicada en el catálogo de la exposición—Published in the catalogue of the exhibition *Arte / Luchas populares en México*, México, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura y Asociación de Historiadores de Latinoamérica y el Caribe, 1979, 36 pp.

173. Grupo Proceso Pentágono durante la producción de *Pentágono*—During the process of *Pentagon*, 1977

De izquierda a derecha—Left to right: José Antonio Hernández Amezcua, Felipe Ehrenberg, Carlos Finck, Víctor Muñoz

Fotografía—Photograph

13.4 × 20.3 cm

174. El Grupo Proceso Pentágono en la conferencia de prensa previa a la X Bienal de Jóvenes de París—in a press conference before the 10th Paris Biennale, 1977

De izquierda a derecha—Left to right: Víctor Muñoz, José Antonio Hernández Amezcua, Felipe Ehrenberg, y Carlos Finck

Copia de exhibición—Exhibition copy

Publicada en—Published in “Un grupo de jóvenes pintores exponen a partir del 10 de septiembre en París”, en—in *El Heraldo de México*, 11/09/1977

Colección José Antonio Hernández Amezcua

175. Integrantes del GPP en el—Members of the GPP at Centro Proceso Pentágono, 1979

De izquierda a derecha—Left to right: Carlos Aguirre, José Antonio Hernández Amezcua, Carlos Finck, Rowena Morales, Miguel Ehrenberg, Lourdes Grobet, Felipe Ehrenberg y Víctor Muñoz

Fotografía—Photograph

14.6 × 22 cm

176. Grupo Proceso Pentágono durante la instalación
de—during the production of *Hotel Marx*, 1983
De izquierda a derecha—Left to right: Víctor Muñoz, Felipe
Ehrenberg, Lourdes Grobet, Miguel Ehrenberg y Carlos Finck
Fotografía—Photograph
13 × 20.3 cm

177. Grupo Proceso Pentágono durante la producción
de—during the production of *Hotel Marx*, 1983
De izquierda a derecha—Left to right: Miguel Ehrenberg, Carlos
Finck, Lourdes Grobet, Víctor Muñoz y Felipe Ehrenberg
Fotografía—Photograph
43 × 67 cm

ha habido también, asperezas entre Atilio y Felipe (e incluso Atilio - José Antonio sólo que éstas han tenido una solución rápida y serena).
 tenemos tu catálogo (320 y 32 pp. respectivamente "artistas invitados" y "amenique latin") y desde luego recortes de periódicos y revistas. ¿cómo se ha presentado la cosa en México? ¿opala' has podido estar al tanto. Por cierto, pudimos transmitir un programa para radio educación recorriendo la primera semana de la bienal como si fuera un campeonato de fútbol. ¿lo llegaste a oír? Una última información: como podrás ver en la invitación que te adjunto, en el coloquio participarán Contarín y Lefanc opala' y quedas, sería muy buena onda, que te llevarás una invitación a Guillermo Medina de Radio Educación, la declaración conjunta de los grupos (la debe tener Alberto Lijón) y te entrevistara para que pudieras explicar por qué lo del coloquio, cuáles son sus razones, etc. Saludos a Guillermo y a ti con un abrazo Víctor.

* se dice que trabajan un poco parecidos a SOMB.

Pd. UNTEL es un grupo francés de trabajo colectivo que ha presentado en la bienal un supermercado (aunque bien te de) donde se encuentran perfectamente empacadas todas las cosas (diarios, barba, tarjetas postales, etc) de la vida cotidiana aquí en París. Los hemos invitado *

CRÉDITOS DE EXPOSICIÓN

EXHIBITION CREDITS

Curaduría—Curatorship

Pilar García

En colaboración con—In collaboration with

Julio García Murillo

Elisa Schmelkes

Diseño museográfico—Installation Design

Giacomo Castagnola

Cristobal García

Erick Eduardo López

Coordinación de Producción

museográfica—Production Coordination

Joel Aguilar

Salvador Ávila Velazquillo

Benedeta Monteverde

Cecilia Pardo

Fotografía—Photography

Anaid González Sáenz

Digitalización—Digitalization

Natalia Estrada

Programa pedagógico—Pedagogical

Program

Pilar Ortega

Muna Cann

Ignacio Plá

Colecciones—Collections

Julia Molinar

Juan Cortés

Claudio Hernández

Elizabeth Herrera

Procuración de fondos—Fundraising

Gabriela Fong

María Teresa de la Concha

Josefina Granados

Alexandra Peeters

Comunicación—Communications

Carmen Ruíz

Ekaterina Álvarez

Francisco Domínguez

Ana Cristina Sol

Servicio social—Interns

María Alicia Estrada León

Mariana Medésigo

Vicente Rodríguez

Tatiana Wolff

Curador en jefe—Curator in Chief

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 *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015*.

The Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, wishes to thank the individuals and institutions whose generous assistance made possible the present exhibition *Grupo Proceso Pentágono: Politics of the Intervention 1969-1976-2015*.

Juan Acha, Gabriela Aceves, Ander Azpiri, Arden Decker, Georgina Domínguez Guerrero, Helen Escobedo, Tatiana Falcón, Francisco Fernández, Néstor García Canclini, Beatriz Garduño, Gabriela Gil, Edgar Guzmán, Xavier Guzmán Urbiola, Jorge Hernández Campos, Alberto Híjar, Helena Hofbauer, Jorge Jiménez Rentería, Tania José, Luis Lupone, Manuel Magaña, Ana Lizeth Mata Delgado, Bruno Newman, James Oles, Jorge Reygadas, Esmeralda Reynoso, Vania Rojas, Alexis Salas, Guillermo Samperio, Regina Tattesfield, Raquel Tibol, Armando Torres Michúa, Rodrigo Torres y Anabella Tournon.

Fundación María y Héctor García, Special Collections y Stanford University Libraries

GRUPO PROCESO PENTÁGONO. POLÍTICAS DE LA INTERVENCIÓN 1969-1976-2015 se terminó de imprimir y encuadernar el 14 de septiembre de 2015 en los talleres de Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Ciudad de México. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Linotype Centennial, diseñada por Adrian Frutiger. Impreso en Domtar Lynx de 216 g y Bond blanco de 120 g. La supervisión de producción estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico. El tiraje consta de 1,500 ejemplares.

GRUPO PROCESO PENTÁGONO: POLITICS OF THE INTERVENTION 1969-1976-2015 was printed and bound on September 14, 2015 in Offset Rebosán S.A. de C.V., Acueducto 115, col. Huipulco, Tlalpan, Mexico City. Typeset in Linotype Centennial, designed by Adrian Frutiger. Printed on 216 g Domtar Lynx and 120 g Bond white paper. Production supervision was done by Periferia Taller Gráfico. This edition is limited to 1,500 copies.

