

## *Revisión crítica al Taller de Arte e Ideología*

### *A Critical Review of the Taller de Arte e Ideología*

Artículo recibido el 26 de enero de 2021; devuelto para revisión el 10 de septiembre de 2021; aceptado el 10 de enero de 2022; <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2022.121.2800>

**Circe Rodríguez Pliego** Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Artes y Diseño, [aurin\\_cs@hotmail.com](mailto:aurin_cs@hotmail.com), <https://orcid.org/0000-0003-3089-145X>

**Líneas de investigación** Estética; teoría del arte; teoría crítica; relaciones entre prácticas y materialidades artísticas con lo político.

**Lines of research** Aesthetics; art theory; critical theory; relationship between artistic practices and politics.

**Publicación más relevante** “Arte y anacronismo una lectura de lo contemporáneo”, en *Figuras del discurso III* (Ciudad de México: Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Bonilla Artigas Editores, 2019).

**Blanca Gutiérrez Galindo** Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Artes y Diseño, [gutierrezgalindo.blanca@gmail.com](mailto:gutierrezgalindo.blanca@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0002-1147-3458>

**Líneas de investigación** Arte contemporáneo y movimientos sociales; arte y política.

**Lines of research** Contemporary art and social movements; art and politics.

**Publicación más relevante** “El memorial a las víctimas de la violencia en México, el antimonumento +43 y la iniciativa ilustradores por Ayotzinapa”, en *Batallas por la memoria en la guerra contra el narcotráfico en México* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Artes y Diseño, 2019).

**Resumen** En el devenir del arte mexicano el muralismo ha sido el paradigma del trabajo colectivo; sin embargo, en los años setenta lo colectivo en el arte dio un giro con la asociación de jóvenes artistas que serían conocidos como Los Grupos, quienes llevaron a cabo una revisión de las nociones centrales de la estética moderna, como el sujeto creador, y de los postulados del muralismo. Uno de los pioneros de este movimiento hacia lo grupal fue el Taller de Arte e Ideología (TAI), colectivo multidisciplinario que en una clara herencia marxiana asumió una postura

crítica sobre los asuntos del arte, que dejó de lado la separación entre teoría y praxis, entre otros antagonismos. El presente texto realiza una aproximación crítica a las propuestas del TAI, se posiciona en contra de la oposición colectivo-individuo en el trabajo artístico; además piensa la relación entre el arte y la política como la capacidad de producir experiencias innovadoras, que plantean nuevas condiciones de lo humano, antes que la presentación de contenidos que persiguen fines predeterminados.

**Palabras clave** Colectivo; técnica; política; máquina.

**Abstract** In Mexican art the muralist movement has been the paradigm of collective work. However, in the seventies collectivity entered a new phase with the association of young artists that became known as Los Grupos (The Groups). These artists carried out a review of the notions of modern aesthetics, such as artistic genius and the postulates of muralism. One of the pioneers of this movement towards creative collective work was the Art and Ideology Workshop (TAI in Spanish), a multidisciplinary collective that assumed a critical stance on art matters displaying a clear Marxist heritage and leaving aside the separation between theory and praxis among other antagonisms. The present article takes a critical approach to the TAI proposals. It is positioned against the collective-individual opposition in artistic work. It also analyzes the relationship between art and politics as the ability to produce innovative experiences which pose new conditions of the human, rather than the presentation of contents that pursue predetermined ends.

**Keywords** Collective; technical; politics; machine.

CIRCE RODRÍGUEZ PLIEGO  
BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO, UNAM

## *Revisión crítica al Taller de Arte e Ideología*

En la década de los años setenta, en México se vivió un acontecimiento en las disciplinas artísticas de diversos órdenes: el colectivo se tornó en el eje rector de la organización y la producción. En el terreno plástico y visual, dicha coyuntura recibió de parte de la historiografía el nombre de “Los Grupos”, constituidos éstos por jóvenes que se vincularon unos con otros en torno a búsquedas diversas. Una de estas agrupaciones, en la cual centraremos nuestra atención, fue el Taller de Arte e Ideología, mejor conocido por su acrónimo TAI. El presente artículo aborda algunos aspectos de la labor del TAI en su periodo de mayor producción (1975-1979) y, de manera tangencial, la de sus contemporáneos, conocidos como Los Grupos.

Nuestra aproximación al TAI conlleva una intención crítica, esto es, la entendemos como un ejercicio de lectura y de análisis que persigue problematizar los objetos de estudio, así como los análisis y los discursos precedentes, con base en la consigna de desplegar su fuerza de invención, es decir, su expresión diversa y diferente. La lectura crítica que ensayamos intenta proponer una ruta de análisis que rescate los aspectos omitidos, desplazados u olvidados por las interpretaciones y lecturas previas, sobre todo en la caracterización del trabajo colectivo. Frente a una tendencia del pensamiento que opera oponiendo conceptos, nos proponemos analizar el accionar colectivo del TAI alejadas de la dicotomía individuo/colectividad. Para ello, en una suerte de experimento teórico, hacemos uso de la categoría operativa de *máquina*, que retomamos de la propuesta

de los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari en su libro *El anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*.

A la vez, analizamos las formas específicas de operación de lo que nos hemos permitido denominar Máquina TAI.

### *Aproximación al TAI*

El Taller de Arte e Ideología fue una agrupación que nació en las aulas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la primera mitad de la década de los años setenta. El maestro Alberto Híjar Serrano y algunos estudiantes se reunieron para dialogar sobre problemas de la estética contemporánea. Si en un primer momento la agrupación contaba con una mayoría de estudiantes de filosofía, poco a poco se fueron integrando artistas, diseñadores, estudiantes de cine, afiliados al sindicalismo independiente de la UNAM, una historiadora del arte, entre otros. La pluralidad en la conformación del TAI era uno de sus rasgos distintivos, particularidad que le permitió y llevó a indagar y a problematizar las relaciones entre práctica y teoría.

A la par del estudio filosófico se gestó la práctica artística, de manera que los procesos de experimentación estaban acompañados de preguntas que hacían necesaria la reformulación de los elementos teóricos: unos cuestionaban a las otras en una acción de dos vías. Lo que hemos llamado experimentación era producción, sin un objetivo predeterminado, de materialidad, de preguntas y sentidos que daban pie a discusiones, intercambios, experiencias, así como a la necesidad de inventar un vocabulario que permitiera nombrar aquello que en el hacer se revelaba como no delimitado por las categorías ortodoxas de la estética.

La participación en la X Bienal de jóvenes realizada en París fue el evento que colocó a estas agrupaciones en el panorama cultural de nuestro país. Helen Escobedo, entonces directora del Museo de Ciencias y Artes (MUCA), perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México, decidió que la representación mexicana en dicha exhibición fuese colectiva; la obra estaría a cargo de una agrupación y la representación constaría de cuatro obras, por tanto, acudirían al evento cuatro colectivos: Proceso Pentágono, Tetrahedro, Suma y el TAI. La propuesta de Escobedo buscaba mostrar la diversidad del campo artístico mexicano, así como abrir espacios al trabajo de estos grupos emergentes, cuya propuesta distaba en mucho de los proyectos y artistas que concentraban

la atención de la crítica y los espacios de exhibición, reunidos bajo el nombre de “generación de la ruptura”. La obra del TAI, de título *Export-Import*, consistía en una estructura de madera cuadrangular, cuyo contenido lo describe Alberto Híjar de la siguiente manera:

Dentro aparecen referencias a la vida cotidiana de cualquier país latinoamericano, los signos culturales (del pasado y del presente, del pueblo y de la élite), las materias primas, los hombres explotados, el deporte, la religión. El TAI ha procurado mantener, para estos objetos, la idea “Export-Import” que los hace significantes del colonialismo, al mismo tiempo que señala las posibilidades liberadoras reprimidas. Los problemas de la tradición, especialmente importantes para un país como México, con un problema indígena y un pasado prehispánico peculiares, quedan significados por dos estructuras: un escaparate adosado al muro frontal con iconos mortuorios complicados con trofeos deportivos, y figuras heroicas, todo para recordar el tzompantli, muro de huesos y calaveras que asombró a los conquistadores españoles en el centro ceremonial de la Gran Tenochtitlán. La complejidad cultural producida por esta riqueza tradicional quedará señalada por una Virgen de Guadalupe accionada por un mecanismo igual al de los juguetes populares articulados. La religiosidad guadalupana mostrará así su apoyo a sujetos concretos, obreros y campesinos a los que interpela, y a su vez interpelan a los que accionan el juguete. Se quiere con todo esto dar la idea de complejidad, por lo que recintos, muros y cajones de empaque conteniendo signos, forman una estructura que unifica lo diverso sobre la tesis central de comprensión inmediata para americanos y europeos, “Export-Import”. Para contrariar esta posible reducción ideológica al lugar común del supuesto abigarramiento como lo propio de Latinoamérica, ha incluido la película *9 metros 15*. El título es la distancia reglamentaria a la que se coloca una barrera de jugadores para dificultar el gol cuando se produce un tiro de castigo dictado por el árbitro. La película es testimonio vivo de la significación ideológica del fútbol en México, con lo cual se vitalizan los demás objetos de la proposición. Conceptos, percepciones y sentimientos son determinados por una estructura significativa y fundan polisemia.<sup>1</sup>

Lejos de hacer un análisis de *Export-Import* en función de su contenido, nos limitaremos a señalar que la pieza, construida a partir de elementos diversos, apunta al proceso constructivo del montaje, al cual regresaremos enseguida.

1. Fondo Cristina Híjar, Alberto Híjar, “El TAI en la Bienal de París”, 1977.

De igual manera, quisiéramos mencionar un hecho que acompañó el proceso de estas cuatro agrupaciones y que las llevó a producir un contra catálogo de la Bienal, cuya presentación corrió a cargo de Gabriel García Márquez, suceso que puso al descubierto las múltiples dimensiones del planteamiento crítico que alimentaba y acompañaba el quehacer de estos jóvenes.<sup>2</sup>

El coordinador en jefe para Latinoamérica de la Bienal de París fue el uruguayo Ángel Kalenberg, director en ese entonces del Museo de Arte Moderno de Montevideo, puesto que ocupaba con la anuencia de la junta militar que, en aquel tiempo, mantenía el poder y gobierno en Uruguay. Kalenberg pretendía dar un panorama general de la producción artística en Latinoamérica; sin embargo, las objeciones de la representación mexicana se expresaron claramente: la situación en un importante número de países latinoamericanos hacía imposible pensar en tal pretensión, a estos jóvenes les resultaba inconcebible obviar las acciones represivas por parte de los gobiernos dictatoriales contra la oposición crítica, en cuyas filas se encontraban artistas que habían sido obligados al exilio, desaparecidos, asesinados por los regímenes militares. En un intenso intercambio epistolar,<sup>3</sup> las cuatro agrupaciones dejaron clara su postura: Kalenberg no podía ni debía explicar su trabajo al público europeo; mucho menos podía generalizar las posturas de los artistas latinoamericanos, proclives a las dictaduras de otros como ellos, que sostenían una postura crítica y activa respecto de la situación en América Latina. Algunos de sus integrantes incluso apoyaron a los movimientos de liberación en la región; un caso concreto fue el triunfo de la revolución sandinista en Nicaragua y la participación de miembros de diferentes colectivos.

Puesto que la dirección de la Bienal mantuvo la decisión de que Kalenberg se encargase de la representación latinoamericana y su presentación en el catálogo, Suma, Tetrahedro, Proceso Pentágono y TAI decidieron editar un libro con textos de García Márquez, Alberto Híjar y Alejandro Witker (historiador chileno ganador del premio de ensayo, Casa de las Américas, 1977), acción con la que cuestionaban la neutralidad de las bienales, y centraban la discusión en las relaciones que se establecen entre el arte y lo político, de gran importancia para el momento histórico, mientras que en México se daba la disputa entre un arte de índole subjetivista y universalizante, con los resabios de la Escuela Mexicana de Pintura.

2. Grupo Proceso Pentágono, grupo Suma *et al.*, *Contra catálogo X Bienal de París* (Ciudad de México: Imprenta Madero, 1977), 60.

3. Al respecto véase *Contra catálogo X Bienal de París*, 60.

Previo, a la par y posterior a su participación en la X Bienal, el colectivo editó dos volúmenes de *Cuadernos del TAI*, la traducción del libro *Para una crítica de la producción literaria*, de Pierre Macherey, y *Antología de poesía por Cuba*; participó en diversas exposiciones y ciclos de charlas vinculadas a ellas, como es el caso de “América en la mira”; algunos de sus integrantes montaron obras de teatro y produjeron cortometrajes, tal es el caso de *Naturaleza muerta*, de Adriana Contreras, con guion de Ana María Martínez de la Escalera (1979-1980), y *Mi lucha* (1978), de la misma productora. Parte del trabajo realizado se expuso en países como Argentina, con el CAYC (Centro de Arte y Comunicación), Venezuela, en la exposición rotativa de objetos tridimensionales desmontables (1976), además de formar parte de una exposición itinerante organizada por Jorge Glusberg, que recorrió varios países de Europa.

El TAI colaboró de manera cercana con el Sindicato de Trabajadores y Empleados de la UNAM (STEUNAM) a través del proyecto de formación sindical “Periódico vivo”, coordinado por la Secretaría de Cultura, el cual se abocó a: “la instrumentación de cuadros de apoyo: talleres de cine y fotografía, cursos de redacción y propaganda, asesoría etc., en colaboración con la Unión de Periodistas Democráticos, Curso Vivo de Arte, Arte y Comunicación, Colectivo de Teatro, A. C., y otras organizaciones y grupos culturales, musicales y estudiantiles”. Apoyaron a los trabajadores agrupados en la Tendencia Democrática del Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana (SUTERM). Además, participaron en el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura,<sup>4</sup> con lo que mostraron que el sentido se produce colectivamente mediante la discusión y los intercambios, y éste es provisional, heterónimo, productivo y relacional.

No obstante lo anterior, la historiografía del arte mexicano poco se ha detenido en el trabajo del TAI; su estudio se ha inscrito en aproximaciones generales en torno a Los Grupos; los cuales, después de su periodo de mayor actividad, a su vez, han sido objeto de escasos estudios: a finales de los años setenta es

4. El Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura fue un organismo compuesto por grupos de productores artísticos; pintores, escultores, críticos de arte, etcétera, que tenían como objetivo: 1) recuperar el control de los medios de producción, distribución, y circulación de las obras; 2) investigar y discutir la teoría y práctica artística para ofrecer nuevas posiciones alternativas ante los aparatos de producción y reproducción de la ideología artística y cultural de la clase dominante, y 3) difundir la producción artística y cultural a los grupos mayoritarios, mediante cualquier medio estratégico que permita articular la producción con las luchas proletarias y democráticas (minuta de trabajo).

posible encontrar algunas reseñas de Rita Eder; en los años ochenta, Dominique Liquois organizó la exposición *De los grupos los individuos*, cuyo catálogo sigue siendo un documento importante para los estudios de la época; mientras que Vázquez Mantecón realizó una serie de entrevistas a exintegrantes de algunas de las agrupaciones; la exposición *La era de la discrepancia*, curada por Cuauhtémoc Medina y Olivier Debrouse, incluyó a Los Grupos como artistas que discreparon con las políticas del régimen en materia artística, proponiendo cierta cercanía entre las propuestas grupales y el arte contemporáneo; en la muestra *Sublevaciones* a cargo del historiador francés Georges Didi-Huberman se hizo mención de ellos. No podemos omitir el libro *Siete grupos de artistas visuales de los setentas*, investigación realizada por Cristina Híjar. En los últimos años el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) se ha acercado a las décadas de los años sesenta y setenta con la retrospectiva sobre Proceso Pentágono *Políticas de la intervención, 68+50 Gráfica del sesenta y ocho*; así como *Salón Independiente “Un arte sin tutela”*. Cabe señalar que el archivo personal de Alberto Híjar se encuentra a resguardo en el Centro de Documentación Arkheia de dicho museo.<sup>6</sup> Éste es un panorama general de las aproximaciones al TAI y Los Grupos que se antoja incompleto.<sup>7</sup>

Las aproximaciones teóricas e historiográficas son aún exiguas, en particular del periodo que nos interesa destacar (1975-1979). Tal olvido puede deberse a que parte importante del trabajo del TAI exploraba los límites del concepto de arte desde un acercamiento crítico que cuestionaba la primacía del objeto frente a la experiencia artística y estética, y desafiaba la preminencia del primero, al centrar su atención en la relación —de carácter lúdico— con la materialidad, de manera que la pretensión del colectivo no era producir objetos perdurables que debieran ser conservados —a diferencia de agrupaciones como Proceso Pentágono, Suma o Março, las cuales cuentan con un archivo del trabajo realizado más o menos completo dependiendo de cada caso. Lo anterior se ejemplifica con la colaboración entre el TAI y la Perra Brava,<sup>8</sup> que consistió en la elabora-

5. Exposición itinerante, cada país en donde la exposición se montaba incorporó imágenes, entendidas a la manera del pensador, que formaran parte del espectro de las sublevaciones acaecidas en el lugar, las cuales marcaban momentos y experiencias de ruptura.

6. El proyecto de investigación que dio lugar a este escrito propone la construcción de un repositorio digital que documente la labor del TAI en el periodo de 1975-1979.

7. Véase Sergio Arau, *Expediente Bienal X* (Ciudad de México: Editorial Libro Acción Libre/ Beau Geste Press, 1980).

8. Respecto de la Perra Brava, Araceli Zúñiga y César Espinosa, sus fundadores, dirán: “La

ción de sobres membretados con el acrónimo TAI, los cuales se repartían a los transeúntes con, presumimos, escritos de sus integrantes. Estas entregas editoriales, sin respetar la cadena de distribución, llegaban de manera directa a las personas, quienes podían conservarlas, tirarlas, usarlas con fines diversos e incontrolables. Por otro lado, muchas de las propuestas del colectivo no fueron registradas o, en su defecto, el material de registro no es de la mejor calidad.

Entre los factores que han podido contribuir al olvido del TAI y de los movimientos grupales de los años setenta, estaría la condición marginal de estas agrupaciones en un contexto en el que las políticas culturales se enfocaban al arte geométrico y abstracto; tal condición, elegida por ellos, constituía su singularidad. Ese olvido podría deberse también a los fuertes vínculos de algunos de estos grupos y sus integrantes con discursos de carácter marxista, al respecto es importante señalar que las posibilidades críticas de ese aparato discursivo influyeron en las prácticas y en los discursos artísticos en, al menos, dos sentidos: uno, incorporaron a la narrativa e iconografía las problemáticas planteadas por el dispositivo conceptual “lucha de clases” (si bien este concepto se enmarca en una propuesta teórica específica, la marxista y los marxismos, en este constructo teórico y a partir de él se relaciona una constelación conceptual con instituciones sociales y políticas —que regulan las interacciones humanas—, prácticas alimenticias, de salud, entre otras, e incluso, como señala Foucault,<sup>9</sup> estructuras arquitectónicas). Por otra parte, tanto los artistas como los pensadores cuestionaron los procesos de trabajo, la organización y función de las artes basándose en su fuerza crítica; a su vez, propusieron prácticas artísticas y vocabularios teóricos estéticos, filosóficos e históricos desapegados de la tradición formal y conceptual. Como posibilidades no contrapuestas, pero tampoco homologables, consideramos que el TAI oscila entre los dos posicionamientos,

---

idea era lanzar una ‘revista’ de corte proto-conceptualista cuyo formato sería una bolsa para guardar el pan, pero en lugar de éste contendría reproducciones de trabajos de los autores invitados hechas por ellos mismos en la misma cantidad que el tiraje proyectado, que era de cien ejemplares. Por aquello de que la perra no es arisca y ‘hasta los de casa muerde’ se escogió el título de *La Perra Brava*, en cuanto [que] debería contener un texto autocrítico hacia la propia edición y los correspondientes contertulios”, *Periodismo cultural [y otros textos] De los años 70 a los 90, La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales*, selección de textos, *Escáner Cultural*, <http://www.escaner.cl/especiales/laperrabrava/perrabrava1.htm> (consultado en agosto de 2021).

9. Michel Foucault, *¿Qué es un autor?*, trad. Silvio Mattoni (Buenos Aires: El Cuenco de Plata Buenos Aires, 2010), 52-77.

al hacer uso, en algunos momentos, de recursos narrativos y, en otros, al aprovechar elementos y formas, podríamos decir, crítico-experimentales.

Debido a lo exiguo de la producción conservada, el estudio e interpretación de estas materialidades y experiencias descansa en gran medida en los discursos articulados en torno suyo desde la narración biográfica, curatorial y aquel proveniente de la historia del arte. La importancia del ámbito discursivo parece ineludible en tanto que ha dejado marcas específicas en la legibilidad de estos movimientos; se trata de narrativas que, desde la academia, se entrecruzan con aquellas formuladas por las propias agrupaciones. A este respecto quisiéramos detenernos en los planteamientos sobre lo colectivo en algunas aproximaciones teóricas al TAI y Los Grupos, cuya marca distintiva parece ser la dicotomía individuo-colectividad, la cual nos interesa cuestionar.

### *Apuntes sobre lo colectivo*

El título de la exposición curada por Liquois, *De los grupos los individuos*, presupone la dicotomía/oposición previamente señalada por la artista y curadora francesa respecto de que en un momento de la historia del arte mexicano la organización en sindicatos, frentes, colectivos refutó el individualismo burgués, que proponía un arte ensimismado, autotélico, desligado de los problemas que aquejan a “la clase trabajadora”. Impulso de la primera mitad del siglo xx que la autora juzga pasajero, en tanto se discurre de un espíritu colectivo de “resistencia” que culmina en la vuelta a una forma de creación —más— individualista. La búsqueda de lenguajes “más individualistas” que Liquois encuentra en una “segunda ola” de agrupaciones cercanas a los años ochenta como Peyote y la Compañía, Março, No Grupo, la lleva a preguntarse: “En cuanto al trabajo colectivo como posibilidad de transformación creativa, nos podemos preguntar sencillamente en qué medida este concepto logró alguna vez establecerse libremente en cualquier sociedad y cuáles son sus reales fundamentos dentro de la naturaleza humana.”<sup>10</sup> Parece que a la pregunta la antecede la certeza del privilegio de lo individual como modo de producción de lo que denominamos arte, es decir, no es claro en qué medida la producción colectiva ha sido y

10. Dominique Liquois, *De los grupos los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*, catálogo de la exposición (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo de Arte Carrillo Gil, 1985), 51.

es posible de manera “libre”, sin suprimir o renunciar a algo que se presume es la libertad del productor, a la cual se le equipara o identifica con lo individual.

La lectura de Liquois parece apuntar a la idea de que todo colectivo o agrupación es la suma de individualidades con orientaciones, inclinaciones y búsquedas que deben dejarse de lado para que el proyecto en conjunto prospere, de manera que lo decisivo es la capacidad o incapacidad para matizar las expectativas personales en aras del conjunto, acción que, si bien es fuente de conocimiento, resta libertad a los artistas.

En subsiguientes aproximaciones a experiencias de la época, que participan de una u otra forma de procesos de agrupación o colectivización, lo colectivo está marcado con el sello de la transitoriedad. Transitorio en dos sentidos: en aquel específicamente temporal, de una duración limitada, y en tanto transitar como lugar de paso. Esto puede quedar clarificado con el acercamiento que Pilar García realiza al método de trabajo de Proceso Pentágono.

En el catálogo de la exposición *Políticas de la intervención*<sup>11</sup> García escribe: “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”, hasta aquí encontramos descrita la labor conjunta de los integrantes con miras a un determinado fin, en el cual “se desvanecieran los estilos personales (personalistas) de cada aportación, y como meta se llegará a un más o menos homogéneo ‘estilo’ de Grupo” y continúa García, “todos ellos —refiriéndose a los integrantes de Proceso Pentágono— 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, entendemos lo anterior como su producción individual”.<sup>12</sup> De acuerdo con lo anterior, lograr un homogéneo estilo de grupo supone borrar las marcas personales y, suponemos, con ello las diferencias, sin embargo, cabría preguntar si los acuerdos alcanzados no están habitados por dichas divergencias, las cuales hacen de los resultados del empeño objetos o materialidades tensionales antes que unidades armónicas, ¿podríamos considerar que el diálogo entre esas diferencias, no suprimidas en aras de la uniformidad, fue lo que apuntaló

11. Grupo Proceso Pentágono, *Políticas de la intervención* (Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2015), 24.

12. Pilar García, “Expediente Grupo Proceso Pentágono”, en *Políticas de la intervención* (Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo 2015), 21 y 22.

el éxito de las propuestas de Proceso Pentágono? —para ceñirnos a este caso. No sobra preguntar: ¿dicho estilo homogéneo podría, más que una marca del trabajo colectivo, ser el resultado de la lectura histórica o de la crítica de arte, no necesariamente planteado y perseguido por las agrupaciones?

Por su parte en el catálogo de *La era de la discrepancia*, Vázquez Mantecón al referirse a los grupos señala:

La reactivación del mercado de arte propició que muchos artistas encontraran natural, como parte de su crecimiento personal y profesional, el regreso al trabajo individual, aunque había quienes lamentaron el abandono del trabajo colectivo: “Nos ganó la batalla una práctica artística intelectual y jodida”, recordó provocativamente Mauricio Gómez Morín de Germinal, años después. Para una generación muy extensa, el trabajo colectivo implicó un intenso aprendizaje teórico, técnico y conceptual. A pesar de esta convicción, la mayoría de los artistas que trabajaron en grupo mantuvieron la obra individual, en la medida que renunciar a ella hubiera sido como renunciar a la intimidad.<sup>13</sup>

En función de lo planteado por Vázquez Mantecón, la labor colectiva parecería tener algo de artificial, por el contrario, es natural reintegrarse a la actividad individual —a la producción de obra—, la cual, en esta ocasión, es equiparada con lo íntimo —con la interioridad del sujeto, la conciencia o el yo.

En las tres posiciones presentadas la colectividad se piensa en el sentido físico de estar juntos que, aunado a la ausencia del nombre propio, hace que mantener el colectivo resulte casi una proeza. Consideramos que estos discursos han dejado una impronta en la forma de entender el trabajo colectivo y las asociaciones de artistas, la cual nos interesa repensar.

Más allá de una decisión del sujeto de dejar de lado el desarrollo de una producción individual, quisiéramos pensar lo colectivo como las marcas y los procesos que se encuentran tanto en las técnicas como en los discursos que construyen y dan forma a las materialidades y la actividad productora. Al margen de la dicotomía colectividad/individualidad nos interesa plantear la producción/construcción de lo colectivo y desde lo colectivo en el TAI a partir de ciertas premisas: la conformación de polos de discusión, de voces múltiples que

13. Álvaro Vázquez Mantecón, “Los grupos, una reconsideración”, en *La era de la discrepancia* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006), 195-196.

orientaban el trabajo en direcciones diversas, a veces concordantes, otras no; la heterogeneidad en los elementos que conforman el trabajo, con ello nos referimos a la pluralidad de disciplinas de estudio y ejercicio profesional de los integrantes del colectivo, así como a la heterogeneidad en el enfoque de las prácticas y los discursos, que, como se señaló antes, no pretendían unificar las posturas.<sup>14</sup> La tensionalidad entre los puntos de vista divergentes no es un defecto de lo colectivo, sino una de las marcas de la heterogeneidad que lo habita y constituye. Es decir, interesa pensar la colectividad de manera crítica, entendiendo por crítica no el ejercicio descriptivo y analítico sobre una obra o conjunto de obras realizado desde la historia del arte, en cambio proponemos una aproximación que intenta dejar de lado los planteamientos dicotómicos y antagónicos para destacar otras marcas de lo colectivo. Las preguntas que planteamos son: ¿es posible pensar más allá de las oposiciones y dicotomías?, ¿qué formulación categorial o teórica nos lo permite? Para ello decidimos auxiliarnos de la categoría operatoria de máquina.

### *Máquina TAI*

Nos aproximamos a la máquina en tanto un recurso teórico —para Deleuze, un concepto— que se distancia de las dicotomías presentes en el pensamiento filosófico, principalmente de aquella que es central para la filosofía moderna: la relación sujeto-objeto: “No existe entonces el Hombre por un lado y la Naturaleza por otro, sólo existe un proceso de producción que subsume a ambos y ‘acopla las máquinas’.”<sup>15</sup> La dualidad es dejada de lado por la interacción de agentes, de intercambios energéticos y de fuerzas, de procesos e intercambios. En el *anti-Edipo* los pensadores franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari llevan a cabo una lectura crítica de la teoría analítica; sin embargo, su análisis trasciende por mucho el campo disciplinar, se propone dar respuesta a la pregunta ¿Por qué combaten los hombres por su servidumbre? La respuesta estará en relación con el deseo, pero lejos de buscar en la metodología psicoanalítica o proponer una respuesta de orden causal, Deleuze y Guattari interrogan aquello a lo que el deseo afecta y por lo cual se ve afectado, para ello se preguntan cómo opera el deseo. Para estos pensa-

14. En este sentido queremos pensar “a contrapelo” los personalismos y figuras centrales.

15. Deleuze y Guattari, *El anti-Edipo*, 12.

dores, el deseo sirve de puente a una crítica que atraviesa del psicoanálisis al capitalismo, a partir de una singular crítica/apropiación del marxismo que tendrá como resultado una *producción deseante*.

Antes que desplegar un análisis puntual del texto interesa a nuestros fines el recurso de la máquina,<sup>16</sup> que invita a pensar en multiplicidades que no tienen objeto ni sujeto, sino determinaciones, tamaños, dimensiones, cuyos vínculos hacen que las modificaciones en o de un elemento o componente cambien la naturaleza de las relaciones y de los relacionados. Nos interesa emplear este recurso para esquivar la contraposición dicotómica colectivo/individuo, y para pensar estas agencias en sus interacciones, en tanto “una máquina es algo que manifiesta una vitalidad parcial que no alcanza su sentido más que en articulaciones”.<sup>17</sup>

Las máquinas están constituidas por componentes heterogéneos, materiales, energéticos, semióticos, diagramáticos, de órganos, de influjos, de humor, de cuerpos, representaciones mentales y colectivas que se vinculan, acoplan, relacionan entre sí, dando lugar a otras máquinas, a nuevos efectos y formas. Las máquinas se acoplan y en dichos acoplamientos producen síntesis, conexiones, intercambios, antes que significados.<sup>18</sup> “De suerte que todo es producción: producción de producciones, de acciones y de pasiones; producciones de consumos, de voluptuosidades, de angustias y dolores”.<sup>19</sup>

Lo crucial en la máquina no radica en su *ser*, que es una máquina, sino en su accionar, en las heterogeneidades que conecta y en aquello que se produce en los intercambios, qué relaciona, qué flujos corta y cuáles deja pasar. Hombre-naturaleza-aparato se concatenan y conectan (síntesis conectiva) de tal manera que el producir siempre está inserto en el producto, pues producto y producción no poseen estatus diferentes; la producción es, a su vez, productiva; “por ello la producción —deseante<sup>20</sup>— es producción de producción como toda máquina,

16. Las máquinas interactúan como con otros “eslabones semióticos, circunstancias de poder, circunstancias relacionadas con las ciencias, las luchas sociales”, Deleuze y Guattari, *El anti-Edipo*, 20.

17. Javier Garrido Fernández Moreda de Aller (Asturias), “Asaltar la inmanencia: una lectura del anti-Edipo”, 9, <https://www.revistadefilosofia.org/antiedipo.pdf> (consultado en agosto de 2021)

18. Esto no quiere decir que sea imposible hablar de significados, existen máquinas poéticas, pero la clave de articulación no está dada por la lingüística.

19. Deleuze y Guattari, *El anti-Edipo*, 13.

20. El diálogo establecido con el psicoanálisis los lleva a determinar que no encontramos

máquina de máquina”.<sup>21</sup> No se trata de estructuras y/o entidades metafísicas, de hecho, parte de la crítica de Deleuze y Guattari al psicoanálisis se centra en que éste caracterizó al inconsciente como representación —Edipo—, es decir, con un contenido predeterminado que limita lo azaroso de la producción del inconsciente y sus posibilidades de invención; las máquinas hay que entenderlas en función de sus acoplamientos y no a partir de contenidos dados de antemano como, señalan, ocurre con la categoría idealista de expresión.

Apoyadas en el planteamiento de Deleuze y Guattari, arriesgamos una lectura maquinística del TAI, que a su vez nos ayude a pensar lo colectivo o la colectividad en términos no oposicionales. En parte, señalamos con antelación, el discurso no se estructura a partir del sujeto, no lo contrapone con nada porque el sujeto también es producción, por tanto, no opera como principio de inteligibilidad, “la máquina avecina hombre-herramienta-animal-cosa-discurso, los atraviesa y hace funcionar juntos de manera contingente, sin orden predeterminado ni condición de necesidad”.<sup>22</sup>

A partir del acoplamiento de diversos tipos maquinísticos es como funcionó el Taller de Arte e Ideología y, precisamente, es en algunas de ellas en las que quisiéramos detenernos: en su operación mediante la técnica del montaje; en el trabajo colectivo con agrupaciones sindicales y artísticas; en su cercanía al discurso filosófico y la práctica artística. En principio, proponemos que la técnica es uno de los elementos que hacen funcionar esto que llamamos máquina TAI.

### *Técnica, montaje y colectividad*

#### *Very Important Persons*

De acuerdo con lo anterior sostenemos que el trabajo y la producción son colectivos, pero esta aseveración no opone la colectividad a la subjetividad, las piensa como integrantes de los procesos, en este caso, del hacer artístico; para pensar lo colectivo en el arte nos referiremos al carácter colectivo de la técnica.

---

preexistencia del deseo, el deseo produce, pero al mismo tiempo es producido, no hay figuras que lo ordenen previamente, en este sentido, el título es claro: el *anti-Edipo* pone en cuestión la figura de Edipo como aquel que previamente organiza el inconsciente, dirige el deseo y lo dota de ciertos contenidos.

21. Deleuze y Guattari, *El anti-Edipo*, 15.

22. Deleuze y Guattari, *El anti-Edipo*, 20.

Si entendemos la técnica —*techné*— como los pasos que darán lugar a una realidad previamente inexistente, nombramos los procedimientos, acciones o requerimientos que deben llevarse a cabo para dar lugar a la nueva entidad, los cuales han sido elaborados, modificados, “perfeccionados”, por múltiples actores en tiempos diversos, e involucran saberes de carácter teórico y práctico,<sup>23</sup> lo que aquí consideraremos como “saber hacer”. Las técnicas no pueden restringirse a un origen o autoría en tanto se formulan y transforman de manera colectiva; hablamos, por tanto, de colectivización de la técnica, de saberes teórico-prácticos —que producen experiencias y significados— que no nacen de ni apelan al fuero interno del sujeto, pues lo anteceden, pero que no pueden existir sin él, son los agentes quienes se apropian de los saberes, los modifican y transmiten. Los elementos visuales, plásticos e iconográficos son puestos en acción, apropiados, alterados, reformulados y lanzados a nuevos contactos, contaminaciones, y todo ello los complejiza. Estos procesos se llevan a cabo mediante el diálogo y la confrontación; esto es, a partir de una diversidad de voces, de actores e incluso de tiempos. Benjamin señala que los progresos esenciales en el arte, esos que son siempre elementales, nunca son el nuevo contenido ni la nueva forma producida, sino la revolución dada en la técnica que los precede a ambos,<sup>24</sup> la cual propicia transformaciones en las experiencias y el pensamiento. El caso analizado a profundidad por el pensador alemán es el cine, el cual produce diversas transformaciones en la experiencia y la percepción: la recepción de las obras deja de centrarse en la contemplación para dar lugar a la distracción; además, la recepción involucra lo corporal, es decir, el ojo no domina la experiencia, el *shock* es un proyectil que se impacta en el cuerpo, es por tanto una experiencia táctil; además, democratiza la producción, cualquiera puede ser filmado.<sup>25</sup>

Podemos asegurar que la técnica no es pura repetición mecánica, como señala Foucault en relación con la literatura, “siempre está transgrediendo e invirtiendo esta regularidad que acepta y a la cual juega; la escritura se despliega

23. Para los griegos, las artes tenían un componente intelectual-racional, no se trataba de la mera ejecución, pues ésta no se consideraba parte del dominio artístico, Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, trad. Francisco Rodríguez Martín (Madrid: Tecno, 1997), 39-63.

24. Walter Benjamin, *Réplica a Oscar A. H. Schmitz*, Obras, II, 2 (Madrid: Abad, 2009), 367-371.

25. Véase Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Ciudad de México: Ítaca, 2003), 127.

como un juego que infaliblemente va siempre más allá de sus reglas”.<sup>26</sup> La invención es parte de la técnica y es posible a partir de ella; son los problemas que plantea la técnica los que llevan a trasgredir sus límites; es decir, el trabajo con la materialidad da pie y permite su propia transformación, en cuyo devenir los nombres propios pueden perderse, omitirse, olvidarse, seleccionarse, depurarse, yuxtaponerse; la historia del arte selecciona algunos de esos nombres, sin embargo, como disciplina que se está haciendo al hacer, dejará caer en las aguas del Leteo a unos y rescatará de su cauce a otros en función del momento de la escritura y de sus condiciones políticas, institucionales, económicas, etcétera.

Lo colectivo en el decir y el hacer, en la producción, no implica —necesariamente— la acción conjunta de un número de personas que se confrontan con el trabajo individualizado, sino la consideración de que la relación con la materialidad mediante la técnica, sus usos-reglas-procedimientos los/nos vinculan a otros por medio de préstamos, influencias, análisis, por señalar algunas operaciones. Si, como señala Benjamin, la técnica no es el dominio de la naturaleza, sino el dominio de la relación de la naturaleza con lo humano,<sup>27</sup> la técnica es la relación que se establece con la materialidad de manera colectiva e histórica.

Analicemos el caso del montaje realizado por el TAI titulado *Very Important Persons*. En una minuta de trabajo, Cecilia Lazcano refiere que, en 1976, el Centro de Arte y Comunicación (CAYC), con sede en Buenos Aires, invitó al TAI a participar en una muestra itinerante de carteles que visitó varios centros de arte y museos europeos; el tema debía ser alusivo a la problemática que atravesaba el mundo en los años setenta; el TAI intervino la carta o menú del restaurante VIPS mediante la técnica del montaje.

*Very Important Persons* alude a la cadena de restaurantes VIPS que nace en 1964 con el concepto VIP (*Very Important Person*): “pensado por los dueños de Aurrerá para dar servicio a su clientela y ofrecerles un lugar agradable para comer, antes o después de hacer sus compras. El éxito fue inmediato, la demanda del público requirió la apertura de nuevas unidades”.<sup>28</sup> Con el concepto de servicio completo, la firma comercial contaba con una oferta para las diferentes comidas a lo largo del día, que fueron adaptadas al público mexicano —podríamos pensar en un proceso de regionalización—; por ejemplo, a diferencia del

26. Michel Foucault, *¿Qué es un autor?* (Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010), 5.

27. Walter Benjamin, *Calle de dirección única. Obras IV*, 1 (Editor digital: Titivillus ePub base r1.2.) 88, [https://proletarios.org/books/Benjamin-Calle\\_de\\_sentido\\_unico.pdf](https://proletarios.org/books/Benjamin-Calle_de_sentido_unico.pdf)

28. “Historia del restaurante Vips”, [https://vipsoeunitecmx.blogspot.com/p/historia\\_8847.html](https://vipsoeunitecmx.blogspot.com/p/historia_8847.html) (consultado en julio de 2021).

desayuno inglés o continental popular en los hoteles de Estados Unidos, se ofrecían desayunos “campesino”, “universitario”, entre otros. Mencionarlos en este texto no es fortuito, ya que estos términos están presentes en la intervención llevada a cabo por el TAI. En una de las caras de la carta, se veían las imágenes de dos tipos de desayunos: el campesino y el universitario, en la otra se colocaron noticias de prensa sobre el hambre en el mundo y la represión a los grupos sociales aludidos en los menús.<sup>29</sup>

La década de los años setenta en México y el resto de América Latina fue, por decir lo menos, convulsa. En México, el Estado operó una campaña de exterminio contra grupos contestatarios y resistentes, muchos de ellos de carácter subversivo, cuya organización mayoritaria corrió a cargo de estudiantes y campesinos; la brutal acción de contrainsurgencia dio origen al periodo conocido como “guerra sucia”. Por su parte, América Latina estuvo “marcada por un proceso de militarización el cual utilizó como acto político de expresión, como puesta en escena, la forma del golpe de Estado [...] que reorientaría a la sociedad civil en torno a un paradigma de dominación hasta entonces inédito. Se inaugura así un proyecto de dominación continental, de naturaleza hegemónica”,<sup>30</sup> el cual centró su fiereza en los cuerpos por medio de dos estrategias de supresión y aniquilamiento: la desaparición forzada y la tortura. Como señala Arguello Cabrera en el trabajo de investigación “Apertura política y violencia en México (1976-1988)”: entre 1974 y 1978 se registró en el país la mayor cantidad de desapariciones forzadas por motivos políticos, consecuencia de la persecución ejercida por el Estado contra militantes de grupos guerrilleros, tanto rurales como urbanos. El periodo más crítico para la guerrilla rural, principalmente proveniente del estado de Guerrero fue de 1974 a 1976; en una serie de operaciones militares contrainsurgentes, la acción de los cuerpos represivos estatales aniquiló al Partido de los Pobres y a la Asociación Nacional Cívica Revolucionaria; por su parte, entre 1977 y 1978, la ofensiva se extendió y agudizó en ciudades como Monterrey, Guadalajara y el Distrito Federal, en una cacería desatada por el gobierno contra la liga comunista.<sup>31</sup>

29. Ana Cecilia Lazcano, “Minuta”, 1978, Fondo Cristina Híjar.

30. Felipe Victoriano Serrano, “Estado, golpes de Estado y militarización en América Latina: una reflexión histórico política”, *Argumentos* 23, núm. 64 (septiembre-diciembre de 2010), 186 [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=So187-57952010000300008](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So187-57952010000300008)

31. Libertad Arguello Cabrera, “Apertura política y violencia en México (1976-1988). Condiciones de visibilidad de agentes sociopolíticos no convencionales: El caso del comité

Frente a la desazón de las condiciones espacio-temporales, la operación del TAI desplegaba su fuerza crítica, que la técnica ponía en operación. Veamos, el montaje surgió hace poco menos de un siglo, su historia ha sido prolífica tanto en el cine, como en la literatura y las artes visuales. La operación del montaje, que implica su construcción, cuestiona a las estrategias constructivas artísticas tradicionales que buscaban homogeneidad y unidad expresiva, su intención era atacar la forma a partir de sí misma, al romper su coherencia y cohesión interna, al permitir un espacio para lo divergente; su función era la de una cuña cuya acción intentaba hacer saltar en pedazos la armonía de las obras.

La gran innovación de John Hartfield fue el uso de la fotografía, el artista alemán desestabiliza la imagen al sobreponer a la lectura habitual otra muy diferente que desnuda la apariencia ordenada, la coherencia y el mensaje de las imágenes usadas por el régimen nacionalsocialista; armado con tijeras y cola, el artista se da a la tarea de poner al descubierto la voluntad de verdad que ordena dichas imágenes, es decir, muestra las problemáticas que los discursos instituidos tratan de ocultar, conciliar, minimizar o suprimir, “el fascismo se hace visible precisamente en sus exhibiciones, para mantenerse invisible en sus verdaderos intereses”. De igual manera los constructivistas rusos la usaron como una vía para modificar revolucionariamente la percepción del mundo, su construcción social por medio de la visualidad. Para Brecht, el fotoepigrama intenta confrontar al observador con lo que ve, pero ante todo con el uso o tendencia que se le da a lo expuesto, cuestiona el valor de verdad de una imagen y su estatus de prueba; en el fotoepigrama la relación “artificial” entre la fotografía y el texto desnaturaliza la imagen, esto es, evidencia que las características y funciones que en ellas damos por sentado les son atribuidas y que dicha atribución tiene efectos en quienes las usan, se las apropian y contemplan. Brecht considera que el montaje opera un extrañamiento en nuestra relación con ciertos ámbitos de lo visual. Por su parte, los dadaístas yuxtapusieron fotografías inconexas entre sí, y obtuvieron imágenes que desafiaban todos los criterios artísticos precedentes; justo por ello, el montaje se convirtió en un arma estético-crítica, una forma que evidenciaba la artificialidad del orden artístico, el cual, durante siglos, se pensó análogo al orden natural.

En función de lo anterior sostenemos que la técnica artística del montaje cuestionó la legitimidad de los procedimientos artísticos previos; ahora bien,

---

Eureka” (tesis de maestría, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 98.

cuestionar los regímenes tradicionales era y es un intento de proponer formas de producción alternativas a los procesos de subjetivación dominantes; al respecto Benjamin consideraba que ciertas prácticas artísticas son ejercicios políticos y no propaganda política, es decir, no tratan de ilustrar contenidos sino ensayan nuevas condiciones de la experiencia que fructifican en la creación de otro(s) orden(es) de relaciones. Circunstancia que podría despertar del sueño colectivo que el capitalismo y su concomitante tipo de racionalidad produjeron y perpetuán. Tanto para Benjamin como para Brecht<sup>32</sup> y los surrealistas, la forma del montaje tenía un potencial político, el cual buscaba hacer perceptible el aparato de dominación y desalentar la manera pasiva de vivir las relaciones de explotación-dominación.

Luego entonces, si concedemos lo anterior, con la intervención a la carta del restaurante los integrantes del TAI interrogan la imagen, sus usos y efectos. Consideramos que al hacer uso de esta técnica, el TAI se abre y participa —intencionalmente o no— de una discusión, de una serie de problemáticas de orden teórico, formal y, quisiéramos pensar, experiencial exploradas por productores teóricos y visuales precedentes, que trascienden, como señalamos con antelación, la forma y el contenido. El montaje permite al grupo enfatizar las contradicciones de sociedades que, al tiempo que se sirven de ciertas figuras, evaden los graves conflictos que los sujetos empíricos padecen; es decir, rompía la inocuidad de la carta del restaurante al convertirla en un instrumento de crítica. Al retomar la sustitución operada por la cadena transnacional mediante la apropiación de las figuras del estudiante y el campesino, señalaban la retórica empresarial que folcloriza a los grupos originarios y campesinos al hacer que tanto su agencia como la fuerza crítica de oposición al Estado-nación resulte inocua al situarlos en el ámbito de lo pintoresco, lo costumbrista y decorativo, mientras que a los segundos los idealiza. La intervención realizada ponía de manifiesto la artificialidad del orden social y de sus significaciones, y lo enfrentaba a problemáticas que nadie quería mirar. Aunado a lo anterior, tal como apuntábamos con Hartfiel respecto del fotomontaje, *Very Important Persons* muestra las problemáticas que los discursos instituidos tratan de ocultar, conciliar, minimizar o suprimir, ya que el discurso oficial construyó a los grupos subversivos y disidentes como: gavilleros, delincuentes de alta peligrosidad,

32. Sabemos que el TAI conocía el trabajo de Brecht. Ana María Martínez de la Escalera, entre otros, llevaron a cabo la puesta en escena de una de sus piezas teatrales; Benjamin no fue estudiado por el colectivo.

amenaza para la paz pública y para la seguridad del Estado; por su parte, el montaje conectaba aspectos que la comunicación estatal a propósito dejaba de lado: las situaciones que habían alimentado a los movimientos subversivos y disidentes; con ello no nos referimos únicamente a la precarización de la existencia cuyo aspecto más abyecto es la imposibilidad de satisfacer la demanda de alimento, como podría deducirse de los recortes en la carta del restaurante, consideramos que el montaje pone en operación un cuestionamiento —crítico— al orden político, discursivo y económico establecido. En *Very Important Persons* el juego con los elementos subvierte la aparente inocuidad de la carta de un restaurante, y la vuelve escenario de la conflictividad social. Martínez de la Escalera,<sup>33</sup> fundadora del TAI y reconocida esteta, considera que el cuestionamiento opera sobre la condición del objeto en tanto mercancía; así, al no permitir que el valor industrial se cumpliera, buscaban obstaculizar el camino naturalizado de la mercancía.

Por otro lado, a partir de la forma constructiva del montaje, el TAI cuestionaba la voluntad individual o colectiva de imponerse a la materialidad; no se trataba de que una idea previa —diseño— se antepusiera al material. Martínez de la Escalera<sup>34</sup> señala que el trabajo —siempre tensional— se llevaba a cabo mediante “improntas inventivas”, no lo impulsaba el diseño, “en el trabajo colectivo no hay diseño” dirá, sino actividad productora —quizá podríamos determinar lúdica— que con el hacer planteaba preguntas, hipótesis teóricas, intentos de nombrar aquello para lo cual no se tenía una categoría; el trabajo demandaba la producción de categorías artísticas. La puesta en cuestión por parte del TAI no se limita a omitir el nombre propio en la firma —el autor<sup>35</sup> puede ser colectivo—, ella opera con la condición de que los límites de la invención juegan de manera tensional entre la situación de la técnica en un determinado espacio enunciativo y social y los agentes que la actualizan.

33. Entrevista por Circe Rodríguez a Ana María Martínez de la Escalera, Proyecto Revisión Crítica al Taller de Arte e Ideología, abril de 2020.

34. Rodríguez, “Entrevista”, abril de 2020.

35. Frente a la idea cotidiana que tenemos de éste, el autor-artista no es el individuo de carne y hueso, sino un dispositivo que pone en operación una maquinaria técnica, y como hemos señalado, esa maquinaria es colectiva. Es decir, en la figura del artista convergen tanto el individuo como la época, la psicología de la época, los discursos sobre la práctica específica, entre otros, y cumple funciones diversas que no se restringen a la producción artística o escritural; por ejemplo, funge, de acuerdo con Foucault, como principio de ordenación e inteligibilidad de la obra; la figura del autor es producción discursiva e histórica.

El TAI no se concentraba en la *creación* de objetos, su accionar abarcaba el acompañamiento a movimientos sociales<sup>36</sup> y revolucionarios en México y Latinoamérica, el análisis de discursos teóricos, la escritura, el diálogo con agrupaciones diversas, la lectura y edición de textos, el salir a las calles.

### *Colectividad, politicidad y publicidad*

El arte público en México no puede eludir la impronta dejada por los muralistas, para quienes, dicho de manera sintética, socializar el arte significaba sacar las manifestaciones artísticas de los espacios especializados. Como se sabe, la apuesta muralista, y estatal, consistió en pintar las paredes de recintos bajo tutela del Estado, los cuales, sin embargo, permanecían alejados del grueso de la población. Con la finalidad de mantener una distancia crítica<sup>37</sup> (frente a esta manera de entender lo público), el TAI y grupos como el TIAP, Tepito Arte Acá o Germinal, decidieron salir a la calle y, mediante la pinta de bardas en espacios habitacionales populares urbanos y rurales, de mantas para acompañar marchas, de pintas y talleres enfocados en la población infantil, intentaron acercar el arte a la gente. Sin embargo, queda abierta la pregunta sobre el arte público, es decir, en qué consiste la publicidad del arte.

Martínez de la Escalera<sup>38</sup> sostiene que tomar la calle es una forma de tomar la palabra; consideramos que esto significa hablar y actuar colectivamente arrebatando el sentido —esto es, la propiedad del decir, de lo propio del lenguaje,

36. El TAI se acercó a lo que en su momento se consideró expresión del sindicalismo independiente; con ellos dieron charlas relacionadas con el sindicalismo, la situación en América, el arte como práctica social revolucionaria, muchas de ellas en coordinación con el Taller de Arte y Comunicación (TACO) de la “Perra Brava”.

37. Un tipo de aproximación al arte social o comprometido lo considera la traducción de un marco teórico o ideológico a la práctica artística, de manera que la forma es el vehículo de una idea o concepto que la determina, en este tipo de lecturas se corre el riesgo de que la forma quede reducida a una ilustración. Además, tal presupuesto afianza el carácter representativo del arte, cuyo cometido —en el sentido filosófico— es hacer aparecer una verdad previa a la empírea, por ejemplo, la lucha de clases, de manera que la forma queda subordinada a lo aparecido y se propone contingente. El problema es que las posibilidades de incidencia de las imágenes en el mundo permanecen condicionadas al mensaje, por tanto, la potencia de invención de estos haceres, es decir, su capacidad para inventar o producir otros órdenes de la experiencia, es suprimida.

38. Rodríguez, “Entrevista”, abril de 2020.

del lugar de enunciación y, con ello, de la verdad o lo verdadero— a quienes ejercen su monopolio, por ejemplo, aquel que considera la visibilización como un objetivo de la protesta y del arte denominado político, a costa de la invención de estrategias de resistencia, de disfrutabilidad, de vocabularios. La toma de la calle, así considerada, apela a que la capacidad de invención se produce en el espacio público, en las relaciones entre los cuerpos, entre el arte y el ejercicio de la acción colectiva, escrache, pinta, marcha. Tomar la palabra y el espacio implica proponer nuevos sentidos y vocabularios por medio de los cuales se dé cuenta de las experiencias que se construyen en colectividad, y esto, consideramos, vincula al arte con la política.

De acuerdo con lo anterior las acciones estéticas que se llevan a cabo en la calle logran romper con el régimen perceptivo, con los modos de aparecer y de relacionarse con el espacio. Si pintar en las bardas el rostro de una mujer puede simbolizar la desaparición forzada y visibilizar el acto criminal, también, y esta condición es la que nos interesa recalcar, tiene la fuerza para asumir la calle como espacio de discusión del ejercicio estatal que vulnera los cuerpos y los desaparece, es decir, como un espacio de disenso y ruptura con los discursos y las prácticas que atentan contra los cuerpos y los codifica —cosifican— de determinadas maneras. El ejercicio, a su vez, permite asumir que la dimensión pública y política del espacio se produce en virtud de los intercambios intelectuales, afectivos, experienciales y lingüísticos.

El planteamiento toma distancia de aquel que considera que la fuerza política del arte se centra en ocupar espacios no especializados o que no forman parte del circuito artístico, esto obviamente tiene que analizarse con cuidado, si bien es posible sostener, como lo hace Medina en relación con el Salón Independiente, que la oposición a la política cultural debe o puede leerse en clave de resistencia política sustentada en la más pura autonomía,<sup>39</sup> el espectro que nos interesa se ubica en otro rango de análisis, aquel que intenta expandir la potencia de lo artístico más allá del orden disciplinar. Es menester poner en cuestión las implicaciones de “salir a las calles”, pues este accionar no necesariamente modifica ciertos supuestos sobre el arte y lo público; por el contrario podía y puede mantener el privilegio del objeto artístico como entidad que

39. Cuauhtémoc Medina, “El arte es actualmente la oposición”. Del ‘Salón de los Independientes’ al ‘Salón Independiente’”, en *Salón Independiente, un arte sin tutela* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México-Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2018), 82.

concentra las potencias de invención y pone al descubierto una verdad, privilegio que debe ser compartido con el pueblo, la masa, etcétera, quien, a partir de una experiencia de carácter contemplativo, hace suya la verdad manifestada en la obra; verdad pensada como mensaje o contenido que los autores de los artefactos u objetos plantearon previamente, de manera que el predominio y privilegio de la vista y la contemplación continúen.

Consideramos que la publicidad y la potencia política del hecho y el acto artístico que se manifiesta en las paredes de alguna comunidad rural o urbana —al poner a la vista de no especialistas formas y planteamientos artísticos— requieren estar acompañados de una constante discusión sobre las implicaciones del propio hacer, de manera que se cuestione la preminencia del objeto frente a cualquier otra de las dimensiones de lo artístico, desplazando su centralidad y abriendo espacios de experimentación e invención no centrados en la figura del autor ni en la obra, pensada esta última como mediación entre éste y quien la observa. Esta discusión es extensiva a lo que se entiende por política, por público y por colectividad.

Desde esta perspectiva lo político del arte radica en aquello que se gesta en el proceso de trabajo, esto es, experiencias, cuestionamientos, relaciones; no se limita a una propedéutica o pedagogía de determinadas técnicas ni de objetivos y contenidos específicos; hablamos de las relaciones acaecidas en un lugar y momento determinados “entre los cuerpos”, las técnicas, los discursos. La publicidad de las prácticas y los procesos artísticos nos muestra que la capacidad de invención abarca territorios existenciales diversos y propone espacios de discusión y, si el objeto artístico lleva a su punto extremo una capacidad mutante de invención de coordenadas de engendramiento jamás vistas y jamás pensadas, no tiene el monopolio de la creación,<sup>40</sup> como tampoco tiene el control sobre aquello que pone en operación.

Cuando analizamos las relaciones entre el arte y la política, nos preguntamos por la fuerza del arte para alterar los regímenes perceptivos y experienciales dados; para ser precisos, cómo el arte produce —de otras maneras— experiencias, relaciones o discursos. La apuesta es dejar de fijar el arte en la representación, y preguntar por su potencia, por su capacidad de imaginar. La función del arte no se cifra en la expresión de una subjetividad y los contenidos de su conciencia en el sentido romántico o de un sujeto social y sus ideologías; aunque no es claro que esta serie de prácticas, haceres, acciones y experiencias se estructuren

40. Félix Guattari, *Caosmosis*, trad. Irene Agoff (Buenos Aires: Manantial, 1996), 130.

en torno a un *thelos*, pero no por un purismo autonómico que garantizaría su total libertad, sino en tanto que aquello que hace el arte no es determinable en modo alguno, ello va en función de las relaciones que establezca; consideramos que las acciones del TAI responden a dicha contingencia. La no determinación del arte nos permite sostener que, si bien en la labor del TAI existía una fuerte tensión entre el acercamiento a los discursos marxistas y algunas de sus búsquedas, es importante considerar la pluralidad de su acción que, más allá de darse a la tarea de producir objetos artísticos ideológicamente dirigidos, relaciona acciones, discursos y materialidades, en palabras de Alberto Híjar, conduce a una praxis estética.

### *Conclusiones*

Aseguramos que lo colectivo se estructura de múltiples maneras, éste, como señala Medina en relación con el Salón Independiente, es más un problema a desarrollar que una receta a seguir;<sup>41</sup> problema que cada una de las agrupaciones de los años setenta emprendió a su manera, aunque las narraciones posteriores pudieran obviar dichas diferencias. Una minuta de 1975 registra que la dinámica de trabajo acordada por los integrantes del Taller de Arte e Ideología era en brigadas, el pleno se subdividiría en grupos que atenderían los diversos eventos o convocatorias; no sabemos si esto se llevó a cabo o si quedó registrado más como una dinámica deseable que como una manera de operar concreta. Lo que interesa rescatar de lo anterior es que este tipo de organización permitía que los integrantes estuvieran a cargo de algún proyecto, participaran en la organización del trabajo que les fuese significativo, plantearan intervenciones y charlas en función de sus características. Si bien es cierto que en el caso del TAI no encontraremos ese “homogéneo estilo de grupo”, al que hacen referencia García y Mantecón, consideramos que esto no implicaba un problema, para la agrupación no era menester borrar las diferencias sino asumir que el intercambio, las tensiones y los desacuerdos están tan presentes en el trabajo conjunto como los acuerdos. Enmarcadas en la discusión y los intercambios, la diversidad de intereses y formaciones de los integrantes tenían eco en la diversidad de acciones que el colectivo realizaba. Es cierto que el TAI fue uno de los grupos más heterogéneos de la década de los años setenta, por principio

41. Medina, “El arte es actualmente la oposición”, 82.

de cuentas no compartían la profesionalización en la producción plástica, su encuentro con la práctica artística fue una deriva de sus acoplamientos, de sus conjunciones, como la participación con el sindicalismo o sus acercamientos editoriales; acoplamientos y conjunciones con máquinas discursivas, políticas, de toma de la calle y la palabra. Acoplamientos que proponen la necesidad de repensar y remontar la distancia que separa el discurso de la concreción material, intuyendo que ambos son procesos habitados por lo colectivo; tanto la elaboración discursiva de carácter teórico como las prácticas artísticas son diálogos con desconocidos que nos antecedieron y que están por venir. La técnica, consideramos, evidencia dicho intercambio.

Para el TAI lo político debía ser entendido como formas de acción, como organización del trabajo cuyas marcas fueran la horizontalidad, lo colectivo y la organización no autoritaria, praxis que lograra alterar la producción, circulación y consumo estético-artístico, de manera que fuese posible la socialización de la fuerza de invención de lo que llamamos arte. Por lo anterior, resultaba insuficiente tomar distancia del circuito oficial estatal, e incluso privado, era importante proponer cuestionamientos críticos en torno al arte, lo artístico, su circulación y función. ❀

N. B. El presente artículo fue posible gracias al apoyo del Programa de Becas Posdoctorales UNAM-DGAPA al proyecto de investigación Revisión crítica al Taller de Arte e Ideología.