

Pensar Los Grupos globalmente Trabajo y guerrilla cultural en Germinal y Suma

Considering Los Grupos Globally Cultural Work and Guerrilla in Germinal and Suma

David A. J. MURRIETA FLORES

<https://orcid.org/0000-0001-9300-6089>

Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Facultad de Filosofía y Letras

djermurrietaf@filos.unam.mx

Resumen

En este artículo se contextualizan las prácticas artísticas de los colectivos Germinal y Suma, activos a finales de los años setenta, a través de una aproximación global. Desde la categoría historiográfica de “Los Grupos”, estos colectivos no han sido abordados como parte de procesos históricos que trascienden los límites del contexto local y nacional de las décadas de 1960 y 1970. En la investigación se utilizaron los principios de la historia global para construir un nuevo panorama enfocado en estos dos casos de estudio. A partir de dos conceptos, *trabajo* y *guerrilla cultural*, se conecta a Germinal y Suma con ideas, acontecimientos y posturas estético-políticas que atraviesan directa e indirectamente una diversidad de países. Con base en fuentes como los escritos de miembros de ambos colectivos y sus reflexiones en revistas culturales, la investigación integra las prácticas artísticas y políticas en un panorama global de intercambios que configuraron a la nueva izquierda, cuyo pensamiento político se refleja como plenamente cultural. El texto renueva la discusión sobre la relación estética-política para estos colectivos, descentrando las narrativas que priorizan la experiencia de 1968, así como al desarrollo del arte conceptual.

Palabras clave: Los Grupos; arte y política; trabajo cultural; guerrilla cultural; historia global de la cultura; Grupo Germinal; Grupo Suma.

Abstract

This article situates the artistic practices of the collectives Germinal and Suma, active in the late 1970s, within a global framework. Although these collectives are often studied under the historiographical category of “Los Grupos”, they have rarely been analyzed as part of historical processes that go beyond local or national contexts of the 1960s and 1970s. Drawing on principles of a global history, the study reconstructs a new landscape centered on these two case studies. Using the concepts of cultural work and cultural guerrilla, the article connects Germinal and Suma with aesthetic-political ideas and events that directly or indirectly link to diverse international contexts. Through sources such as collective members’ writings and their reflections in

Recepción: 6 de enero de 2025 | Aceptación: 9 de mayo de 2025



© 2025 UNAM. Esta obra es de acceso abierto y se distribuye bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

cultural magazines, the research integrates artistic and political practices into a broader global network of exchanges that shaped the New Left, wherein political thought was inherently cultural. The article renews the discussion on the aesthetic-political relationship in these collectives, challenging narratives that prioritize the experience of 1968 as well as the development of conceptual art.

Keywords: Los Grupos; *art and politics*; *cultural work*; *cultural guerrilla*; *global cultural history*; Grupo Germinal; Grupo Suma.

Introducción

A finales de la década de 1970, en el Distrito Federal, hoy Ciudad de México, se desarrollaron diversos colectivos artísticos de vanguardia que la historiografía ha denominado Los Grupos.¹ Sus prácticas artísticas fueron un canal vanguardista para enfatizar cuestiones políticas; en este contexto, las obras de arte no eran consideradas objetos de un orden privilegiado, sino de un orden socialmente determinado.² Su concepción social del arte estaba informada por el marxismo, al ver en el arte un potencial de crítica ideológica. La colectivización del arte fue un tema crucial común para una amplia gama de artistas de este periodo, que llevó a la configuración de distintas agrupaciones que se confrontaron con estándares institucionales

¹ En este ensayo, cuando utilizo el término *Los Grupos*, me refiero a Suma, Germinal, Proceso Pentágono y Mira, entre otros. Los mismos colectivos se autodenominaban *Grupos*.

² El término *vanguardia* parte de la discusión historiográfica derivada de la *Teoría de la vanguardia* (1974) de Peter Bürger. Incluyendo las expansiones de la crítica estadounidense en la revista *October* desde 1984, así como la postura de Griselda Pollock (2010) en torno a la temporalidad del fenómeno vanguardista, se entiende a la vanguardia no como un movimiento históricamente cerrado, sino como una dinámica abierta que genera, bajo una diversidad de perspectivas políticas, posicionamientos sobre la función social del arte que parten de una crítica de la institución arte. Para Pollock, consiste de una convergencia de radicalismos que realzan procesos sociales en términos estéticos. En este sentido, la vanguardia ata política y estética, como sugiere Jacques Rancière, en cuanto al “reparto de lo sensible”, conectando ambos campos. En palabras de Helena Chávez Mac Gregor: “la estética es lo que aparece pero la política es aquello que hace cambiar la aparición, la que transforma el reparto, la que posibilita otro campo de experiencia”. La política es una configuración de lo social, que en su dimensión estética está relacionada con la experiencia y la visibilidad de sus estructuras. Esta perspectiva teórica permite abordar una diversidad de contextos y conectarlos significativamente, lo cual compagina con la metodología de la historia global utilizada en este ensayo. Helena Chávez Mac Gregor, *Insistir en la política, Rancière y la revuelta de la estética* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018), 46 y 67.

del arte, como la idea del artista individual o del genio creador, así como el confinamiento de las obras al entorno del museo o la galería. Entre ellos encontramos a Germinal (1977-1982) y Suma (1976-1982), en los que se enfoca este estudio.

El análisis de Los Grupos ha sido relativamente disperso desde la década de 1980, cuando en 1985 la artista Dominique Liquois, en la primera exposición retrospectiva de varios de estos colectivos en el Museo Carrillo Gil, los conceptualizó historiográficamente con aquel término. Existen contribuciones de la crítica del periodo, entre las que destacan aquellas publicadas en revistas como *Artes Visuales* y en los textos de figuras como Raquel Tibol. Estas aportaciones no sólo documentaron la actividad de los colectivos Germinal y Suma, sino que también contribuyeron a posicionarlos dentro del debate artístico e intelectual del momento. Desde el circuito museal, importantes exposiciones como *La era de la discrepancia* (Museo Universitario de Ciencias y Artes 2006) y las investigaciones que la informaron, tales como las entrevistas realizadas por Álvaro Vázquez Mantecón y los estudios académicos de Cristina Híjar González³ asentaron Los Grupos como categoría historiográfica vigente en trabajos panorámicos como los de Robin Greeley.

Aproximaciones recientes como las de Arden Decker y Mya Dosch han cuestionado la homogeneización de las prácticas de los distintos colectivos del periodo a partir de dicha categoría, aunque investigaciones del entorno museal empezaron a hacerlo, por lo menos desde el 2011, con la exposición del No-Grupo curada por Sol Henaro. Le han seguido investigaciones de exposiciones como la de Proceso Pentágono (Museo Universitario Arte Contemporáneo), realizadas por Pilar García y Julio García Murillo. Desde la década de 2010, la historiografía se ha dedicado a estudiar grupos particulares; entre las más recientes, el estudio del Taller de Arte e Ideología, por Circe Rodríguez Pliego y Blanca Gutiérrez Galindo. Para Germinal es crucial la obra de la integrante del grupo Yolanda Hernández Álvarez (2021); para Suma, el libro editado por Ana Torres Arroyo (2020).

La historiografía de Los Grupos se ha enfocado en hacer interpretaciones pensadas desde lo nacional, sobre todo, y cuando se ha hecho más

³ Cristina Híjar, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta. Testimonios y documentos* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas/Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 2008).

allá de las fronteras nacionales, se han seguido dos caminos separados. Por un lado, el de las conexiones con el Norte global, como la estancia del artista Felipe Ehrenberg en Reino Unido a principios de la década de 1970, la participación de algunos grupos en la X Bienal de Jóvenes de París en 1977 o los referentes técnicos del arte conceptual angloparlante.⁴ Por el otro, los estudios de Henaro y García y García Murillo han delimitado el diálogo a Latinoamérica, posicionando historiográficamente a los artistas mexicanos en el desarrollo del arte conceptual en la región.⁵

Mi propuesta es estudiar estos grupos desde la historia global, perspectiva que invita a trascender las barreras nacionales y regionales donde comúnmente se circunscriben los objetos de estudio. De acuerdo con la metodología propuesta por Diego Olstein, se requiere seguir ciertas estrategias que implican comparar, conectar, conceptualizar y contextualizar fenómenos simultáneos que no forzosamente comparten espacialidad y temporalidad.⁶ Además, como señala Sebastian Conrad, esta perspectiva permite observar la movilidad y el intercambio entre personas, productos e ideas que trascienden fronteras y límites. Es decir, hay una intersección entre

⁴ Arden Decker, “Los Grupos and the Art of Intervention in 1960s and 1970s Mexico” (tesis de doctorado, Universidad municipal de Nueva York, 2015), 158 y 199; Robin Greeley “Cold War Conceptualism. Mexico’s Grupos Movement”, en *A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latina/o Art*, ed. de Alejandro Anreus, Robin Greeley y Megan Sullivan (Hoboken: Wiley-Blackwell, 2019), 331; Robin Greeley, “Marx’s Aesthetics in Mexico. Conceptual Art After 1968”, en *Aesthetic Marx*, ed. de Samir Gandesha y Johan Frederik Hartle (Londres: Bloomsbury, 2017); Rubén Gallo, “The Mexican Pentagon. Adventures in Collectivism During the 1970s”, en *Collectivism After Modernism. The Art of Social Imagination After 1945*, ed. de Blake Stimson y Gregory Sholette (Minneapolis: Universidad de Minnesota, 2007); Ana Torres Arroyo, “Collective Actions-Visual Guerrillas-Spectral Bodies”, *Journal of Latin American Cultural Studies* 31, núm. 4 (abril 2022): 562.

⁵ Véanse Sol Henaro, *No-Grupo. Un zangoloteo al corsé artístico* (México: Museo de Arte Moderno, 2011); Pilar García y Julio García Murillo, *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención (1969-1976-2015)*, coord. de Ekaterina Álvarez (México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo/RM, 2015). Excepcionalmente, los grupos feministas de la década de 1980, como Polvo de Gallina Negra, han sido contextualizados con mayor amplitud; éste fue incluido en la muestra *Radical Women. Latin American Art (1960-1985)* (Hammer Museum, 2017). Otro caso es el de Luis Camnitzer, quien en su obra se centra en arte conceptual con características propias regionales o nacionales que montan una distancia particular del contexto norteamericano. No obstante, apunta que Los Grupos tienen una tendencia panamericanista contrapuesta al nacionalismo, una línea de pensamiento que no ha sido explorada por la historiografía nacional. Luis Camnitzer, *Latin American Art. Didactics of Liberation* (Austin: Universidad de Texas, 2007), 83.

⁶ Diego Olstein, *Pensar la historia globalmente* (México: Fondo de Cultura Económica, 2019), 36.

distintas escalas (local, nacional, regional y global).⁷ En este contexto, para Perla Valero Pacheco el objetivo es ampliar la escala del análisis de este tema y abrirlo a interconexiones históricas que no centralicen las relaciones con el Norte global o con la región con la que normalmente se piensa a México, que es Latinoamérica, sino con otras que resultan productivas para la interpretación.⁸

Con el presente trabajo se busca comprender las prácticas vanguardistas de Los Grupos en la década de los setenta globales propuestos por Duco Hellema.⁹ A partir de *Germinal* y *Suma*, utilizaré dos conceptos movilizados simultáneamente por distintos actores culturales en el ámbito global: *trabajo cultural* y *guerrilla cultural*. Compararé y conectaré sus usos y adaptaciones, contextualizando el caso mexicano más allá de la delimitación del Norte global o de Latinoamérica. Veremos que el uso del concepto *trabajo cultural* en *Germinal* está conectado con Asia y Europa, mientras que el uso de *guerrilla cultural*, en *Suma*, está conectado con Europa y Latinoamérica.

El único texto que ha desarrollado la idea del trabajo cultural para estos colectivos ha sido el de Karen Benezra, para definir los términos vanguardistas en que Los Grupos —pero principalmente Proceso Pentágono— libraron la relación entre estética y política. Su estudio aborda el término teóricamente, sin hacer una revisión histórica. Por lo tanto, el presente trabajo busca expandir este alcance, como una forma concreta de rastrear el concepto de trabajo cultural para analizar su apropiación particular efectuada, sobre todo, por *Germinal*. Conecta estos Grupos con acontecimientos más allá del arte mexicano y la política de 1968, por ejemplo, con la insurgencia sindical del país en la década de 1970, o el pensamiento maoísta.

Respecto al término *guerrilla cultural*, Torres Arroyo lo abordó como una declaración que enmarca políticamente el arte de *Suma*, asociándola con el desarrollo de las guerrillas en México y las maneras de intervenir el espacio público. Sin embargo, esta idea coloca al grupo en un proceso histórico de ataduras indirectas que incluye eventos y personajes tanto en la

⁷ Sebastian Conrad, “Historia global-Agendas y perspectivas”, en *Historia global. Perspectivas y tensiones*, ed. de Stefan Rinke y Carlos Riojas López (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2022), 31 y 37.

⁸ Perla Patricia Valero Pacheco, “Hacia una nueva historia global no eurocéntrica. Un balance crítico”, *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, núm. 9 (enero 2017): 162, <https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n9a07>.

⁹ Véase Duco Hellema, *The Global 1970s. Radicalism, Reform and Crisis* (Londres: Routledge, 2019).

Europa como en la América de 1960 y 1970. Es un término sugerido por el escritor italiano Umberto Eco en 1967; apareció en el Congreso Cultural de La Habana, Cuba, en 1968, así como en el mayo francés de ese mismo año, y formó parte de las ideas de movimientos artísticos como el *arte povera* italiano u Hora Zero en Perú.

La intención del presente artículo es adoptar una visión más general, sin centrarse en obras de arte particulares, que permita la ubicación de las actividades de Los Grupos entre otras que no necesariamente pertenecen al entorno estricto del arte. Pensar globalmente estos colectivos encaminará la interpretación hacia una historia política más allá del regionalismo. El texto está dividido en dos partes. Primero, construyo una perspectiva global sobre la idea del trabajo cultural desde las propuestas de Germinal. Abordaré brevemente la historia del término *revolución cultural* y el contexto de su uso en los años sesenta y setenta a partir del maoísmo global, enfocándome en las prácticas artísticas y pedagógicas del grupo. Segundo, adoptaré una perspectiva global sobre la *guerrilla cultural* a partir del vanguardismo de Suma. Abordaré la Revolución cubana como punto nodal y global del término, enfocándome en los dos periodos de desarrollo del colectivo (1976-1977 y 1977-1982) y sus conexiones con movimientos culturales y políticos, como el arte informalista y el sindicalismo revolucionario mexicano. No es mi intención ofrecer una revisión histórica de cada grupo, pues ésta puede hallarse en mejores fuentes, como las mencionadas, sino pensar globalmente sus intervenciones.

Trabajo cultural. Germinal

En las “autodefiniciones” de 1979 de diversos colectivos, publicadas en *Artes Visuales* (1980), Germinal ofreció un entendimiento marxista de la función social del arte. Para el grupo —el cual emerge en el contexto de las pugnas en torno a la educación artística en México derivadas de los movimientos de 1968—,¹⁰ la cultura era un campo de producción superestructural, relacionado con la conciencia de clase, en el que la batalla entre clases se libraba en términos ideológicos.

¹⁰ Centro de Documentación Arkheia (en adelante Arkheia), “Por la unificación/organización/participación estudiantil”, *Germinal*, caja. 1, f. 3.

Un artista era un productor de un tipo particular, cuya labor era hacer frente a la burguesía más allá del terreno económico. Era necesario dejar atrás la identidad privilegiada de la posición de artista y su individualización romántica en el campo autónomo del arte, el cual innatamente reforzaba la superestructura. Germinal, no obstante, no propuso la politización de la estética que desde los años treinta en el ámbito global se vertió hacia la propaganda y el realismo socialista, así como hacia la figura del artista como acompañante o líder ilustrado del proletariado al servicio de la producción de abstracciones revolucionarias. En cambio, sugirió que “la vinculación real del trabajador cultural con las luchas políticas del pueblo debe surgir, como necesidad objetiva del momento histórico [...]. Debemos participar en la creación de cultura con el pueblo y no para el pueblo”.¹¹

El trabajo de los artistas implicaba un proceso de investigación respecto a las culturas en las que estaban inmersos, en pos de una producción colaborativa y proletaria, contingente a las demandas de su momento.¹² En este sentido, reconfiguraron el concepto de *arte público* en sintonía con lo planteado por Natalia de la Rosa y Julio García Murillo, quienes lo entienden —en diálogo con la vanguardia muralista— como “caja de herramientas” de organización política, protesta e intervención del espacio urbano.¹³ Frente a “lo público” del muralismo entendido desde el marco institucional del Estado, ofrecen “lo público” como los procesos políticos que derivan en una formación social.¹⁴

La crisis intelectual que para los años sesenta produjo la escisión entre una vieja y una nueva izquierda global encontró correspondencia entre los artistas politizados.¹⁵ La clave para ello es el desarrollo de la noción de la revolución cultural, definida por la nueva etapa de violenta transición

¹¹ Grupo Germinal, “Autodefinición”, *Artes Visuales*, núm. 23 (1980): 31.

¹² Karen Benezra, “Los hilos de la vanguardia. El colectivismo como teoría del arte”, en *Un asombro renovado. Vanguardias contemporáneas en América Latina*, ed. de Matthew Bush y Luis Hernán Castañeda (Madrid: Iberoamericana, 2017), 52.

¹³ De la Rosa y Julio García Murillo, “New Muralisms After Muralism”, en *The New Public Art. Collectivity and Activism in Mexico since the 1980s*, ed. de Mara Polgovsky Ezcurra (Austin: Universidad de Texas, 2023), 42.

¹⁴ Rosa de la y García Murillo lo ejemplifican con el trabajo de Felipe Ehrenberg a mediados de los años setenta, a partir del cual se integran las dinámicas didácticas del muralismo con las dinámicas comunicativas de los circuitos urbanos, derivando en prácticas artísticas de corte sociológico. De la Rosa y García Murillo, “New...”, 47.

¹⁵ Para un análisis más extenso de esa división, véase Terence Renaud, *New Lefts* (Princeton: Universidad de Princeton, 2021).

política en China, pero planteada por vez primera en la consolidación de la Revolución rusa. Para el vanguardismo leninista, la revolución cultural se trataba más que nada de una empresa ilustrada y civilizatoria, donde el trabajo cultural equivalía a un trabajo educativo.¹⁶

Para 1966, esta noción cobró nueva relevancia gracias al movimiento sociopolítico iniciado en China por Mao Tse-Tung. Desde 1942, Mao había reflexionado sobre el papel del arte en el proceso revolucionario y utilizó directamente el término *trabajo cultural* en sus escritos. Definió la posición revolucionaria de los artistas como educadores y propagandistas, pero dirigió del leninismo soviético cuando promovió que “las ideas y sentimientos de nuestros artistas y escritores deben fundirse con los de las grandes masas de obreros, campesinos y soldados”.¹⁷ El estudio de las clases sociales se volvió de gran importancia;¹⁸ en otras palabras, la integración colectiva de artistas con las masas se daba, primordialmente, como un proceso de investigación. Mao reafirmó el papel de generación de conciencia de clase del trabajo cultural, así como la dinámica de asimilación del trabajador cultural a las masas, sugiriendo además que la cultura es un escenario adicional de la guerra revolucionaria.¹⁹ Desde la perspectiva de Xiaoping Wang, el énfasis teórico y práctico en la integración de artistas en la vida popular implicaba, además del abandono de la posición de artista como tal, una apertura a modos de producción populares y colaborativos.²⁰

Los ecos con la postura de *Germinal* son evidentes y muestran una integración discursiva que proviene de la globalización del maoísmo como teoría de la revolución, específicamente cultural.²¹ El pensamiento de Mao apuntaba a una renovación de las posturas marxistas derivadas de la Revolución rusa, entendiendo la revolución cultural ya no sólo como un

¹⁶ Michael David-Fox, “What is Cultural Revolution?”, *The Russian Review* 58, núm. 2 (abril 1999): 182. No obstante, hacia 1929 ya se habían desarrollado corrientes contrastantes que no necesariamente veían a la Revolución cultural como un proceso de alfabetización, sino de reestructuración cognitiva de la subjetividad de las personas. David-Fox, “What...”, 199.

¹⁷ Mao Tse-Tung, *Obras escogidas* (Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1968), 71.

¹⁸ Tse-Tung, *Obras...*, 72.

¹⁹ Tse-Tung, *Obras...*, 185.

²⁰ Xiaoping Wang, “Re-integration of Culture and Politics. A Re-interpretation of Mao Zedong’s ‘Yan’an Talks’”, *Critique* 45, núm. 3 (julio 2017): 406, <https://doi.org/10.1080/03017605.2017.1337965>.

²¹ Liu Kang, “Maoism. Revolutionary Globalism for the Third World Revisited”, *Comparative Literature Studies* 52, núm. 1 (enero 2015): 13.

acompañamiento misionario de la política, sino directamente como la lucha de clases en el orden superestructural.²² En este contexto, la integración de agentes culturales con el pueblo propuesta por Mao, conceptualizada en la “línea de masas”, proliferó más allá de los confines de Asia. Para los sectores más radicales de la nueva izquierda global, que rechazaban la primacía de lo económico y abrían la discusión sobre la revolución a las posibilidades de la cultura, esta manera de entender las relaciones entre las distintas partes de la sociedad resultó atractiva.²³

El maoísmo como fenómeno global comprendió dos líneas: una emprendida por el Estado chino como tal y otra impulsada por una multitud de agentes de contextos disímiles.²⁴ Desde la perspectiva de Liu Kang, no existe evidencia de la efectividad de la primera, mientras que la segunda es fácilmente rastreable por medio del entorno intelectual y cultural de distintos países, como Francia.²⁵

En ese sentido, es importante establecer que la apropiación mexicana del pensamiento de Mao se dio en el contexto del rompimiento que agentes políticos y culturales llevaron a cabo con la vieja izquierda comunista a lo largo de la década de 1960, y que un componente importante de ello fue el diálogo entre nuevos izquierdistas mexicanos y franceses.²⁶ Estudiantes de Louis Althusser y Charles Bettelheim, como Adolfo Orive Bellinger,²⁷ establecieron una red comunista, intelectual, transnacional, distante no sólo de las estructuras soviéticas, sino también de revaloraciones de inicios de los sesenta, como la del vanguardismo leninista, en México, propuesta por

²² Kang, “Maoism...”, 15. Esto no quiso decir que durante la revolución cultural emergieran vanguardias artísticas, de hecho la mayoría de las obras de este periodo son propagandísticas. El poder discursivo de Mao en el orden de la cultura china fue, al parecer, menor de lo que fue en otros lugares. Véase Jacopo Galimberti, Noemí de Haro García y Victoria Scott, eds. “Introduction”, en *Art, Global Maoism, and the Chinese Cultural Revolution* (Mánchester: Universidad de Mánchester, 2020), 4.

²³ Véase George Katsiaficas, *Global Imagination of 1968* (Oakland: PM Press, 2018), 46-47.

²⁴ Julia Lovell, *Maoísmo. Una historia global* (Madrid: Debate, 2021), 205.

²⁵ Kang, “Maoism...”, 18.

²⁶ Jorge Puma Crespo, “‘The Only Correct Line’. A Transnational History of French Maoism in Catholic Mexico During the Late Sixties” (tesis de doctorado, Universidad Paris-Saclay, 2023), 61.

²⁷ Michael Soldatenko, “The Various Lives of Mexican Maoism: Política Popular, a Mexican Social Maoist Praxis”, en *México Beyond 1968. Revolutionaries, Radicals, and Repression During the Global Sixties and Subversive Seventies*, ed. de Jaime M. Pensado y Enrique C. Ochoa (Tucson: Universidad de Arizona, 2018), 180.

José Revueltas.²⁸ En cambio, dicha red se vertió hacia organizaciones que desarrollaron la línea de masas, argumentando que sólo el pueblo podía transformar la realidad en su beneficio, no grupos externos a él.²⁹ Ello significó que hacia finales de los años sesenta, estudiantes y activistas políticos mexicanos hicieran suya una versión francesa del maoísmo, adaptada, a su vez, para cuestionar la trayectoria histórica de la Revolución mexicana, enfatizando el componente democrático del maoísmo francés para llevar a cabo una confrontación con la izquierda que históricamente incluía al Partido Revolucionario Institucional (PRI).³⁰

La versión francesa de la línea de masas se derivaba de una interpretación antijerárquica de la Revolución cultural que rechazaba la configuración de organizaciones vanguardistas y la emergencia de líderes separados de la clase trabajadora.³¹ El maoísmo antijerárquico, por lo tanto, se caracterizó por una fluidez organizacional pensada para integrarse con las masas y movilizarlas sin una dinámica partidista o vanguardista en estricto sentido; la experiencia estudiantil de 1968 significó un modelo de liberación que no dejaba de lado la creatividad implícita en ciertos tipos de trabajo (cultural), como el que realizaron las ocupaciones de la Escuela de Bellas Artes de París. Es similar al caso mexicano, donde comités autogestionados produjeron gráfica revolucionaria que luego sirvió de ejemplo a las organizaciones maoístas para las articulaciones discursivas de sus actividades de agitación en sitios de trabajo industrial.³²

Como ha argumentado Duco Hellema, las movilizaciones estudiantiles de los años sesenta, como fenómeno global, fueron cruciales en la configuración de movimientos políticos radicales de los años setenta en distintas partes del mundo, resultando en un alza en grupos revolucionarios de oposición conformados por exestudiantes, pero también en alianzas políticas que aumentaron la militancia de la clase trabajadora.³³ La importancia que Los Grupos le han asignado a 1968 al autohistorizarse, particularmente en el desarrollo de sus propias prácticas artísticas a finales de los

²⁸ Carlos Illades y Daniel Kent Carrasco, *Historia mínima del comunismo y anticomunismo en el debate mexicano* (México: El Colegio de México, 2022), 169.

²⁹ Puma Crespo, “The Only...”, 71.

³⁰ Puma Crespo, “The Only...”, 73.

³¹ Belden Fields, “French Maoism”, *Social Text*, núm. 9/10 (primavera-verano 1984): 150.

³² Fields, “French...”, 171.

³³ Hellema, *The global...*, 65.

años setenta, coincide con este panorama general de cruces entre estudiantes y trabajadores. Estos sectores adoptaron del maoísmo y de un cierto entendimiento de la Revolución cultural una serie de posiciones y tácticas que establecen una relación cercana entre estética y política, concibiendo a los artistas como trabajadores culturales. Para Germinal, esto se desarrolló en dos caminos complementarios: la producción de murales móviles en mantas para protestas y en sus proyectos de educación artística, para los cuales se utilizó un marco marxista en diálogo con las ideas de Althusser, como verá más adelante.

El trabajo cultural de la línea de masas de Germinal asumió, desde el nombre, una integración pragmática con movimientos sociales, en particular aquellos de sindicatos, de solidaridad con causas internacionales, y los que exigían la democratización de las instituciones del país.³⁴ Mauricio Gómez Morín, miembro del colectivo, afirmó: “glosamos guevaristamente [al grupo] como ‘células que engendran otras células’”,³⁵ entendiendo sus actividades como un tipo inherentemente colectivo de labor en el que el enfoque no es el desarrollo de una trayectoria artística individual, ni siquiera común, sino social.³⁶ En el marco maoísta mexicano antijerárquico, la promoción de la autoorganización y autogestión de servicios y gobernanza popular se tradujo en las prácticas artísticas de Germinal como una adhesión a sectores de la sociedad con necesidades culturales, no en cuanto a vanguardia leninista, sino en cuanto a vanguardia integral cuyo propósito era ser parte de, y enseñarle a esos sectores a producir su propia cultura.

Esto trasciende los circuitos convencionales de la obra de arte,³⁷ concibiéndola, al igual que un producto de un modo de producción, como el

³⁴ Álvaro Vázquez Mantecón, “Los Grupos. Una reconsideración”, en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, ed. de Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina (México: Universidad Nacional Autónoma de México/Turner, 2014), 197. Véanse también Greeley, “Marx’s...”, 212; Mya Dosch, “Creating 1968. Art, Architecture and the Afterlives of the Mexican Student Movement” (tesis de doctorado, Universidad Municipal de Nueva York, 2018), 101.

³⁵ Volveré a la cuestión del “guevarismo” más adelante. Mauricio Gómez Morín, “De los esmeraldinos años setenteros o del valor latente de las semillas”, *Discurso Visual*, núm. 36 (julio-diciembre 2015): 89.

³⁶ Alberto Híjar Serrano, comp. *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo xx* (México: Casa Juan Pablos/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007), 345.

³⁷ Yolanda Hernández Álvarez, “El Grupo Germinal. Testimonio del arte en México” (tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021), 23.

resultado de un entramado social laboral, no individual y artístico. Dosch analizó en profundidad la manta en términos de forma artística. Para el propósito de este planteamiento, es importante resaltar las implicaciones políticas de su formulación. *Germinal*, por ejemplo, partió del uso tradicional de la manta de protesta en términos de identificación de organizaciones y demandas sociales en texto, llevándola hacia una práctica subversiva que combinaba imagen y texto, diseños cuya intención era *movilizar y diagnosticar*³⁸ las problemáticas de la sociedad desde una posición no privilegiada, sino emergida de la masa misma.

La colaboración con sindicatos y movimientos populares socializaba el trabajo cultural de tal manera que, al menos teóricamente, las masas se construían a sí mismas en términos culturales. No hay aquí una noción bolchevique del papel de la cultura en la revolución, sino maoísta, específicamente maoísta antijerarquica, en la que la integración del colectivo en la masa conlleva la propagación del trabajo cultural como campo no especializado, cuyo propósito no es ilustrar, sino construir a la masa como sujeto revolucionario. Para ello, fue necesario partir de una noción vanguardista de dialéctica de la manta. Si el pensamiento estético popular producía dispositivos visuales insuficientes e ineficientes para sus movilizaciones, *Germinal* se introducía como célula revolucionaria en las masas, para realizar su visualidad política a partir de la crítica de su forma y contenido. El objetivo era transformar esas movilizaciones en productores de imágenes, ya no sólo espectadores;³⁹ las semillas de la estética popular florecerían en un verdadero movimiento revolucionario.

Es también en este sentido que se puede abordar la dimensión pedagógica del proyecto de *Germinal*, el cual entendió el arte como campo de conocimiento y estuvo “orientado a establecer lazos entre la enseñanza, la práctica artística, la historia concreta y los movimientos sociales y populares del país”.⁴⁰ Como ha señalado Carlos Pradilla Molina, el trabajo educa-

³⁸ Dosch, “Creating...”, 108.

³⁹ Hernández Álvarez, “El Grupo...”, 20. Un “Manual de mantas” redactado por el grupo indica en su Introducción que el objetivo es “que sean los propios trabajadores los productores de estos medios de propaganda gráfica”, como “estrategias de comunicación de clase”. Arkheia, “Manual de mantas”, *Germinal*, caja, 2, f. 8.

⁴⁰ Mónica Amieva Montañez, “Pedagogías transversales en el Seminario de Medios Múltiples de José Miguel González Casanova”, *Exotopías* 2, núm. 1 (2021): 21. El modelo para *Germinal* es el cubano, como lo muestra el subrayado enfático de una ponencia de Ana Cecilia Lazcano, profesora de sus miembros, titulada “La experiencia cultural cubana”, encontrada entre sus materiales de archivo. Véase Arkheia, *Germinal*, caja.1, f. 5.

tivo del colectivo consistió en darle a la población herramientas artísticas para plantear preguntas sobre la realidad, más allá de la configuración de la imagen en un tipo de arte.⁴¹

Como estudiantes de arte durante los años setenta, sus integrantes criticaron planes de estudio y programas de clases,⁴² reflejando las experiencias de integrantes mayores de otros Grupos a finales de la década anterior. A partir de las enseñanzas de profesores marxistas como Alberto Híjar Serrano —integrante del Taller de Arte e Ideología—, los miembros de Germinal concibieron la educación como parte de un proceso de producción. Específicamente, de la reproducción del modo de producción capitalista, teorizado por Louis Althusser en su texto *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, de gran relevancia en el horizonte político de Los Grupos, y a partir del cual Híjar acuñó una de las consignas de Germinal: “Afectar todo el proceso”.⁴³

En diálogo con Mao, Althusser había caracterizado la revolución cultural “como un hecho político protagonizado por la acción de masas”,⁴⁴ en el que la confrontación revolucionaria en el plano ideológico se volvía crucial, incluso más importante que la confrontación en el económico, y que sería liderada no por organizaciones tradicionales de la lucha de clases, como el partido, sino por articulaciones sociales emergidas de la propia revolución cultural. La organización de las masas se vuelve, entonces, uno de los elementos esenciales del trabajo cultural, cuyo objetivo es la ruptura ya no sólo de los procesos de producción, sino también de la reproducción del modo de producción. Esta lucha de clases superestructural, definida primeramente en el diálogo Mao-Althusser,⁴⁵ implica la necesidad de *formar* a las masas, no en un sentido ilustrado clásico, sino más bien modernista, tanto político como estético, en cuanto a su subjetivación como proletariado.⁴⁶

⁴¹ Carlos Pradilla Molina, “Desplazamientos educativos en la práctica artística colectiva durante la Guerra Sucia en México (1972-1982)” (tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022), 202-203.

⁴² Pradilla Molina, “Desplazamientos...” 205.

⁴³ Esta consigna fue incluso el título de un ensayo de Híjar de 1979, el cual tuvo gran impacto en los integrantes de Germinal. Véase Hernández Álvarez, “El Grupo...”, 51.

⁴⁴ Adrián Celentano, “Althusser, el maoísmo y la Revolución Cultural”, *Políticas de la Memoria*, núm. 16 (junio 2015-2016): 224.

⁴⁵ Yan Fang, “The ‘Althusser-Mao’ Problematic and the Reconstruction of Historical Materialism. Maoism, China and Althusser on Ideology”, *CLCWeb. Comparative Literature and Culture* 20, núm. 3 (septiembre 2018): 3, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3258>.

⁴⁶ La manta “dota al sujeto en formación de una dimensión política a la par que estética”. Hernández Álvarez, “El Grupo...”, 85. Desarrollé una discusión más amplia de la subjetivación proletaria y estos Grupos, partiendo de la conexión con Althusser, en otro texto

En este sentido, las mantas cumplen una función contingente, es decir, una socialización espontánea, mientras que la educación artística cumple una función a largo plazo, esto es, una socialización estructural. El trabajo cultural revolucionario de la educación artística se trataba de guiar la transformación de valores, no de la formación de artistas, cuestionando el modo de producción capitalista a través de “la construcción de imaginarios localizados”.⁴⁷ Esta labor fue llevada a sus últimas consecuencias con la participación de *Germinal* en la Revolución sandinista en Nicaragua, en el marco de la Cruzada Nacional de Alfabetización del nuevo Ministerio de Cultura.⁴⁸

La práctica artística como crítica ideológica es una concepción que coincide con la trayectoria histórica del marxismo, pero que en las revoluciones culturales del siglo xx se transformó de maneras particulares. Pensando globalmente, el maoísmo artístico también se desarrolló en otras partes de Latinoamérica, pero en casos como el argentino se concretó como “proletarianización de la cultura” y como una politización del arte como arma de propaganda y de conformación de conciencia de clase que se asemeja más al modelo leninista.⁴⁹ Si bien la línea de masas expuesta hasta ahora, imperante en México, implicaba una integración plena de los trabajadores culturales, Los Grupos mantuvieron un grado de independencia que les ata con otra parte del horizonte global en cuanto a revoluciones culturales: la Revolución cubana, cuyo impacto en la nueva izquierda global es innegable.⁵⁰ Si el maoísmo sostenía en última instancia la disolución de la individualidad del trabajador cultural, desde la idea de la guerrilla cultural emergida en Cuba en 1968, que atraviesa numerosos contextos a partir de ese momento, el trabajo cultural podía ser realizado por un foco cuyo

titulado “Towards a Materialist Art of the Encounter”, que se encuentra en proceso de publicación. En todo caso, es importante mencionar que entre los materiales de archivo de *Germinal* se encuentran reproducciones mecanográficas de varios textos de Althusser, traducidos al español, que abordan arte e ideología. Véase Arkheia, *Germinal*, caja. 1, f. 4.

⁴⁷ Pradilla Molina, “Desplazamientos...”, 214 y 225.

⁴⁸ Para una exploración más extensa de esta experiencia, véase Pradilla Molina, “Desplazamientos...”.

⁴⁹ Ana Longoni, “Maoist Imaginaries in Latin American Art”, en *Art, Global Maoism and the Chinese Cultural Revolution*, ed. de Jacopo Galimberti, Noemí de Haro García y Victoria Scott (Mánchester: Universidad de Mánchester, 2020), 275.

⁵⁰ Un buen ejemplo de ello ha sido estudiado por Rafael Rojas, quien rastreó la movilización del ideario cubano entre la intelectualidad neoyorquina de los años sesenta. Véase Rafael Rojas, *Traductores de la utopía* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016).

vanguardismo se distinguía del partido al fomentar, no las ideas correctas, sino “las condiciones subjetivas”⁵¹ para la revolución.

En este entramado contextual prolifera la noción de guerrilla cultural, cuyas prácticas se asumen antiimperialistas y sus posiciones estéticas atraviesan las del trabajador cultural. Las estrategias estético-políticas de Germinal, en este sentido, conjugan un modelo de acción y organización en la que un grupo se vuelve mecanismo detonante de un proceso revolucionario.⁵² En la concepción de mantas se reafirma la configuración subjetiva de movimientos sociales en tanto proletariado (agente de un proceso revolucionario), en contra de su subjetivación pasiva por parte del capitalismo; en sus proyectos educativos se intenta un proceso de subjetivación de más largo alcance, con la “des-ideologización” de las personas como eje de su propia emancipación. A pesar de que su nombre lo sugiere, no obstante, no es Germinal el que mejor ejemplifica la guerrilla cultural, sino Suma.

Guerrilla cultural. Suma

En 1976, la crítica a la educación artística en la Escuela Nacional de Artes Plásticas llevó a la fundación de Suma. Este grupo concibió la función social del arte en la misma línea que otros Grupos, practicando el muralismo en las calles del Distrito Federal. La utilización de los muros urbanos como sitios de comunicación visual por parte de la industria publicitaria y del Estado fue concebida por Suma como una movilización jerárquica y autoritaria de las imágenes. En este imaginario en el que se cruzaban dinámicas económicas de consumo y cuestiones de política estatal no había espacio para la *acción*, y para Suma era muestra clara de la utilización de principios artísticos para la configuración de una falsa conciencia en el público, dada alrededor del consumo.⁵³

⁵¹ Vera Carnovale, “Guevarismo y hombres nuevos en América Latina”, *Nueva Sociedad*, núm. 304 (marzo-abril 2023): 139.

⁵² Greeley, “Cold War...”, 334.

⁵³ Véase Ana Torres Arroyo, “Colectividades en movimiento. Nuevas estrategias artísticas”, en *Imágenes en colectivo. Grupo Suma (1976-1982)*, coord. de Ana Torres Arroyo (México: Universidad Iberoamericana, 2020), 32. Esta perspectiva es similar a la que otros agentes culturales del momento cercanos a Los Grupos, como Juan Acha, sostuvieron respecto de la función social, ya no del arte, sino de la publicidad y el diseño gráfico. Véase Juan Acha, “Arte y política (1975)”, en *Juan Acha. Despertar revolucionario*, ed. de Joaquín Barrientos (México: Museo Universitario Arte Contemporáneo/RM, 2017), 46-56.

Desde una perspectiva revolucionaria cultural, como la que he descrito arriba, no sería suficiente ilustrar al público a través de campañas informativas diseñadas para contrarrestar la publicidad y la propaganda (la crítica ideológica clásica), sino que sería necesario introducirse en ese medio para librar una guerra de clases en el mismo nivel de imaginario (una crítica ideológica maoísta-althusseriana). Ya desde 1967, Umberto Eco había propuesto una “guerra de guerrillas semiológica” para contrarrestar la homogeneidad de las comunicaciones de la sociedad industrial, introduciendo la diferencia en sus circuitos por medio de formas de comunicación disidentes (protestas estudiantiles, poemas beat, etcétera). Irrumpirían la recepción pasiva y autoritaria de mensajes, posibilitando la apropiación del entorno público.⁵⁴

Suma pinta por encima de los anuncios y las campañas políticas, formulando obras cuya materialidad denotaría —en sus palabras— un “arte pobre”,⁵⁵ es decir, un arte enraizado en dinámicas sociales de confrontación política. Proponiendo pugnar contra las “formaciones ideológicas” que los medios de comunicación masiva codificaban en la visualidad callejera,⁵⁶ Suma integró expresiones contraculturales de espacios públicos como el estencil, pero también “objetos encontrados, materiales de desperdicio, [materiales] provenientes de la televisión, fotonovelas, nota roja”,⁵⁷ fotocopias, cartón y periódicos. Son materiales cotidianos, movilizados bajo principios semejantes a los de corrientes como el arte povera italiano, cuyo propósito era desvincular al objeto artístico de su estatus como mercancía élite de consumo.⁵⁸

En 1978, la crítica Raquel Tibol identificó tal cual a Suma con el *povera*,⁵⁹ movimiento que emergió, en las palabras del historiador del arte y crítico Germano Celant, como una guerrilla cultural de inclinación tercermundista.⁶⁰ De acuerdo a Jacopo Galimberti, el lenguaje político del *povera* tuvo

⁵⁴ Umberto Eco, *La estrategia de la ilusión* (Barcelona: Lumen, 1999).

⁵⁵ Nota del periódico *Excelsior* reproducida en *Imágenes en colectivo. Grupo Suma (1976-1982)*, coord. de Ana Torres Arroyo (México: Universidad Iberoamericana, 2020), 155.

⁵⁶ Arkheia, “Declaración de principios Grupo Suma”, *Suma*, caja. 11, f. 10; “Actividades del Grupo Suma”, *Suma*, caja 10, f. 8.

⁵⁷ Torres Arroyo, “Colectividades...”, 33.

⁵⁸ Véase Alex Potts “Disencumbered Objects”, *October*, núm. 124 (mayo 2008): 169-189, <https://doi.org/10.1162/octo.2008.124.1.169>.

⁵⁹ Raquel Tibol, “La calle del Grupo Suma”, en *Imágenes en colectivo. Grupo Suma (1976-1982)*, coord. de Ana Torres Arroyo (México: Universidad Iberoamericana, 2020), 158.

⁶⁰ Jacopo Galimberti, “A Third-Worldist Art? Germano Celant’s Invention of Arte Povera”, *Art History* 36, núm. 2 (abril 2013): 419-420, <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.12006.x>.

un comienzo vago, adquiriendo rigor con el tiempo. Sin embargo, desde un inicio Celant articuló la confrontación en términos de un combate contra el consumismo, citando al filósofo francés Régis Debray para declarar que el artista povera pasaba de ser uno más entre los explotados a un guerrillero comprometido con la emancipación antisistema.⁶¹ Para los artistas aliñados con Celant, la asimilación con la guerrilla se trataba de una renovación de la relación con el público, superando su carácter pasivo. El modelo pasaba a ser el intercambio creativo entre guerrilleros y población, enfatizando la dinámica de cooperación entre ambos.⁶²

Las pinturas murales de Suma que intentaban “penetrar la realidad nacional”⁶³ a través de lo que Dosch ha llamado “neográfica de la calle”,⁶⁴ eran actividades ilícitas en las que se realizaba el espacio público como sitio de conflicto, incentivando su apropiación democrática.⁶⁵ En clave de la crítica ideológica maoísta-althusseriana, la participación de las personas no necesariamente era entendida en cuanto a la intervención física de la urbe, sino en la transformación de una relación social determinada por imágenes que daba como resultado la falsa conciencia del consumismo.

La rearticulación horizontal del espacio público liberaría, según el grupo, la “sensibilidad atendiendo al contexto específico de cada espacio físico y social”.⁶⁶ Desde bardas de terrenos baldíos hasta las paredes de la estación de autobuses de Tasqueña, las intervenciones de Suma no eran programáticas, sino relativamente aleatorias, saliendo al encuentro de públicos disímiles, pero cuyas raíces, como sugería Celant, estaban en las condiciones materiales propias de dichos públicos. Tan sólo en esta cooperación se podía dar una configuración revolucionaria, pero a diferencia de Germinal, no pasaba por una inmersión de línea de masas, como veremos a continuación.

Régis Debray, estudiante de Althusser, popularizó a Castro y Guevara con su obra *¿Revolución en la Revolución?* (1966), convirtiéndose en figura

⁶¹ Galimberti, “A Third-Worldist...”, 422.

⁶² Galimberti, “A Third-Worldist...”.

⁶³ Véase Dominique Liqueois, *De los grupos los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos* (México, Museo de Arte Carrillo Gil, 1985); Dosch, “Creating...”, 127.

⁶⁴ Dosch, “Creating...”, 128.

⁶⁵ Cecilia Noriega, “Intervenciones callejeras y sus implicaciones performáticas”, en *Imágenes en colectivo. Grupo Suma (1976-1982)*, coord. de Ana Torres Arroyo (México: Universidad Iberoamericana, 2020), 109; Torres Arroyo, “Collective-Actions...”, 559.

⁶⁶ Cheli Zárate y Emiliano Pérez Cruz, “Suma, el arte a la calle y viceversa”, *La semana de Bellas Artes*, núm. 16 (marzo 1978): 3.

clave de la construcción del mito del guerrillero heroico en el ámbito internacional.⁶⁷ Las explicaciones y traducciones de Debray llevaron la teoría del foco guerrillero a Europa, donde se encontró con artistas latinoamericanos que la adaptarían para contextos artísticos, transitando entre prácticas performáticas y militancia convencionalmente política. La traducción artística de la militancia se dio, como apunta Zeina Maasri, en cuanto a recursos y procedimientos, desde la publicación de panfletos, incursiones periodísticas, hasta grafiti y acciones clandestinas.⁶⁸ La teoría del foco que comprendía estas traducciones partía, militar y políticamente, de que un ejército popular podría sobreponerse a uno profesional, de que este proceso se iniciaba en el campo (aunque para los años setenta, como muestra la emergencia global de guerrillas urbanas, este punto es abandonado), y de que las condiciones *materiales* de la revolución no eran necesarias, ya que era posible crear las *subjetivas*.⁶⁹ En otras palabras, y de manera similar a la noción maoísta, la revolución cultural desde el guevarismo —fenómeno global en sí mismo— cobró gran importancia, convirtiéndose en el proceso mismo de la revolución, librada incluso ideológica antes que económicamente.

En enero de 1968, durante el Congreso Cultural de La Habana, que reunió agentes culturales de varias partes del mundo, el pintor chileno Roberto Matta hizo un llamado a formar una guerrilla cultural que centralizara la acción directa desde las artes.⁷⁰ El argentino Julio Le Parc, un mes después, publicó en París un manifiesto titulado “¿Guerrilla cultural?”, promoviendo movimientos que atravesaran todo espacio del pensamiento y de la imaginación, cuyas prácticas agitaran al público hacia la acción revolucionaria, enfatizando la pasividad de la sociedad (de consumo) como antagonista de un público participativo en la construcción de su entorno.⁷¹ De manera contraintuitiva, las obras de Le Parc y el colectivo del que fue

⁶⁷ Véase Donald Reid, “Régis Debray’s Quest: From France to Bolivia and Back”, *History of European Ideas* 14, núm. 6 (noviembre 1992): 839.

⁶⁸ Zeina Maasri, *Transnational Solidarity. Anticolonialism in the Global Sixties* (Manchester: Universidad de Manchester, 2022), 92-93.

⁶⁹ Carnovale, “Guevarismo...”, 135.

⁷⁰ Maasri, *Transnational...*, 78. Esta perspectiva también informó a las guerrillas mexicanas que se formaron a partir de 1968. Véase Adela Cedillo, “Mexico’s Armed Socialist Movement During the 1960s and 1970s”, en *Latin American Guerrilla Movements. Origins, Evolution, Outcomes*, ed. de Dirk Kruijt, Eduardo Rey Tristán y Alberto Martín Álvarez (Nueva York: Routledge, 2020), 191.

⁷¹ Véase Julio Le Parc, “¿Guerrilla cultural”, *Atelier Le Parc*, acceso el 23 de diciembre de 2024, <http://julioleparc.org/gu%C3%A9rilla-culturelle.html>.

parte, llamado Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), participante de las movilizaciones estudiantiles en mayo de aquel año, se vertieron hacia el arte abstracto y ciertos tipos de cinetismo. Sus abstracciones, empero, estaban ideadas como respuesta profunda a la reducción del arte político a estilos realistas figurativos, sosteniendo que la verdadera dialéctica materialista del arte consistía en una superación de la representación, configurada por el des-ordenamiento de la realidad efectuada por la abstracción.⁷²

En otras palabras, la experiencia participativa *pública* de lo abstracto consistía en un reordenamiento de lo sensible, un efecto de renovación que pretendía anular la falsa conciencia que daba orden a la realidad. Es importante anotar que el término *guerrilla cultural*, como se ha mostrado hasta ahora, es históricamente disperso y polisémico, cuyo sentido general se consolidó en torno a la relación entre artista, espectador y su encuentro para redefinir lo público: era una manera de producir arte que a su vez era una manera de producir la sociedad, similarmente al trabajo cultural, pero bajo un proceso distinto.

En una primera etapa (1976-1977), Suma desarrolló sus murales callejeros con estilos individuales que, a grandes rasgos, se inscribían en tipos informalistas de uso de la pintura y composiciones abstractas. El informalismo les permitía oponerse al geometrismo puro preferido por las escuelas de arte en el Distrito Federal, así como la figuración de la Escuela Mexicana de Pintura.⁷³ Entre los años cincuenta y setenta, este estilo fue objeto de discusión política en diversos contextos: como despliegue de autonomía individual de artistas de la República Federal Alemana; como práctica antifranquista de acuerdo a una corriente de historiadores del arte españoles, y para el danés Asger Jorn, como refuncionalización de una expresión de una relación dialéctica entre artista y cultura de masas, en la que la pintura se vuelve objeto cotidiano de reflexión crítica para un público abierto.⁷⁴

En esta etapa, el grupo comenzó a incluir fragmentos de palabras y letras, aproximándose al espacio público como lugar de pugnas en torno

⁷² Lily Woodruff, *Disordering the Establishment. Participatory Art and Institutional Critique in France, 1958-1981* (Durham: Universidad Duke, 2020), 39.

⁷³ Dosch, "Creating...", 130.

⁷⁴ Véanse Sigrid Hofer, "Beyond Socialist Realism. Alternative Painting in Dresden", en *Art Outside the Lines. New Perspectives on GDR Art Culture*, ed. de Elaine Kelly y Amy Wlodarski (Amsterdam: Rodopi, 2011); Noemí de Haro García, "Nulla aethetica sine ethica. Una aproximación crítica a la historia del arte comprometido contra el franquismo", *ILCEA*, núm. 16 (julio 2012), <https://doi.org/10.4000/ilcea.1290>; Karen Kurczynski, *The Art and Politics of Asger Jorn* (Surrey: Ashgate, 2014).

al significado, en el que la audiencia no es aludida en conjunto como clase o movimiento, como en *Germinal* (y después también *Suma*), sino como individuos. Similarmente a la movilización de la abstracción propuesta por *Le Parc* y *GRAV*, se puede interpretar la actividad inicial de *Suma* como una apelación a la reconfiguración de lo público como sitio donde se libra una lucha ideológica en torno a la conciencia. Ambas propuestas trajeron a primer plano el carácter subjetivo de tal conflicto, y se concibieron como el producto de una intervención efímera efectuada por un grupo que clandestinamente “colaboraba” con las masas en la detonación de un proceso revolucionario que no dependía de factores económicos: una guerrilla, pero de corte cultural.

Para abordar la segunda etapa de *Suma* (1977-1982) son relevantes otras ideas que informaron el término de guerrilla cultural, vinculadas al componente antiimperialista y anticolonial del discurso del grupo. En 1970, el crítico brasileño Federico Morais propuso una versión del concepto en la que el arte se tornaría “emboscada” y los artistas actuarían de manera imprevista e impredecible, en lugares inesperados, como adversarios de los espectadores. Para mediados de la década, Juan Acha, crítico de origen peruano cuyos escritos y posturas fueron muy cercanos a los de *Los Grupos*, aludía de manera similar a la importancia de promover, desde la escritura sobre arte, una revolución cultural cualitativamente distinta de la de Mao. Haciendo referencia al libro de Debray, ideó la revolución cultural como una “revolución dentro de la revolución” llevada a cabo por una nueva izquierda (“grupos anti-racistas, feministas, pacifistas, universitarios, anti-contaminación ambiental, los ‘Hippies’...”)⁷⁵ que nombra como guerrilla cultural.

Con ello, Acha promovió prácticas artísticas intervencionistas, “en contacto directo con la realidad sociológica, con el público no especializado y con los medios masivos de comunicación”.⁷⁶ A pesar de la imagen individualizada del guerrillero heroico ya consolidada para entonces, todos estos llamados a la guerrilla cultural implicaban la socialización de los procesos de producción artística, derivando en las dos posturas básicas que han sido cubiertas hasta ahora: inclusión del público y colectivización de la obra de arte.

⁷⁵ Véase Joaquín Barriendos, “Revolución en la Revolución. Los escritos estético-políticos de Juan Acha”, en *Juan Acha. Despertar revolucionario* (México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo/RM, 2017), 18.

⁷⁶ Barriendos, “Revolución...”, 25.

A diferencia del tipo de socialización del trabajo cultural, el de la guerrilla consiste primordialmente de un voluntarismo revolucionario que se remite a las posturas de Guevara, que enfatiza ya no la producción, sino la acción, proliferando en el lenguaje de artistas en el ámbito internacional, como en los escritos del colectivo peruano Hora Zero, contemporáneo de Los Grupos, en los que se recurre a términos militares (emboscada, dinamitar, ejecutar...).⁷⁷ En todas las propuestas de guerrilla cultural —gracias a la Revolución cubana— resalta la integración de un lenguaje antiimperialista y anticolonial, que si bien está subrayado en la noción de trabajo cultural, no es tan explícito.

En su segunda etapa, Suma dejó atrás la pintura mural como tal, para adoptar plenamente las estrategias de la neográfica, de rápida y fácil reproducción, aplicadas al entorno urbano. Proliferaron los estenciles y las reproducciones mecánicas de imágenes que aludían a la visualidad de las comunicaciones callejeras del Distrito Federal, pero también libros de artistas, actos performáticos e instalaciones como *La calle* (1979). Sus prácticas y escritos en este momento aludieron al ejercicio de una crítica ideológica de orden maoísta-althusseriano, como en su perspectiva sobre la función de los medios masivos de comunicación, los cuales formaban “parte de los sistemas represivos, funcionando como transmisores y reproductores de la ideología dominante que perpetúa las actuales relaciones de producción *en beneficio de una clase social ligada a intereses imperialistas*”.⁷⁸ Es destacable que el lenguaje del antiimperialismo se volvería más importante para Germinal hacia 1980, cuando comenzó su participación en la Revolución sandinista en Nicaragua. En cambio, para Suma —guerrilla cultural— es clave entender sus acciones en el marco de una crítica ideológica con un componente antiimperialista, cuya negación da pie a la construcción positiva de un socialismo cuya proyección no es enteramente internacional, sino nacional.

La llamada “insurgencia sindical” de la década de 1970 estuvo marcada por interpretaciones históricas realizadas por la “tendencia democrática” (TD) de sindicatos revolucionarios como el Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana, organización clave en el periodo.⁷⁹

⁷⁷ Véase José R. Chávarry, “Orgies of Work: Peru’s Hora Zero and a Global Network of Dissent”, *Iberic@l*, núm. 14 (octubre 2018): 142.

⁷⁸ Las cursivas son mías. Zárate y Pérez Cruz, *La semana...*, 2.

⁷⁹ Saúl Escobar Toledo, *El camino obrero. Historia del sindicalismo mexicano, 1907-2017* (México: Fondo de Cultura Económica, 2021), 113-114.

Su declaración de principios de 1975 afirmaba que el rumbo marcado por la Revolución mexicana, de movilizaciones masivas, reformas agrarias y políticas nacionalizadoras había sido abandonado al término de la presidencia de Lázaro Cárdenas (1934-1940). A favor de un nacionalismo revolucionario, la TD se pronunció por una “alianza popular revolucionaria”,⁸⁰ una coalición amplia de corte maoísta entre trabajadores industriales, campesinos, pero también universitarios y magisteriales, cuyas funciones se asocian al entorno cultural, más que el industrial.⁸¹

El objetivo de estos sindicatos fue impulsar el desarrollo de la conciencia de clase a partir de la democratización de la colectividad para lograr sus demandas sociales,⁸² labor política cuyos límites están precisamente donde empieza la revolución cultural. Escobar Toledo afirma que el entorno sindicalista independiente fomentó una perspectiva socialista cuyas referencias principales eran latinoamericanas, específicamente Cuba y Chile.⁸³ Su propuesta de nacionalismo revolucionario era en realidad una reformulación de “lo nacional” de corte antiimperialista bajo el influjo cubano,⁸⁴ perspectiva mediante la cual las instituciones estatales estaban ocupadas por intereses ajenos a los populares, y que debían ser, a la manera maoísta de la Revolución cultural, reconquistadas.

En plena concordancia con el renovado nacionalismo revolucionario de los sindicatos independientes de este periodo, Suma propuso una función del arte atada a la “auténtica expresión de la cultura nacional”.⁸⁵ Mientras

⁸⁰ Escobar Toledo, *El camino...*, 126.

⁸¹ Escobar Toledo, *El camino...*, 117.

⁸² Leopoldo Alafita Méndez, “1970-1976. Lucha política y sindicalismo independiente en México”, *Anuario II (1979)*: 274.

⁸³ Escobar Toledo, *El camino...*, 128.

⁸⁴ Silvia Gómez Tagle, *Insurgencia y democracia en los sindicatos electricistas (México: El Colegio de México, 1980)*, 57.

⁸⁵ Zárate y Pérez Cruz, *La semana...*, 3. Vale la pena considerar que, de la misma manera en que el nacionalismo revolucionario como herramienta antiimperialista adquirió ciertos matices por la Revolución cubana, así como por otros procesos de liberación nacional en África y Asia en estas décadas, es una asociación que estuvo presente por lo menos desde los años veinte. En amplias redes artísticas y literarias, como el *Boletín Renovación*, se ofreció un movimiento doble de latinoamericanismo y nacionalismo revolucionarios para combatir el imperialismo en clave estadounidense. Al igual que en los años setenta, es un proceso intelectual configurado primordialmente por estudiantes. La internacionalización de esta política partía de una presuposición de unidad latinoamericana, que en la confrontación con el imperialismo estadounidense libraba una “nueva independencia”. Se integraron redes en México con este propósito, que incluían militantes latinoamericanistas de diversos países, entre los años veinte y treinta. Véase Alexandra Pita González, “La circulación de bienes

Germinal buscó profundizar la distancia con las instituciones artísticas, paradójicamente, como sugiere Decker, en referencia a Los Grupos,⁸⁶ Suma enfatizó en una crítica política a las instituciones del arte mexicano su subordinación cultural a los intereses del capital internacional, práctica común entre el movimiento tercermundista; destacó que responden a los gustos, valores o exigencias del mundo del arte dominante (principalmente de Europa y Estados Unidos), en vez de responder a las realidades locales o a las necesidades del país. Para este grupo, el Estado era fundamental para la producción cultural. Como en las propuestas de La Habana de 1968, su papel debía ser el de:

Propiciar y fortalecer toda actividad que tienda al conocimiento sensible de la realidad, que formará parte del proceso de consolidación de un sentimiento de identidad de la comunidad, pues fomentará el desarrollo de una conciencia anticolonialista y crítica, que contribuirá en el proceso de formación de una auténtica cultura nacional en oposición a la cultura minoritaria de carácter individualista.⁸⁷

Si el propósito del nacionalismo revolucionario para el sindicalismo independiente era fungir como motor de democratización en pos de una autonomía nacional frente al imperialismo al renovar las relaciones Estado-proletariado,⁸⁸ se puede pensar de manera paralela el discurso de Suma como una democratización en la que el arte se renovaba en estos mismos términos. Lo hacía ahora como práctica ciudadana, en la que el espacio público estaba capturado por intereses ajenos que debían ser confrontados por el guerrillero cultural, detonando un proceso en el que los intereses proletarios —primero locales, después nacionales— se apropiarían nuevamente de su propio entorno, despojando al colonizador. *La calle*, instalación formulada para el Primer Salón de Experimentación organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), es un ejemplo de

culturales en una publicación (y una red) latinoamericanista: el *Boletín Renovación*”, en *Revistas en América Latina. Proyectos literarios, políticos y culturales*, ed. de Regina Crespo (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 125; Sebastián Rivera Mir, *Militantes de la izquierda latinoamericana en México, 1920-1934* (México: El Colegio de México, 2018).

⁸⁶ Decker, “Los Grupos...”, 181.

⁸⁷ Zárate y Pérez Cruz, *La semana...*, 3.

⁸⁸ Jorge Basurto, *El nacionalismo revolucionario y la unificación de los electricistas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989), 15-18. También vale la pena anotar que otros Grupos, como Mira, se integraron plenamente en los movimientos sindicales de este tiempo.

este entendimiento. La obra incluía imágenes que se referían a la alienación de la vida ciudadina (“teporochos”, burócratas, desaparecidos), el poema “Tlatelolco 68” de Jaime Sabines, objetos de desecho que se referían a la “decadencia de una ciudad y de una sociedad burocrática”,⁸⁹ y costales pendidos de una polea.⁹⁰

Después de ganar el primer premio, Suma lo rechazó organizando una intervención abierta al público de su propia obra, invitándolo a realizar un mural para criticar la política cultural del INBA.⁹¹ Esta aparente contradicción entre el rechazo y la aceptación institucional se resuelve en el carácter sindicalista de esta versión de la guerrilla cultural: traer “la calle” a las instituciones del arte implicaba una *ocupación* en la cual la aprobación estatal necesariamente tenía que ser desdeñada, ya que el objetivo guerrillero era la movilización social en su interior.

El sentido de las denuncias de la violencia estatal y la formulación de lo que Dosch ha llamado la “estética burocrática” de Suma han sido interpretadas por diferentes autores, entre ellos Torres Arroyo, como una posición anti-Estado. Pero si contextualizamos la política del grupo en los movimientos sociales contemporáneos, particularmente los sindicales, es posible entender su actividad guerrillera cultural como intento de revolución democratizante, cuyo objetivo era suplantar a la burguesía que ha capturado el Estado y sus conexiones imperiales por un proletariado nacional, anticolonial. La crítica (política) de las instituciones que Suma ofrece era paralela a la crítica institucional del sindicalismo independiente, pero enfocada en la cultura, pensando al Estado como regulador antagónico de los designios colonialistas del mercado internacional.⁹²

Las figuras de los desaparecidos y los personajes marginales que abundan en esta segunda etapa de Suma, cuando sus integrantes se apropian del logotipo oficial de “hecho en México”⁹³ para sus acciones, critican al Esta-

⁸⁹ Ernesto Molina, “La experiencia del Grupo Suma en la calle (1976-1979)”, en *Imágenes en colectivo. Grupo Suma (1976-1982)*, coord. de Ana Torres Arroyo (México: Universidad Iberoamericana, 2020), 136.

⁹⁰ Arkheia, “La calle”, *Suma*, caja 9, f. 2.

⁹¹ Lo llamaron “domingos experimentales”, justificándolo como integración del “proceso histórico... del transeúnte” al espacio artístico. Arkheia, “Domingos experimentales del Grupo Suma”, *Suma*, guarda 3.

⁹² Torres Arroyo, “Colectividades...”, 33.

⁹³ El logotipo fue diseñado por Omar Arroyo Arriaga, lanzado en 1978 por el gobierno federal con el propósito de expandir el alcance de los productos nacionales. No hay estudios académicos sobre el tema, pero existen algunos recuentos divulgativos. Josué Cisneros, “Se-

do, interpelando a la población como sujeta a una violencia generalizada, ejercida en público, pero opacada subjetivamente por la cultura. La pobreza de los materiales que ata a Suma con el *povera* se volvía parte de esta interpelación, en tanto que consistía en una invitación democratizante a realizar intervenciones guerrilleras en el espacio público, no tanto como mero ejercicio de denuncia, sino potencialmente de ocupación subjetiva, ideológica, de estos espacios, en una clave clandestina y subversiva. El objetivo de la guerrilla cultural, después de todo, era reemplazar la pasividad de las masas por una agencia plena en la construcción de su entorno;⁹⁴ bajo la impronta sindicalista, implicaba construir, a través de la ocupación y reemplazo, un *nuevo* estado revolucionario.

Como lo han propuesto Torres Arroyo y Noriega, las imágenes callejeras de Suma implican una aproximación a la memoria en cuanto pugna sobre el pasado,⁹⁵ pero bajo el lente del contexto más amplio descrito arriba pueden considerarse además como eje de movilización, en el mismo sentido en el que en el entorno guerrillero circulaban imágenes de héroes caídos, empezando por el “Che” Guevara.⁹⁶ Su vínculo es con un pasado que no debe ser olvidado, pero representa también la posibilidad de *actuar* en el presente con miras a transformar el futuro. Así es como la guerrilla cultural encontró eco en la guerrilla militar: entre las fotografías de desaparecidos utilizadas por Suma se encontraba un retrato de miembros de la Liga Comunista 23 de Septiembre.⁹⁷

En resumen, la guerrilla cultural se entiende como una manera de producir arte que interviene directamente en procesos sociales: primero, mediante las propuestas del *arte povera*, como aquel que moviliza las propias condiciones materiales de una situación social para re-producir la e incentivar la participación popular en ello; segundo, a través de las propuestas

llo ‘Hecho en México’ regresa. ¿Quién diseñó el logo y cuándo lanzan la campaña en 2025?”, *N+*, 4 de febrero del 2025, acceso 21 de mayo de 2025, <https://www.nmas.com.mx/nacional/hecho-en-mexico-logo-quien-hizo-que-significa-sello-cuando-lanzan-campana-2025/>.

⁹⁴ Paula Barreiro López, “Collectivization, Participation and Dissidence on the Transatlantic Axis during the Cold War. Cultural Guerrilla for Destabilizing the Balance of Power in the 1960s”, *Culture & History* 4, núm. 1 (junio 2015), <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2015.007>.

⁹⁵ Torres Arroyo, “Collective-Actions...”, 558.

⁹⁶ Ocurre en numerosos movimientos guerrilleros, pero un buen análisis de caso es el del contexto colombiano hecho por Mario Aguilera Peña. Véase Mario Aguilera Peña, “La memoria y los héroes guerrilleros”, *Análisis Político*, núm. 49 (mayo 2003).

⁹⁷ Torres Arroyo, “Collective-Actions...”, 565.

de Debray o Acha, así como del sindicalismo, como intervención social anticolonial y antiimperialista, ocupando espacios para redirigir su funcionamiento de acuerdo con principios revolucionarios.

Conclusión

El uso de la perspectiva global a lo largo de este trabajo ha permitido observar que las prácticas vanguardistas de Los Grupos pertenecen a los años setenta globales. Sus conexiones contextuales no se resuelven en la dicotomía norte global/Latinoamérica, sino en un intercambio global de ideas que integra y expande ambas regiones. Es decir, es útil pensar Los Grupos más allá de las escalas normales de estudio (nacional y regional). Estos colectivos partieron de perspectivas vanguardistas de socialización del arte informadas históricamente por la noción de la revolución cultural emergida en Rusia a principios del siglo xx, que adquirió sentido particular para estas décadas a partir de la revaloración de la Revolución mexicana y la impronta de las revoluciones china y cubana. Tanto el principio del trabajo como el de la guerrilla culturales están enmarcados por sucesos de orden global que a grandes rasgos derivan en la articulación internacional de una nueva izquierda desde los años sesenta, incluyendo a México, que rechazó a la izquierda soviética y que no puede reducirse a los acontecimientos de 1968.⁹⁸

En términos globales, las posiciones de *Germinal* y *Suma* respecto a la relación estética y política son parte de esta articulación, cuyo vanguardismo entremezcla la carga práctica y teórica de ambos conceptos, y sus procesos de definición no fueron estáticos o concluyentes, sino abiertos y en constante contacto con redes más allá del contexto local. Sin duda, se pueden percibir conexiones con los contextos históricos político-culturales ruso y mexicano, pero también con los contextos contemporáneos político-culturales francés, chino, cubano, argentino e italiano.

Pensar globalmente estos grupos implica, entonces, atravesar fronteras contextuales para poder historizarlos en un sentido que resignifique sus actividades como parte de un entramado de movilidades e intercambios irreductibles a un conjunto uniforme de circunstancias nacionales o regio-

⁹⁸ Véase Elisa Servín, “Entre Lázaro Cárdenas y el Che Guevara. Las izquierdas mexicanas en los años sesenta”, *Historia Mexicana* 74, núm. 2 (octubre-diciembre 2024), <https://doi.org/10.24201/hm.v74i2.4831>.

nales. Por ejemplo, el desarrollo del arte conceptual en cuanto historia internacional resulta insuficiente como marco explicativo para las actividades de estos colectivos, ya que termina cuadrando incómodamente las particularidades contextuales del México de finales de los años setenta con definiciones de prácticas artísticas que tienden hacia una homogeneización, se encuentre su corriente principal en el Norte o en el Sur.⁹⁹ En cambio, la aproximación global enmarca dichas prácticas de tal manera que, por ejemplo, la crítica institucional, referida continuamente en la historiografía en términos restringidos por el desarrollo del arte conceptual internacional, resulta más bien vinculada a procesos políticos en los que las instituciones culturales no están sujetas a una deconstrucción estética, sino a un proyecto plenamente político, de corte maoísta como en *Germinal*, o de corte sindicalista revolucionario como en *Suma*.

En este sentido, pensar globalmente estos colectivos también contextualiza sus propias interpretaciones sobre los movimientos del 68, de manera que no se reduce su arte a la política, sino que se expande la relación entre ambos. Finalmente, aunque este trabajo haya mantenido la categoría de Los Grupos para el análisis, considero que la aproximación global ayuda a definir las particularidades de cada colectivo, teniendo en cuenta que forman parte de procesos históricos compartidos más allá de los límites nacionales y regionales, es decir, que ofrecen varias escalas potenciales de estudio.

FUENTES CONSULTADAS

Fuentes de archivo

Centro de Documentación Arkheia, Ciudad de México, México.

Grupo Suma

Grupo Germinal

Hemerografía

N+, México

⁹⁹ El texto de Rubén Gallo sobre Proceso Pentágono es un buen ejemplo de lo primero. La discusión en torno a lo segundo es igualmente larga, pero está condensada en las obras del artista y escritor Luis Camnitzer. Ver Camnitzer, *Conceptualism...*

Referencias

- Acha, Juan. "Arte y política (1975)", en *Juan Acha. Despertar revolucionario*. Edición de Joaquín Barriendos, 46-56. México: Museo Universitario Arte Contemporáneo/RM, 2017.
- Aguilera Peña, Mario. "La memoria y los héroes guerrilleros", *Análisis Político*, núm. 49 (mayo 2003): 3-27.
- Alafita Méndez, Leopoldo. "1970-1976. Lucha política y sindicalismo independiente en México", *Anuario II* (1979): 253-288.
- Amieva Montañez, Mónica. "Pedagogías transversales en el Seminario de Medios Múltiples", *Exotopías 2*, núm. 1 (2021): 17-26.
- Anreus, Alejandro, Robin Greeley y Megan Sullivan, eds. *A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latina/o Art*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2019.
- Barreiro López, Paula. "Collectivization, Participation and Dissidence on the Transatlantic Axis during the Cold War. Cultural Guerrilla for Destabilizing the Balance of Power in the 1960s", *Culture & History 4*, núm. 1 (junio 2015). <http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2015.007>.
- Barriendos, Joaquín. "Revolución en la Revolución. Los escritos estético-políticos de Juan Acha". En *Juan Acha. Despertar revolucionario*, 10-31. México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo/RM, 2017.
- Barriendos Joaquín, ed. *Juan Acha. Despertar revolucionario*. México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo/RM, 2017.
- Basurto, Jorge. *El nacionalismo revolucionario y la unificación de los electricistas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.
- Benezra, Karen. "Los hilos de la vanguardia. El colectivismo como teoría del arte", en *Un asombro renovado. Vanguardias contemporáneas en América Latina*. Edición de Matthew Bush y Luis Hernán Castañeda, 37-61. Madrid: Iberoamericana, 2017.
- Bush, Matthew y Luis Hernán Castañeda, eds. *Un asombro renovado. Vanguardias contemporáneas en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2017.
- Camnitzer, Luis. *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*. Austin: University of de Texas Press, 2007.
- Carnovale, Vera. "Guevarismo y hombres nuevos en América Latina", *Nueva Sociedad*, núm. 304 (marzo-abril 2023): 134-147.
- Cedillo, Adela. "Mexico's Armed Socialist Movement During the 1960s and 1970s". En *Latin American Guerrilla Movements. Origins, Evolution, Outcomes*. Edición de Dirk Kruijt, Eduardo Rey Tristán y Alberto Martín Álvarez, 189-197. Nueva York: Routledge, 2020.

- Celentano, Adrián. “Althusser, el maoísmo y la Revolución Cultural”, *Políticas de la Memoria*, núm. 16 (junio 2015-2016): 220-225.
- Chávarry, José R. “Orgies of Work: Peru’s Hora Zero and a Global Network of Dissent”, *Iberic@l*, núm. 14 (octubre 2018): 139-145.
- Chávez Mac Gregor, Helena. *Insistir en la política, Rancière y la revuelta de la estética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018.
- Conrad, Sebastian. “Historia Global-Agendas y Perspectivas”. En *Historia global. Perspectivas y tensiones*. Edición de Stefan Rinke y Carlos Riojas López, 28-39. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2022.
- Crespo, Regina, ed. *Revistas en América Latina. Proyectos literarios, políticos y culturales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- David-Fox, Michael. “What is Cultural Revolution?”, *The Russian Review* 58, núm. 2 (abril 1999): 181-201.
- Decker, Arden. “Los Grupos and the Art of Intervention in 1960s and 1970s Mexico”. Tesis de doctorado, Universidad Municipal de Nueva York, 2015.
- Dosch, Mya. “Creating 1968. Art, Architecture and the Afterlives of the Mexican Student Movement”. Tesis de doctorado, The City University of Nueva York, 2018.
- Eco, Umberto. *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen, 1999.
- Escobar Toledo, Saúl. *El camino obrero. Historia del sindicalismo mexicano, 1907-2017*. México: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- Fang, Yan. “The ‘Althusser-Mao’ Problematic and the Reconstruction of Historical Materialism. Maoism, China and Althusser on Ideology”, *CLCWeb. Comparative Literature and Culture* 20, núm. 3 (septiembre 2018): 1-10. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3258>.
- Fields, Belden. “French Maoism”, *Social Text*, núms. 9/10 (primavera-verano 1984): 148-177.
- Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México. en el siglo xx*, compilación de Híjar Serrano, Alberto. México: Casa Juan Pablos/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.
- Galimberti, Jacopo. “A Third-Worldist Art? Germano Celant’s Invention of Arte Povera”, *Art History* 36, núm. 2 (abril 2013): 418-441. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.12006.x>.
- Galimberti, Jacopo, Noemí de Haro García, y Victoria Scott, eds. *Art, Global Maoism, and the Chinese Cultural Revolution*. Mánchester: University of Manchester Press, 2020.
- Gallo, Rubén. “The Mexican Pentagon. Adventures in Collectivism During the 1970s”. En *Collectivism After Modernism. The Art of Social Imagination after*

1945. Edición de Blake Stimson y Gregory Sholette, 165-191. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Gandesha, Samir y Johan Frederik Hartle, eds. *Aesthetic Marx*. Londres: Bloomsbury, 2017.
- García, Pilar, y Julio García Murillo. *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención (1969-1976-2015)*. Coordinación de Ekaterina Álvarez. México: Museo Universitario Arte Contemporáneo/RM, 2015.
- Gómez Morín, Mauricio. "De los esmeraldinos años setenteros o del valor latente de las semillas", *Discurso Visual*, núm. 36 (julio-diciembre 2015): 83-94.
- Gómez Tagle, Silvia. *Insurgencia y democracia en los sindicatos electricistas*. México: El Colegio de México, 1980.
- Greeley, Robin. "Cold War Conceptualism. Mexico's Grupos Movement". En *A Companion to Modern and Contemporary Latin American and Latina/o Art*. Edición de Alejandro Anreus, Robin Adèle Greeley y Megan A. Sullivan, 330-340. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2019.
- Greeley, Robin. "Marx's Aesthetics in Mexico. Conceptual Art After 1968", en *Aesthetic Marx*. Edición de Samir Gandesha y Johan Frederik Hartle, 203-224. Londres: Bloomsbury, 2017.
- Grupo Germinal. "Autodefinición", *Artes Visuales*, núm. 23 (1980): 30-31.
- Haro García, Noemí de. "Nulla aethetica sine ethica. Una aproximación crítica a la historia del arte comprometido contra el franquismo", *ILCEA*, núm. 16 (julio 2012): 1-12. <https://doi.org/10.4000/ilcea.1290>.
- Hellema, Duco. *The Global 1970s. Radicalism, Reform and Crisis*. Londres: Routledge, 2019.
- Henaro, Sol. *No-Grupo. Un zangoloteo al corsé artístico*. México: Museo de Arte Moderno, 2011.
- Hernández Álvarez, Yolanda. "El Grupo Germinal. Testimonio del arte en México". Tesis de doctorado. Universidad Nacional Autónoma de México, 2021.
- Híjar González, Cristina. *Siete grupos de artistas visuales de los setenta. Testimonios y documentos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas/Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 2008.
- Hofer, Sigrid. "Beyond Socialist Realism. Alternative Painting in Dresden". En *Art Outside the Lines. New Perspectives on GDR Art Culture*. Edición de Elaine Kelly y Amy Wlodarski, 87-109. Amsterdam: Rodopi, 2011.
- Illades, Carlos, y Daniel Kent Carrasco. *Historia mínima del comunismo y anticomunismo en el debate mexicano*. México: El Colegio de México, 2022.

- Kang, Liu. "Maoism. Revolutionary Globalism for the Third World Revisited". *Comparative Literature Studies* 52, núm. 1 (enero 2015): 12-28.
- Katsiaficas, George. *Global Imagination of 1968*. Oakland: PM Press, 2018.
- Kelly, Elaine y Amy Wlodarski, eds. *Art Outside the Lines. New Perspectives on GDR Art Culture*. Amsterdam: Rodopi, 2011.
- Kruijt, Dirk, Eduardo Rey Tristán, y Alberto Martín Álvarez, eds. *Latin American Guerrilla Movements. Origins, Evolution, Outcomes*. Nueva York: Routledge, 2020.
- Kurczynski, Karen. *The Art and Politics of Asger Jorn*. Surrey: Ashgate, 2014.
- Le Parc, Julio. "¿Guerrilla Cultural?" *Atelier Le Parc*, acceso el 23 de diciembre de 2024, <http://julioleparc.org/gu%C3%A9rilla-culturelle.html>.
- Liquois, Dominique. *De los grupos los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*. México: Museo de Arte Carrillo Gil, 1985.
- Longoni, Ana. "Maoist Imaginaries in Latin American Art". En *Art, Global Maoism and the Chinese Cultural Revolution*. Edición de Jacopo Galimberti, Noemí de Haro García y Victoria Scott, 269-289. Mánchester: University of Manchester Press, 2020.
- Lovell, Julia. *Maoísmo. Una historia global*. Madrid: Debate, 2021.
- Maasri, Zeina. *Transnational Solidarity. Anticolonialism in the Global Sixties*. Mánchester, University of Manchester Press, 2022.
- Molina, Ernesto. "La experiencia del Grupo Suma en la calle (1976-1979)", en *Imágenes en colectivo. Grupo Suma (1976-1982)*, coordinación de Ana Torres Arroyo, 131-139. México: Universidad Iberoamericana, 2020.
- Noriega, Cecilia. "Intervenciones callejeras y sus implicaciones performáticas", en *Imágenes en colectivo. Grupo Suma (1976-1982)*. Coordinación de Ana Torres Arroyo, 107-130. México: Universidad Iberoamericana, 2020.
- Olstein, Diego. *Pensar la historia globalmente*. México: Fondo de Cultura Económica, 2019.
- Pensado, Jaime M., y Enrique C. Ochoa, eds. *México Beyond 1968. Revolutionaries, Radicals, and Repression During the Global Sixties and Subversive Seventies*. Tucson: University of Arizona Press, 2018.
- Pita González, Alexandra. "La circulación de bienes culturales en una publicación (y una red) latinoamericanista. El Boletín Renovación". En *Revistas en América Latina. Proyectos literarios, políticos y culturales*, edición de Regina Crespo, 119-149. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Polgovsky Ezcurra, Mara, ed. *The New Public Art. Collectivity and Activism in Mexico since the 1980s*. Austin: University of Texas Press, 2023.
- Potts, Alex. "Disencumbered Objects". *October*, núm. 124 (mayo 2008): 169-189, <https://doi.org/10.1162/octo.2008.124.1.169>.

- Pradilla Molina, Carlos. “Desplazamientos educativos en la práctica artística colectiva durante la Guerra Sucia en México (1972-1982)”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.
- Puma Crespo, Jorge. “‘The only correct line’. A Transnational History of French Maoism in Catholic Mexico During the Late Sixties”. Tesis de doctorado, Universidad Paris-Saclay, 2023.
- Reid, Donald. “Régis Debray’s Quest: From France to Bolivia and Back”, *History of European Ideas* 14, núm. 6 (noviembre 1992): 839-862.
- Renaud, Terence. *New Lefts*. Princeton: University of Princeton Press, 2021.
- Riojas López, Carlos y Stefan Rinke, eds. *Historia global. Perspectivas y tensiones*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2022.
- Rivera Mir, Sebastián. *Militantes de la izquierda latinoamericana en México, 1920-1934*. México: El Colegio de México, 2018.
- Rodríguez Pliego, Circe y Blanca Gutiérrez Galindo. “Revisión crítica al Taller de Arte e Ideología”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 64, núm. 121 (octubre 2022): 315-338. <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2022.121.2800>.
- Rojas, Rafael. *Traductores de la utopía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Rosa, Natalia de la y Julio García Murillo. “New Muralisms After Muralism”. En *The New Public Art. Collectivity and Activism in Mexico since the 1980s*, Edición de Mara Polgovsky Ezcurra, 33-55. Austin: University of Texas Press, 2023.
- Servín, Elisa. “Entre Lázaro Cárdenas y el Che Guevara. Las izquierdas mexicanas en los años sesenta”, *Historia Mexicana* 74, núm. 2 (octubre-diciembre 2024): 709-762. <https://doi.org/10.24201/hm.v74i2.4831>.
- Soldatenko, Michael. “The Various Lives of Mexican Maoism. Política Popular, a Mexican Social Maoist Praxis”. En *México Beyond 1968. Revolutionaries, Radicals, and Repression During the Global Sixties and Subversive Seventies*. Edición de Jaime M. Pensado y Enrique C. Ochoa, 175-194. Tucson: University of Arizona Press, 2018.
- Stimson, Blake y Gregory Sholette, eds. *Collectivism After Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Tibol, Raquel. “La calle del Grupo Suma”. En *Imágenes en colectivo. Grupo Suma (1976-1982)*. Coordinación de Ana Torres Arroyo, 157-159. México: Universidad Iberoamericana, 2020.
- Torres Arroyo, Ana. “Colectividades en movimiento. Nuevas estrategias artísticas”. En *Imágenes en colectivo. Grupo Suma (1976-1982)*. Coordinación de Ana Torres Arroyo, 17-43. México: Universidad Iberoamericana, 2020.

- Torres Arroyo, Ana. "Collective Actions-Visual Guerrillas-Spectral Bodies", *Journal of Latin American Cultural Studies* 31, núm. 4 (abril 2022): 557-571. <https://doi.org/10.1080/13569325.2023.2171722>.
- Torres Arroyo, Ana, coord. *Imágenes en colectivo. Grupo Suma (1976-1982)*. México: Universidad Iberoamericana, 2020.
- Tse-Tung, Mao. *Obras escogidas*. Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1968.
- Valero Pacheco, Perla Patricia. "Hacia una nueva historia global no eurocéntrica. Un balance crítico", *Trashumante*, núm. 9 (enero 2017): 144-165. <https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n9a07>.
- Vázquez Mantecón, Álvaro. "Los Grupos. Una reconsideración". En *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. Edición de Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, 196-202. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Turner, 2014.
- Wang, Xiaoping. "Re-integration of Culture and Politics. A Re-interpretation of Mao Zedong's 'Yan'an Talks'", *Critique* 45, núm. 3 (julio 2017): 387-407. <https://doi.org/10.1080/03017605.2017.1337965>.
- Woodruff, Lily. *Disordering the Establishment. Participatory Art and Institutional Critique in France, 1958-1981*. Durham: Duke University Press, 2020.
- Zárate, Cheli y Emiliano Pérez Cruz. "Suma, el arte a la calle y viceversa", *La semana de Bellas Artes*, núm. 16 (marzo 1978): 2-3.

SOBRE EL AUTOR

David A. J. Murrieta Flores es profesor asociado C en el Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es doctor y maestro en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Essex, Reino Unido, y licenciado en Historia por la UNAM. Sus líneas de investigación incluyen la intersección entre arte y política, la estética de colectivos artísticos y las vanguardias radicales del siglo xx. Entre sus últimas publicaciones están "Anti-linealidad temporal y la realidad de la ficción. El vanguardismo de la revista *Crononauta* (1964)" (*Amnis*, 2022) y "Exhibition-making as Storytelling: The 14th FEMSA Biennial in Michoacán Mexico", en coautoría con Ana S. González Rueda, publicado en el libro *Communities and Museums in the 21st Century*, ed. de Karen Brown, Alisandra Cummins y Ana S. González Rueda (Londres: Routledge, 2023).